

# VOCI OLTRE LA SOGLIA

**Cartografie degli spazi chiusi  
tra memoria, letterature e culture**

A cura di Nicoletta Brazzelli e Simone Cattaneo









# **VOCI OLTRE LA SOGLIA**

## **Cartografie degli spazi chiusi tra memoria, letterature e culture**

**a cura di Nicoletta Brazzelli e Simone Cattaneo**

di/segni

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

**Ledizioni**

© 2023 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume  
ISBN 978-88-5526-962-9

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

© Dettaglio della scultura *L'alquimista* di Jaume Plensa  
presso il MIT (Boston). Fotografia di Simone Cattaneo

n°47

Collana sottoposta a double blind peer review  
ISSN: 2282-2097

**Grafica:**

Raúl Díaz Rosales

**Composizione:**

Ledizioni

**Disegno del logo:**

Paola Turino

STAMPATO A MILANO  
NEL MESE DI GIUGNO 2023

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)  
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.  
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza  
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web  
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



### **Condirettori**

Monica Barsi e Danilo Manera

### **Comitato scientifico**

Nicoletta Brazzelli    Andrea Meregalli  
Marco Castellari    Laura Scarabelli  
Simone Cattaneo    Sara Sullam  
Raffaella Vassena    Nicoletta Vallorani  
Giovanni Iamartino

### **Comitato scientifico internazionale**

Albert Meier    Sabine Lardon  
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)    (Université Jean Moulin Lyon 3)  
Luis Beltrán Almería    Aleksandr Osipov - Александр Осповат  
(Universidad de Zaragoza)    (Высшая Школа Экономики – Москва)  
Patrick J. Parrinder  
(Emeritus, University of Reading, UK)

### **Comitato di redazione**

Elisa Alberani    Angela Andreani  
Valentina Crestani    Laila Paracchini  
Paola Mancosu    Cristina Dozio





## Indice

<i>Topografie instabili: tra spazi chiusi e aperti</i> .....	II
NICOLETTA BRAZZELLI E SIMONE CATTANEO	
<i>Scritture della deportazione: prigionie e luoghi di coercizione dei patrioti cisalpini in Dalmazia</i> .....	19
ANNA MARIA SALVADÈ	
<i>Camere e castelli: verginità, annientamento e spazi chiusi in Mallarmé</i> .....	33
GIORGIA TESTA	
<i>«An Englishman's Home is His Castle»: country houses, interni ed esterni nei romanzi interbellici di Nancy Mitford</i> .....	51
FEDERICO PRINA	
<i>Lo spazio tra paura e riflessione: l'Inghilterra e l'Irlanda di Marise Ferro</i> .....	79
ELENA OGLIARI	
<i>«The madwoman in the attic»: dal silenzio al racconto</i> .....	99
NICOLETTA BRAZZELLI	
<i>Groenlandia e Danimarca: dicotomia tra spazi chiusi e aperti in Kalak di Kim Leine e Store Malene di Iben Mondrup</i> .....	119
FRANCESCA TURRI	

*La guerra in camera da letto: gioco, violenza e scontro di genere nel teatro  
di Torange Yeghiazarian e Yussef El Guindi.....* 137

CINZIA SCHIAVINI

*Chiusi o aperti? Riconsiderare gli spazi secondo l'accezione ossimorica  
dell'esperienza di Kusama Yayoi.....* 155

SOFIA ROSSATELLI

*Spazi chiusi e precari nella recente narrativa spagnola.....* 173

SIMONE CATTANEO

*Gli autori.....* 191

## LO SPAZIO TRA PAURA E RIFLESSIONE: L'INGHILTERRA E L'IRLANDA DI MARISE FERRO<sup>1</sup>

Elena Ogliari

### I. PREMESSA

Scrive Sergio Perosa (1996: 13): «l'isola ha per archetipo una natura bivalente: luogo del meraviglioso, e insieme della morte; dell'avventura esaltante, e insieme della pena; fatata, e insieme maledetta». Così tali duplicità fondamentali si ritrovano, in riferimento alle isole britanniche, nelle pagine dove Marise Ferro fa delle sue esperienze in Inghilterra e Irlanda materia narrativa o di reportage esercitandovi le proprie capacità di (auto-)analisi. Gli spazi aperti e chiusi che descrive talora appaiono come regioni della calma in cui liberarsi dagli affanni e riflettere, talvolta accumulano connotazioni di morte e costrizione; in ambedue i casi, si tratta di spazi 'della prova' che portano Ferro a interrogarsi nel tentativo di rintracciare, nella sua interiorità, le risorse per non abbandonarsi alla paura in tempi difficili, quando incombe la minaccia di una guerra o la Storia irrompe nella vita degli individui. Peraltro, negli scritti di Ferro, gli spazi claustrofobici non sono tanto quelli angusti *stricto sensu* racchiusi da pareti, quanto gli spazi che opprimono l'autrice limitandone la libertà di pensiero e azione. Al contrario, gli spazi sono aperti laddove Ferro trova in sé la forza di non soccombere alla paura perché ne risvegliano la volontà raziocinante.

Il saggio propone quindi un percorso analitico attraverso i reportage, i racconti e i romanzi di Ferro che meglio consentono di mettere a fuoco tale aspetto relativo alla rappresentazione spaziale, al contempo colmando

---

<sup>1</sup> Questo saggio non avrebbe visto la luce senza il sostegno della Fondazione Carlo e Marise Bo di Urbino che, nel 2021, mi ha assegnato una borsa di studio e aperto le sue porte; un particolare ringraziamento va alla bibliotecaria Elena Baldoni. Colgo infine l'occasione per ringraziare anche il personale della Biblioteca Sormani di Milano, dove sono conservati gli originali de *L'Ambrosiano*.

un oggettivo vuoto critico-bibliografico attorno alla produzione letteraria e alla vicenda personale dell'autrice. L'intento è di ricostruire le esperienze di Ferro in Inghilterra e in Irlanda nel biennio 1935-1937 a partire dallo spoglio diretto delle testate cui contribuì – *L'Ambrosiano* e *Il Resto del Carlino* – e delle sue opere di narrativa degli anni Trenta e Quaranta, oggi conservate presso la Fondazione di Urbino intitolata a lei e al secondo marito Carlo Bo. Dall'accostamento di questo gruppo vario ma cronologicamente ordinato di scritti emergono come costanti la vistosa matrice autobiografica della sua narrativa e, nei reportage, una crescente tendenza a superare la cronachistica registrazione delle azioni compiute per soffermarsi sul mutare del proprio rapporto con lo spazio. Il saggio mostra infatti l'evoluzione di ciò che si può intendere come spazio chiuso in Ferro a partire dal romanzo d'esordio *Disordine* (1932) per giungere a quelle «tracce di vita che invece di dissolversi nella forma sono rimaste espressione» (Bürger 2001: 509).

Vi è un'affermazione di Ferro riguardo alla sua natia Liguria che, se il nome della regione non fosse esplicitato, potremmo intendere come riferita all'Irlanda dell'Ovest, da lei visitata nel 1935: «Anche oggi che sono vecchia, l'estrema Liguria di Ponente è un paesaggio per me nell'immaginazione immortale e vive non solo in me, ma senza che neppure io lo voglia, anche nei libri che ho scritto» (Verdino 1989: 21). Così, nelle opere degli anni Quaranta, tornano persistenti suggestioni legate all'Irlanda e ai suoi spazi, che costituiscono il motore d'avvio di un processo conoscitivo interiore e di razionalizzazione della realtà attorno a lei e ai suoi personaggi. Gli spazi irlandesi non sono chiusi perché il solo loro ricordo – anche a distanza di tempo – le dona la serenità necessaria per riflettere, non facendola scivolare in una paura disperata. Credo non sia casuale che tra i volumi di sua proprietà lasciati alla Fondazione urbinata vi sia *The Yeats Country*, ovvero «una guida ai luoghi dell'Irlanda occidentale legati per associazione alla famiglia Yeats e in particolare agli scritti di WB Yeats» (Kirby 1962: sovraccoperta): sfogliandolo, poteva di nuovo viaggiare con la mente per quei *glen* da cui le poesie di Yeats sono nate.

## 2. LA MORSA DEL REGIME FASCISTA E L'APERTURA DEL SÉ

Marise Ferro esordisce sulla scena letteraria italiana all'inizio degli anni Trenta, quando, a suo avviso, «le donne italiane non pensavano neppure di sapere e potere tenere la penna in mano» (Verdino 1989: 21). In realtà, è proprio negli anni tra le due guerre mondiali che si istituisce la «nuova soggettività autoriale» delle scrittrici che si conquistano un loro spazio creativo, seppur ancora «periferico e negletto», affacciandosi sulle colonne dei periodici, nelle redazioni e sul mercato librario (Gambaro 2018: 7). Questo è pressappoco il percorso di Ferro nel mondo della lette-

ratura, iniziato nel 1932 con la pubblicazione di *Disordine* presso i tipi di Mondadori, che ottiene un ampio successo di pubblico e critica. Nella prefazione al romanzo, Alessandro Varaldo, concittadino di Ferro e all'epoca autore più letto di Mondadori (De Nicola 1992: 40), sottolinea a proposito della «giovane scrittrice» che la sua «osservazione diretta [...] non conosce limitazioni ed ostacoli, non tace nomi: li dà senza esitare ai sentimenti ed alle sensazioni più fugaci: nota e cerca, scava anche in sé» (Varaldo 1932: ix). Varaldo individua qui le caratteristiche principali e i nuclei tematici portanti della scrittura di Ferro: l'autobiografismo e l'interesse attento per la psicologia e sensibilità femminili, ai quali va aggiunta l'importanza data alla dimensione spaziale.

Sebbene le opere giovanili si impernino su un principio innanzitutto cronologico in quanto romanzi di formazione, la dimensione spaziale riveste infatti un peso altrettanto preminente, perché già con *Disordine* Ferro comincia una riflessione sullo spazio e il modo di relazionarsi che sottende anche i reportage inglesi e irlandesi e ha come punto di approdo gli scritti del decennio successivo. Con l'intento di tracciare le tappe di questo percorso di riflessione, presenterò ora alcune considerazioni sui primi due romanzi di Ferro, *Disordine* e *Barbara*, e sulle circostanze della loro composizione, così da evidenziare prodromi e ricorrenze del percorso.

Benedetta Biasi (2007: 43) nota come a partire da *Disordine* l'autrice conferisca rilievo al paesaggio, in particolare nelle varianti più ricercate di giardino, pianura, campagna e mare, che possono garantire alle protagoniste una particolare forma di emancipazione fisica e del pensiero. Nel romanzo, troviamo la Liguria di Ponente e la descrizione precisa del succedersi delle stagioni, registrato nel mutare dei colori, dei chiaroscuri e delle sensazioni che suscita nei personaggi. Paola, la giovane protagonista, si definisce «figlia violenta della [sua] terra», da cui trae «la sua forza primitiva, la sua veemenza d'espressione, il bruciore di tutti i suoi sentori e di tutti i suoi aromi» (Ferro 1932: 12-13): pertanto, ricerca, dagli spazi chiusi del collegio francese in cui vive e studia, sbocchi verso l'aperto fatto di colori e materia – siano gli sbocchi «un corridoio aperto sul giardino allagato dall'oro del tramonto» (41) o lo «spiraglio della porta aperta sulla libertà da cui entrava un bel vento di disordine e di gaiezza» (44, *enfasi mia*).

Il «polo positivo» (Verdino 2007: 27) è costituito dal giardino della villa avita di fine Ottocento a Ventimiglia, anziché dalla villa stessa, perché lo spazio domestico è ambivalente nella prima Ferro: se da un lato protegge e accoglie, dall'altro soffoca e opprime. Per Paola rappresenta sia il rifugio dove «cercare la protezione di una mano vicina» (Ferro 1932: 12) quando la situazione a casa dei genitori si fa insopportabile, ovvero uno spazio privato che ripara dalle ingerenze degli altri, sia l'epicentro degli smottamenti a livello familiare quando vi si reca la madre con l'amante – e, come spazio,

dominato dalla famiglia, «è insieme rifugio e vincolo»<sup>2</sup> (Perrot 2003: 405; Fiorentino e Guglielmi 2021: x). Parimenti, lo spazio inteso come condiviso e sociale del collegio appare come uno ‘spazio disciplinare’ che si vorrebbe completamente regimentato: qui, la protagonista patisce le forme di controllo e categorizzazione che regolano la vita all’interno dell’istituzione. Paola dice del suo sradicamento nel collegio: «non ero italiana, non ero francese, ma un personaggio ibrido che faceva ridere le mie compagne come fossi una caricatura» (5), che si ritrova «ad amare, senza ragione e senza perché, una ragazza della classe delle grandi, con la passione precoce ed esasperata del solitario e del disdegnato» (6). Invece, il giardino è quel tipo di spazio tra il chiuso e l’aperto che Giampaolo Nuvolati propone di chiamare «interstizio» (Fiorentino e Guglielmi 2021: x), connotato positivamente in quanto, seppur delimitato e costruito, è soglia da cui guardare, perdendosi, la distesa aperta del Mediterraneo «amico bellissimo e infido» (Ferro 1932: 12). Il giardino soddisfa il desiderio di proiezione all’esterno di Paola, così come avviene per la protagonista di *La ragazza in giardino*, ultimo romanzo di Ferro pubblicato nel 1976, in cui la rappresentazione spaziale e la riflessione dell’autrice sul giardino trovano il loro esito più riuscito (Cedrola 2002: 54).

Si converrà quindi nel riconoscere che, già in *Disordine*, lo spazio non è da considerarsi unicamente come scenario o sfondo per eventi più importanti, ma partecipa alla vita intima e sociale dei personaggi in un nesso di causa-effetto con il loro modo di sentire ed agire: nel romanzo, Ferro indaga la capacità dell’ambiente, non solo naturale, di influenzare stati d’animo, azioni e comportamenti (cfr. Cavicchioli 2002: 158). Manca ancora, invece, una riflessione compiuta su come l’evolversi del nostro stato d’animo e il vissuto possano ‘offerirci’ una nuova angolazione su spazi che si pensava di conoscere e vengono ora risignificati. Vi è altresì una tendenza ad associare meccanicamente agli spazi ‘materialmente’ aperti valori positivi di libertà e sconfinamento, a quelli ‘materialmente’ chiusi connotazioni negative di costrizione.

Per un uso più articolato dello spazio letterario, sempre in relazione alle nozioni di libertà-costrizione, bisogna attendere due anni, allorché la giovane autrice pubblica *Barbara* (1934): qui, si affaccia l’idea che è possibile oltrepassare i confini dal chiuso della propria abitazione mediante la lettura e che la lettura di luoghi altri – magari anche visitati in prima persona – possa far compiere un viaggio nella propria interiorità donando momenti di chiarezza raziocinante a fronte di un presente che atterrisce. Inoltre, gli spazi chiusi sono ora anche quelli ‘materialmente’ aperti delle città, dove si leggono i segni di una politica repressiva che limita le libertà individuali o

2 Quando l’arrivo della madre porta scompiglio nella villa, questa è così descritta: «quattro pareti chiudono il mondo in un quadrato angusto, da cui non si spazia; è una triste stanza chiusa» (Ferro 1932: 83), dove Paola si ritrova a sopportare il peso di «tutti i veleni e i fermenti che le altre vite hanno lasciato nella mia» (13).

su cui si agita lo spettro della guerra. Tale cambiamento nella rappresentazione spaziale da parte di Ferro è dovuto al restringersi della morsa fascista sull'Italia e alla scoperta di come 'visitare' con la mente spazi altri possa aiutare a uscire da una condizione di paura claustrofobica.

Nel 1934, Ferro è in quella Milano che, pur piegata alle rigide direttive del regime fascista, mantiene un ruolo di centralità nell'organizzazione del sapere e nell'editoria (Cedrola 2007: 7). Lì Ferro può contare sul sostegno di Arnoldo Mondadori e di suo marito Guido Piovene, grazie al quale conosce «tutti i grandi scrittori che in quel tempo vivevano a Milano» ed è introdotta «nel mondo giornalistico-letterario milanese» (cit. in Tabanelli 1991: 24), da lui così descritto: «eravamo impregnati di cultura non italiana ma europea, violentemente critica, ribelle e iconoclasta» (cit. in Gerbi 2012: 35). L'incontro con questo ambiente intellettuale e gli incarichi come traduttrice/recensore che le affida Mondadori danno a Ferro l'opportunità di ampliare i propri orizzonti letterari dalla matrice franco-russa con importanti risvolti sulla sua produzione di narrativa e pubblicistica. Le viene richiesto di leggere l'*Almanacco della «Medusa»* e i libri stessi della collana di Mondadori affinché li recensisca su *L'Ambrosiano*, che non manca di offrire approfondimenti sulla produzione estera, in particolare anglofona, anche dopo l'arrivo del nuovo direttore Arnaldo Mussolini nel 1930 (Mazzer 1999: 25-26). Accanto a pezzi inequivocabilmente filofascisti, *L'Ambrosiano* continua infatti a pubblicare articoli quali "La Biblioteca Europea" e a Ferro viene chiesto di tenere la rubrica "Le traduzioni", che, scrive, «si propone di essere un osservatorio, a informazione e orientamento del lettore, delle traduzioni di romanzi e novelle pubblicate in Italia [...] degli scrittori stranieri» (A 26 settembre 1933: 3), quali D.H. Lawrence, Richard Hughes, e il nativo delle isole Aran Liam O'Flaherty.

Il lavoro per *L'Ambrosiano* e Mondadori nonché la frequentazione degli ambienti culturali in cui si muove il marito consentono a Ferro di esporsi ad alcune delle recenti sollecitazioni letterarie europee e di raccoglierne suggestioni che si ritrovano poi riflesse nelle sue opere di narrativa, ma anche ad avvertire più sensibilmente – quando compone recensioni o traduzioni – il crescente controllo che il regime esercita sulla cultura ed editoria italiane e, di conseguenza, sulla vita delle persone. Cogliamo le tracce di questo mutato sentire da parte di Ferro in *Barbara*. Alla pari di *Disordine*, anche questo romanzo presenta una scrittura di tipo diaristico, incentrata sulla gioventù delle protagoniste Barbara e Vittoria (Cedrola 2007: 9), e, sottolinea Arnaldo Frateili in una recensione dell'epoca, vi ritroviamo «le risposdenze» dell'omonima protagonista «con l'ambiente», «delicatissime, ma di natura tutta fisica: colori, odori, forme, aspetti delle cose e degli uomini» (*P* luglio 1934: 459). Gli spazi chiusi e il loro alternarsi con gli spazi aperti servono a indagare gli stati d'animo dei personaggi e suggerirne il ceto d'appartenenza, consentendo al lettore di intuire il sistema di valori

e le dinamiche che governano il loro mondo e le loro relazioni (Hamon 1977: 81). Per esempio, l'immagine di un cancello che si chiude alle spalle di Vittoria segnala al lettore il crescente distacco tra lei e l'amica Barbara che ha fatto ricoverare in clinica: «Non la udì neppure uscire dalla stanza [...] Vide rinchiudersi il cancello su di lei, con inerzia, e stupì che Barrie restasse a fiutare, il muso fra le sbarre, l'aria ch'ella muoveva con il suo passo» (Ferro 1934: 76). Per Barbara, desiderosa di libertà, lo spazio chiuso è per lo più, tuttavia, rappresentato dalla soffocante città di Roma dove Benito Mussolini è ormai Primo Ministro: «per quanto vivesse nella più bella città del mondo, doveva *respirare la pietra*, sentirne la struttura appoggiata su basi buttate dagli uomini, camminare su delle vie *regolate, fra alte case* piene di finestre, in mezzo al frastuono del traffico cittadino» (130, *enfasi mia*). «La realtà la riconduceva a casa. Essa doveva sempre ritornare» anche se «sognava fughe notturne in paesi verdi e sconvolti da un sole più giallo di quello che bruciava la Liguria», di cui aveva letto nelle opere degli autori stranieri che le capitavano tra le mani (131).

I personaggi di *Barbara* sono alla ricerca di una propria identità rispetto al conformismo imposto dal regime fascista e, contro la chiusura delle frontiere immateriali all'insegna dell'autarchia culturale, leggono e traducono la letteratura europea, che può in parte soddisfare la loro voglia di ricerca e apertura. Lo spazio domestico, a differenza di quanto accade in *Disordine*, è allora connotato positivamente come rifugio dove sottrarsi all'invadenza della sfera pubblica in quella privata: non a caso, uno dei libri sfogliati nel chiuso di una stanza è «l'*Ulisse* di Joyce, in inglese» (203), letto di nasco da un giardiniere Bartholomé e dal ricco Vito. La lettura è un atto privato da compiere in segreto – basti notare la reazione di paura di Bartholomé quando viene scoperto a leggere l'*Ulisse*: «si voltò di scatto e lasciò cadere [il] libro» (203) – e a maggior ragione se consideriamo il romanzo in questione: l'opera del «tortuoso irlandese» dalla «particolare mentalità» (205 e 207) rappresentava per molti intellettuali della generazione di Ferro un momento di evasione dall'angusta politica culturale del regime con il suo sperimentalismo che suggeriva la possibilità di forme d'espressione più libere e uno stile di vita cosmopolita (Terrinoni 2015: 17-24). Il riferimento a *Ulysses* in *Barbara* è pertanto doppiamente interessante perché suggerisce il desiderio dell'autrice di sfuggire all'atmosfera asfissiante della Roma fascista e ai modelli dominanti di scrittura, meno sperimentale di quella di Joyce, oltre a segnalare il potenziale della lettura di creare uno spazio altro, dove reagire al conformismo: ha qui avvio una riflessione sul potenziale della rappresentazione letteraria degli spazi e dei ricordi legati a luoghi significativi che culminerà negli scritti del periodo bellico. Abbiamo altresì un'ulteriore conferma della conoscenza letteraria prima ancora che empirica dell'Irlanda (in questo caso specifico) e dell'Inghilterra da parte di Ferro, per cui non bisogna stupirsi se nei suoi reportage per *Il Resto del Carlino* e *L'Ambrosiano*



abbondano i riferimenti ad autori anglofoni di Ottocento e Novecento: il patrimonio personale di esperienze di lettura e di vita dell'autrice contribuisce infatti alla rappresentazione che fa di Inghilterra e Irlanda in essi.

Ma procediamo con ordine. Nel gennaio 1935, Piovene viene assunto al *Corriere della Sera* e inviato come aiuto-corrispondente a Londra e da lì, in estate, si sposta in Irlanda. Ferro lo segue con l'incarico, affidatole sempre dal *Corriere*, di occuparsi della recensione di romanzi inglesi. Sia il lungo soggiorno londinese – torneranno in Italia nel 1937 – che l'esperienza irlandese frutteranno a entrambi i coniugi un'ampia messe di articoli e scritti: per Ferro, quelli pubblicati 'in presa diretta' sulle pagine di *L'Ambrosiano* e *Il Resto del Carlino* e quelli degli anni successivi in cui rielabora ricordi e impressioni; un'ottantina di pezzi nell'arco di poco più di due anni per Piovene, che, in essi, passava dall'apprezzamento per i paesaggi inglesi di volta in volta descritti alla critica feroce della 'perfida Albione' metropolitana, dipinta come una società ricca e capitalista in ossequio ai dettami del regime fascista (Ricorda 1999: 55; Gerbi 2012: 90-91). Talvolta Ferro e Piovene trattano dei medesimi argomenti, per esempio la campagna inglese e la povertà di Dublino, ma i loro scritti si presentano in maniera molto differente agli occhi del lettore: gli interventi di lui risultano «spesso politicamente assai compromessi», con «un appoggio deciso» alle mutevoli posizioni ufficiali mussoliniane (Ricorda 2012: 77; Mazzer 1999: 26-31), mentre quelli di lei si configurano come un pregevole esempio di reportage narrativo su soggetti 'non politici', in cui al resoconto a dominante descrittiva-oggettiva si preferisce una narrazione vivace e ricca di spunti dove dare spazio alla propria sensibilità (cfr. Ricorda 2012: 63)<sup>3</sup>.

Quando scrive degli spazi inglesi e irlandesi, Ferro si distacca definitivamente dalla «visione oggettiva e definita dello spazio», abbandonando il «descrittivismo» per far prevalere la «soggettività, l'irruzione di motivi irrazionali e inconsci» di lei che osserva e scrive quando l'esperienza è da poco terminata (Torregiani 2007: 2329). Gli spazi inglesi e irlandesi si caricano del carattere soggettivo dello sguardo dell'autrice, sollevata per essere meno esposta alle restrizioni del fascismo ma conscia di non esserne completamente al riparo, tant'è che l'alternarsi dialettico tra spazi chiusi e aperti, in senso materiale e non, gioca qui un ruolo fondamentale nel riflettere le tensioni binarie tra restrizione e libertà, tra forze centripete e forze centrifughe, già ravvisabili in *Disordine* e *Barbara*. Possiamo a tal proposito scandire il 'percorso' compiuto da Ferro nel relazionarsi e rappresentare gli spazi di Inghilterra e Irlanda in tre tappe, notando come, nel passaggio alla seconda, la città di Londra e la campagna inglese, da spazi di apertura e contatto che soddisfano il desiderio di autodeterminazione dell'autrice, diventino spazi

3 Le scelte di Ferro a livello di temi e composizione fanno sì che i suoi reportage si differenzino notevolmente anche dagli altri carnet di viaggio de *L'Ambrosiano* e *Il Resto del Carlino*, dall'impianto più aneddotico, quali *Lettere parigine* del foglio milanese.

claustrrofobici che limitano la sua mobilità e capacità d'azione dopo esser stati violati dall'irruzione della Storia. Della terza tappa, cui corrisponde un momento di sintesi, diremo in seguito.

Nelle prime puntate dei reportage, lo spazio altro di Londra prospetta una condizione di libertà di movimento ed espressione del sé non esperibile nell'ambiente romano-milanese, seppure Londra non sia una città ideale, poiché quella «fiabesca» dalle «vie incandescenti per le mille insegne luminose» (*RdC* 31 gennaio 1935: 3) scompare alle prime ore del mattino, quando «la vita pare improvvisamente ristagnare, ed essa diventa «più grande, vuota, malinconica come una città abbandonata» (*RdC* 2 marzo 1935: 3). D'altro canto, Londra pare una città cosmopolita, aperta, dove mischiarsi nella sua «mescolanza caotica di macchine e di corpi umani», e Ferro, memore del generale panorama italiano di ipocrisia e conformismo, non può che nutrire «ammirazione per la folla inglese», che si mostra «non come si vorrebbe essere, ma come si è» grazie all'«impudore dato dall'innocenza» (*A* 30 marzo 1935: 3). E, se in Italia il regime aveva già avviato la politica protezionistica in campo cinematografico con sussidi alla produzione nazionale e limitazioni alla circolazione di film stranieri, a Londra può andare in cinematografi, teatri e altre istituzioni dove trova prodotti culturali, anche di ampio consumo, «da diverse parti del mondo» (*RdC* 31 marzo 1935: 3).

L'immagine positiva di Londra è tuttavia attraversata da crepe che insinuano nel lettore il dubbio. Le attrattive di Londra sembrano celare inganni, perché, nel descrivere la città di notte, Ferro utilizza ripetutamente termini quali 'fiaba' e 'fiabesco' suggerendo che la sua sensazione di libertà possa essere illusoria: «le vetrine illuminate dei negozi [...] aprono visioni fatate che si immaginano pronte a scomparire, al colpo dispettoso di una bacchetta magica» e la merce che espongono, con «una furberia insidiosa», «pare tolta dalle figure dei libri che abbiamo letti da bambini»; il «mondo» della ferrovia sotterranea è «come ci si immagina quello dei balocchi»; e così «Londra ha la sua vita fantastica» (*RdC* 2 marzo 1935: 3). Parimenti, la percezione dello spazio domestico sembra più marcatamente positiva che in *Disordine*, ma a una lettura più attenta ci si accorge che ciò accade qualora lo spazio domestico consente a Ferro di sottrarsi alle contingenze della sfera pubblica, strutturandosi come un luogo di ritiro atto alla «custodia» dell'esistenza intima (Benjamin 2000: 223-242), come già visto per *Barbara*.

Si consideri, per esempio, l'articolo "Visita alle zitelle", che tratta di apertura e chiusura dello spazio domestico in relazione al concetto di accoglienza. Il pregiudizio ci può far pensare che le persone di campagna, meno usate alla «mescolanza» metropolitana, siano «cieche e sorde ad ogni visione o voce che non [venga] dal cortile o dalla casa»: ma, nel «villaggio lindo e antico» di Tring, Ferro è rasserenata dall'accoglienza che le riservano tre zitelle, di cui una «in tutto simile a un personaggio di Carlotta Brontë». Il loro cottage, pieno di stampe e ninnoli, è uno spazio ospitale e «rifugio»,

per citare nuovamente Perrot: «mi pareva d'essere tornata alla casa della mia infanzia», scrive Ferro, perché le zitelle le parlano delle «bellezze di Assisi, di Siena, di Firenze», che avevano visto decenni prima. Nella conversazione non entrano riferimenti all'Italia della contemporaneità, che pure, proprio in quei giorni, si interessava della Gran Bretagna, dove l'opinione pubblica e le autorità guardavano con maggior sospetto ai movimenti delle truppe italiane in Etiopia. Quindi, mentre osserva le «riproduzioni dei nostri capolavori» appesi «alle pareti della stanza», Ferro sente tutta «la dolcezza» e «l'umanità» delle abitanti di Cottage Clock (*RdC* 9 aprile 1935: 3).

Il cottage appare come un'oasi alla luce degli scritti successivi, nei quali Ferro pare interrogarsi sulla possibilità di trovare ancora, in Inghilterra, uno spazio che soddisfi i suoi bisogni di relazione intersoggettiva e costruzione dell'identità personale. “Il giardino delle belve”, ad esempio, è incentrato sulla sensazione di libertà e/o costrizione provata dagli animali e da chi li osserva in quello spazio chiuso e delimitato che è spesso ritenuto un analogo per animali delle prigioni umane: lo zoo. Il giardino zoologico di Londra espone ai visitatori animali in gabbia, strappati ai loro ecosistemi e a migliaia di chilometri dal loro habitat naturale, per calarli in un ambiente ‘ordinato’ di creazione umana nel centro cittadino. Lo stupore di Ferro nel ritrovarsi davanti gli animali della savana non attenua la sua sensibilità nei confronti della costrizione, del disturbo spaziale e del dolore fisico (cfr. Malamud 1998). Anzi, il suo sguardo cade inevitabilmente sulle gabbie, sulle porte chiuse, e vuole verificare di persona se quello che si dice della succursale dello Zoo, lo Whipnade Zoo, sia vero: che sia stata «creata per le bestie bisognose [...], se così si può dire, di libertà». Pur constatando che «non si vedono gabbie» né «si avvertono odori ferini», Ferro non ritiene che gli animali di Whipnade Zoo vivano in libertà per davvero: si tratta di «una libertà simulata che nasconde tra rami e boschetti e cespugli le grandi sbarre di ferro, arcuate in cima per impedire il salto»; si tratta, conclude, di una «apparenza della libertà» (*RdC* 21 giugno 1935: 3).

L'incalzare della storia, con le sue crisi diplomatiche e le sue guerre, ha reso la Gran Bretagna isola della costrizione, come risulta comprensibile al lettore di oggi solo contestualizzando storicamente gli articoli di Ferro o leggendoli alla luce di *La guerra è stupida* (1949), il suo libro di «più scoperta impronta documentario-realista» (Cedrola 2002: 52), in cui si ribadisce che il 1935 è l'anno sia del suo arrivo in Inghilterra sia della Guerra d'Etiopia, giudicata molto aspramente oltremarina. Ripubblicato per ben due volte negli anni Duemila, *La guerra è stupida* uscì per la prima volta nel 1949 per le edizioni del giornale *Milano-sera* con illustrazioni e sovraccoperta di Fiorenzo Tomea. L'opera è insieme un pamphlet contro la guerra e un racconto di testimonianza, perché, lungo undici capitoli, il racconto delle vicende vissute dal 1935 al 1945 tra Londra, Milano e la Liguria si alterna a considerazioni sulle conseguenze dei conflitti per le persone comuni. La

tragedia della guerra è vista dall'angolo di osservazione del privato e non dei fatti storici, perché Ferro prende le mosse dal proprio vissuto indagando i pensieri e i sentimenti che, all'evolversi della situazione storico-politica, si affacciano nella sua mente e nell'animo: finisce, quindi, per assumere un punto di vista soggettivo del tutto inatteso per dimostrare e difendere una tesi universale (Sensini 2020: 9).

Il tempo del racconto oscilla tra il presente della Seconda Guerra Mondiale, le memorie familiari legate alla città natale di Ventimiglia, e il passato recente – anch'esso bellico – dei suoi viaggi per l'Inghilterra e l'Irlanda. Il tema della guerra costituisce un *fil rouge* all'interno del volume ed è quell'esperienza che modifica «irreversibilmente i sentimenti, i pensieri dell'autrice-narratrice, perché ha modificato l'aspetto e la qualità del suo mondo» (Sebastiani 2005: 12), e, di conseguenza, la percezione che Ferro ha dei luoghi che abita; lo si intuisce sin dall'epigrafe alla prima parte, che narra del periodo inglese/irlandese: «Pero no hay olvido...». Si tratta di un frammento da “Ciudad sin sueño” di Federico García Lorca, in cui il poeta descrive una New York «disumanizzata dove si vive sotto la minaccia di un male incombente» (Sensini 2020: 12). Non c'è tregua per gli abitanti della città dove non c'è dimenticanza né sogno, sia la città New York o Londra, perché essi sono ridotti a «carne viva» e sofferente.

Da spazio di «mescolanza», Londra diviene gradualmente un insieme di «viuzze», «straducole», «cancelli», «recinzioni» e luoghi che spandono «tenebre la notte» a riflettere metaforicamente l'asfissia che l'autrice prova (Ferro 2020: 63-70). Ferro ha l'impressione che le vie della città si chiudano su di lei, trasformandola in un animale dello zoo che passeggia nervoso nello spazio angusto della sua gabbia – in «carne viva» che fiuta il vento della Storia senza capire, come «gli animali fiutano l'aria elettrica prima di un cataclisma» (Sensini 2020: 12). Scrive: «io mi guardo attorno ansiosa» e «non colgo nell'aria se non un'irrequietezza che par quasi nervosa» (A 3 maggio 1935: 3) e che pare avvertire solo lei perché, nota con invidia, gli inglesi «hanno l'apparenza di un popolo felice» e «mangiano aria libera» (RdC 6 giugno 1935: 3). Al suo sguardo sfuggono le attrattive di Londra e il suo reportage diviene la registrazione di sensazioni per lo più negative: il cielo è di un ominoso color «cinereo» e il «freddo» è di un «aspro che non avvolge» (A 3 maggio 1935: 3); talvolta, camminando in mezzo alla folla e agli alti edifici cittadini ha l'impressione «come se intorno vi fosse il vuoto» e, dal suo punto di vista, perfino «nel mezzo delle piazze si aduna una solitudine che sembra far macchia tanto è estrema». Ciò in quanto la città e i suoi abitanti che l'avevano accolta hanno ora assunto «un'aria» – un atteggiamento nei suoi confronti, potremmo dire – che «ristabiliva precisa le distanze» tra loro e l'italiana Ferro (A 10 luglio 1935: 3).

Quando l'impressione di una «catastrofe» imminente – è parola usata dalla scrittrice – si concretizza nello scoppio della Guerra d'Etiopia, Ferro

ritorna più volte sull'immagine della gabbia per descrivere l'intenso stato di angoscia che la affligge: si sente come un animale in trappola, soffocata da quel vivere «con l'ansietà delle bestie» (Ferro 2020: 71). Scrive in *La guerra è stupida*: «la nostra partecipazione aperta, e vivere in Inghilterra era sempre più difficile. Io sentivo che la guerra mi *asserragliava da tutte le parti*», perché «l'incomprensione, il furore, erano negli sguardi, nei discorsi di tutti» (69, *enfasi mia*). Le barriere che si ergono attorno a lei sono fatte dalle manifestazioni di disprezzo dei londinesi per l'Italia di Mussolini, il *Murderer*, e di 'furore' contro gli italiani (Ferro 2020: 63-70; cfr. anche Sebastiani 2005: 13). Gli spazi in cui prima si sentiva libera e accolta da umanità e dolcezza, sono ora teatro di «offese, indifferenze, ostentazioni di inciviltà» nei suoi confronti «per il solo fatto di essere italiana»; i cinematografi di Mayfair sono ora «snob» e di essi rammenta solo «i fischi che salutavano la figura del duce vittorioso» (Ferro 2020: 65). Il proprietario della casa nel Surrey presso cui lei e il marito sono invitati, a differenza delle zitelle, non riesce a creare un ambiente accogliente poiché non comprende che i suoi ospiti «non desideravano altro che un po' di pace» (A 2 aprile 1937: 3).

Sogna allora di allontanarsi dal Paese per tornare a «sentire respirare la terra e il mare attraverso gli odori» (A 9 giugno 1937: 3), benché non si arrenda subito alla paura asfissiante e vada alla ricerca di uno stimolo che le faccia ritrovare in se stessa le risorse per uscire dalla condizione psicologica d'abiezione in cui si trova. Lo ricerca dapprima nei giardini incolti inglesi – i suoi personaggi si rifugerebbero nei giardini delle ville liguri – perché sono disabitati e, dunque, non danno alla scrittrice l'impressione di essere sorvegliata. Trova «una zona di terra che pareva abbandonata», «resa comoda agli uomini e alle bestie, ma salva d'ogni segno apparentemente umano»; oltre il limitare del giardino incolto, la Storia continua il suo cammino incessante, ma lì al suo interno Ferro gode di una «solitudine» e «silenzio» tali che «bastavano a creare una sorta d'incantesimo: incantesimo del tutto vegetale dove non potevano entrare gli estri e le fantasie degli uomini» (A 3 maggio 1935: 3). L'autrice sceglie di «accogliere» il silenzio di questi spazi «per mescolarlo a quello che dentro di noi sospinge sogni e speranze» (A 6 giugno 1935: 3) finché, uscendo dalla «zona di terra» silenziosa e solitaria, non rientra nella Storia.

In Irlanda, invece, Ferro trova degli spazi che alleviano il peso della limitata libertà e dell'isolamento, mentre noi lettori dei reportage assistiamo al passaggio da una soggettività agita a una soggettività agente. L'esperienza irlandese, che rimarrà cara alla sua memoria sino alla tarda età, si rivela cruciale per il raggiungimento della terza tappa del 'percorso spaziale' tracciato in precedenza, nel quale si raggiunge un momento di sintesi ed equilibrio tra tensioni binarie. Certo, il tour in Irlanda, iniziato nel settembre 1935 in compagnia del marito, non è stato un collage di sole esperienze positive da raccogliere nel reportage "Viaggio in Irlanda". Dell'Irlanda la colpisce

l'estrema povertà, di cui sia lei che Piovene scrivono copiosamente; ma se Piovene, per il *Corriere della Sera*, evidenzia il peso del passato coloniale nel determinare un presente di destituzione – la «miseria dei quartieri bassi» dublinesi è in parte dovuta all'iniquità nella gestione della res pubblica da parte dei vecchi «padroni inglesi» (CS 24 agosto 1935: 3) – Ferro si concentra, ancora una volta, sulle sue sensazioni, senza lanciarsi in commenti smaccatamente anti-britannici.

Nella «baia deserta» di Rosapenna, nota il «carattere duramente anglo-sassone» di un albergo «*stilé* abitato solo da compassati *gentlemen* in abito sportivo che parlano solo di golf e caccia» (A 1 novembre 1935: 3), e di cui ammira i «bei levrieri color nocciola dal pelo raso» allevati per loro da «gente [...] brutta» – gli irlandesi (A 22 novembre 1935: 3). L'albergo non è zona di contatto, perché le gerarchie di potere sono lì ribadite: inglesi e irlandesi, nel reportage di Ferro, condividono gli stessi spazi solo quando i secondi sono a servizio dei *sirs*, quasi a suggerire una territorializzazione dello spazio su base etnico-economica. Ma Ferro non si addentra nella storia irlandese alla ricerca della ragione di questa disparità, preferendo volgere lo sguardo verso di sé e le sensazioni che le provocano gli spazi anglicizzati, traccia di un passato di asimmetria tra Irlanda e Inghilterra e di violenza settaria. Come è sempre il caso quando lo spazio, pubblico o privato, subisce l'invasione della Storia e della politica, Ferro dà conto dell'«aria» che «stabilisce [...] rigidità di contorni» (A 1 novembre 1935: 3). Così, descrivendo un albergo a Leenane per pescatori e cacciatori inglesi, esprime il suo orrore alla vista dei trofei di caccia esposti lungo le pareti e l'esigenza di andarsene il più lontano possibile da lì: «io devo fuggire da questo albergo», dove «quelli che non appartengono alla confraternita sono disdegnati, quasi fossero negri o sporchi o iconoclasti» (A 14 settembre 1935: 3).

È proprio lasciandosi l'albergo alle spalle che trova finalmente serenità: in un pertugio nel fianco della «collina delle lepri», uno spazio «di pace» dove si è infilata per ripararsi dalla pioggia e ha «portato il panico» (A 1 novembre 1935: 3). È un episodio carico di valenza simbolica, di riacquisizione di spazio e libertà, in cui il confronto con l'eternità immensa della natura dalla prospettiva del pertugio rinsalda la capacità di autodeterminazione di Ferro. Si tratta quindi di un momento di sintesi tra le tensioni opposte che, fino ad allora, hanno caratterizzato il vissuto dell'autrice informandone la scrittura: nella collina delle lepri, Ferro non ricerca un riparo dalla sfera pubblica né uno spazio privato dove reagire al suo conformismo, poiché non rifugge la Storia e non la subisce antepoendo la sua volontà e raziocinio alle pressioni esterne. Vi è uno scorcio dal pertugio «sull'aperto mare» che, colto nel suo perenne variare, rappresenta l'eternità dell'ordine naturale di fronte al tempo corto della vita umana e all'effimerità delle vicende degli uomini. L'eternità del mare non spaventa Ferro, ma la rasserena concedendole un attimo di tregua dal panico così che possa «sentire l'ordine – che è

così raro toccare – dei miei pensieri». La volontà di capire e agire secondo la propria ragione è ciò che permette all'essere umano di sopravvivere anche in tempi di costrizione, quando la minaccia di una guerra è concreta e si rischia di soccombere alla paura bestializzante: riflettendo sulle tane delle lepri all'interno del rifugio e a come non distruggerle con il suo peso, Ferro giunge alla conclusione che per non 'bestializzarsi' deve trovare in sé la forza di opporsi a ogni forma di violenza, fisica e psicologica. Nel pertugio ora entra la luce – luce della ragione e della serenità d'animo: «ecco il cielo si rischiarare», «volgo le spalle al rifugio, mi metto a correre» verso «l'orizzonte mutevole» dove «comparirà» un «arcobaleno» (A 1 novembre 1935: 3).

Non sappiamo se l'episodio della collina delle lepri sia effettivamente accaduto o, come è plausibile, sia rappresentativo del nuovo stadio di consapevolezza che raggiunge man mano che viaggia per l'Irlanda: fatto sta che Ferro si aggrappa con tutta se stessa ai ricordi dell'esperienza irlandese durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale, quando vive da sfollata in Liguria<sup>4</sup>. Di Malin Head, «l'estrema penisola dell'Irlanda settentrionale sull'Atlantico», «un pezzo di terra deserto», scrive nell'articolo "Le conchiglie non sono vuote" del 1948: «io non vi andrò mai più, pure so che è la mia terra» perché «vi ho lasciato soprattutto il mio amore» (MS 26-27 marzo 1948: 3). A spazi quali Malin Head sono dedicate molte pagine delle opere di narrativa composte negli anni della guerra: sono «pagine di tregua» per poter meditare (Sebastiani 2005: 14-15), che Ferro dona a sé e ai lettori per non cedere all'orrore e alla disperazione di chi ha perduto ogni speranza nel futuro. Come vedremo, in queste pagine, Ferro porta così a compimento la riflessione sullo spazio e sul suo rapporto con esso iniziata con *Disordine*.

### 3. CHIUSI NEI RICORDI, MA APERTI: GLI SPAZI DELLA RIFLESSIONE

In *Trent'Anni*, romanzo pubblicato da Garzanti nel 1940, affiora il nostalgico ricordo dell'Irlanda, in una riflessione dell'io narrante che afferma che la villeggiatura non le è mai piaciuta, ma «di tutte le mie villeggiature conservo nitido il ricordo di una soltanto, passata, sola, in Irlanda. Vi sono paesi che si ricordano più e meglio di una persona cara. Io ricordo Glengarriff come ricorderei un uomo, lo dettaglio, lo medito, me ne faccio una lunga storia» (129). La voce è quella di Paola, una giovane donna, che si era lasciata trasportare dal paesaggio irlandese «che sa di leggenda e di racconto stregato» (132), ma è facile intuire come sia anche la voce di Ferro, perché *Trent'Anni* va letto nel solco di quell'autobiografismo che contraddistingue molta parte della sua narrativa. Un'espressione analoga a «che sa di leggenda e di racconto stregato» si ritrova nell'articolo per *L'Ambrosiano* che tratta della pietra

<sup>4</sup> Ferro fa rientro a Milano nella primavera del 1937, perché Mussolini ha richiamato in Italia Piovene e tutti gli altri corrispondenti da Londra.

dell'eloquenza e, sotto altre forme, ricompare in “L'Isola Verde. La Pietra per l'eloquenza” per *Il Secolo. La Sera* (25 gennaio 1941: 3), *Lume di Luna* (1943) e *Memoria d'Irene* (1944).

Negli scritti di narrativa e giornalistici degli anni Quaranta Ferro torna spesso con la memoria alle esperienze vissute in Irlanda e, in misura minore, a quelle inglesi. Una delle caratteristiche principali di questa fase della sua produzione è la stratificazione della scrittura: come abbiamo visto, l'autrice aveva innanzitutto rielaborato gli appunti presi ‘in diretta’, mentre l'esperienza era in corso, negli articoli per *L'Ambrosiano* e *Il Resto del Carlino*, caratterizzati da un andamento diaristico e pubblicati secondo l'effettivo svolgersi del viaggio (cfr. Ricorda 2012: 13). In seguito, Ferro riprende testi e appunti riorganizzandoli secondo modalità diverse, usando le memorie degli spazi irlandesi e inglesi per ambientare l'azione delle sue opere narrative o rievocare, nelle opere più scopertamente memorialistiche, uno spazio altro rispetto a quello soffocante dell'Italia totalitaria e in guerra di allora. A fronte di queste differenze, la costante risulta essere la capacità di molti degli spazi descritti di indurre alla riflessione su di sé, ovvero a un viaggio interiore in cui trovare le risorse necessarie a ricostruirsi una vita o liberarsi della paura che attanaglia.

In quanto opere di matrice autobiografica, i testi che prendo ora in considerazione presentano due livelli di interpretazione non scindibili, uno prettamente documentario e uno rispondente a un preciso disegno autoriale, il cui fine è mostrare come non solo il vissuto e le circostanze contingenti possano comportare una ridefinizione del nostro rapporto con gli spazi, cambiandone la nostra percezione – si pensi alla Ferro che non riconosce più gli spazi londinesi in cui abita dei reportage – ma anche il potere trasformativo dello spazio stesso, qualcosa che Ferro aveva già espresso in *Disordine*, nelle descrizioni del giardino della villa avita, ed esperito in prima persona nella collina delle lepri. In parallelo, giunge a maturazione la riflessione dell'autrice sul potenziale salvifico dello spazio anche nella sua variante non ‘esperita’ ma ‘rappresentata’ attraverso il medium della scrittura: se i personaggi di *Barbara* si sottraevano al conformismo d'epoca fascista leggendo di luoghi altri nella letteratura straniera, nei testi degli anni Quaranta, Ferro offre attimi di «tregua» (Sebastiani 2005: 14-15) ai suoi lettori rievocando su carta gli spazi irlandesi dove si senti libera nel movimento e nel pensiero, così da far loro percorrere il suo percorso di acquisizione di libertà e consapevolezza. Sono «pagine di tregua» anche per Ferro stessa, la quale si rende conto che perfino in tempo di guerra è possibile reagire alla paura disumanizzante tramite l'esercizio del pensiero – una forma di libertà intellettuale – nella pratica della scrittura, con cui rivisitare i luoghi che le avevano infuso forza nel 1935.

Il disegno autoriale appena tratteggiato altresì conferisce organicità al corpus di opere degli anni Quaranta formato da *Lume di luna* (1943),



*Memoria d'Irene* (1944) e *Stagioni* (1946), in cui Ferro si sofferma per prima cosa sul potenziale trasformatore degli spazi capaci di garantire margini di contemplazione interiore, con ripercussioni importanti. Per esempio, la seconda metà del romanzo *Memoria d'Irene* è in gran parte ambientata in Irlanda, dove Anna, anche voce narrante, si reca in compagnia dell'amica Irene e del marito di lei Giulio per vedere e abitare quei luoghi «che una certa Marise Ferro, donna senza verità umana ma con la passione dell'albero, della fonte e del fiore, ci aveva descritto con amore» (Ferro 1944: 116-117). In Irlanda, si consumano anche l'omicidio di Giulio per mano di Irene e il suicidio di quest'ultima per annegamento, in quanto a Irene ed Anna l'ampia distesa dell'Atlantico trasmette sensazioni analoghe ma dagli esiti profondamente differenti. La quiete senza tempo del paesaggio irlandese che contrasta con il tempo corto della vita umana ripugna a Irene: «non ho neppure più amore per questo paese, che la primavera apre [...] Ci vedo l'immagine eterna della terra, mi prende più acuta la ripugnanza di me, così transitoria, così carica di peccati, così mortale» (158-159). Ciò non significa che la vista dell'orizzonte aperto sull'Atlantico non la incoraggi all'autoriflessione: anzi, è in Irlanda che si rende conto delle costrizioni che la soffocano – dapprima il matrimonio con Giulio con «la vigilanza di lui, continua, scrupolosa e ardente» (132), poi le ipocrisie della società – ma da esse non riesce a liberarsi se non con la morte. Secondo Gioia Sebastiani (2007: 18), Irene, «su una spiaggia d'Irlanda, scompare, probabilmente travolta dal rapido alzarsi della marea nel tratto di costa lungo cui si era incamminata»; ma se è pur vero che l'esperienza di morte non viene esplicitata, la mia impressione è che Irene la cerchi volontariamente nel mare dell'Isola delle Streghe, ladove aneliti di liberazione e annullamento si confondono, poiché viene vista «sorri[dere]» e «scompare con la testa alta, sotto il sole del colore del fiore di malva» (Ferro 1944: 194; *enfasi mia*). Non credo si tratti, in questo caso, di una rinascita oltre la morte: Irene, certo, si libera da restrizioni e ipocrisie che l'avevano soffocata, ma questa liberazione si attua con la morte reale del corpo che pone fine all'esistenza (cfr. Perosa 1996: 71).

Una vita ritrovata l'ha invece il personaggio in cui si rispecchia Ferro, Anna, alla quale l'immersione in un ambiente disabitato senza apparenti confini dapprima induce una condizione di benessere – libera Anna da «una vita partecipata», ovvero la sottrae alle tensioni della sfera pubblica, e la rasserena con «un'estasi mentale continua e solitaria» (Ferro 1944: 121). I fiordi della costa atlantica sono luoghi primigeni isolati e desolati, eppure proprio con la desolazione e primitività Anna si scopre in simbiosi: la «strega[vano]» con la loro «solitudine infinita» (117) e, in un passo che è un'evidente ripresa, si legge che «dallo squarcio di una parete appariva un tratto di mare di una solitudine stregata» (126). L'astrazione di questi paesaggi comporta infine una pacificazione interiore che consente l'esercizio del pensiero: «non so dire l'impressione che mi faceva quel paesaggio più fantastico

che vero, e che accompagnava tutti i pensieri: un sonno lucido dell'anima, dove respiravano tutti i miei presentimenti» (131). Anna, quindi, sceglie e accoglie la solitudine di quei luoghi dal 'tempo lungo': «L'orizzonte, in certe ore del pomeriggio inoltrato diveniva il paese dell'anima, dove abitava soltanto l'inaccessibile. Io ricevevo da quegli aspetti una strana sensazione di calma, ma mortale, che fermava la mia ansietà, riduceva la mia povera favola umana e quella di Irene» (193).

La ripetuta individuazione da parte della voce narrante di una «sicura fonte di pacificazione e benessere» in Irlanda ci consente di leggere *Memoria d'Irene* come «una autobiografia riflessa [che, qui,] si compie in forma ancora più manifesta» (Sebastiani 2007: 21), in quanto nella vita reale del periodo bellico, Ferro ricerca nella memoria e nella pratica della scrittura proprio quel «paese dell'anima, dove abitava soltanto l'inaccessibile». Assistiamo a tale processo in *Stagioni* e in *Lume di luna*, dove il tempo storico della guerra si coniuga al tempo interiore, e la descrizione spaziale alla riflessione su di sé (Sebastiani 2005: 17). *Stagioni* è un testo dalla forma di diario, in cui Ferro registra la propria vicenda biografica tra l'autunno 1943 e l'autunno 1944; *Lume di luna* è, invece, un'antologia di sei racconti e nove prose, di cui l'ultima si intitola *Estate in Irlanda* ed è a sua volta composta da sei pezzi – da “Cimitero in riva al mare” a “La cattedrale scarlatta” – che rimandano per temi e aspetti formali ad altrettanti scritti composti per *Il Secolo. La sera* tra il 23 novembre 1940 e l'11 maggio 1941. A fronte delle differenze strutturali, i due testi sono accomunati dal tentativo di Ferro di aggrapparsi all'Irlanda dei suoi ricordi<sup>5</sup>, dove il viaggio fisico per raggiungere il Connemara o Achill Island aveva comportato soprattutto l'accesso a un livello più sottile di consapevolezza.

Per questo nelle rappresentazioni spaziali che offre tende a marginalizzare la narrazione degli spazi in cui si era sentita 'costretta' o facile preda della paura disumanizzante, ovvero gli spazi dove la politica è una presenza talmente invadente da modificarli: come a Derry/Londonderry, una «città oscura, cinta da spalti come un castello, intorbidata da lotte religiose fra protestanti e cattolici, che non potevo abitare perché mi immalinconiva» (Ferro 1946: 46). O come la Contea di Mayo descritta in “Passeggiata con padre Gaynor” di *Lume di luna*, dove l'io narrante si ritrova in una «terra di uomini macilenti» spazzata dal vento e la sua presenza suscita timore o diffidenza: lo rivela al lettore allorché nota che «da un lato e dall'altro, le case erano serrate, ostili» (Ferro 1943: 216-217).

Alla storicità dell'Irlanda del Nord, con le sue divisioni settarie ancora non ricompostesi, Ferro contrappone e ricerca l'eternità che trascende barriere e differenze (cfr. Leerssen 2003: 2). Nelle annotazioni di *Stagioni*,

5 Dato interessante, Cedrola paragona le pagine irlandesi di *Lume di luna* alle pagine di viaggio sull'Alta Scozia che Curzio Malaparte compose nel 1936 in *Fughe di prigione*, per via di un comune «senso di aggrapparsi al paesaggio, mentre tutto intorno, e forse anche dentro di noi, precipita» (Cedrola 2007: 13).

la vediamo più volte uscire di casa a Sestri Levante per andare a scrutare il mare cosicché, «cedendo all'incanto della memoria», possa ritornare «indietro di sette anni, a Rosapenna, in Irlanda» (Ferro 1946: 30), dove gli abitanti «erano liberi e felici» (32), e al «soffio libero e vivo» dell'Atlantico (12). Del Connemara, in “Cimitero in riva al mare”, scrive: «Mi sentivo serena, il sole, il mare, il cimitero – e un cielo del tutto irlandese, nero a levante, di un grigio labile nel mezzo, aperto a ponente tra nuvole immense e illuminate di giallo, – mi davano un tale senso di pace che mi pareva d'esser priva di pensieri, di ricordi, di presentimenti» (Ferro 1946: 212).

Benché i pensieri di cui vorrebbe qui privarsi sono legati alla situazione bellica contingente, Ferro non rievoca gli spazi irlandesi solo per ricavarne uno spazio privato della mente dove sottrarsi alle pressioni della sfera pubblica. L'autrice vuole soprattutto rievocare la paura 'positiva' esperita da Anna di *Memoria d'Irene* e che lei stessa provò nella collina delle lepri: «la paura di me, del tempo, delle cose, di quella solitudine senza fine; la paura d'essere sconosciuta anche a me stessa, in un mondo sconosciuto». Si tratta di «una bella paura, intelligente» (Ferro 1946: 50-51), poiché può attivare un processo conoscitivo raziocinante che ridesti la volontà di uscire da una condizione di fragilità e reagire. È la paura che si oppone a quella suscitata dal continuo sorvolare dei bombardieri sulla Liguria, una «paura bestiale» di cui scrive anche in *La guerra è stupida*, che «intorbida» la mente e dunque impedisce l'avvio di un processo di razionalizzazione. Ferro, al sentire «il rombo degli aeroplani», scrive: «cosciente della mia povertà chiara nei miei limiti, mi intorbida una paura bestiale: come quella del cane, del cervo, del lupo confusi alla vista feroce degli uomini» (Ferro 1946: 51; si veda anche Sebastiani 2005).

Stando a quanto scritto in *Stagioni*, questa paura positiva la coglie per la prima volta a Malin Head: lì, «la paura [le] aveva aperto belle immagini» e ora tenta di riviverla nei suoi ricordi per non «accettare la bestialità e il disordine» (Ferro 1946: 46-47). Non a caso il climax di *Lume di luna*, la sua opera narrativa più scopertamente autobiografica, coincide con la narrazione del momento in cui supera «la bestialità e il disordine» della realtà contingente, nel chiuso di una sala da tè di un alberghetto. “La cattedrale scarlatta”, l'ultimo racconto del volume, si chiude con immagini di immobilità a creare un inaspettato contrasto con le descrizioni di spostamenti che abbondano nelle pagine precedenti. Entrando nell'albergo, lo sguardo della narratrice si sofferma sul mobilio e poi si arresta perché lei si è lasciata trasportare dallo scrosciare ritmico della pioggia: «mi incantavo ad ascoltare l'acqua colare dalle grondaie con quel suono querulo che ispira l'amore delle preghiere» (243). Si siede allora alla finestra della sala da tè, dove è sola, e la primavera all'improvviso si risveglia: «Adesso aveva smesso di piovere, dalla finestra entrava una luce iridata che portava, fresca e fragrante, l'impressione vitale della primavera» (244). Eccola la luce: ed è una

luce positiva dalla carica vitale che risveglia, oltre il paesino e la vegetazione, anche l'anima di Ferro.

L'ultimo paragrafo ricorda certi passi di *Dubliners* di Joyce – da “Evelyn” o “The Dead” – ma l'epifania di Ferro sembra più univocamente positiva. La vediamo seduta alla finestra, attenta e pronta a cogliere una luce allo stesso modo di molte protagoniste delle sue opere (Cedrola 2007: 13). Il tempo dell'azione si dilata a riflettere metonimicamente il tempo lungo di cui la scrittrice arriva a cogliere l'esistenza nel mutare perenne della natura in contrapposizione alla caducità umana: «Vidi i narcisi, le giunchiglie, i giacinti selvatici brillare, in quella luce, sopra le tombe, come fiammelle colorate di giallo, di azzurro, di bianco; e la cattedrale, immensa e scarlatta, risaltare sotto il cielo tempestoso, ospitando i vivi e i morti, lasciando libero solamente il volo delle cornacchie sulle sue torri» (Ferro 1946: 244). Dalla prospettiva del tempo lungo gli orizzonti storici non costituiscono un ostacolo alla conoscenza di alcune verità, e, nella luce, Ferro intravede una verità positiva che prima, nel buio della sua tristezza e della paura che «prende[va] consistenza» al punto da impedire alle sue «sensazioni d'essere definite» (Ferro 1943: 241-242), non aveva saputo comprendere.

Le ultime pagine di *Lume di luna* offrono ai lettori e all'autrice un'immagine salvifica e di accoglienza tramite la visione di sintesi cui arriva Ferro: ai suoi e ai nostri occhi si presenta un mondo ordinato e condiviso con le altre persone, vive e morte; se il presente bellico la chiude in se stessa, il tempo colto dall'interno della sala da tè la apre a un modo alternativo di convivere con gli altri e l'ambiente.

## Bibliografia

- L'Ambrosiano: quotidiano della sera*, 1922-1944, Milano – A  
Benjamin W., 2000, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi.  
Biasi B., 2007, *Marise Ferro giornalista. Elzeviri e inchieste* (1931-1966), «Resine» 112: 41-46.  
Bürger C., 2001, *Il sistema dell'amore. Genesi e sviluppo della scrittura femminile*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, I, Torino, Einaudi: 481-510.  
Cavicchioli S., 2002, *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani.  
Cedrola M., 2002, *Marise Ferro*, in F. de Nicola - P.A. Zannoni (a cura di), *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, Venezia, Marsilio: 51-57.  
—, 2007, *Marise Ferro, una scrittrice senza tempo*, «Resine» 112: 7-16.  
*Il Corriere della Sera*, 1876-1945, Milano – nel testo: CS

- De Nicola F., 1992, *Dal best seller all'oblio: scrittori liguri nella letteratura italiana*, Genova, Marietti.
- Ferro M., 1932, *Disordine*, Milano, Mondadori.
- , 1934, *Barbara*, Milano, Mondadori.
- , 1940, *Trent'anni*, Milano, Garzanti.
- , 1943, *Lume di luna*, Milano, Mondadori.
- , 1944, *Memoria di Irene*, Milano, Ultra.
- , 1946, *Stagioni*, Milano, Aldo Martello.
- , 2005, *La guerra è stupida*, introduzione di Gioia Sebastiani, Milano, Vienneperriere.
- , 2020, *La guerra è stupida*, introduzione e cura di Francesca Irene Sensini, Sestri Levante, Gammarò.
- Fiorentino F. - M. Gugliemi, 2021, *Pensare gli spazi chiusi dopo il 2020*, «Between» II: i-xxi.
- Gambaro E., 2018, *Diventare autrice: Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Unicopli.
- Gerbi S., 2012, *Tempi di malafede. Guido Piovene ed Eugenio Colorni: una storia italiana tra fascismo e dopoguerra*, Milano, Hoepli.
- Hamon P., 1977, *Cos'è una descrizione*, in A. Martinelli (a cura di), *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma - Lucca, Pratiche Editrice: 81-83.
- Kirby S., 1962, *The Yeats Country*, Dublin, The Dolmen.
- Leerssen J., 2002, *Between skin and horizon*, in J. Conroy (ed.), *Cross-cultural Travel*, Bern, Peter Lang: 1-10.
- Malamud R., 1998, *Reading Zoos: Representations of Animals and Captivity*, New York, New York University Press.
- Mazzer S., 1999, *Guido Piovene: una biografia letteraria*, Fossombrone, Metauro.
- Milano-sera*, 1945-1954, Milano – MS
- Pan: Rassegna di lettere, arte e musica*, 1933-1935, Firenze – P
- Perosa S., 1996, *L'isola, la donna, il ritratto: quattro variazioni*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Perrot M., 2003, *Gli spazi del privato*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, IV, Torino, Einaudi: 495-519.
- Il Resto del Carlino: giornale di Bologna*, 1885-1945, Bologna – RdC
- Ricorda R., 1999, *Immagini d'Inghilterra, tra giornalismo e narrative*, in E. del Tedesco - A. Zava (a cura di), *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene*, Roma, Fabrizio Serra Editore.
- , 2012, *La letteratura di viaggio in Italia: dal Settecento a oggi*, Brescia, La scuola.
- Sebastiani G., 2005, *Introduzione*, in M. Ferro, *La guerra è stupida*, introduzione di Gioia Sebastiani, Milano, Vienneperriere: 5-28.
- , 2007, *L'autobiografia riflessa nei romanzi del "Ciclo Irene"*, «Resine» II: 17-26.
- Sensini F.I., 2020, *La raison qui raisonne. Dalla storia al romanzo*, in M. Ferro, *La guerra è stupida*, introduzione e cura di Francesca Irene Sensini, Sestri Levante, Gammarò: 7-20.
- Tabanelli G., 1991, *Per Carlo Bo 25 gennaio 1991*, Urbino, Montefeltro.

- Terrinoni E., 2015, *James Joyce e la fine del romanzo*, Roma, Carocci.
- Torregiani B., 2007, *Spazio*, in R. Ceserani - M. Domenichelli - P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino: 2325-2330.
- Varaldo A., 1932, *Prefazione*, in M. Ferro, *Disordine*, Milano, Mondadori: 7-13.
- Verdino S., 1989, *Intervista a Marise Ferro. La scrittrice del Ponente. Una sfida dagli anni Trenta*, «Il Lavoro»: 21.
- , 2007, *Paesaggio e personaggio*, «Resine» 112: 27-40.