

Claudia Marsulli

Catastrofe e meraviglia
Storia, filosofia e etica animale in una novella
di Anna Maria Ortese

«Ma Piggy, il punto è questo: 'sti fantasmi
esistono oppure no? E le bestie?»
William Golding, *Il Signore delle mosche*

Abstract

Questa analisi nasce con la volontà di indagare alcuni nuclei filosofici espressi dalla poetica di Anna Maria Ortese. Nel caso della scrittura ortesiana, infatti, si dovrà parlare di un ragionamento di carattere etico, politico e teologico che in nessun caso prescinde dalla produzione letteraria, ma al contrario nasce e si sviluppa proprio in seno alla *fiction*. Dunque si è scelto di leggere *Le Piccole Persone*, raccolta di lettere, articoli e piccoli saggi, in stretta connessione con esempi di narrativa. A tale proposito, si è individuato ne *L'Infanta Sepolta*, opera meno conosciuta rispetto ai romanzi, un interessante *case study* capace di offrire un punto di vista privilegiato sulla poetica dell'autrice, di cui la novella rende manifesti alcuni tratti salienti; fra tutti, un ricorso al meraviglioso, che si fa portatore di contenuti simbolici e semantici poiché luogo di espressione di un'alterità che conserva la propria intraducibilità. Il lavoro vuole quindi dimostrare che la cifra irriducibile del meraviglioso ortesiano incarna un pensiero critico profondamente complesso, il quale mostra affinità con la riflessione delle filosofe e teologhe novecentesche (Simone Weil, Edith Stein), ma anche con la tradizione mistica (soprattutto Teresa d'Avila). Attraverso una poetica così organizzata, l'autrice riesce a sondare con potenza e originalità le principali questioni del Novecento: il male, la storia, la cosificazione, lo sfruttamento, i rapporti fra umano e non umano, la distruzione dell'altro.

In *Ricordo di un filosofo*, Lev Šestov (pseudonimo di Lev Isakovič Švarcman) ci regala un ricordo intimo e sfaccettato di Edmund Husserl. L'essenza della filosofia husserliana, come intuisce Šestov, si trova concentrata in un'espressione: *rizomata panton*, ossia la ricerca delle «radici di tutte le cose» (ŠESTOV 2014, 17). Ma se il pensiero di Husserl *sembra* talvolta scivolare in una visione iper-razionalistica della gnoseologia, la sua allieva imbecca una strada diversa. Edith Stein mutua dalla filosofia husserliana il movimento centripeto diretto al «fondamento di tutte le cose» (*ibid.*, 6); eppure, laddove Husserl e Nietzsche vivono l'*impasse* del volto più tremendo della verità, Stein raccoglie la lezione kierkegaardiana e la bagna di una luminosità tutta sua: è l'esperienza della fede, come accettazione di un limite imposto al razionalismo gnoseologico, che costituisce il segno più vivo del pensiero steiniano. La sua è una filosofia impastata di vita, imbricata nella cifra storicistica dell'esistenza e pur sempre tesa al dialogo con un che di irriducibile, assoluto. È con questa consapevolezza che Edith Stein attraversa il Novecento, per eccellenza il secolo del lutto, imprimendone sulla propria carne gli esiti estremi. Avrebbe potuto farlo, qualora avesse avuto una meno salda fede in un principio unitario, artefice di tutte le cose? Non credo, mi verrebbe da dire. E non tanto perché Stein abbia scoperto un "senso" (parola abusata) dietro all'ecatombe ebraica, ma proprio perché quella *catastrofe* appariva, con tutta sua terribile violenza, *καταστροφή*, «rovescio» insensato della realtà storica. Ecco che affiora l'insegnamento di Kierkegaard: quanto più la ragione vacilla, tanto più resta la fede unica *vox clamantis* di fronte a una Verità che si rivela, violenta e perturbante come essa è ogniqualvolta si manifesti.

L'esperienza del male descrive, per la filosofia come per la letteratura, l'arte e in generale il vivere novecentesco, una linea di demarcazione nel cui solco s'incontrano un mondo che tramonta e uno che non può più credere alle resurrezioni. Forse è un'opera finita sotto il tappeto dei romanzi di formazione, *genre* a torto bistrattato, che coglie il senso di assoluta e tragica irreparabilità del trauma novecentesco: è il *Signore delle mosche* di William Golding. In un saggio conosciuto come *È un compito ingrato raccontare favole* (*Fable* è l'estremamente più significativo titolo originale), Golding ascrive la genesi della sua "fiaba nera" a una consapevolezza che nel cuore degli intellettuali andava facendosi, nel secondo dopoguerra, sempre più acuta. Ha a che fare con lo

statuto stesso del racconto di finzione e con la sua definitiva perdita dell'aureola. Dopo la *shoah*, per Golding, è di un'ingenuità intollerabile (quando non proprio connivente) la pretesa di neutralità o bontà di qualsiasi affabulazione: la *fabula* contemporanea non può far altro che fraternizzare con l'orrore. E il mondo del *Signore delle mosche* è, di fatto, un mondo in frantumi, abitato da una storicità traumatizzata che porta i segni di un definitivo risveglio dal vecchio sogno d'innocenza. Quel mondo liscio come un guscio d'uovo, sembra dire Golding, è morto o non è mai esistito. Come dare conto di un lutto così radicale?

La letteratura italiana ha risposto in vario modo a questa crisi, si direbbe, *ontologica*. Ma come spesso accade è frequentando le periferie della cultura che ci s'imbatte, quasi per caso, in oggetti singolari. Così è per Anna Maria Ortese, autrice irregolare nel panorama italiano la cui opera resta piuttosto defilata nelle grandi ricognizioni delle voci novecentesche. Ora, è vero che il Novecento si direbbe il "secolo lungo" della storia letteraria italiana, per la sua prolificità; eppure, è difficile ricordare qualcuno che abbia dato voce alla miseria umana più radicalmente di quanto non abbia fatto Ortese, perché paradossalmente quella voce, barbara e perturbante, viene ora da un'iguana, ora da un *cardillo*, ora da un puma. I personaggi ortesiani abitano il mondo avvertendone la rovina, a metà fra abietti e piccole divinità teriomorfe, e la loro realtà è quella allucinata che sa registrare, in ogni istante, la morte, l'insensatezza e la Verità che vi si cela. Anna Maria Ortese, che si disse una "bestia che parla", ha raccontato non solo il «secolo della crudeltà» (ORTESE 2016a, 80-86), ma anche l'era a venire con una lucidità spietata e impossibile, pervasa di ombre, fantasmi e un'inquietudine di forme.

Per questo motivo la critica l'ha spesso definita un'autrice barocca – riferendosi soprattutto a un'estetica del meraviglioso che ha molto a che vedere con le tinte oscure e inquietanti del barocco iberico. Tuttavia, la poetica di Ortese è qualcosa di talmente complesso da eccedere le categorie del barocco, anche quando queste risultino problematizzate nel dialogo con la contemporaneità. Si può mutuare il commento di Ezio Raimondi a Gadda, quando parla di un barocco che è «ontologico, se non metafisico, legato al senso del tempo, al dramma e alla confusione della storia» (RAIMONDI 1995, 4), e soprattutto perdita della misura. In Ortese il prototipo rinascimentale

dell'uomo "metro di tutte le cose" si risolve in *orrore* prospettico poiché l'umano ortesiano appare sempre decentrato, oltre che pieno di criticità – ed ecco che affiora, come in Golding, il sogno rovesciato in incubo.

Stupirò i miei lettori, e forse li scandalizzerò, affermando che, a mio parere, il nazismo non è affatto un momento storico, ma una dimensione immortale dell'uomo, e lo prova il fatto che, mancando le occasioni di esercitare il proprio potere su uomini inermi, lo si esercita a freddo sui figli inermi della natura. [...] Nego che gli uomini, nella loro generalità, ignorino quanto la natura sia capace di dolore, quando le si impone il dolore. Lo sanno, come lo sapevano i nazisti, e come lo sanno, in generale, tutti i torturatori (ORTESE 2016a, 133).

Ne *Le Piccole Persone* la natura del male è spesso posta al centro della riflessione. Il volume raccoglie una serie di articoli e scritti accomunati da una medesima focalizzazione, che in maniera riduttiva si potrebbe definire "animalista". Dico che è una definizione riduttiva perché l'animalismo o antispecismo di Ortese è il frutto ultimo di un pensiero che trova riscontro in una ricca tradizione: da Teresa d'Avila alla fenomenologia in chiave kierkegaardiana di Edith Stein, a Hannah Arendt, alla riflessione politica e teologica di Simone Weil e María Zambrano, le suggestioni che parrebbero mescidarsi nella scrittura ortesiana sono molte. Ma procediamo per gradi.

Cogliere il retroterra filosofico della produzione ortesiana significa *in primis* saggiarne la poetica. Sebbene essa evada il giogo delle categorie, uno dei suoi tratti distintivi risiede in un senso del meraviglioso che davvero ricorda solo la faccia più grave del barocco, quella iberica, o addirittura un medioevo "barbaro" (cioè impuro, prerinascimentale e anticlassicistico). Il *trait d'union* fra queste due espressioni, distanziate dall'interludio umanistico, sta in un gusto per la meraviglia che non ha nulla di ludico o leggero. Ma se almeno una parte del barocco insegue i virtuosismi delle immagini ripetute, accumulate e sfibrate fino allo spasimo per volontà, appunto, di *meravigliare*, il repertorio medievale conserva un che di inconsapevole che rende il suo meraviglioso serio e quanto mai *vero*.

Jacques Le Goff ha scritto saggi felicissimi su questo argomento. Per lo studioso la realtà medievale si costruisce come una rete predisposta alle scalfitture dei vuoti di senso; ciò vuol dire che resta aperta all'inspiegabile e, anzi, appare costellata di incrostazioni soprannaturali – tanto che il lessico

medievale non dispone di un termine che individui la categoria astratta del “meraviglioso” ma solo una pluralità di *mirabilia*, oggetti e fatti meravigliosi (LE GOFF 2020, 5). Ma, avverte Le Goff, ci sono frontiere del meraviglioso che minacciano il meraviglioso stesso – «il quale rischia così di dissolversi» – e sono tutte quelle forme di “recupero” che adducono ai *mirabilia* spiegazioni scientifiche, storiche, simboliche o parenetiche (*ibid.*, 15). Così le istituzioni politiche o religiose cooptano le cosmologie che oppongono alla cultura ufficiale:

[...] una disumanizzazione dell’universo che scivola verso un universo animalista, verso un universo di mostri o di bestie, verso un universo mineralogico, verso un universo vegetale. C’è una specie di rifiuto dell’umanesimo, una delle grandi bandiere del cristianesimo medievale che si fonda sull’idea dell’uomo fatto a immagine di Dio. Di fronte a un umanesimo che si è chiamato cristiano, o, a seconda delle epoche, carolingio, romanico, gotico, di fronte a un umanesimo che si appoggia sullo sfruttamento crescente di una visione antropomorfa di Dio, c’è stato (sic), nell’area del meraviglioso, una qualche forma di resistenza culturale (*ibid.*, 12).

Quella stessa forma di decentramento dell’umano pervade in maniera così decisa il meraviglioso di Ortese che verrebbe spontaneo ricondurlo a una sensibilità più medievale che non barocca. Del resto, l’autrice stessa scrive di una «veramente chiusa e celeste tendenza alla proiezione interiore» quasi mai esistita nella storia italiana «fatta eccezione per alcuni momenti del Medioevo» (ORTESE 2016a, 66-67); di questa qualità “celeste”, Ortese nutre le figure cardine della propria poetica e le fa risvolto eccedente della realtà naturale che non staziona su un piano separato, a detrimento della propria veridicità, né si concede a facili razionalizzazioni. Nel mondo ortesiano si avvicendano madonne adolescenti, carcerate bambine, puma dallo sguardo paterno, donne che hanno il bacio del mare, stanze come cuori pulsanti. Sfilano come una teoria di simboli, eppure sono protuberanze del reale e resistono con selvatico orgoglio al bisogno *troppo* umano di convertirle, sublimarle, significarle.

Dunque, la visione condivide lo stesso statuto del quotidiano. Anzi: ciò che li differenzia è, proprio in favore della prima, una potenza soverchiante, che incarna l’espressione più viva della cifra misterica del reale. Tale visione cosmologica si accorda bene alla fenomenologia novecentesca nella sua

elaborazione steiniana, dove ogni fenomeno è manifestazione luminosa di una realtà soggiacente: «ognuno è una varietà dell'essenza universale, una propria unità formale e contemporaneamente parte costitutiva di una forma d'insieme» (STEIN 1993, 534-535). Ma pure dal versante mistico, il cui immaginario è ricco di sradicati - soli capaci di testimoniare le verità sostanziali -, arrivano non poche assonanze con la poetica di Ortese.

Se i mistici si chiudono nel cerchio di un «nulla» che può essere «origine», è anzitutto perché sono costretti da una situazione radicale che prendono sul serio. D'altro canto la sottolineano nei loro testi non solo mediante la relazione conservata ovunque fra una verità innovatrice e il dolore di una perdita ma, più esplicitamente, attraverso le figure sociali che dominano i loro discorsi: quelle del folle, del bambino, dell'illetterato, esattamente come se, oggi, gli eroi eponimi della conoscenza fossero i decaduti della nostra società (DE CERTEAU 2017, 29).

Lasciando da parte i romanzi più consistenti, c'è un racconto che forse dispiega più emblematicamente i tratti salienti della scrittura ortesiana. Mi riferisco a *L'infanta sepolta*, piccola novella che dà il titolo alla silloge pubblicata postuma. In questo racconto si narra di una «tra le Vergini più tranquille e forse meno popolari di questa città» (ORTESE 2000, 65), cioè la Signora di Montemayor a Napoli. Nonostante l'ambientazione esplicitamente partenopea, un'atmosfera iberica cala con l'arrivo della statua nera, «sbarcata nel porto, una mattina del 1840, da un legno grande che batteva la bandiera gialla e rossa di Spagna» e accompagnata da «monaci dal volto distrutto dalle penitenze, occhi riarsi come quelli della luna» (ivi). Si respira qui tutto il mistero della Castiglia aspra e rocciosa di Teresa d'Avila e Juan de la Cruz, popolata dalle ombre nere dei frati inquisitori, e però fatta anche di magia, miracoli e apparizioni; in breve, un'epoca innervata da forme di spiritualità eterodossa che alle spinte razionalizzanti opponevano esperienze di grande intensità immaginativa (cfr. VISMARA 2006).

Tornando all'*Infanta*, c'è una ragione se la «statua nera e incantata» (*ibid.*, 67) non piace al popolo napoletano: rinchiusa in una nicchia-prigione dalla quale getta il proprio sguardo sul mondo, la Vergine è *viva*. Ecco che, nella descrizione degli oggetti *animati*, testimoni di una realtà fisica cangiante e fatta di più livelli sovrapposti, la scrittura ortesiana incontra il sentire visionario dei

mistici. Nei moti della Madonnina napoletana sembra di poter rileggere la leggendaria visione di Santa Teresa d'Avila, quando, raccolta di fronte a un dipinto della Passione, è turbata «da capo a piedi» dall'immagine dolente di un Cristo «ricoperto di piaghe» (TERESA D'AVILA 2018, 117); oppure l'esperienza sconcertante della *visio* infernale, che trasporta la carmelitana in un «luogo che i demoni avevano preparato» in tutto simile a una nicchia o edicola votiva, dove lei è «posta tutta rannicchiata» (*ibid.*, 515). Nella la sua intera produzione letteraria, Teresa d'Avila registra i *fatti* oltremontani senza negare alla manifestazione soprannaturale uno statuto di verità o realtà e, anzi, accettando di non piegarla ad alcuna razionalizzazione.

La stessa attitudine si può intravedere nella maniera in cui Anna Maria Ortese ci pone di fronte a un inspiegabile già *dato*, la cui esistenza non ha bisogno di essere provata. Dunque, la Vergine oblata è indiscutibilmente viva. Per descriverla – come per narrare tutte Verità che si svelano in attimi di «generale orrore» (CAMPO 2012, 73) – Ortese ricorre a una scrittura paradossale, densa di metafore, similitudini e figure analogiche. E se il gusto per la metafora è un tratto distintivo del barocco, è ancor più vero che il linguaggio analogico costituisce la fibra stessa dell'espressione mistica. Alle prese con le cose ineffabili, come il contatto con il divino o l'*eros* dell'estasi, la mistica occidentale elude l'afasia prorompendo in linguaggi espressivi, ossimorici e ricchi di analogie (cfr. DE CERTEAU 2017; MARSULLI 2022, 57-72). Così è in Teresa d'Avila, quando descrive la «pena grande» delle anime cui «Dio, per sua bontà, concede questo fuoco del suo amore in abbondanza e loro si rendono conto di non avere neppure le forze fisiche per fare qualcosa per Lui»; allora «l'anima stessa muore perché [il fuoco] non si spenga», «si consuma e diviene cenere, si scioglie in lacrime e brucia» (TERESA D'AVILA 2018, 487). Quel «tormento grande, ma gustoso» (ivi) che ricorre così spesso nella prosa teresiana si specchia in una lingua poetica altrettanto evocativa, imperniata sulla contraddizione, il paradosso, la magnifica sensorialità delle immagini – l'anima paragonata al baco da seta, o alle infiorescenze primaverili, o ancora a una fonte d'acqua purissima. Non v'è traccia, in Teresa, del *contemptus mundi* che tormenta certi asceti medievali, poiché la sua realtà lega il divino al naturale, e senza sosta l'uno rovescia nell'altro in un continuo estatico contagio.

In tutte le cose create da questo Dio tanto grande e saggio, ce ne sono molte, nascoste, di cui possiamo profittare come fossimo sapienti. In ogni cosa creata da Dio si nasconde più del conosciuto, anche fosse una formichina (*ibid.*, 1195).

Se in Teresa e in altri mistici la natura rigogliosa di forme e profumi – il popolo delle bestie e quello vegetale insieme alle acque, ai monti e ai cieli lontani – è specchio della Creazione, anche in Ortese essa è libro aperto sui misteri del mondo. Il cuore che «ieri come oggi, è portato [...] a riconoscere in ogni albero un carcere di spiriti ardenti» (ORTESE 2000, 68) non può negarsi a riconoscere «quella santità – debole o forte che sia – che intende il linguaggio della vita dovunque parli, gema o si raccomandi» (ID. 2016a, 178). Perciò nulla vi è di blasfemo nella Madonna dalle «mani pari a zampine d’uccello», stretta in una «commozione fatta di meraviglia e pietà», che vuol essere non idolo distante e triste, ma vita che interroga le stagioni, le «piante dei giardini», la «terra selvaggia» (ID. 2000, 66). L’atto *davvero* blasfemo, invece, è quello che la condanna a cosa, quand’anche la cosa fosse il simbolo.

Ne avevano fatto una Regina del Dolore, [...] l’avevano chiusa in una tomba, come il simbolo di virtù sovrumane, da adorare, essa, l’Infanta, il cui cuore batteva, batteva teneramente, come quello di un animale prigioniero, ora stanco, ora convulso, anelando la santa vita della terra, il calore dei venti, gli sguardi dolci e smemorati della Natura (*ibid.*, 68-69).

Torniamo a una delle questioni che avevano dato il via a questa riflessione: il secolo del lutto, o della crudeltà, raccontato da Ortese. C’è un pezzo ne *Le Piccole Persone* che forse meglio di altri aiuta a mettere a fuoco il problema del male e della sopraffazione. S’intitola *La morte del maiale* e ragiona sulle condizioni che permettono l’esistenza (addirittura la tolleranza) di un male lucidamente inferto. Ortese parte da un presupposto: alcune atrocità affascinano l’intellettuale, e cita un paio di esempi letterari: Herman Melville e Katherine Mansfield. Ora, ciò che secondo l’autrice garantisce alla morte del maiale un ingresso nella letteratura o nell’arte, così come la fa assurgere a spettacolo folkloristico, è la sua degradazione semantica. In altre parole: la cosificazione del maiale si spinge fino alla sua sublimazione in simbolo dell’indecenza umana. La morte del maiale, che è pur sempre «creazione umana, in quanto in principio era il rude cinghiale» (ID. 2016a, 142), è dunque

la versione spettacolarizzata del sacrificio dell'immondo o una punizione dell'umano inflitta a «quel se stesso – una parte, ovviamente – necessarissima al suo essere moderno, e tuttavia, dal proprio io critico, ripudiata» (ivi).

La mattanza diventa dunque rito orgiastico di assoluzione collettiva, la cui violenza, tuttavia, resta un'incognita da sciogliere. Ma non è tanto l'esercizio della violenza a porre una criticità d'ordine morale; è piuttosto l'aberrazione «del tripudio che si libera nell'io davanti al dolore della vita» (*ibid.*, 143). Un passaggio fondamentale per capire la portata della riflessione ortesiana: quel dolore della vita è sia «dolore dato, personalmente», che dolore «accettato come comando della necessità pubblica» (ivi); quindi, se godere del male è spasmo recondito e inconfessabile, «come coprire il male?», ragiona Ortese, «semplice: mascherandolo di altro: la punizione del male» (ivi). Ecco compiuta la costruzione del nemico, l'affine trasformato in *altro* abietto e minaccioso, di cui si distrugge perfino l'immagine (*ibid.*, 132).

Il nerbo di questa perversione è avvolto da un mantello di sovrana indifferenza, che è esercizio di distanziamento e formalizzazione: così si compiono i giochi crudeli di giovani e adulti ai danni di creature mute, che non sanno *parlare* il proprio sgomento – un nido distrutto e poi riempito di escrementi umani, un cane bastonato e, incapace a morire, impiccato – ma anche i drammi della storia. Sempre in nome della necessità, o di altre idee ugualmente assolute, l'Occidente ha operato secondo logiche violente (ARENDRT 1971, 65; 2009, 60-62) e spesso giustificate da un fatale travisamento: l'Altro sarebbe *ontologicamente* insufficiente, dunque inferiore e mancante di quei requisiti che definiscono lo standard, il grado zero (cfr. BRAIDOTTI 2017). Anna Maria Ortese avverte il pericolo della norma, a matrice essenzialistica, che è l'Uomo universale, quando scrive del «tranquillo razzismo» che maschera le battaglie condotte in nome di «un uomo tanto astratto, e in realtà non esistente» (ORTESE 2016a, 127). In quel tranello cognitivo, il quale sviluppa i mostri del primato, Ortese può riconoscere un solo male.

Alcuni lettori mi hanno rimproverato di essermi occupata di Reder, uno degli organizzatori delle stragi naziste, e di averlo riavvicinato a noi. Chiamano ciò antievangelico e soprattutto antistorico. Mostrano di non sapere che tutta la storia è una storia d'errori. Non si può abbassare il viso a guardare nella storia,

anche delle religioni: non vi sono che diavoli. In natura, guardando il passato, non si trovano che ossari. Nella storia, altro che camere di tortura (*ibid.*, 132).¹

Ci avviciniamo a uno snodo importante. In realtà Anna Maria Ortese non è né antistorica – poiché, per quanto la sua scrittura si proietti con più interesse verso l'essenza che verso la forma delle cose, il suo senso della storia resta sempre vivo;² né tantomeno antievangelica, e ora vedremo perché.

Come si è detto, è utile cucire alla riflessione filosofica dell'autrice la sua produzione narrativa. Volgendo dunque lo sguardo ai romanzi o alle novelle, è immediato registrare, per esempio, la natura cristologica del puma di *Alonso e i visionari*, oppure quella incollocabile dell'iguana nell'omonimo romanzo e del cardellino senza requie ne *Il cardillo addolorato*. Ma l'opera di Anna Maria Ortese soprattutto è innervata di meditazioni sull'alterità. Queste muovono dalla scheggiatura della barriera interposta fra le categorie basilari del pensiero occidentale: fisico e metafisico, realismo e visione, mimesi e differenza (GHEZZO 2015, 7). Il limite diventa qualcosa di estremamente effimero, una formalizzazione che non risponde ad alcuna sostanza. Dunque, anche le stesse categorie ontologiche risultano via via più incerte, dando luogo a un Altro che non appare più perimetrabile.

Anche la piccola Vergine de *L'infanta sepolta* incarna un'alterità che il mondo terrestre è quasi incapace di tollerare. In questo racconto, la vita che si agita nella statuetta è insieme motivo perturbante e patina appena percepibile: gli abitanti del quartiere napoletano semplicemente la ignorano, preferendole un'altra Madonna (splendente e maestosa come la divinità vuole), o la scansano turbati. Solo una bambina – che si sovrappone con l'istanza autoriale per mezzo della narrazione in prima persona – coglie il mistero del suo tatto caldo «di calore umano» attraverso il quale l'Infanta:

Mi diceva che sì, era vero, viveva e non sapeva da quando. [...] A volte pensava che questo supplizio (di cui i monaci erano al corrente, e che accettavano come ineluttabile) fosse ragionevole, santo. A volte sentiva che non vi era *alcuna ragione, ch'era l'inferno*. A volte era calma. A volte spaventata come le acque del mare, quando la sera si abbassa ad abbracciarle. Moriva e resuscitava tutti i momenti, per accorgersi che nulla era mutato, che la sua pena disumana continuava, era eterna (ID. 2000, 69).

Nello scarto fra una dignità (umana) misconosciuta e la pena (disumana) che ne consegue, si consuma la *parusia* rovesciata della Vergine bambina. Ma quando torna il distanziamento, o l'indifferenza – «con crudeltà rara, io staccai da me quella mano» (ivi) – il miracolo si spezza: a vacillare, però, non è l'umanità della figura di gesso, ma quella dell'adolescente in carne e ossa. Sarà solo con un nuovo, tardivo sconfinamento che la piccola Madonna nera raggiungerà la pace.

Ora la prigione è caduta, il simulacro dell'Infanta travolto. Disperse le sue membra nere così delicate; mozzata la testa che pensava; non si sa dove, sotto quale pietra, schiacciate, le sue zampine d'uccello. Vi sono sciagure teneramente invocate, tristezze che danno pace. Io sorrido, quando penso che sole, vento, pioggia, le cose e gli anni si avvicinano su quelle macerie (ivi).

Per l'Infanta che soffriva di una prigionia secolare, stipata nella sua nicchia con in braccio un bambino «morto come chi non è mai nato» (*ibid.*, 66), la liberazione sopraggiunge con la distruzione: la guerra, nella sua furia travolgente, abbatte le pareti della cella così come lo stesso simulacro di gesso, e lei sembra riunirsi a quelle cose che «si avvicinano» sulle sue macerie. È nel generale orrore che la Vergine, viva da sempre, per la prima volta *viene al mondo*. Ecco il nocciolo duro del pensiero ortesiano – e, se vogliamo, il punto di contatto con Kierkegaard, Stein, ma anche James Hillman (cfr. HILLMAN 2016, 19) –: il dolore è dolore, sempre lancinante ancorché mutevole, e nelle sue piene sbaraglia le ideologie rassicuranti, le linee di demarcazione, l'illusione di separatezza; per dirla con le parole dell'autrice, il dolore accende un "sospetto" che guida verso Verità sostanziali.

Questo sospetto, frutto di una minuscola ma pietosa esperienza, mi abituò, insensibilmente, a fare sempre attenzione, quando uscivo da un luogo qualsiasi, se per caso non avevo lasciato qualche essere vivente che soffriva e aveva bisogno di me: sia animale o umano (ORTESE 2016a, 82).

Quella di Ortese, in breve, è una cosmologia del "tutto" che però non conduce verso l'*epoché* o la paralisi. Al contrario, nutre le passioni positive che istituiscono la cura, concepita dall'autrice come pratica di fraternizzazione promiscua e indiscriminata. Dunque, la sua scrittura fraternizza con «quelli che

non hanno più valore di un cavallo, o di una foglia di lattuga, i salariati, gli stipendiati, i pensionati a dieci lire al mese» (*ibid.*, 60); con le «donne aggiogate all'uomo» e quelle costrette «dalle circostanze a vendere per tante ore del giorno e la notte il loro corpo» (*ibid.*, 112); con gli animali, ultimi degli ultimi, che nel pensiero ortesiano mantengono sempre un'importanza centrale.

La parola bestia, poi, non ha senso nella Creazione, dove il soffio è tutto, in tutte le forme che variano – e ugualmente apre alla visione e all'esperienza oscura tutti gli occhi: quelli di Shakespeare e quelli del cane da laboratorio, che fissano una finestra chiamando Dio, a loro modo (*ibid.*, 120).

Ecco secondo Ortese il fulcro della dignità, che non sarà più “umana” ma si dirà creaturale: riconoscere «una santità naturale» a tutti gli esseri viventi. Quell'accusa di antievangelismo si sgretola come un castello di sabbia di fronte alla potenza di questa che Ortese assume come una missione: agire senza «sconsacrare la vita» e considerare l'Altro una cosa (*ibid.*, 115), ma collezionare le affinità e intessere parentele che sappiano rompere le parcellizzazioni. Esattamente come Simone Weil, di cui è una delle prime lettrici in Italia, Ortese vive una spiritualità inquieta. Spesso esprime il proprio disappunto nei confronti sia delle istituzioni religiose che della religione *per se*, poiché in esse vede l'azione di un medesimo meccanismo gerarchizzante teso a definire primati e dogmi attraverso varie forme di reificazione. Tuttavia, c'è differenza tra l'esercizio di un punto di vista critico e un antievangelismo o ateismo che in lei, possiamo dirlo categoricamente, non si dà.

Sono pure tante, infatti, le occasioni in cui il “pensiero affabulante”³ di Anna Maria Ortese corrisponde (è il caso di dirlo) a una teologia narrativa capace di procedere non in via argomentativa, bensì per narrazioni (WEINRICH 1973, 66-79).⁴ L'autrice racconta storie d'amore e di miserie, parabole allucinate che trovano un baricentro sempre nei luccicori teofanici delle bestie. A tratti sembra cavalcare una vera e propria riscrittura evangelica, che raccoglie a piene mani le lezioni bibliche e le reinterpreta: così per l'espressione ricorrente «anime viventi»,⁵ come per certe sentenze quasi profetiche⁶ o alcune analogie,⁷ ma sono soprattutto le figure di Cristo e Dio che tornano con maggiore consistenza nella scrittura ortesiana. Va detto che il Dio di Ortese non ha nulla a che vedere con la divinità veterotestamentaria: al contrario è un Dio profondamente cristiano,

che dalla tradizione ebraica mutua gli aspetti più misericordiosi, oppure *ruah* dimorante in tutte le forme fenomeniche del reale. Scrive ne *Le Piccole Persone*:

L'uomo vive avulso dalla Natura, in questa grande casa passa come un servo o un padrone, quasi mai come un figlio o un fratello. E, invece, tutto ciò che tocchiamo è meravigliosamente vivo e permeato dalla sensibilità e dolcezza dello Spirito che ha generato l'Uomo: un cavallo, un uccello, una farfalla, e persino la vipera e l'orrido rospo, non sono, in diversa maniera, meno rispettabili dell'uomo. Essi palpitano. Chi è che palpita in essi, se non lo stesso Dio che ci rende coscienti? Alcuni non vogliono chiamarlo Dio. Lo chiamino come vogliono: è evidente che tutto ciò che vive è espresso da quest'Uno, che nei momenti più alti della vita si chiama Intelligenza, ma più spesso non è che sensibilità, e non bisogna offenderlo e tormentarlo, ma dedicargli rispetto e tenerezza infinita (ORTESE 2016a, 83-84).

Nella mistica Teresa d'Avila si dava quella stessa consapevolezza, quando rifuggiva l'idea di un Dio giudicante, onnipotente e padrone per inginocchiarsi a raccogliere le misere cose della vita quotidiana e «mettere fiori e piante alle immagini, spazzare, ordinare l'oratorio» (TERESA D'AVILA 2018, 487). Così come il Dio teresiano era fanciullo concepito nel grembo dell'anima, che egli a sua volta allevava e nutriva col suo “divino latte”, il Dio di Ortese è un ragazzo vestito di prati e di cieli, della fauna selvatica, dei fiori primaverili.⁸

Come si diceva, la filosofia narrativa dell'autrice realizza una progressiva corrosione degli assunti della visione occidentale; quest'attitudine è però sempre accompagnata da un'esigenza positiva, quella di immaginare altre vie possibili. Dunque prende forma la tensione verso un'idea di dignità che vuol essere universale e simbiotica, perché fedele al mistero dell'Altro: né bestie, né divinità le figure di Ortese sono *monstra* che attraversano il mondo come pietre d'inciampo e incarnando un'alterità radicale svelano il lato catastrofico, cioè rovesciato, della realtà sensibile. Questa, percepibile al più nelle sue parti, ritrova un'inezia nelle apparizioni teofaniche delle chimere; e la grandezza di Ortese sta nel rilevare i cambiamenti di pressione, i sudori e le vertigini di una realtà che gradualmente versa nell'*Unheimlich*. È paradigmatico il caso della bambina di carne di fronte alla bambina di gesso de *L'Infanta sepolta*: paura e sorpresa catalizzano la percezione di un'alterità che è irriducibile. Difatti, la penna si limita a registrare il mistero che riposa nel corpo della statua e questa è, sembra suggerire Ortese, l'unica cura possibile: lasciare irrisolto

l'irrisolvibile, al riparo la meraviglia dai moti cannibali dell'indifferenza, perché riconoscere l'alterità vuol dire anche proteggerla dai meccanismi di cooptazione che la degradano, la asserviscono o la convertono in vuoto semantico. Quindi lo straniamento e la meraviglia sono, in realtà, gli strumenti di uno stare al mondo con "coscienza profonda" di cui Ortese fa esercizio in ogni sua scrittura.

Amitav Ghosh, ne *La grande cecità*, si è interrogato sul ruolo del romanzo nelle rappresentazioni della crisi ecologica. Fra le altre cose, lo studioso rileva che solitamente, nella narrativa, il paesaggio è parte dell'ambientazione e dunque fa da sfondo alle vicende umane. Ghosh suggerisce, quindi, un cambio di prospettiva: svincolare l'iper-oggetto ambiente dalla sua consuetudinaria subalternità e portarlo ad assumere ruoli più complessi, dialoganti. Tutto sommato, verrebbe da dire che quell'auspicabile cambio di prospettiva in certa misura c'è già stato. In Anna Maria Ortese, più di ogni altra cosa, la scrittura è cartina di tornasole di un pensiero filosofico che attraverso la parola letteraria matura una progressiva detronizzazione dell'umano in favore della valorizzazione di altre creature: «filosoficamente è interessante», scrive Chiara Zamboni, «che per Ortese l'essere umano non sia al centro del cosmo, ma neppure ai margini, alla periferia. Questo perché ogni singola creatura è connessa per relazione e dunque contemporaneamente al centro e legata agli altri» (ZAMBONI 2020, 51). La fibra di questo legame sta nella capacità di accogliere una natura in divenire, attuando pratiche di relazione che da una parte le negano qualsiasi finitezza (natura come oggetto statico e in sé concluso); dall'altra sovvertono le cosmologie dominanti attraverso l'esercizio di un campo lungo, capace di portare l'ultimo, il subalterno, lo "sfondo" in primo piano. Quando Simone Weil muoveva dure critiche ai modi di produzione e ai sistemi di pensiero inaugurati dal capitalismo avanzato, scopriva le falle delle stesse cosmologie, che sono anche quelle cui si oppongono la riflessione bioetica contemporanea, quella postcoloniale o decoloniale e le filosofie femministe. Ogni sistema di pensiero fondato sul *bias* del primato, sembra dire Ortese, risulta inservibile per scrutare la complessa e sfaccettata realtà contemporanea; dunque anche la lingua letteraria deve sfogliarsi secondo nuove modalità, imparare il vocabolario delle connessioni. Disegnando questo infinito «gioco della matassa» (HARAWAY 2019, 23-50), Ortese allaccia i fili con una tradizione, quella mistica e filosofica femminile, che fa

continuamente esercizio di ascolto, contemplazione e meraviglia. È infine in questo modo che il suo meraviglioso porta i segni di un saper sentire la catastrofe, e dunque scrivere, con eterno stupore, il mondo rovesciato.

Note

¹ L'accostamento fra la barbarie nazista e l'uccisione serializzata degli animali tornerà anche nella metanarrazione di Elizabeth Costello in J.M. COETZEE, *La vita degli animali*, Adelphi, Milano 2000.

² Si veda per esempio *Il mare non bagna Napoli*, libro composito che spesso mette a nudo lo stato miseria ed emarginazione in cui versano le classi operaie dell'immediato Secondo dopoguerra; cfr. L. RE, "Clouds in Front of My Eyes": Ortese's Poetics of the Gaze in "Un paio di occhiali" and *Il mare non bagna Napoli*, in Anna Maria Ortese. *Celestial Geographies*, a c. di G.M. Annovi, F. Ghezzi, University of Toronto Press, Toronto 2015, pp. 35-77; e, nello stesso volume, Andrea BALDI, *Cities "Paved with Casualties": Ortese's Journeys through Urban Modernity*, pp. 78-111.

³ Il riferimento è naturalmente al classico di Bloch; cfr. E. BLOCH, *Tracce*, traduzione di Laura Boella, Garzanti, Milano, 2015.

⁴ A parlarne per la prima volta è stato Harald Weinrich, che vi ha trovato uno dei tratti distintivi del cristianesimo; cfr. H. WEINRICH, *Teologia narrativa*, in «Concilium», n. 5 (1973), pp. 66-79. Si è parlato di teologia narrativa anche in riferimento alle opere di Teresa d'Avila; cfr. D. GAMBINI, *Teresa scrittrice d'esperienza*, in *Teresa tra azione e contemplazione. Festival della spiritualità teresiana*, a c. di C. Montesi, B.G. Velassery, Edizioni OCD, Roma 2017, pp. 225-55.

⁵ In ebraico biblico נֶפֶשׁ (nefesh haya), che intercetta indistintamente tutti gli esseri viventi (Gn 1:20; 21; 24, 2:7,) e contraddice altri luoghi dello stesso testo in cui, invece, è stabilita una differenza esplicita fra umano e animale (Gn 1:26-28, 2:18-20).

⁶ La locuzione «Guai [...] guai», che si trova ne *Le Piccole Persone* (pp. 115-16), rimanda a Qo 4:10, Is 10:1, 30:1, 33:1, Ez 24:6, Mi 2:1, Ac 2:6; nonché ai vangeli sinottici e all'Apocalisse 8:13.

⁷ Un esempio curioso: di nuovo ne *Le Piccole Persone* leggiamo: «[...] non esclamerei mai, con papa Wojtyła: quale reverenza davanti alla parola uomo. No, non ho nessuna reverenza per l'uomo incapace di ammirazione, di riguardo e di pietà per la terra e tutti i suoi figli. Soprattutto d'ammirazione. Non ammiro l'uomo della pentola»; cfr. p. 104. Nella Bibbia, la pentola ricorre in Ezechiele come metafora della rovina cui porta la mancata osservazione dei comandamenti: «Lo spirito del Signore venne su di me e mi disse: Parla. Così dice il Signore: Avete parlato a questo modo, o casa d'Israele, e io conosco ciò che vi passa per la mente. Voi avete moltiplicato i morti in questa città, avete riempito di cadaveri le sue strade. Per questo così dice il Signore Dio: I cadaveri che avete gettato in mezzo ad essa sono la carne, e la città è la pentola. Ma io vi caccerò fuori»; cfr. Ez 11:5-7.

⁸ Il racconto *Occhi obliqui* è forse quello che intercetta più parentele con il linguaggio di Teresa d'Avila. Qui si ritrovano non solo le immagini, ma anche alcune espressioni tipiche della mistica teresiana. Ecco qualche esempio: «O Tu che sei "io"! Attraversami, uccidimi!», che ricorda sia la transverberazione, sia l'uso specifico del paradosso per comunicare la presenza divina – come succede anche poco dopo: «Ero già tutta fuori di me, in lui»; e poi ricorrono con una certa frequenza l'ossimoro, la metafora, la sinestesia, le esclamazioni: tutti tratti perfettamente in linea con il modello mistico (soprattutto femminile); cfr. *L'Infanta sepolta*, op. cit., pp. 20-38.

Bibliografia

ARENDRT 1971:

Hannah ARENDRT, *Sulla violenza*, traduzione di Aldo Chiaruttini, Segrate, Mondadori, 1971.

ARENDRT 2009:

Hannah ARENDRT, *Sulla rivoluzione*, traduzione di Maria Magrini, Milano, Einaudi, 2009.

ASOR ROSA 2009:

Alberto ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, Milano, Einaudi, 2009, III vol.

BALDI 2015:

Andrea BALDI, *Cities “Paved with Casualties”: Orteses’s Journeys through Urban Modernity*, in *Anna Maria Ortese. Celestial Geographies*, a c. di Gian Maria Annovi e Flora Ghezzi, Toronto, Toronto University Press, 2015, pp. 78-111.

BERTINI 1965:

Giovanni Maria BERTINI, *Teresa de Ávila y el sentido de la naturaleza*, in «Revista Hispánica Moderna» a. XXXI, 1/4 (1965), pp. 71-77.

BETSCHART 2015:

Christof BETSCHART, *Empatie e relazione con Dio in Edith Stein*, in Aa.Vv., *Lumen fidei. L’intelligenza mistica*, Roma, Edizioni OCD, 2015, pp. 73-92.

BLOCH 2015:

Ernst BLOCH, *Tracce*, traduzione di Laura Boella, Milano, Garzanti, 2015.

BRAIDOTTI 2017:

Rosi BRAIDOTTI, *Per una politica affermativa. Itinerari etici*, traduzione di Angela Balzano, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

CAMPO 2012:

Cristina CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 2012.

CAVARERO-RETAINO 2002:

Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche, a c. di Adriana Cavarero e Franco Restaino, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

COETZEE 2000:

J.M. COETZEE, *La vita degli animali*, Milano, Adelphi, 2000.

DE CERTEAU 2017:

Michel DE CERTEAU, *Fabula mistica. XVI-XVII secolo*, a c. di Silvano Facioni, Milano, Jaka Book, 2017, II vol.

GAMBINI 2017:

Daniella GAMBINI, *Teresa scrittrice d'esperienza*, in *Teresa tra azione e contemplazione. Festival della spiritualità teresiana*, a c. di Cristina Montesi e Bose George Velassery, Roma, Edizioni OCD, 2017, pp. 225-55.

GHEZZO 2015:

Flora GHEZZO, *Introduction: Anna Maria Ortese and the Red-Footed Angel*, in *Anna Maria Ortese. Celestial Geographies*, a c. di Gian Maria Annovi e Flora Ghezze, Toronto, University of Toronto Press, 2015, pp. 3-31.

GHOSH 2017:

Amitav GHOSH, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, traduzione di Anna Nadotti e Norman Gobetti, Milano, Neri Pozza, 2017.

GOLDING 2020a:

William GOLDING, *Il Signore delle mosche*, traduzione di Laura De Palma, Milano, Mondadori, 2020.

GOLDING 2020b:

William GOLDING, *È un compito ingrato raccontare favole*, in Id., *Il Signore delle mosche*, traduzione di Paolo Simonetti, Milano, Mondadori, 2020. pp. 247-63.

HARAWAY 2019:

Donna J. HARAWAY, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, traduzione di Claudia Durastanti e Clara Ciccioni, Roma, Nero, 2019.

HILLMAN 2016:

James HILLMAN, *Presenze animali*, traduzione di Alessandro Serra e David Verzoni, Milano, Adelphi, 2016.

IADAROLA 2018:

Iacopo IADAROLA, *Cantare il creato tra san Francesco e san Giovanni della Croce*, in «Il Santo. Rivista francescana di storia, dottrina, arte», a. LVII, n. 1/2 (2018), pp. 227-51.

JUST JR.-PERTI-TAPONECCO-DI BERARDINO 2006:

La Bibbia commentata dai Padri. Nuovo Testamento. Luca, a c. di Arthur A. Just Jr., Sara Perti, Giovanna Taponecco e Angelo Di Berardino, Roma, Città Nuova, 2006.

LE GOFF 2020:

Jacques LE GOFF, *Il meraviglioso nell'Occidente medievale*, in Id. *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, a c. di Francesco Maiello, Bari-Roma, Laterza, 2020, pp. 3-23.

LOUTH-CONTI-DI BERARDINO 2003:

La Bibbia commentata dai Padri. Antico Testamento. Genesi 1-11, a c. di Andrew Louth, Marco Conti e Angelo Di Berardino, Roma, Città Nuova, 2003.

MARSULLI 2022:

Claudia MARSULLI, *Mistica eccentrica. La scrittura di Teresa d'Avila attraverso una prospettiva di genere*, Firenze, Nerbini, 2022.

MAZZOCCHI 1997:

Giuseppe MAZZOCCHI, *Anna Maria Ortese e l'ispanità*, in «MLN», n. 1 (1997), pp. 90-104.

NARDELLA 1998:

Rosa NARDELLA, *Anna Maria Ortese: l'opera in fieri*, in «Cuadernos de Filología Italiana», n. 5 (1998), pp. 291-309.

ODEN-DI BERARDINO-FERREIRO-CONTI 2005:

La Bibbia commentata dai Padri. Antico Testamento. I dodici profeti, a c. di Thomas C. Oden, Angelo Di Berardino, Alberto Ferreiro e Marco Conti, Roma, Città Nuova, 2005.

ODEN-DI BERARDINO-MCKINION-BERNARDINI 2010:

La Bibbia commentata dai Padri. Antico Testamento. Isaia 1-39, a c. di Thomas C. Oden, Angelo Di Berardino, Steven A. McKinion e Paolo Bernardini, Roma, Città Nuova, 2010.

ODEN-DI BERARDINO-WEINRICH-SPUNTARELLI 2008:

La Bibbia commentata dai Padri. Nuovo Testamento. Apocalisse, a c. di Thomas C. Oden, Angelo Di Berardino, William C. Weinrich e Chiara Spuntarelli, Roma, Città Nuova, 2008.

ODEN-DI BERARDINO-WRIGHT-CONTI-PILARA 2007:

La Bibbia commentata dai Padri. Antico Testamento. Proverbi, Qoèlet, Cantico dei cantici, a c. di Thomas C. Oden, Angelo Di Berardino, Robert J. Wright, Marco Conti e Gianluca Pilara, Roma, Città Nuova, 2007.

ODEN-HALL-DI BERARDINO-PILARA 2003:

La Bibbia commentata dai Padri. Nuovo Testamento. Marco, a c. di Thomas C. Oden, Christopher A. Hall, Angelo Di Berardino e Gianluca Pilara, Roma, Città Nuova, 2003.

ORTESE 1993:

Anna Maria ORTESE, *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993.

ORTESE 2000:

Anna Maria ORTESE, *L'infanta sepolta*, Milano, Adelphi, 2000.

ORTESE 2016a:

Anna Maria ORTESE, *Le Piccole Persone*, a c. di Angela Borghesi, Milano, Adelphi, 2016.

ORTESE 2016b:

Anna Maria ORTESE, *L'iguana*, Milano, Adelphi, 2016.

ORTESE 2017:

Anna Maria ORTESE, *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 2017.

RE 2015:

Lucia RE, "Clouds in Front of My Eyes": Ortese's Poetics of the Gaze in "Un paio di occhiali" and *Il mare non bagna Napoli*, in Anna Maria Ortese. *Celestial Geographies*, a c. di Gian Maria Annovi e Flora Ghezzi, Toronto, University of Toronto Press, 2015, pp. 35-77.

RE 2020:

Lucia RE, *Il vento passa. Anna Maria Ortese e il colonialismo europeo*, in *La grande iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese. Atti del convegno internazionale*, a c. di Angela Bubba, Roma, Aracne, 2020, pp. 57-71.

SANTA TERESA 2014:

SANTA TERESA, *Obras completas*, a c. di Tomás Álvarez, Burgos, Monte Carmelo, 2014.

ŠESTOV 2014:

Lev ŠESTOV, *Edmund Husserl. Ricordo di un filosofo*, traduzione di Andrea Oppo, Roma, Castelveccchi, 2014.

SIMONETTI-DI BERARDINO 2004:

La Bibbia commentata dai Padri. Nuovo Testamento. Matteo 1-13, a c. di Manlio Simonetti e Angelo di Berardino, Roma, Città Nuova, 2004.

SIMONETTI-DI BERARDINO 2006:

La Bibbia commentata dai Padri. Nuovo Testamento. Matteo 14-28, a c. di Manlio Simonetti e Angelo di Berardino, Roma, Città Nuova, 2006.

STEIN 1993:

Edith STEIN, *Essere finito e Essere eterno. Per una elevazione al senso dell'essere*, a c. di Angela Ales Bello, traduzione di Luciana Vigone, Roma, Città Nuova, 1993.

STEVENSON-GLERUP-MAGGIULLI-DI BERARDINO 2010:

La Bibbia commentata dai Padri. Antico Testamento. Ezechiele, Daniele, a c. di Kenneth Stevenson, Michael Glerup, Iliaria Maggiulli e Angelo Di Berardino, Roma, Città Nuova, 2010.

TERESA D'AVILA 2018:

TERESA D'AVILA, *Tutte le opere. Nuova edizione riveduta e corretta*, a c. di Massimo Bettegini, Firenze-Milano, Bompiani, 2018.

VISMARA 2006:

Paola VISMARA, *Il cattolicesimo dalla "riforma cattolica" all'assolutismo illuminato*, in *Storia del Cristianesimo*, a c. di Giovanni Filoramo e Daniele Menozzi, Roma-Bari, Laterza, 2006, 3 voll., pp. 153-292.

WEIL 1990:

Simone WEIL, *La prima radice*, traduzione di Franco Fortini, Milano, Mondadori, 1990.

WEIL 2012:

Simone WEIL, *La persona e il sacro*, a c. di Maria Concetta Sala, Milano, Adelphi, 2012.

WEINRICH 1973:

Harald WEINRICH, *Teologia narrativa*, in «Concilium», n. 5 (1973), pp. 66-79.

XAUSA 2021:

Chiara XAUSA, *Ecologie femministe e saperi di genere*, in *L'Università delle donne. Accademiche e studentesse dal Seicento a oggi*, a c. di Andrea Martini e Carlotta Sorba, Roma, Donzelli; Padova University Press, 2021, pp. 201-14.

ZAMBONI 2020:

Chiara ZAMBONI, *Sentire e scrivere la natura*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.