

ELISABETTA REA

Non solo storie di 'animali'. La critica della modernità nei romanzi di Ortese

In

Contemplate/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplate-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ELISABETTA REA

Non solo storie di 'animali'. La critica della modernità nei romanzi di Ortese

*Il presente contributo intende porre l'attenzione, ancora una volta, sulla nozione di 'natura', in particolare sul nesso natura/storia, nei romanzi di Ortese. All'interno della cosiddetta 'trilogia animale', oggetto ormai di studi accurati, si è scelto di selezionare i due testi che più direttamente chiamano in causa la natura e sollecitano intorno ad essa una riflessione. Il confronto tra *L'Iguana* e *Alonso e i visionari* ha permesso di portare alla luce un'affinità di strutturazione, partendo dalla quale è stato possibile dipanare un discorso profondo intorno alla natura, alla problematicità di un concetto ambiguo, che rimanda al peccato originale delle nostre pratiche culturali: la relegazione di tutto ciò che non è umano entro i compartimenti categoriali del 'naturale' e dell'animale', come atto preliminare a quello che, per Ortese, è l'illegittimo dominio dell'uomo sul sub-uomo. Si cercherà di evidenziare, all'interno dei due romanzi, un procedere comune, che, attraverso la deformazione dei dispositivi mimetici, arriva a produrre uno spostamento significativo delle categorie etiche.*

Introduzione

Ortese regards fiction as a means of registering loss rather than profit. Her works are epistemological rather than mimetic, functioning as a mode of cognitive and ethical apprehension, as an investigation not of reality but of the spurious notion of the 'real'.¹

Entro la fortunata 'trilogia animale' di Anna Maria Ortese, *L'Iguana* (1965) e *Alonso e i visionari* (1996) sembrano uniti da un'affinità d'intenti, come a rappresentare gli estremi di un discorso, le tappe d'elaborazione di un pensiero, insieme vigorosamente critico e visionariamente rinnovatore, il cui sviluppo accompagna una grossa parte della vita dell'autrice. In quanto tali verranno analizzati, in questo contributo, il primo e l'ultimo romanzo dell'autrice, con l'intento di dipanare il discorso che va sviluppandosi intorno alla natura, che si struttura attraverso l'identità intertestuale di premesse e direzioni di sviluppo. I dispositivi mimetici (opportunamente deformati) sembrano in primo luogo tramare la messa in crisi delle categorie della realtà, aprendo lo spazio, oltre lo spaesamento, per quel dislocamento cognitivo nel quale già Sharon Wood intercetta il nucleo più destabilizzante dell'opera di Ortese.

La distanza tra il primo e l'ultimo romanzo descrive un arco storico (un trentennio) in cui l'Italia vive violente trasformazioni economiche, ecologiche e sociali; queste ultime convergeranno nell'onda della più grande stagione di azione collettiva nella storia della Repubblica, destinata poi ad esaurirsi nel 'riflusso nel privato' degli anni Ottanta.² Tali trasformazioni, intercettate dal panorama della prosa italiana, daranno luogo a costellazioni inedite del rapporto umano/ambiente/storia: anche la letteratura assume, cioè, la mutazione antropologica che pare ormai irreversibile.³

I due romanzi oggetto del presente studio sono anche un laboratorio di ripensamento etico di questi rapporti e insieme momento di critica delle configurazioni che non solo caratterizzano la modernità occidentale, ma costituiscono il postulato delle sue pratiche culturali.

¹ S. WOOD, *Fantasy, Narrative, and the Natural World in Anna Maria Ortese*, in F. Billiani e G. Sulis (a cura di), *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, Madison and Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2007, 141–159, 141. Della stessa studiosa, si segnala il capitolo dedicato a Ortese *Such stuff as dreams are made on: Anna Maria Ortese and the art of Real*, in S. WOOD, *Italian Women's Writing, 1860-1994*, London, Athlone, 1995, 169-184.

² Vedi, ad es., G. CRAINZ, *Il Paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma, 2003; E. GALLI DELLA LOGGIA, (a cura di), *Il trionfo del privato*, Roma-Bari, Laterza, 1980.

³ Il riferimento è all'articolo di Pasolini pubblicato il 10 giugno 1974 sul «Corriere della Sera» (*Gli italiani non sono più quelli*), poi confluito in *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2000, 40.

«L'animale, che parola!»

Sebbene ascrivibili a generi diversi, i due romanzi condividono una simile impalcatura: non tanto una strutturazione narrativa, quanto, piuttosto, una 'trama' epistemologica; oltre ad essa, un tema di fondo accomuna le due narrazioni e si fa spazio attraverso le involute quanto ingannevoli meccaniche narrative ortesiane: la 'natura', il tema propulsore della riflessione di Ortese, nella quale una moltiplicazione di validi studi ha messo recentemente in luce un «pensiero ecologico radicale»⁴.

Nell'*Iguana* (1965), il rimando alla natura è presente già nelle prime righe, in apparenza innocuo ma significativamente marcato dalle virgolette: «Come tu sai, Lettore, ogni anno, quando è primavera, i milanesi partono per il mondo in cerca di terre da comprare. Per costruirvi case e alberghi, naturalmente [...]; ma soprattutto corrono in cerca di quelle espressioni ancora rimaste intatte della 'natura', di ciò che essi intendono per natura: un misto di libertà e passionalità, con non poca sensualità e una sfumatura di follia».⁵

La stessa natura diventa, nel corso del romanzo, il tema di un vivace, anacronistico, talvolta oscuro conversare tra i due principali personaggi maschili, in qualche modo speculari, dell'opera: il marchese e il conte, Ilario e Daddo, l'oscuro poeta d'un'isola quasi deserta e il (troppo) bonario investitore milanese. Ecco le parole di Ilario:

immaginavo che la natura non è affatto così impassibile come taluno [...] mostra di credere. No, non è affatto tranquilla la natura; come una madre il cui figlio, spinto da necessità, stia per lasciarla, essa si strugge nelle tenebre... essa è *in allarme*, e il suo orecchio è incollato su ogni sporgenza dell'aria... E quanti strani rumori, che noi giudichiamo dovuti allo scricchiolio di un ramo, al cadere di una foglia ingenua sul davanzale, altro non sono che il suo raspare alla porta dei nostri chiusi ragionamenti, per non essere abbandonata... dato che sarà difficile, per essa, vivere senza di noi.⁶

Un espediente discorsivo non dissimile è presente in *Alonso e i visionari* (1996), ultimo romanzo di Ortese, il cui plot intricato ruota attorno alle vicende tragiche di una famiglia italiana a partire dalla metà degli anni Cinquanta, e ai suoi misteriosi rapporti con un puma americano.

Tra le cose che si possono affermare con poca esitazione intorno all'opera, vi è il fatto che, come Ortese fa dire ad un suo personaggio, «non è una storia di animali». Eppure, non solo è attorno ad un puma che ruota la vicenda, ma sul tema animali/natura scivola spesso, anche in questo romanzo, la conversazione tra i due personaggi dialoganti: Stella Winter, narratrice omodiegetica, e il suo interlocutore, nonché suo ospite, il professor Op, che, nel corso dei giorni di un autunno incombente, nella perfetta dimora borghese della signora, racconta a quest'ultima una storia tragica iniziata ormai trent'anni prima. Leggiamo in un breve scambio tra i due, a poche pagine dall'inizio del romanzo: «Questa, però, non è una storia di animali, signora Winter [...] Già suppongo sia sbagliato parlare di "animali". La vita è una».⁷

Anche stavolta, la natura, o una delle sue espressioni (gli animali, appunto), compare subito, tra virgolette, ed è l'oggetto di un colloquio che si svolgerà a più riprese nel corso del racconto.

⁴ E. ATTANASIO, *Divenire drago: esplorazioni nell'opera di Ortese*, Bologna, Pendragon 2023, 157.

⁵ A. M. ORTESE, *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 1986, 15.

⁶ Ivi, 60-61 (corsivo mio).

⁷ A. M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 1996, 21

Leggiamo ancora le parole del professor Op, americano come Stella, ma portatore di una concezione diversa, emersoniana, trascendentalista, della natura: «Nulla è *naturale*, se è questo ciò che la meraviglia, cara. Neppure un cucciolo di fiera, anzi, meno di tutto».⁸

Il riproporsi sintomatico di una 'natura tra virgolette' può essere messo in dialogo con la fucina riflessiva dell'autrice, gli scritti sotterranei e spesso a lungo inediti sulla natura e gli animali, tema portante e radice etica dell'Ortese estrema (biograficamente e filosoficamente), della quale *Le piccole persone* è poco meno che una sistemazione confessionale, il 'credo'⁹ dell'autrice. Nel brano di apertura di quest'ultima opera leggiamo: «quando si dice 'Natura', si tende a indicare, separandolo, ciò che 'germina' da tutto ciò che non germina. Un albero, nella fantasia popolare, è Natura; una stella no. Eppure, non c'è che una sola energia, la quale opera in più tempi e modi, e quindi si chiama in un modo o in un altro».¹⁰

Una risonanza di questo uso marcato delle parole 'natura' e 'animale' è possibile riscontrarla nella perplessità ironica con cui, più di trent'anni dopo, Derrida, parla dell'animale nel ciclo di interventi poi raccolti nel volume postumo *L'animale che dunque sono*: «L'animale, che parola! L'animale è una parola che gli uomini si sono arrogati il diritto di dare [...] Si sono dati la parola per raggruppare un gran numero di viventi sotto un solo concetto: L'Animale, dicono loro».¹¹

La 'natura' (che anche nel passaggio de *Le piccole persone* compare tra virgolette) non è, agli occhi dell'autrice, il dato inerme che suole essere nel giudizio comune; essa è già esercizio d'un arbitrio, una separazione tutt'altro che scontata, tutt'altro che innocente. All'opposto, Ortese sembra più a suo agio nel parlare di «universo», «energia», «ritmo»,¹² parole forse sospette, se non scandalose, per il sicuro incasellatore del reale¹³, ma che hanno la facoltà di sollecitare un sentimento di continuità, di un farsi e disfarsi delle forme a partire da un'unità originaria, una «comune Casa».¹⁴

La natura (e, in essa, gli animali) viene chiamata in causa al pari di un'ipotesi da (in)validare, messa a problema, passata al vaglio di una vicenda surreale; la quale, pure, riesce come una dimostrazione, *e contrario*, dell'assurdità, non già della storia narrata, bensì delle categorie che figurano come fondative dell'antropopoiesi occidentale – ecco la complessa meccanica che mette in moto i romanzi (e, in questo senso, *Alonso* non è una storia di animali). La 'natura' sembra coincidere con un «oggetto impossibile»¹⁵, che rivela una sfasatura e insieme un'ambiguità, un senso doppio: da un lato, direbbe Donna Haraway, essa è *topos*, e cioè non tanto luogo fisico, «qualcosa di stabile e materiale»¹⁶ (perché non reificabile), ma piuttosto luogo condiviso, «luogo comune» (o «comune casa», secondo le parole di Ortese); dall'altro, essa è già senz'altro un traslato, un costrutto: *tropos*.

⁸ Ivi, 49 (corsivo mio).

⁹ Vedi A. BORGHESI, *Dio nelle ciliegie*, in A. M. ORTESE, *Le Piccole Persone*, Milano, Adelphi, 2016, 245-271.

¹⁰ ORTESE, *Le piccole persone*..., 16.

¹¹ J. DERRIDA, *L'animale che dunque sono*, Milano, JakaBook, 2014, 71.

¹² Cfr. ATTANASIO, *Divenire drago*..., 127.

¹³ «Più volte, in questi ultimi anni, mi è accaduto di dover pronunciare la parola spirito, e di vedere improvvisamente sul volto dei circostanti, gente di alta o media cultura, apparire una contrazione, se non addirittura una smorfia, di irritazione o sospetto, che facilmente diventava aggressiva» (ORTESE, *Le piccole persone*..., 25).

¹⁴ Ivi, 16.

¹⁵ D. HARAWAY, *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*, a cura di A. Balzano, Roma, Derive e Approdi, 2019, 39.

¹⁶ *Ibidem*.

Dunque, la natura non è un luogo fisico in cui recarsi, non è un tesoro da custodire o conservare in banca, non è un'essenza da proteggere o violare. La natura non è nascosta e pertanto non necessita di essere svelata. La natura non è un testo da decifrarsi in base ai codici della matematica o della biomedicina. Non è l'alterità che offre origine, materie prime e servizi. né madre né curatrice, né schiava né matrice, la natura non è risorsa o mezzo per la riproduzione dell'uomo. E tuttavia la natura è un *topos*, un luogo, che nella sua accezione retorica indica uno spazio in cui si condensano temi condivisi: la natura è, strettamente, un luogo comune [...].

La natura è anche un *tropos*, un tropo. È figura, costruito, artefatto, movimento, dislocamento. La natura non può preesistere alla sua costruzione. Tale costruzione si basa su un particolare tipo di movimento, il *tropos*, la traslazione». ¹⁷

La natura in allarme

Il brano in apertura de *Le piccole persone*, più su citato, prosegue in questo modo: «Sento nella Natura non so che tristezza di fondo, come [se] a sua volta – mentre l'uomo si separa da lei – essa si separasse, soffocando, da Un Altro. E il ricordo di questa separazione corresse poi come un pianto in tutte le strutture e le fibre del suo fantastico essere». ¹⁸

Queste ultime suggestioni si accordano con l'immagine di una «natura in allarme» che compare nelle conversazioni tra Daddo e Ilario, dove la si descrive come tutt'altro che inerte. Ebbene, in nessuno dei due romanzi presi in esame essa lo è; da sfondo e oggetto di conversazione, guadagnerà via via un primo piano, una vera e propria *agency*.

Partiamo dall'analizzare il ruolo della natura nel primo romanzo di Ortese. Il personaggio di Daddo, all'inizio della vicenda, è il portatore sano dell'attitudine monologica che addomestica l'irriducibilità del territorio trasformandolo in 'paesaggio' ¹⁹ (fruibile, conquistabile, mercificabile), dove il punto di vista dell'unico soggetto morale riconosciuto (l'uomo) ne consegna la rappresentazione alle modalità della descrizione visualizzante, agli stilemi dell'idillio paesaggistico, entro un'interazione con l'ambiente di tipo fruitivo-consumistico ²⁰ (che, come l'incipit sarcasticamente suggerisce, va di pari passo con la sua mercificazione): «incontri con indigeni, la cupa nobiltà di questa o quella isola, sono tra le emozioni più ricercate» ²¹ dai Milanesi in viaggio – ed è interessante notare che, all'altezza della scrittura del romanzo (i primi anni Sessanta, con alle spalle la ricostruzione post-bellica), il mutamento dei paradigmi consumistici produce gli esordi storici dell'istituto della 'vacanza' di massa, come forma di turismo programmato e pubblicizzato. ²²

Poste queste premesse, assume una certa salienza il fatto che l'ambiente, nel corso del romanzo, più che descritto, è narrato: gli improvvisi mutamenti del cielo, le oscillazioni della luce, i loro effetti psicologici sui personaggi, di condizionamento sul loro agire, sono gli atti che convergono tutti nell'evento centrale, entropico, dell'intera storia: la tempesta; in essa, l'elemento meteorologico e ambientale diventa tutt'uno con quello psicologico-morale (la tempesta scatena – o è scatenata da – la follia di Daddo) e con quello narratologico (da questo

¹⁷ Ivi, 40-41.

¹⁸ ORTESE, *Le piccole persone...*, 16.

¹⁹ Quando il paesaggio esce dalla cornice diventa «territorio. La prospettiva da cui ora lo guardiamo non è più scenica, teatrale [...] Si ha la sensazione di non essere più solo osservatori, ma anche osservati» (N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, 26).

²⁰ Sul tema, Cfr. S. IOVINO, *Filosofie dell'ambiente*, Roma, Carocci, 2004.

²¹ ORTESE, *L'Iguana...*, 15.

²² Cfr. A. BERRINO, *Storia del turismo in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2011.

punto in poi collassano anche le strutture del racconto e la storia non può che sfuggire all'intelligenza del «Cortese Lettore»).

Non dissimile la struttura di *Alonso e i visionari*. Le notazioni sul tempo meteorologico aprono il romanzo: «fuori pioveva in modo oppressivo, pioveva sul mio giardino e sulla Francia non distante»,²³ leggiamo nell'incipit del racconto. L'interno borghese in cui è ambientato, Tetto Azzurro, dà l'impressione, sempre più angosciata e febbrile col procedere della storia, di essere esposto agli arbitri del tempo, della natura, oppresso, insieme ai personaggi, dal suo infuriare, ricettivo in maniera quasi nevristica di ogni soffio, sibilo, alito, passo, cambiamento d'aria o mutamento del cielo provenienti dall'esterno. Ogni quadro, che ospita gli incontri e le conversazioni dei personaggi, è aperto o chiuso, con una cadenza che sfiora la formularità, dalle notazioni sul cielo o sul tempo, e da questi viene permeato; gli avvicendamenti e i rivolgimenti della trama sono molto spesso, a ben guardare, causati dal tempo: le possibili prove del delitto di Prato cancellate dalla pioggia, così come il trattenersi di Op a Tetto Azzurro in luogo del previsto viaggio a Londra; l'esordio della sua malattia, poi, è causato dal vento di una breve passeggiata e annunciato dal cambio di stagione; l'esacerbarsi del male, morale più che fisico, avviene in consonanza col tempo minaccioso della bufera, che sarà anche qui l'evento di svolta del romanzo, al punto da dare il sottotitolo al capitolo: «il tempo cambia»²⁴ (mentre la seconda parte dell'*Iguana* va sotto il nome di *La Tempesta*). Lo sconvolgimento, anche in questo caso, è meteorologico, psicologico e formale: da qui cioè la vicenda si fa definitivamente fumosa e imprevedibile, mentre si acutizza lo squilibrio di Op. L'effetto è più che di una semplice *stimmung*, un accordo tonale, emotivo tra soggetto e mondo; sembra piuttosto di essere di fronte ad un'*agency* complessa, che lega vicende meteorologiche e umane, fisiche in senso lato e morali.

Personaggi e testimoni

Esiste una specularità anche nella strutturazione e 'bipartizione' dei personaggi. Ciò è evidente per quanto riguarda i personaggi-chiave di Daddo e Op; quel che ancora colpisce è che entrambi siano figure di una conversione o redenzione, che le rende, più che cristiche, apostoliche, testimoniali.

Entrambi provengono dalle schiere del privilegio e del potere (economico-finanziario nel caso di Daddo, intellettuale nel caso di Op), e, in quanto tali, latori per eccellenza di un'episteme vincente: quella che dall'appropriazione della terra e dal suo sfruttamento giunge a teorizzare e codificare l'egemonia dell'uomo sul sub-uomo. Si tratta di forme di egemonia che vengono incarnate dai personaggi e dai loro doppi (Daddo e Ilario, Op e Decimo: la finanza e la poesia, l'intellettualità e l'ideologia), tutti, non a caso, espressione di un'umanità che Ortese racchiude spesso sotto il binomio di «cultura e potere».²⁵ Seppur siano differenti le finalità cui è teso l'agire dei singoli personaggi (si confronti, ad esempio, l'odio ideologico di Decimo verso il puma con il rimpianto di Op per il mancato intervento che avrebbe potuto salvarlo), tutti condividono però una colpa, anche i personaggi che si caricano di un simbolismo salvifico (Daddo, Op); ed è questa la radice profonda e oscura della critica alla modernità di Ortese, il fattore che, entro la tessitura prismatica delle opere, si fa artefice di uno spostamento epistemologico produttivo: le figure ortesiane (il puma, l'iguana)

²³ ORTESE, *Alonso e i visionari*..., 11.

²⁴ Ivi, 51.

²⁵ Si veda la ricorrenza del binomio nel brano *La coscienza profonda* (ORTESE, *Le piccole persone*..., 19-24).

non chiedono tanto di essere salvate, elevate (quello che i personaggi testimoniali provano a fare), ma, piuttosto, di essere riconosciute: «guardandolo, sembrava che i suoi occhi supplicassero di essere *riconosciuti*»,²⁶ dice Op del puma; e la preghiera dell'iguana al conte Daddo così recita: «Aiutami./ *Riconosciimi*./ Salutami./ Col mio nome chiamami...».²⁷

Lo spostamento significativo si verifica non quando cambia l'immagine dell'altro-natura o dell'altro-animale (ancorate alle logiche dicotomiche di idealizzazione e demonizzazione, elevazione e degradazione), bensì quando a cambiare è l'immagine del pensiero, inteso come la moderna ed europea intellettualizzazione del mondo, che fa della razionalità, messa sul conto dell'uomo, criterio e pratica di esclusione e di dominio del non-uomo.

In questo senso, i personaggi come Daddo e Op sono davvero testimoniali: il loro operato non conta tanto in relazione alla bestia o *imago*, il loro tentativo di salvarla (postumo, nel caso di Op); ma per il vertiginoso cambio prospettico che attraverso loro viene messo in atto²⁸ – e che, in nome di un'alterità irriducibile, si spinge fino al sacrificio.

Entrambi sono personaggi agenti del bene (Op, «un uomo severo, ma limpido e buono»,²⁹ e Daddo, «il più allegro e buon lombardo che si possa dare»³⁰); anzi, probabilmente gli unici, nei rispettivi romanzi, ad essere esenti da ambiguità ed ombre, che invece deformano ogni altro personaggio: Ilario con suo doppio negativo Mendes, i Guzman, nell'*Iguana*; mentre, nel romanzo del puma, tutta la famiglia Decimo e l'insieme dei personaggi che le orbitano attorno risultano equivoci o subdoli, ad accezione di uno, Decio, il bambino scelto dal puma e morto precocemente. Sebbene siano gli unici personaggi espressione di una schietta positività, non per questo sono esenti dalla colpa; la quale è da rintracciare, mi sembra, nella configurazione di base che accomuna tutti, erronea perché espressione di quella «morte che è la storia»,³¹ che si fonda, agli occhi dell'autrice, sul dominio cieco dell'umano sul tutto ciò che non lo è, e che sembra coincidere con «l'errore di base» che è «nella nostra educazione»,³² come dichiara Daddo in stato di folgorazione.

Nell'*Iguana*, nonostante i riferimenti temporali vaghi che traslano la vicenda in una dimensione cronologica che può essere definita solamente dall'anacronismo, talvolta da fiaba (come suggeriscono il tono e gli stilemi ottocenteschi, i riferimenti alla schiatta, la conversazione e i modi di parlare dei personaggi), la critica della modernità resta comunque potentissima, anzi, forse risaltata proprio dall'atmosfera vaga in cui è calata la vicenda.

Non diversamente, *Alonso e i visionari* narra «una vera storia italiana»,³³ che ha a che fare, tra l'altro, con la simbolica uccisione del padre e la generazione orfana che ne è seguita; e, nonostante Ortese stessa indichi come casuale l'ambientazione negli anni di piombo,³⁴ la scelta nasconde probabilmente un'intenzione forte.³⁵ Non è forse un caso, cioè, che i due romanzi alludano ad un

²⁶ ORTESE, *Alonso e i visionari*..., 21 (corsivo mio).

²⁷ ORTESE, *L'Iguana*..., 181 (corsivo mio).

²⁸ Cfr. Scaffai sulla relazione asimmetrica con la natura e la gerarchizzazione delle forme di vita come precipua di un'interazione uomo/ambiente di tipo antropocentrico (SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*..., 12).

²⁹ ORTESE, *Alonso e i visionari*..., 182.

³⁰ ORTESE, *L'Iguana*..., 15.

³¹ ORTESE, *Le piccole persone*..., 24.

³² ORTESE, *L'Iguana*..., 159.

³³ ORTESE, *Alonso e i visionari*..., 13.

³⁴ Cfr. P. MAURI, *Anna Maria Ortese: un puma, un drago e altri animali*, in «la Repubblica», 26 maggio 1996, 27.

³⁵ Anche Crivelli suggerisce che sia tutt'altro che insignificante: «In such a sophisticated *mise en scène*, the chronological setting of Alonso's story during the Italian "anni di piombo" – the decade in which Italy lived its most tragic contrast of left- and right-wing extremisms[...] – might not seem to hold a primary

assetto economico e ideologico preciso, quello tardocapitalistico: ed è possibile che la speculazione edilizia dei «milanesi», da un lato, e il collasso ideologico drammaticamente incarnato nelle vicende dei Decimo, dall'altro, siano in una relazione più stretta di quello che sembri.

Della visione o dell'essere visti

L'insieme dei personaggi di 'potere e cultura' è latore di un'episteme fatta abilmente collassare, insieme con le funzioni narrative cui i personaggi sono chiamati a rispondere.

Nel caso di *Alonso*, ciò è osservabile esemplarmente. Il romanzo tiene insieme tre lunghe sezioni: una narrativa, una epistolare e l'ultima simil-diaristica, una complicata strutturazione che non può che restituire una verità prismatica, una tensione tra reale e irreale; le vicende sono narrate, quando non allucinate o contraffatte da una stratificazione di testimonianze, e infine rinarrate da un narratore omodiegetico (Stella Winter) che non ha visto (il puma) e non crede. La serie dei personaggi normativi, di funzionari attendibili che indagano sulla vicenda nel tentativo di portarvi luce (un poliziotto, un medico e un criminologo), insieme con l'attitudine indagatrice morbosa della signora Winter, costituiscono il tensore che spinge il plot verso i generi giallo-poliziesco; i personaggi coinvolti invece in prima persona nella vicenda sono quelli che fanno slittare la storia verso il filone fantastico, e sono, in sostanza, i visionari, parola che intenderei, nel senso più neutrale possibile, come coloro che credono di aver veduto – nello specifico, che credono di aver veduto il puma. Primo fra questi è Op, che inizia il suo racconto con queste parole cariche di attesa: «Signora Winter, ha mai visto un puma, cioè un leone americano? [...] Credo di averne veduto uno, in Arizona».³⁶

Oltre al fatto, evidentemente contraddittorio in apparenza, che, stando alla storia poi raccontata, Op non si è limitato a vederlo ma vi è entrato in contatto diretto per almeno i venti giorni del viaggio in Arizona, sembra importante il focus sulla visione, l'aver veduto, ciò che più di tutto conta; e il 'credo' che regge la frase va interpretato, forse, più che in senso dubitativo, come un'attestazione di fede.

Anche in questo romanzo, sul conto della bestia è tutta la portata entropica di un caso che potrebbe risolversi negli schemi del genere (giallo, poliziesco) e che invece slitta verso zone impenetrabili di trascendenza, verso uno scandalo di consistenza metafisica.

Quello di «Cucciolo» è forse l'appellativo più ricorrente del puma, fratello di tutti gli altri cuccioli della terra (Decio è fra questi), accanto a «fiera bambina, [...] piccolo sacco di pietre»,³⁷ «grosso cane»,³⁸ «Cane Bianco»,³⁹ «Cane Stanco»,⁴⁰ «padre di umanità»,⁴¹ «piccolo padre»,⁴² «babbo santo»,⁴³ «padre di tutti i cuccioli della vita»,⁴⁴ «creatura fatta di aria»,⁴⁵ «piccolo Cristo».⁴⁶

importance; yet, it is far from insignificant» (T. CRIVELLI, *Alonso, the Poet and the Killer: Ortese's Ecological Reading of Modern Western History*, in G. M. Annovi, F. Ghezzi (a cura di), *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, Toronto, Toronto U. Press, 2015: 409-431, 417).

³⁶ ORTESE, *Alonso e i visionari...*, 11 (corsivo mio).

³⁷ Ivi, 19.

³⁸ Ivi, 20.

³⁹ Ivi, 166.

⁴⁰ Ivi, 244.

⁴¹ Ivi, 48.

⁴² Ivi, 241.

⁴³ Ivi, 85.

⁴⁴ Ivi, 185.

⁴⁵ Ivi, 108.

⁴⁶ Ivi, 208.

La paternità paradossale del cucciolo ('piccolo padre', appunto), così come la sua cristologia, sembrano riprodurre la *coincidentia oppositorum* della figuralità ossimorica cristiana (si pensi alla preghiera di San Bernardo alla Vergine): il superamento del principio di identità e di non contraddizione, principio cardine della logica, consente la fusione delle diadi di opposti (nel caso del Cucciolo: umano/animale, umano/divino, organico/inorganico, adulto/bambino, padre/figlio, reale/irreale).

Infatti, nulla, in questi romanzi, è esauribile in un allegorismo didascalico, scioglibile; è lo statuto ontologico, prima che quello allegorico, ad essere dubbio: puma o cane bianco, animale (secondo alcuni indizi, parlante) o spirito, allucinazione o allegoria, Alonso è tutte queste cose, ma non coincide con nessuna. Un'immagine, innanzitutto, per tutti coloro che sono testimoni delle visioni del cucciolo proveniente dall'Arizona, terra «piena di apparizioni»⁴⁷ (e si veda di nuovo l'esordio del racconto di Op, quel «credo di aver veduto» che proietta sui fatti a venire una luce quasi di martirio). E tuttavia, Alonso non è pura immagine; è anche, forse soprattutto, *colui che guarda*: è il suo sguardo, la profondità del suo sguardo umano e la verità che contiene, a connotare l'incontro con Decio, a suggellare la fratellanza; e si fa avanti nel corso della storia l'ipotesi che sia proprio l'apparizione di Alonso a spingere Julio al suicidio: «pare che l'incidente fosse provocato dalla riapparizione del 'cane'... intendo per 'cane' il puma, il piccolo Alonso. Come *riapparve* nella casa, quella sera, [...] Julio perse la testa e si uccise».⁴⁸ Il ragazzo non regge la vista dell'animale, o forse ciò che quella vista gli rimanda: l'immagine di sé negli occhi del puma.

Ritornano alla mente alcune pagine di Derrida, dove, oltre a somiglianze già segnalate,⁴⁹ è interessante rilevare il sovvertimento di prospettiva molto simile: l'essere visti dall'animale, e, cioè, il vedersi visti da lui – forse è questa, la vera, profonda *visione*?

La scena si ripete tutte le mattine. La gatta mi segue appena sveglio in bagno reclamando la colazione, ma pretende di lasciare la stanza appena mi vede nudo, pronto a fare tutt'altro e deciso a farla aspettare. Mentre me ne sto nudo sotto lo sguardo di ciò che chiamiamo «animale», nella mia fantasia prende forma un'immagine, [...] una tassonomia dal punto di vista delle bestie: in fondo, [...] non ci sarebbero che due tipi di discorso, due modi di sapere [...] Abbiamo innanzitutto i testi firmati da persone che senz'altro hanno visto, osservato, analizzato, riflettuto sull'animale, ma non si sono mai visti *visti* dall'animale; non hanno mai incontrato lo sguardo di un animale posto su di loro, [...] non hanno potuto o voluto trarre alcuna conseguenza sistematica dal fatto che un animale potesse [...] guardarli e, in una parola, senza alcuna parola, rivolgersi a loro.⁵⁰

L'Iguana e *Alonso* sono opere di una sensibilità straordinariamente capace di intercettare i tagli e le giunture paradossali di un pensiero antropocentrico che è pratica di esclusione.

Se non si tratta di storie di animali, cosa sono dunque le figure di Ortese? Qualcosa di simile ad una risposta la si può leggere in questo passo dell'*Iguana*: «Sentì [...] che le iguane sono *ammonimenti*. Che non ci sono iguane, ma solo *travestimenti*, ideati dall'uomo allo scopo di opprimere il suo simile e mantenuti da una terribile società».⁵¹

L'iguana e il puma sono *travestimenti*, cioè, forse, un modo di dare forma e contenuto all'altro, e sono *ammonimenti*, perché segnalano la nostra fallita esperienza dell'altro. Qualunque cosa siano, le

⁴⁷ Ivi, 18.

⁴⁸ Ivi, 194.

⁴⁹ Cfr. CRIVELLI, *Alonso, the Poet and the Killer...*

⁵⁰ DERRIDA, *L'animale che dunque sono...*, 50.

⁵¹ ORTESE, *L'Iguana...*, 168, corsivo mio.

loro complesse ontologie sfuggono alle ristrettezze concettuali, restano anfibia: «il mostro è un vero mostro»,⁵² leggiamo nel riassunto dell'*Iguana* fornito da Ortese.

Parlare di mostri è, in fondo, un prendere alla larga l'altra, ben più complessa (e spaventosa!) questione, e provare a ridefinirla: cosa è umano, cosa animale, cosa natura.

La questione apre uno squarcio nella vicenda già dalle prime pagine di *Alonso*, da quella «nostra confusa umanità»⁵³ che diventa, nel giro di poche battute, l'argomento della conversazione che alza vertiginosamente la posta in gioco di tutto il racconto, delle domande che lo attraversano. E «le conclusioni» non possono che essere, per citare l'incredula Stella Winter, «fantasticamente esatte».⁵⁴

⁵² A. M. ORTESE, *Corpo celeste*. Milano, Adelphi, 1997, 83.

⁵³ ORTESE, *Alonso e i visionari...*, 13.

⁵⁴ Ivi, 14.