

PARAGONE

Rivista mensile di arte figurativa e letteratura

fondata da Roberto Longhi

LETTERATURA

Anno LXII - Terza serie - Numero 93-94-95 (732-734-736)

Febbraio-Giugno 2011

SOMMARIO

Il primo racconto di Anna Banti (con una nota di Laura Desideri e Fausta Garavini) - GIUSEPPE IZZI: Un letterato curioso. Ricordo di Giulio Cattaneo - MASSIMO GALLERANI: All'ultimo indirizzo

COME NARCISO IN SUA SPERA

FAUSTA GARAVINI: 'Io come io...' - PAOLA LUCIANI: 'Metodo' e scrittura autobiografica da Descartes a Muratori - ALESSANDRO DURANTI: Vite parallele. Autobiografie e ritratti di Carlo Goldoni e Vittorio Alfieri - BEATRICE MANETTI: Il dettato dell'ombra. La scrittura autobiografica di Anna Maria Ortese

BORIS BIANCHERI: Vento di nord (con un ricordo di Mario Andrea Rigoni) - LUCA DEGL'INNOCENTI: Il poeta, la viola e l'incanto. Per l'iconografia del canterino nel primo Cinquecento - RICCARDO CAVALIERE: Una visita gratuita

GIORNALE

VIOLA PAPETTI: Ritratto di Giorgio Manganelli

SERVIZI  EDITORIALI

Comitato di redazione

GIORGIO AMITRANO, LINA BOLZONI, GIULIO CATTANEO,
ALESSANDRO DURANTI, GUIDO FINK, FAUSTA GARAVINI,
GIUSEPPE LEONELLI, FRANCESCO ROGNONI, VITTORIO SERMONTI

Direzione

Via Benedetto Fortini, 30 - 50125 Firenze

Amministrazione

SERVIZI  EDITORIALI

Via Antonio Canova, 75 - 50142 Firenze

Servizio clienti: tel e fax 055 784221

E-mail: info@paragone.it

www.paragone.it

Alpi Lito, Scandicci - Firenze

Finito di stampare nel mese di novembre 2011

BEATRICE MANETTI

IL DETTATO DELL'OMBRA

La scrittura autobiografica di Anna Maria Ortese

L'AUTOBIOGRAFISMO di Anna Maria Ortese è connotato da una doppia ambiguità che ne fa un oggetto sfuggente, metamorfico, perennemente dislocato rispetto ai suoi stessi intenti programmatici. Da un lato, infatti, è ormai unanimemente riconosciuto dalla critica come la maggior parte dell'opera ortesiana tragga alimento e ispirazione da un'urgenza autobiografica da cui deriva la sua 'forte compattezza' (Clerici 1991, p. 402), sia che il dato esperienziale venga dissimulato dietro lo schermo della narrazione fantastica (come ad esempio nell'*Iguana*), sia che la maschera di un io instabile, vittima di improvvisi accecamenti e di altrettanto improvvisi epifanie, intervenga a mediare i dati del reale fino a stravolgere un genere canonicamente votato all'oggettività come quello dell'inchiesta o del reportage (e in questo caso gli esempi si potrebbero estendere a quasi tutta la produzione giornalistica della scrittrice).

L'autobiografismo, per l'Ortese, è una poetica. Si pone, e resta, all'origine dell'atto stesso del narrare: 'Anch'io mi sento ogni giorno come un bambino che apre gli occhi su un mondo sconosciuto, con lo stupore e la meraviglia di poter dire io' (Orengo, p. 6). L'autobiografismo, per l'Ortese, è un'ermeneutica: nessuna acquisizione di conoscenza passa sulla pagina senza essere stata prima filtrata dall'esperienza di sé e dell'altro da sé, dalla dialettica tra l'io e il reale e dalla loro continua, reciproca ridefinizione. L'autobiografismo, infine, è per l'Ortese un lievito tecnico-stilistico: pervade in misura diversa ma costante le modalità di scrittura più eterogenee, si insinua nel fantastico e nell'inchiesta giornalistica, nella prosa di medita-

zione e nel racconto d'invenzione, nella divagazione onirica e nel saggio.

Ma se tutta (o quasi tutta) la scrittura ortesiana è scrittura autobiografica, non lo è sempre allo stesso modo. Nel tempo variano i 'livelli di allontanamento e deformazione rispetto all'originario piano esperienziale' (Clerici 1991, p. 402), i materiali del vissuto vengono rielaborati secondo forme di rappresentazione diverse, dettate di volta in volta dall'intersezione con i vari generi, cambiano la qualità, la natura, le maschere dell'io che si autorappresenta, insieme al suo rapporto col tempo, con la memoria, con la storia.

Dall'altro lato è altrettanto noto che sullo sfondo di questo autobiografismo diffuso sono isolabili un periodo e una serie di testi contrassegnati da un'esplicita strategia autonarrativa e quindi dal confronto con le norme e i dettami se non dell'autobiografia *strictu sensu*, almeno della vasta galassia delle scritture dell'io: si tratta della cosiddetta 'trilogia autobiografica' (*Poveri e semplici*, 1967; *Il porto di Toledo*, 1975; *Il cappello piumato*, 1979), che per quasi vent'anni impegna l'Ortese nella ricostruzione dei due momenti cruciali della sua vita – l'adolescenza e la giovinezza napoletane e il soggiorno milanese degli anni Cinquanta – e che Monica Farnetti distingue nettamente dalla successiva 'trilogia fantastica' (*L'Iguana*, 1965; *Il cardillo addolorato*, 1993; *Alonso e i visionari*, 1996) proprio alla luce di un progressivo 'abbandono della scrittura dell'io a favore di una scrittura dell'altro da sé' (Farnetti 2002, pp. XLVIII-XLXI).

Ma anche in questo caso le cose non sono così semplici. Innanzitutto perché la stesura dell'*Iguana* si interseca cronologicamente con la lunga, sofferta rielaborazione del testo autobiografico scritto tra il dicembre 1960 e il gennaio 1961 e da cui origineranno sia *Poveri e semplici* sia *Il cappello piumato*, configurando così l'inaugurazione dello spazio autobiografico dei primi anni Sessanta più genericamente come l'apertura di uno spazio romanzesco fino ad allora inesplorato a tutto vantaggio delle forme brevi. In secondo luogo perché nella duplice natura di quello spazio, dove referenzialità e invenzione, rievocazione memoriale e trasfigurazione fantastica risultano codici e concetti reversibili, la scrittura dell'io è anche scrittura dell'altro e la scrittura dell'altro affonda le proprie radici nella scrittura (e

nell'esperienza) dell'io, in un'analogia rielaborazione del nodo esistenziale irrisolto dal quale muove tutta l'opera della scrittrice. Infine perché a risultare sfocati e di incerta definizione sono gli stessi confini cronologici della fase autobiografica ortesiana, che può essere legittimamente retrodatata almeno al 1958 e che si prolunga fino alla morte della scrittrice nell'incessante revisione dei paratesti del *Porto di Toledo*.

Non è possibile, in definitiva, tracciare una mappa dell'autobiografismo ortesiano senza assumere come premessa il suo statuto ambiguo (Traina, p. 127), che gli permette di transitare da un genere all'altro e di giocare con le categorie di finzionalità e di referenzialità in una sistematica operazione di depistaggio del lettore; senza tenere conto della sua natura dispettosamente metamorfica e della sua pervasività imprevedibile, che lo sfumano fino all'evanescenza proprio nei testi in cui il patto referenziale sembrerebbe più fedelmente rispettato e lo spingono invece a toccare i nodi profondi dell'io in quelli in cui più risolutamente è dichiarato nullo.

Autobiografici, i tredici racconti riuniti nel 1937 in *Angeli e dolori*, lo sono fin troppo dichiaratamente. Nella loro solidarietà strutturale, che fa della raccolta d'esordio dell'Ortese un quasi-romanzo, mettono in scena le tappe della formazione della personalità di una giovane donna, che narra di sé in prima persona assumendo gradualmente i tratti dell'autrice: il nome, l'età, l'estrazione sociale, il contesto familiare, la città di appartenenza. Sotto la visionarietà incantata che appanna le coordinate spazio-temporali e confonde sogno e veglia, non è difficile riconoscere l'adolescenza napoletana della scrittrice e gli eventi che ne hanno scandito il progressivo consolidarsi in una fisionomia adulta.

Ma appunto, troppo autobiografici. Nel suo essere tanto onnipresente quanto indeterminato nei suoi confini identitari, l'io della protagonista-narratrice neutralizza l'attrito col mondo attirando qualsiasi esperienza nell'orbita di 'un dilagante onirismo, un flusso incontrollabile di visioni, [che] occupa quasi per intero il campo, senza trovare argini capaci di contenerlo' (Amigoni, p. 95). Se ogni libro è il tentativo di rispondere alla domanda che il reale rivolge allo scrittore – 'chi sei?' – all'inizio

della sua carriera letteraria la giovane Ortese risponde 'tutto': un lume di barca nel porto, una pianta, un angelo, un vento di tempesta (Forest, p. 13).

Il tempo immobile di *Angelici dolori*, bloccato nel maggio eterno di anni imprecisati, i suoi spazi sempre pronti a trasformarsi in un indeterminato altrove, parlano meno del processo di ricerca e di costituzione di un'identità – 'da una condizione solipsistica ad alta intensità sentimentale che tende a sintonizzare emotivamente il soggetto infantile con la realtà [...] a una fase intermedia di soliloquio recitato [...], fino ad approdare ad un profilo adulto' (Clerici 2006, pp. 450-451) – di quanto non segnalino il desiderio di eluderne le tappe. O meglio: quello di anticiparne, simulandolo, l'inevitabile approdo.

Che tratti ha, infatti, il profilo adulto modellato dalle esperienze cruciali di ogni *Bildung* – la scoperta dell'arte descritta in *Isola* e in *Pellerossa*, l'esplorazione degli affetti familiari narrata in *Quartiere* e nel *Capitano*, la rivelazione dell'altro nell'estasi amorosa e nell'annichilimento della perdita, che occupa la parte centrale del volume, dal racconto eponimo a *La penna dell'angelo*? In quali termini si autorappresenta la narratrice-protagonista quando dichiara, in *La vita primitiva*, che 'Così la mia nuova vita cominciava; e si svolse d'allora normalmente, dolce e un poco stupita, uguale, avanti a quel mare, in quella capanna, tra le cure per il fratello e, a volte i ricordi del Passato' (p. 117)? Da quale punto del tempo e dello spazio fa risuonare la sua voce quando descrive la villa del racconto omonimo, dove 'sempre maggio era, e gli alberi sempre verdi, l'aria sempre velluto' (*La villa*, p. 127), e dove la madre e il fratello morto vivono in un clima di idilliaco vicinato con Cristo e la Madonna?

Parla da un tempo e un luogo altri in cui tutto è compiuto, da un futuro al di fuori (o al di là) della vita, nel quale il passato è sigillato per sempre dalla pietra tombale dell'iniziale maiuscola. E se la conclusione dell'ultimo racconto, *Sole di un sabato*, autorizza a leggere quel tempo e quel luogo innanzitutto come il tempo e il luogo del sogno ('E io [...] lascio che la Notte, autentico fiume brillante nelle cupe onde di lumi, mormorando, finalmente quietando, mi avvolgesse nella prediletta ombra del sogno', p. 150), è altrettanto legittimo intravedere in quel sogno, nel suo salire come un'acqua cupa e

dolce che smemora l'io da se stesso, una fantasia di morte.

Come se l'Ortese appena ventitreenne, che della vita adulta non ha fatto ancora effettiva esperienza e tra la se stessa che narra e la se stessa narrata può interporre, nella realtà anagrafica, appena una manciata di anni, sapesse già che 'ogni autobiografia si scrive dal fondo del sacello' (Forest, p. 33). In questo senso sì, ma solo in questo, *Angelici dolori* rappresenta un momento fondativo nell'evoluzione dell'autobiografismo della scrittrice: non tanto, cioè, nel fissare 'il tema che domina in assoluto tutta la letteratura ortesiana [...]: il passaggio dall'infanzia all'adolescenza e da questa all'età adulta' (Clerici 1991, p. 403), quanto nel raccontare una vita che a un certo punto si spezza e nel continuare a raccontarla dal punto di vista della morte.

Il seme gettato in *Angelici dolori* darà i suoi frutti solo molti anni più tardi, quando si realizzeranno le condizioni necessarie all'affiorare dei tratti caratteristici della scrittura autobiografica ortesiana: l'impatto violento col reale nella più irridimibile delle sue manifestazioni – la storia – e la conseguente apertura di una distanza abissale tra l'io di ieri e l'io di oggi, ossia tra autrice, narratrice e personaggio.

L'approdo più compiuto di questo percorso è naturalmente *Il porto di Toledo*, dove l'Ortese recupera nove dei tredici racconti di *Angelici dolori* e li utilizza come una sorta di 'piano regolatore' (così scrive a Roberto Calasso il 16 maggio 1997) intorno al quale ricostruire la cattedrale della sua giovinezza. Pensato inizialmente come cornice e autocommento del libro d'esordio, *Il porto* si dilata progressivamente in un più vasto progetto autobiografico inteso a ripristinare intorno alle astratte figurazioni degli scritti giovanili il contesto concreto della vita quotidiana e le esperienze reali che ne avevano costituito lo sfondo e lo spunto. Ed è proprio dalla 'commistione e proposta continua del *vecchio*, istantaneamente riveduto e commentato dal *nuovo*' (*Corpo celeste*, p. 83), che scaturisce una 'tensione generatrice di ambiguità fra la figura della protagonista Dasa, il narratore e l'autore' (Clerici 1991, p. 408), i cui punti di vista e le cui diverse voci narranti tendono ora a confondersi, ora a coesistere, ora a collidere, avvitando in un vortice la linearità del

tempo e sfaccettando in un prisma l'identità del pronome di prima persona.

Ma questo dissesto radicale del patto autobiografico non è che l'approdo di oltre un decennio di sperimentazioni accanite intorno alla scrittura dell'io, nel tentativo di sanare, narrandola, 'la ferita fisica e metafisica che la Ortese e i suoi personaggi sentono profondissimamente' (Citati 2000, p. 46) – e che è sì la ferita dell'abbandono e della perdita, ma anche e soprattutto quella dell'espulsione dalla vita, della lacerazione irrimediabile del tessuto delle relazioni affettive e sociali. Una ferita sperimentata per la prima volta durante la giovinezza a Napoli, ma che rivela la sua fatalità di oroscopo solo 'dopo la guerra, a Milano, [quando] la Ortese sembrò correre quasi da adolescente – e non lo era più – alle speranze, al nuovo senso di convivenza, di fiducia e di educazione ch'erano nell'aria' (Gatto, p. XI).

Il 'decennio autobiografico' che si inaugura, almeno ufficialmente, nell'inverno 1960-1961, quando l'Ortese butta giù in un solo mese il dattiloscritto che sarà all'origine di *Poveri e semplici* e del *Cappello piumato* e nel quale ripercorre, tramite la voce narrante della protagonista Bettina, le speranze e le disillusioni degli anni milanesi – la nascita e il naufragio della relazione con Marcello Venturi, la fiducia, presto smentita, nel nuovo ordine sociale promesso dal comunismo, la precarietà di una vita continuamente insidiata dalla necessità economica e dall'invisibilità sociale – è annunciato però, in modo tanto cifrato quanto determinante, da *Lo sgombero*, il racconto del 1958 che chiude *Silenzio a Milano*, uscito nello stesso anno. La cui fisionomia di libro eterogeneo, che come *Il mare non bagna Napoli* accosta reportage, inchieste giornalistiche e racconti d'invenzione nella denuncia delle trasformazioni urbanistiche e sociali della città stravolta dalla logica mercantile del boom economico, ha pesato sulla lettura dello *Sgombero*, attraendolo irresistibilmente nel clima generale della raccolta. Così sui due protagonisti del racconto, i fratelli Alberto e Masa Sanipoli, ha finito per imporsi la figura del padre, l'operaio Pietro Sanipoli, 'il cui corpo riposava in pace, se così può dire, nel mastello d'acciaio che lo aveva inghiottito otto anni prima, e che era stato con lui sepolto in un luogo appartato del Musocco' (p.

99): vera e propria epitome della reificazione dell'umano imposta dalla modernità.

Ma sotto la patina della polemica sociale l'Ortese nasconde anche e soprattutto il suo primo tentativo di narrare, attraverso il filtro rassicurante della finzione, il nodo esistenziale che d'ora in avanti sarà al centro di tutti i suoi esperimenti con la scrittura autobiografica (e di questa genealogia testimonia anche l'onomastica, lungo la linea che da Masa Sanipoli conduce a Gilberto La Masa, l'uomo amato da Bettina in *Poveri e semplici* e nel *Cappello piumato*, e infine alla protagonista del *Porto di Tole* - *ledo*, Damasa-Dasa). *Lo sgombero* è infatti, come del resto dichiara fin dal titolo, innanzitutto la storia di un trasloco: ossia dell'abbandono di una casa, e insieme ad essa di un luogo e di un tempo, e insieme a questi dell'illusione di poter realizzare se stessi in un'identità compiuta grazie all'incontro salvifico con l'altro, in questo caso l'intellettuale comunista Dino Piermattei.

Con un ingegnoso espediente narrativo l'Ortese sdoppia questo tema ripartendolo tra i due fratelli e affidandolo all'alternanza delle due voci narranti: a quella distesa, malinconica e pietosa di Alberto spetta la rievocazione del tradimento della promessa di riscatto politico, a quella franta e balbettante di Masa il ricordo del tradimento della promessa di pienezza amorosa. Questa strategia, dettata probabilmente da un'esigenza di occultamento e di trasfigurazione del dato autobiografico, ha però una conseguenza ben più significativa: nel corso della narrazione, infatti, l'equilibrio iniziale tra le due voci narranti si sbilancia e mentre quella di Masa si irrigidisce e si ritrae nell'urto con la propria impossibilità di esprimersi ('La verità è che non sapeva dire una sola parola di quanto aveva dentro, non sapeva parlare, non sapeva', p. 109), Alberto avoca a sé anche la memoria della sorella, riscatta la sua paralisi con un'empatia quasi medianica.

Il farsi strada, nella sua mente, dell'effettiva natura del rapporto tra Masa e Dino Piermattei procede di pari passo con lo scavarsi, nel suo ricordo e nelle parole che gli danno forma, di uno spazio in cui accogliere il ricordo e le parole alle quali Masa si rifiuta – per incapacità, per debolezza, per un sovrappiù di dolore che l'ha resa fredda e muta come una pietra ('Lei era pietra, selciato nella vita. Lei era immobile, e tutto quanto era mo-

bile passava su di lei. Lei, dura e muta, fatta per il passo degli altri. È così sarebbe sparita', p. 119) – così come fredde e mute saranno Bettina nel dittico milanese, Damasa nel *Porto di Toledo*, l'iguana nel romanzo omonimo.

Nel progressivo identificarsi di Alberto con la sorella, nella fusione maternamente carnale di io e tu, sé e altro da sé ('Essa gli pareva non più soltanto sua sorella, ma sua figlia, come l'avesse generata lui, e le viscere ch'essa aveva e la pallida faccia, fossero un caldo e un pallore suo', p. 134), prende corpo per la prima volta la difficile dialettica dalla quale scaturisce per l'Ortese il potere taumaturgico dell'autobiografia: che è di fatto possibile e davvero salvifica solo quando si realizza nel dono, da parte di un altro, del racconto della propria storia (Cavarero, pp. 7-11 e pp. 31-34).

Alla voce di Alberto Sanipoli è affidata inoltre la formulazione di un altro tema costitutivo dell'autobiografismo ortesiano: la memoria come ritorno dei morti. Nella casa ormai vuota, il giovane sente risuonare all'improvviso le voci dei genitori, come se il suo ostinato ricordare non implicasse semplicemente rivivere il proprio passato, ma fare letteralmente rivivere il passato:

Gli pareva che Piero Sanipoli, uscito dal suo mastello, fosse rientrato in casa, questa mattina presto, a braccio di Emilia Sanipoli: e le loro modeste persone si fossero enormemente dilatate, ingrandite e insieme alleggerite, fino ad essere pura aria, un'aria dolente, amorosa, e ora fossero Piero ed Emilia Sanipoli l'aria che lui e Masa respiravano. (p. 111)

E tuttavia il ritorno dei morti non è solo un miracolo propiziato dall'autonarrazione, ma anche la certificazione di una sconfitta. È un miracolo perché realizza il grande sogno ortesiano di ricostituire un'identità lacerata dall'urto col reale nel *continuo* della memoria ('E pensai: dove sarà qualcosa di reale-reale? Un *continuo*, come dicono i filosofi? E vidi che era la memoria', si legge nella *Nota* all'edizione Bur del *Porto di Toledo*). È una sconfitta perché il tempo fermato è sì un tempo ritrovato, ma solo in quanto tempo morto, e come tale inattuabile da chi non gli appartenga ('Per loro due, una volta morti, non era accaduto più nulla, la vita si era fermata [...] Erano lì, ed egli non era più loro figlio, ma figlio della vita', p. 112).

Da questa contraddizione insolubile qualsiasi forma di discorso autobiografico non può che uscire irrimediabilmente compromessa nella propria funzione progettuale di esplicita, pacifica costruzione dell'identità, per inclinare verso due esiti opposti: da un lato il racconto di fantasmi, che certifica lo scacco di quel progetto proprio nel momento in cui lo nega; dall'altro la fiaba, che realizza la propria funzione di risarcimento fantastico al tempo stesso contraddicendola con il 'secondo grado' del registro ironico.

La prima tappa lungo la strada della fiaba è ovviamente *L'Iguana*. 'Andai per un po' a Roma, e scrissi una fiaba, un romanzo-fiaba, e lo volli difficile per reazione all'atroce linguaggio corrente' (*Corpo celeste*, p. 48). Tra il 1962 e il 1963, mentre sta portando a termine la prima, parziale e provvisoria rielaborazione del testo autobiografico scritto a Milano tre anni prima, l'Ortese abbandona, almeno apparentemente, la scrittura dell'io e sterza bruscamente in direzione della scrittura dell'altro. Dico apparentemente perché se è vero che *L'Iguana* esibisce tutte le possibili declinazioni del genere fantastico – dal 'racconto di avventure marine' alla 'storia di spettri' alla 'favola barocca' (Citati 1986, p. 201) – è altrettanto vero che il romanzo si può leggere anche come un ennesimo sondaggio nei territori dell'autorappresentazione. A confermarlo, non bastassero gli indizi disseminati dall'autrice negli anni successivi ('ero un'iguana anch'io, nel 1962', scrive l'Ortese a Franz Haas il 12 giugno 1990), sta la nuda lettera della vicenda: che dietro gli innumerevoli strati della più sofisticata finzionalità è riconducibile e riducibile ancora una volta alla storia di un abbandono amoroso e di una parallela emarginazione sociale – entrambi resi irredimibili dalla durezza della logica economica, che fa dell'iguana non solo una creatura disamata ma una serva, e spinge don Ilario a rinnegarla per convolare a più pragmatiche nozze con una ricca ereditiera americana.

La Masa Sanipoli dello *Sgombero* è diventata davvero una pietra, assumendo le fattezze della creatura che più di ogni altra è apparentabile al mondo minerale. Il tradimento di Ilario ha bloccato la sua crescita e stravolto, insieme al suo nome (da Estrellita a Perdita), la sua stessa natura, retrocedendola a una

preistoria desolata, a un'infanzia letterale, ossia a una condizione priva di parola. Allo stesso modo il progressivo spogliarsi, da parte del conte Aleardo, delle proprie certezze identitarie, per riscattare con la degradazione di sé la degradazione dell'Altro/a, radicalizza fino al sacrificio il processo di immedesimazione di Alberto Sanipoli nel corpo preso e gettato via della sorella, il suo affacciarsi tra compassione e tremore sul vertiginoso gioco di specchi dell'io-tu.

Giovanni Giuga è stato il primo a capire la profonda solidarietà che un'analogia matrice autobiografica istituisce tra *L'Iguana* e *Il porto di Toledo*:

Già Viridia, recensendo il romanzo [*Il porto di Toledo*] sulle colonne della 'Fiera', ne ha indicato una possibile chiave di lettura [...] nell'eterno trauma dell'impatto con l'Altro. Riprendendo lo spunto critico, si potrebbe affermare che *Toledo* non è che l'inquietante affabulazione di una triplice esperienza esistenziale: l'esperienza dell'essere povero, l'esperienza dell'essere donna, l'esperienza dell'essere (o del divenire) scrittore. [...] In tal senso, *L'Iguana*, romanzo che alcuni critici hanno troppo in fretta liquidato come un semplice 'momento di passaggio', costituisce un precedente interessante, il primo forse e significativo tentativo di trasferire sul piano oggettivo del romanzo siffatta diversità, o coscienza della diversità. (Giuga, p. 9)

È una solidarietà che si può estendere altrettanto legittimamente anche a *Poveri e semplici* e al *Cappello piumato*. E non solo per i motivi elencati dal critico, o per alcuni sorprendenti cortocircuiti testuali ('Da quando in qua le bestioline parlano?' chiede Gilberto a Bettina nel *Cappello piumato*, p. 267), ma soprattutto perché *L'Iguana*, incuneandosi tra l'Ur-text autobiografico del '60-'61 e le sue successive rielaborazioni che nel 1966 porteranno alla stesura definitiva di *Poveri e semplici*, condiziona vistosamente la fisionomia e il registro di quest'ultimo.

Torniamo a Milano e ai giorni tra il 7 dicembre 1960 e il 7 gennaio 1961, quando l'Ortese scrive di getto 'un racconto dedicato allo spavento di vivere' (*Il cappello piumato*, p. 153): si tratta di 240 cartelle nelle quali è racchiusa, come scrive a Bompiani l'11 gennaio, 'tutta la mia vita a Milano'. Nel capitolo in-

troduttivo aggiunto al *Cappello piumato* a ridosso della pubblicazione del romanzo, l'autrice riassume le peculiarità e il bizzarro destino di quel dattiloscritto:

C'era un personaggio più divertente degli altri, in quel racconto [...] Questo personaggio era proprio colui che scrive, il fastidioso e ormai usualissimo 'io narrante'; e se in qualche tratto – del tutto remoto – mi somigliava, non poteva dirsi il mio 'io' certamente. [...]

M'interessai e affezionai particolarmente a questa *Bettina* [...] e mi accorsi ben presto che mi prendeva la mano, se ne andava per conto suo, povera figlia! [...] Poco alla volta, ripeto, mi ci affezionai, e [...] la lasciai dire quello che voleva, dimenticandomi del tutto delle prime quaranta cartelle, dove avevo scritto finora solo quello che volevo io. (pp. 154-155)

Dalle duecento pagine in cui Bettina si appropria della regia del racconto nascerà, quasi vent'anni dopo ma senza sostanziali variazioni rispetto alla prima redazione, appunto *Il cappello piumato*. Il percorso che dalle prime quaranta cartelle conduce a *Poveri e semplici* è invece più tortuoso e accidentato e impegna la scrittrice, tra ampliamenti, rielaborazioni e successive riscritture, per più di cinque anni. La prima stesura di *Poveri e semplici* è pronta nel giugno 1963: inviata alla Vallecchi, alla quale l'Ortese era vincolata per contratto dal 1958, viene accolta con entusiasmo da Geno Pampaloni, allora direttore editoriale della casa fiorentina, che si limita a suggerire alcune piccole modifiche. Ma il lavoro di correzione diventa col tempo un'impresa impossibile; al punto che due anni dopo, nel settembre del 1965, la prima redazione di *Poveri e semplici* viene definitivamente accantonata e sostituita da una nuova stesura, alla quale l'Ortese lavora per un altro anno; finché il romanzo vede finalmente la luce nel 1967.

Per quale motivo Anna Maria Ortese scrive e riscrive, tra il 1960 e il 1966, le quaranta cartelle iniziali del dattiloscritto milanese, mentre non tocca, o non riesce a toccare, le successive duecento (che infatti usciranno, stando alle dichiarazioni dell'autrice, praticamente immutate rispetto alla versione originaria)? La risposta non è una sola, e riguarda sia la diversa natura dei libri che compongono il dittico milanese sia la faglia invisibile che li attraversa e che separa due punti di vista e due strategie narrative. Nel *Cappello piumato*, alla cui protagonista l'Or-

tese sembra voler attribuire non solo la funzione di narratrice ma addirittura lo status di autrice, risuona una voce singolarmente adulta, per la quale l'impulso al racconto di sé non è scindibile da un'analoga spinta alla lettura critica della realtà. Ridotti i fatti al minimo, il romanzo trova la sua forza propulsiva nelle incessanti riflessioni di Bettina e nei suoi confronti-scontri con gli altri personaggi sulle grandi questioni dell'epoca: l'insufficienza delle ideologie di fronte alla sofferenza universale, la necessità di un nuovo ordine, etico-esistenziale prima che politico, la mercificazione degli uomini e della natura, il ritrarsi della realtà di fronte a 'una nebbia che avanza da tutte le parti: e questa nebbia [...] siamo noi tutti quanti, come viviamo, e le cose per cui viviamo' (*Il cappello piumato*, p. 265).

Una protagonista adulta, un punto di vista adulto, un'accentuata dimensione saggistico-meditativa: è facile capire come, con queste caratteristiche, le duecento cartelle 'dettate' da Bettina costituissero un materiale inassimilabile alla strategia rappresentativa secondo la quale l'Ortese stava trasformando le prime quaranta nella definitiva versione di *Poveri e semplici*. E che obbediva all'intento di trasformare quella scheggia di scrittura autobiografica in una fiaba.

Una fiaba ironica, occorre precisare. Perché, per dirsi, l'Ortese ha bisogno di nascondersi. E quale nascondiglio è migliore dell'ironia? C'è ironia nel contrasto tra l'ingiunzione al lettore di non credere alla verità autobiografica dei fatti narrati ('La necessità di riuscire a rendere più vivamente una situazione e un personaggio – si legge nell'avvertenza – ha suggerito la forma autobiografica di questo racconto, che perciò deve intendersi come una normale narrazione di fatti e luoghi immaginari'), la trasparente referenzialità di alcuni elementi della storia, che sollecita l'identificazione di autrice e personaggio (la morte del padre e la vittoria al premio Viareggio nel 1953, il viaggio in Russia l'anno successivo), e la smaccata contraffazione di altri (uno per tutti: la Bettina di *Poveri e semplici* non è solo, come è ovvio, di qualche anno più giovane rispetto a quella del *Cappello piumato*, la cui età non è per altro mai specificata. È una ragazzina appena uscita dall'adolescenza, che all'inizio del racconto, collocabile nell'autunno 1952, quando l'autrice ha già compiuto trentotto anni, va 'per i diciotto', *Poveri e semplici*, p. 7). E c'è ironia nel-

lo stile, il cui registro dimesso è stato troppo spesso ‘scambiato per un’infelice manifestazione di neorealismo fuori stagione’ (Traina, p. 129), mentre non è che un ennesimo travestimento teso a infantilizzare un vissuto drammaticamente adulto.

Una fiaba ironica, dunque, proprio come *L’Iguana*: popolata di adolescenti orfani – come lo sono quasi sempre i protagonisti delle fiabe – sopravvissuti a una catastrofe la cui dimensione privata è solo il riflesso di un più vasto cataclisma storico, ma per i quali la vita è una promessa ancora intatta. Con una protagonista la cui giovinezza contraffatta ha come effetto più vistoso quello di accentuare in misura sensibile – soprattutto in confronto al *Cappello piumato* – la distanza che separa io narrante e io narrato. In *Poveri e semplici* si scontrano così due opposti sentimenti del tempo: la trepidante attesa del futuro in cui è immersa la Bettina ricordata e lo stupore malinconico per il dileguare del passato che affiora nella voce della Bettina che ricorda. Da un lato il presente come incantamento estatico: ‘la vita, vera estasi, incominciava’ (*Poveri e semplici*, p. 64); dall’altro la memoria come sogno: ‘quei primi giorni della piena estate furono tali, che il loro ricordo rassomiglia a un sogno’ (p. 56). Dall’incontro di queste due forme, diverse ma complementari, di trasfigurazione del reale, si sprigiona un vapore fantastico che ‘sfoca’ le vicende e i personaggi del romanzo proiettandoli in una dimensione appunto fiabesca.

Insomma, mentre nel *Cappello piumato* gli anni milanesi sono ripercorsi per ciò che hanno effettivamente significato – il fallimento di una donna adulta, che mentre si descrive si analizza, riflette su se stessa, su ciò che la circonda e sul suo stesso scrivere – in *Poveri e semplici* sembra quasi che sotto la Milano dei primi anni Cinquanta affiori la Napoli degli anni Trenta, ossia la città dell’adolescenza ortesiana. Come se la lunga immersione memoriale intrapresa nell’inverno ’60-’61 e protratta per più di sei anni avesse progressivamente ricondotto la scrittrice là dove tutto era cominciato: alla ferita originaria, al primo e definitivo incontro ‘con la doppia natura umana, con l’ebbrezza e la perdita’ (*Il porto di Toledo*, p. 14), in un tentativo impossibile di autorisarcimento: ‘ritornare bambina nella casa di mio padre, ri-sentire la dolce voce di mia madre’ (*Poveri e semplici*, p. 104).

Accade così che la Bettina bambina di *Poveri e semplici*

manchi il suo appuntamento con la Bettina adulta del *Cappello piumato*, alla quale verrà ricongiunta solo molti anni dopo. E invece di proseguirne la storia mettendo mano alle duecento pagine del vecchio dattiloscritto, l'Ortese la fa voltare indietro e la riconduce ai cancelli del *Porto di Toledo*: la cui stesura è avviata infatti nel 1969, appena due anni dopo la pubblicazione di *Poveri e semplici*.

Se si guarda oltre la convenzionale ripartizione per generi della produzione romanzesca ortesiana, il filo che unisce *L'iguana*, *Poveri e semplici*, *Il porto di Toledo* e *Il cappello piumato* conduce alla constatazione, o almeno all'ipotesi, che il racconto di sé costituisca per l'Ortese l'atto fantastico per eccellenza. Un processo dagli esiti imprevedibili, che mette in gioco la linearità del tempo, la distinzione tra identità e alterità (Farnetti 1998, pp. 31-33), umano e animale, vivi e morti; e che si costituisce, infine, come una grandiosa evocazione delle ombre.

Di fatto, nella sua lunga carriera letteraria e a dispetto dell'urgenza autobiografica che l'ha costantemente ispirata, l'Ortese non ha mai raccontatotutta la propria vita, ma solo la propria giovinezza. Che si tratti di una giovinezza sognante (*Angeli dolenti*), di una giovinezza sognata (*Poveri e semplici*) o di una giovinezza reale (*Il porto di Toledo*) poco importa. Quello che conta è la concezione della vita e il conseguente schema narrativo che una scelta del genere implica: come se dopo il primo traumatico impatto con la realtà e il fallimento delle due prove iniziatiche fondamentali – la 'socialità' e l'erotica' (Farnetti 2002, p. XXVI) – non ci fosse più niente da vivere (e da raccontare) se non l'eterna ripetizione di quello scacco. La vita adulta – socialità più erotica, appunto – è destinata a restare irraggiungibile, inafferrabile, quindi non raccontabile. Sta sempre un passo avanti, o scorre un po' di lato, o manda messaggi da dietro un muro; e anche ammesso che si riesca a raccontarla secondo i canoni del 'racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità' (Lejeune, p. 12), è solo questo iato che davvero si racconta.

Se ogni autobiografia ha come orizzonte implicito la morte

(Pizzorusso, p. 198), nel caso dell'Ortese occorre specificare che non della morte biologica si tratta, quanto piuttosto del naufragio di un progetto esistenziale nel quale l'individuo sperimenta il proprio annullamento. Impossibilitato a dire come 'da *altro* che era, è divenuto se stesso' (Starobinski, pp. 210-211), l'io attuale può dare di sé soltanto rappresentazioni fantastico-fiabesche oppure fantasmatiche; riservandosi, nel secondo caso, il privilegio di costituirsi come lo spazio cavo in cui possono risuonare le voci di altri fantasmi, o meglio la voce di quell'altro fantasma in cui il tempo ha trasformato l'io passato.

L'impossibilità a 'incorporare la vita come oggetto assoluto', la sistematica dissoluzione del 'binarismo delle opposizioni "sé/altro" e "vita/morte"', l'implicita postura '*dialogica*, cioè governata dalla logica – sintattica e pragmatica – di domanda e risposta' (Locatelli, p. 98), sottraggono l'autobiografismo ortesiano alla scrittura di testimonianza per avvicinarlo semmai a una concezione dell'autobiografia come 'prosopopea', ovvero, secondo Paul De Man, 'the fiction of an apostrophe to an absent, decayed, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter's replay and confers upon it the power of speech' (De Man, pp. 75-76).

Una scena simile è appunto quella che l'Ortese allestisce per anni, con insistenza quasi ossessiva, nei paratesti del *Porto di Toledo* e nel capitolo introduttivo del *Cappello piumato* – luoghi testuali scelti non a caso, visto che in essi più esplicitamente che altrove viene sancito il patto col lettore. L'ombra di Damasa fa la sua comparsa già nella quarta di copertina della prima edizione del *Porto di Toledo*:

... tutto il racconto – d'avvio autobiografico – autobiografico non era, in realtà, ma un personaggio che io non avevo previsto all'inizio, si era sostituito al mio *io* reale – quello che ora scrive questa nota – portando il racconto, in modo neppure questo previsto, fino alla fine. [...] Se mi si chiedesse cosa ne penso: ricordo solo la fatica, forse vana, che m'è costata: per sistemare passabilmente linguaggio e struttura che non avevo pensato così; per capire chi fosse questo personaggio tanto fuori di sé e malinconico (che a volte temevo poter essere stata io) [...] Mi dispiace aver scritto tanto di cose così assurde, e comunque non comprensibili neppure a me stessa. Di aver liberato una persona così inesplicabile e triste. E tante altre ombre. Ma esse – e la città perduta dove camminano – non sono di qui e

di nessun luogo. Devono, quindi, essere prese per sogni, o narrazioni confuse del vento (così negli armadi marini di Austen, a Bath, 200 anni fa), e come tali, a lettura finita, considerate. (Quarta di copertina del *Porto di Toledo*, Rizzoli, 1975)

Dieci anni dopo, nella *Nota* per l'edizione Bur del romanzo, si profila con chiarezza ancora maggiore, ancora più nitidamente è messo in scena l'irrompere della sua voce (auto)narrante:

M'impegnai dunque a scrivere un libro di memoria. E come lo pensai, venne fuori questa Damasa, a me sconosciuta [...] Prese il mio posto nella casa del Pilar, e descrisse tutto come a me non sarebbe mai potuto accadere. La guardavo allibita. Parlava di me (scrittore) come un detenuto avrebbe parlato della Legge. Il mio essere, di oggi, nella convenzione dello scrivere, non la riguardava [...] Con questo spirito, con questa cattiva e desolata ombra alle spalle, sotto il dominio, o fascino malato, di quest'ombra [...] 'ricordai' Toledo, ne descrissi il silenzio, l'angoscia, i passi giovani (oggi perduti) per le sue strade contorte e ventose, in mezzo a ignote colline. (*Il porto di Toledo*, pp. 998-999)

La ragazzetta inesplicabile e triste, la sconosciuta di ieri che è e non è l'autrice di oggi e alla quale è affidato il compito di figurare un mondo ormai sommerso, si staglia nelle pagine dei paratesti non solo come protagonista e voce narrante, ma come ombra suggeritrice e voce dettante. Affiorando dal passato, ne mette a nudo il vero volto infernale e buio, insieme alla sua natura costitutivamente inattuabile; ristabilendo la propria verità, smaschera il tentativo autoriale di contraffarlo con gli artifici della memoria e di istituire una qualsiasi continuità tra l'io di ieri e l'io di oggi. E l'autrice si fa da parte: non solo racconta di sé come un'altra, ma lascia che alla propria voce si sovrapponga e si confonda la voce dell'altra.

Nel 1979, quando l'Ortese decide di dare alle stampe *Il cappello piumato*, sfrutta lo stesso stratagemma per presentare ai lettori un testo ormai remoto e per raccordarlo alle vicende narrate in *Poveri e semplici*. Così nel capitolo introduttivo del romanzo, 'che, con esplicita funzione di prologo, costituisce probabilmente il solo intervento sulle, o intorno alle, famose duecento pagine in vista della loro pubblicazione' (Farnetti 2002, p. 1013), il fantasma Bettina si materializza dai fogli del

vecchio dattiloscritto, disseppelliti da un cassetto in una casa abbandonata, la stessa 'casa tetra e imponente dove avevo già battuto su una macchinetta, ora allo stato di ferraglia, il mio vecchio Racconto' (*Il cappello piumato*, p. 157).

Cosa ci fa il fantasma di Bettina in quelle stanze gelide e deserte? In primo luogo, difende la sua storia. Incalza l'autrice di oggi, rivendicando la propria versione dei fatti e la dignità della 'prosaccia' alla quale è affidata. E infine reduplica, come in un gioco di specchi, la natura metanarrativa del capitolo, innestando nella dialettica scrittura-rilettura il confronto tra autrice-personaggio, o meglio, tra due diverse autrici, quella di ieri e quella di oggi. Il lettore è introdotto al vecchio dattiloscritto tramite lo sguardo sprezzante dell'autrice Ortese:

Rimasi francamente sconvolta, pensierosa.
 Aggettivazione... punteggiatura: tutto era incredibilmente bambino!
 Questa non crebbe – dissi tra me – e scrisse un libro-bambino.
 Oh, come avrei voluto metterle sotto gli occhi il suo vecchio straccetto. (p. 164)

Ma insieme, e del tutto inaspettatamente, è costretto a riconsiderare anche *Poveri e semplici* dal punto di vista dell'autrice Bettina:

Insomma, c'era stata una festa! Motivo del lamento era che tale festa fossa stata da me snobisticamente tagliata, e ridotta a niente.

Altro motivo – a sentire quella tempesta di vento – è che io mi fossi permessa di portare le Quaranta e successive pagine a un discorso compiuto, come se il mondo non fosse stato quello che era: un gran vento, una notte buia, una solitudine, un inferno.

Incredibilmente (vorrei dire stupidamente) ribattevo che sta bene, ma la vita non può passare nell'arte (dicevo così: *arte!*) così com'è. Bisogna mondarla! Come un pisello! Risposta:

AILLALLILLIII!

E dentro, come un filo:

'Oh, non fare così! Non fare così!'. (p. 159)

Per questo l'Ortese riconvoca sulla pagina il suo vecchio personaggio. Per fargli riaffermare la propria verità: una 'verità di cose incompiute, degradate – o Umanità, o Realtà, o triste Bellezza! – dove più o meno tutto confluisce' (p. 169). Ma anche perché possa replicare sotto gli occhi del lettore lo stesso

gesto che quasi vent'anni prima aveva causato la frattura tra le quaranta pagine iniziali e le successive duecento del dattiloscritto: il gesto sofferto e imperioso, timido e risoluto, della presa di parola.

Quello che sopravvive del patto referenziale, in questo confronto-scontro tra autrice e personaggio dove la posta in gioco è appunto la parola, è la sua natura intrinsecamente paradossale: perché se l'ombra che parla certifica la veridicità del narrato – è lei che ha vissuto *realmente* quello di cui si racconta – al tempo stesso la smentisce o la rende quanto meno ambigua – colei che ha vissuto quello di cui si racconta è ormai soltanto un'ombra: un sogno non di qui e di nessun luogo, una narrazione confusa del vento.

'Le storie sono piene di mutamenti' – dice Jimmy Op a Stella Winter in *Alonso e i visionari* – 'si comincia con *lui*, si finisce con *lei* o *loro*, o il contrario: con nessuno, con tutti' (p. 23). Perfetta sintesi di quel giallo metafisico che è l'ultimo romanzo dell'Ortese, costellato di omicidi e di resurrezioni, di metamorfosi e di identità cangianti, la frase si adatta in modo altrettanto pertinente ai romanzi autobiografici della scrittrice: dove un *io* che si autodefinisce 'reale', senza sapere ancora con quanta cautela vada impiegato quell'aggettivo, comincia a parlare di sé e finisce a parlare di un'altra, o a nome di un'altra, o per bocca di un'altra, quando non venga addirittura parlato da un'altra.

Damasa: un'ombra 'che a volte temevo poter essere stata io'. Bettina: uno spettro che non ha 'nulla da fare con me, tranne l'esperienza' (Farnetti 2002, p. XLIV). Anche queste, naturalmente, sono maschere. E anche di queste l'Ortese si serve, oltre che per nascondersi, per rivelarsi. Il ritorno delle ombre le consente di riconoscere se stessa come un'ombra, la libera dal cerchio solipsistico dell'io e la riconduce all'esperienza del reale, che passa sempre, come sa bene la protagonista di *Alonso e i visionari*, attraverso l'esperienza del tu. È lei, 'la dura signora Winter, l'avara e la battagliaiera, la impassibile e senza misericordia né immaginazione signora Winter', l'ultimo approdo dell'incessante sforzo ortesiano di narrarsi, l'ultimo autoritratto di un'autobiografa che si è finalmente sbarazzata della propria biografia: ridotta 'a tremare per uno straniero, che a sua volta si

era ammalato per eccesso di pietà e di immaginazione' (p. 150), ma proprio per questo legittimata ad aprire il proprio memoriale con l'atto spudorato, e ancora una volta ironico, dell'autonominazione: 'Mi chiamo Winter. Stella Winter Grotz'.

NOTA - Le opere di Anna Maria Ortese sono citate nelle seguenti edizioni: *Angelici dolori e altri racconti*, a cura di L. Clerici, Adelphi 2006; *Silenzio a Milano*, La Tartaruga 1998; *L'Iguana*, Adelphi 1986; *Poveri e semplici, Il porto di Toledo, Il cappello piumato*, in *Romanzi*, vol. I, a cura di M. Farnetti, Adelphi 2002; *Alonso e i visionari*, Adelphi 1996; *Corpo celeste*, Adelphi 1997. Dall'edizione Adelphi dei *Romanzi* è tratta anche la citazione della *Nota* dell'autrice all'edizione Bur (1985) del *Porto di Toledo* (alle pp. 997-1001), mentre la quarta di copertina firmata dall'Ortese per la prima edizione del romanzo si legge in *Il porto di Toledo*, Rizzoli 1975. I rimandi alla bibliografia critica sono indicati tra parentesi con il nome dell'autore o dell'autrice, l'anno di pubblicazione (solo laddove è necessario distinguere contributi diversi dello stesso autore o della stessa autrice), e il numero di pagina. Per quanto riguarda la critica ortesiana si è fatto riferimento, nell'ordine, ai seguenti testi: L. Clerici, *Ritratti critici di contemporanei. Anna Maria Ortese*, in 'Belfagor', XLVI, 4, luglio 1991; N. Orenco, *Il miglior gioiello? E' il giardino che non sono mai riuscita ad avere*, in 'Tuttolibri', V, 1, 13 gennaio 1979; M. Farnetti, *I romanzi di Anna Maria Ortese*, introduzione a A. M. Ortese, *Romanzi*, cit.; G. Traina, *Anna Maria Ortese, La denuncia sussurrata, tutte le metamorfosi*, in 'Il Ponte', n. 1-2, 1999; F. Amigoni, *I rottami del niente: il fantastico nell'opera di Anna Maria Ortese*, in 'Strumenti critici', n.s., XVII, 2 (99), maggio 2002, poi in *Fantasma nel Novecento*, Bollati Boringhieri 2004 (da cui si cita); L. Clerici, *L'invisibile trama dei racconti*, postfazione a A. M. Ortese, *Angelici dolori e altri racconti*, cit.; P. Citati, *Ortese un mondo chiamato prigionia*, in 'la Repubblica', 21 luglio 2000; A. Gatto, *Nota introduttiva a Poveri e semplici*, Rizzoli 1974; P. Citati, *La principessa dell'isola*, postfazione a A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit.; G. Giuga, *Il mare non bagna la Liguria*, in 'La Fiera Letteraria', a. LIII, n. 107, 13 febbraio 1977; M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Bruno Mondadori 1998. Di Luca Clerici si è inoltre tenuta presente la biografia della scrittrice, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori 2002, dalla quale sono tratti il brano della lettera a Franz Haas del 12 giugno 1990 (p. 383) e quello della lettera a Valentino Bompiani dell'11 gennaio 1961 (p. 365). La lettera a Roberto Calasso del 16 maggio 1997 è riportata invece da Monica Farnetti nella Nota al testo relativa al *Porto di Toledo*, nel già citato volume dei *Romanzi* (p. 1068). Per le citazioni e i riferimenti teorici sull'autobiografia, il romanzo autobiografico e più in generale le scritture dell'io si rimanda a Ph. Forest, *Il romanzo, l'io. Nella vertigine dell'identità*, Rizzoli 2004; Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, il Mulino 1986; A. Pizzorusso, *Ai margini dell'autobiografia*, il Mulino 1986; J. Starobinski, *L'occhio vivente*, Einaudi 1975; C. Locatelli, *L'(auto)biografia: una figura di lettura nella politica co(n)testuale femminista*, in 'DWF', 3-4 (39-40), luglio-dicembre 1998; P. De Man, *Autobiography as De-Facement*, in 'MLN', vol. 94, n. 5, 1979, poi in *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press 1984.