

Per Ettore e Ida

Elisa Attanasio

**Divenire drago:
esplorazioni nell'opera di Ortese**

 Pendragon

Elisa Attanasio
Divenire drago: esplorazioni nell'opera di Ortese

Volume pubblicato con un contributo
del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica –
Alma Mater Studiorum

ISBN 9788833645407

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

© 2023, Edizioni Pendragon

Via Borgonuovo, 21/a – 40125 Bologna

www.pendragon.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Indice

Introduzione	7
Case	15
CAPITOLO PRIMO: <i>Persone</i>	35
1.1 Mostri	35
1.2 'Realtà' ed 'Espressività'	43
1.3 Il sogno del drago	54
1.4 Lumi, piante, pietre	69
CAPITOLO SECONDO: Visibile e invisibile	85
2.1 Dietro la prima soglia	85
2.2 Il contatto muto con le cose	98
2.3 Dire il mondo	113
2.4 Suolo, bordo, interferenze	121
CAPITOLO TERZO: Altre temporalità	143
3.1 Il romanzo moderno e l'impensabile	143
3.2 Storia naturale e storia umana	153
3.3 L'iguana e la blatta	162
3.4 Considera i pianeti	175
Bibliografia	181
Ringraziamenti	191



c
l
f
è
E
c
r
l
c
e
r
c
c

t
E
c

r

Introduzione

Quando ricevete una spinta assai forte, quando precipitate (o credete di precipitare) in una voragine, quando il dolore dei mutamenti, o metamorfosi e apprendimenti, si abbatte sul vostro capo quasi falda di montagna oscura, voi per qualche tempo giacete nello stordimento, come morti. Ma poi, da tale nulla, ecco liberarsi sottile una nuova anima. Spesso è più lieve di una farfalla, ed erra intorno alla prima.¹

Scrivere questo libro è stato molto difficile; lo è tutt'ora, dato che al momento in cui mi sto occupando dell'introduzione, il lavoro non è per nulla finito. È difficile non solo perché confrontarsi con la 'produzione' accademica a fianco del precariato è faticoso e spesso demotivante, ma anche perché – fermando più e più volte la stesura – mi sono accorta che il modo di procedere che fino ad ora, in questi anni di ricerca, avevo adottato, non funzionava più. Non poteva più funzionare. Pretendere di leggere l'opera di Ortese ricavandone temi e stili, setacciare la critica per coglierne le intuizioni, i punti forti e quelli deboli, elaborare un pensiero compiuto: questi imperativi che mi davano non facevano che allontanarmi dal libro, spegnere il desiderio di continuare a leggere Ortese, spingermi ancora più distante dalla ricerca.

Ho deciso allora di prendere un'altra direzione: da una parte, invece del lavoro meramente individuale, ho cercato un'apertura diversa, fatta di confronti con altre teste e altri corpi; dall'altra – e parallelamente – ho tentato di farmi accompagnare

¹ A. M. Ortese, *Il porto di Toledo* [1975], Adelphi, Milano 2018, p. 97.

da una metodologia diversa, leggendo e rileggendo i libri di Ortese in un modo nuovo, quasi da etnografa (ovvero fermandomi e mettendomi in ascolto, cercando di aprirmi all'inaspettato), senza pretendere di capirne il possibile progetto unitario o le intenzioni dell'autrice, bensì osando un'immersione nuova, fatta anche di parti saltate, capitoli ignorati, brani imparati a memoria. Risuonavano le parole della scrittrice in una lettera a Franz Haas: «un libro deve essere casuale o molto necessario all'animo di chi scrive: se dietro c'è un progetto di potere letterario – lo lascio a chi è più forte di me»². Capitava che alcune pagine mi portassero altrove, e per un bel po' ho continuato a seguire fili che mi spingevano lontano (accademicamente parlando verso altre discipline); poi a un certo punto ho deciso di fermarmi e di mettermi a raccontare quello che era successo e stava succedendo.

Solo per 'comodità' e per forma, il libro è diviso in tre capitoli – a grandi linee possiamo anche ritrovare un tema per ogni capitolo – ma più precisamente si tratta di un lavoro estremamente frammentario, che funziona più per assemblaggi³ che per analisi. Alcune immagini o momenti si ripresentano in più punti del saggio, perché c'era bisogno di rivederli secondo una diversa luce. Il titolo fa riferimento a un episodio che troverete nel primo capitolo: Ortese incontra in sogno un drago e finisce per essere presa dal suo divenire. Sarà proprio questa condizione (essere nata/divenuta drago) a permetterle di comunicare con gli altri abitanti dello stanzino in cui è relegata – i ragni – e imparare da loro l'arte di tessere, invece che fili di ragnatele, fili di parole. Il *divenire drago* permette a Ortese di trovare la pro-

² Lettera di Anna Maria Ortese a Franz Haas del 25 maggio 1990, contenuta in A. M. Ortese, *Possibilmente il più innocente. Lettere a Franz Haas (1990-1998)*, a cura di F. Rognoni e F. Haas, Sedizioni, Mergozzo 2016, p. 39.

³ «Gli assemblaggi sono assembramenti aperti. Permettono di interrogarci sugli effetti comuni senza darli per scontati. Ci mostrano potenziali storie in fieri» (A. Lowenhaupt Tsing, *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo* [2015], Keller, Rovereto 2021, p. 52).

pria voce per scrivere; al tempo stesso le consente di mantenere quella componente di fuga (rispetto all'Uomo/umanità) che la rende libera.

Questo piccolo libro vorrebbe seguire la scia di tutte quelle riflessioni che si oppongono all'idea di attori individuali autonomi, capaci di perseguire, e far fruttare, gli interessi personali. Non solo tale concetto di autonomia è fuorviante e dannoso, soprattutto è falso⁴. «Nessun uomo è un'isola. Gli esseri umani hanno bisogno l'uno dell'altro tanto quanto hanno bisogno dell'ambiente. Gli esseri umani *sono* l'uno l'ambiente dell'altro»⁵. Ho allora deciso di procedere secondo le linee della *precarietà* e della *vulnerabilità*⁶, sentite in maniera particolarmente forte non solo verso gli scritti di Ortese, ma anche verso tante letture che da quelli si sono dipanate: più volte ho cambiato, anche solo per un attimo, il mio punto di vista⁷, e l'ho concatenato⁸ con altri. A fianco di questa linea, ho cercato di far

⁴ «Se la sopravvivenza coinvolge sempre altri, è anche necessariamente soggetta all'indeterminazione delle trasformazioni di sé e degli altri. Cambiamo grazie alle collaborazioni all'interno e tra specie. Quel che è davvero importante per la vita sulla Terra accade in quelle trasformazioni, non negli alberi di decisione di individui autonomi. (Ivi, pp. 59-60). Si veda anche una riflessione, tra le altre, di Donna Haraway: «l'individualismo nelle sue varie forme scientifiche, politiche e filosofiche è finalmente diventato impensabile da pensare: non è più una risorsa, né sul piano tecnico né su qualsiasi altro piano» (D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* [2016], Nero, Roma 2019, p. 18).

⁵ T. Morton, *Come un'ombra dal futuro. Per un nuovo pensiero ecologico* [2010], Aboca, Sansepolcro 2012, p. 13.

⁶ Intendiamo con 'vulnerabilità' la «condizione in cui si è vulnerabile rispetto agli altri. Ogni incontro imprevedibile ci trasforma; non abbiamo il controllo, neanche di noi stessi». (A. Lowenhaupt Tsing, *Il fungo alla fine del mondo*, cit., p. 48).

⁷ «Ogni conoscenza cosmica è un punto di vita (non solo un punto di vista) e ogni verità non è che il mondo nello spazio di mediazione del vivente. Non si potrà mai conoscere il mondo in quanto tale senza passare per la mediazione di un vivente» (E. Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza* [2016], il Mulino, Bologna 2020, pp. 31-32).

⁸ Come si vedrà meglio nel corso del saggio, prendiamo questo termine da alcune riflessioni di Gilles Deleuze e Félix Guattari, contenute

scorrere una costante lotta contro la presunzione dell'uomo moderno; o meglio, ho provato a far emergere, dagli scritti di Ortese, questa lotta.

Il suo libro più 'importante' – nel senso di impegno e durata della stesura, lunghezza, temi affrontati, trasporto dell'autrice – è *Il Porto di Toledo. Ricordi della vita irreali*: qui è gettato quanto di più prezioso, «il ricordo confuso, remoto, scintillante e “mascherato” della giovinezza, anzi delle sue emozioni. La giovinezza non è altro, in mezzo a tristezze a volte estreme: emozione»⁹. Le ultime pagine che Ortese scrive, il mese stesso della morte (marzo 1998), sono una sorta di introduzione a *Il Porto di Toledo*, e recano il titolo *Anne, le aggiunte e il mutamento*: qui è riportata la storia di Anne, contenuta nei *Diari* di Benjamin Constant. Londra, fine del Settecento; Anne è una ventitreenne drammaticamente povera. Si ingegna così a fabbricare denaro e al processo non si difende mai: «Sapeva di avere offeso irrimediabilmente la Legge che la voleva nel buio, come suo luogo naturale. E non aveva voce per difendersi. Stette sempre zitta. Solamente quando *lo vide* – vide il monumento alla purezza del vivere – gettò un lungo grido, il solo della sua vita. Si addormentò così»¹⁰. Ortese dedica il libro ad Anne, impiccata per avere smerciato moneta falsa: vuole restituire a questa giovanissima donna – che non pronunciò una sola parola durante il processo, ma lanciò un unico grido straziante al momento di salire sul patibolo – una forma di giustizia, sente di dover «starle vicino, portare il suo carico». Ma come?

Un reato – anche per me – *di aggiunta e mutamento* era indispensabile. Il luogo non poteva essere che quello dei libri. Avrei scritto qualcosa a favore di una letteratura come reato, reato di aggiunta e mutamento. [...] La vecchia natura

in *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia* [1980], Orthotes Editrice, Napoli-Salerno 2017).

⁹ A. M. Ortese, *Nota per l'edizione BUR*, in *Il porto di Toledo. Ricordi della vita irreali. Nuova edizione*, Rizzoli, Milano 1985, pp. I-IV.

¹⁰ A. M. Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 13.

delle cose non mi andava. Inventai dunque una me stessa che voleva un'aggiunta al mondo, che gridava contro la pianificazione ottimale della vita. Che vedeva, nella normalità, solo menzogna. Che protestava contro il soffocamento del limite, esigeva pura violenza e nuovo orizzonte. La cultura nuova (del mondo) non era nuova. Era una coltivazione di virus. L'immobilità e la soddisfazione erano ovunque. Era un pullulare di luoghi comuni sui vantaggi della vita, e questa vita era ormai un nido di mostri. [...] *Toledo* non è dunque una storia vera, non è un'autobiografia, è rivolta e «reato» davanti alla pianificazione umana, alla sola dimensione umana che ci è stata lasciata. [...] Toledo non esiste, ma la sfida con cui scrissi queste pagine aberranti, stilisticamente atroci (contro il Naturale), rimane. Sfida ai sostenitori di una verità diversa da quella della dannazione e del crimine in cui viene sommerso, dalla Cultura, il reale, che viene dato come Ragione e Bellezza. Ma non è bellezza, è mistificazione. Vi è qualcosa di vero che non sia la condizione dissennata del vivere?¹¹

Anna Maria dedica ad Anne, una giovane donna morta a causa della sua povertà, il libro al quale lavora dagli inizi degli anni Settanta fino alla morte. Anche lei, come la ragazza, tenta disperatamente di recuperare qualcosa falsificandolo: non il denaro, bensì la propria vita. Il sottotitolo del romanzo recita infatti *Ricordi della vita irreali*: l'unico modo per scrivere di una 'vita', di una 'realtà', consiste nel montare una falsa autobiografia. Al pari di Anne, Anna Maria combatte, senza sosta, contro la povertà: «il mio problema di fondo era sempre il problema "economico": un eufemismo per non dichiarare troppo apertamente la questione della sopravvivenza fisica»¹²; «la povertà la vivevo senza conoscerla. Non facevo confronti anche perché non sapevo cosa fosse la povertà. [...] Nel dopoguerra ho avuto pro-

¹¹ Ivi, pp. 13-15.

¹² A. M. Ortese, *Nota*, in *Estivi terrori*, Postfazione di A. Cambria, Pellicanolibri, Roma 1978, p. 65.

prio fame. Una fame angosciosa, da mangiarsi le scarpe bollite. Come ho fatto a sopravvivere, non lo so. Ancora nel '47-'48 la vista di una patata mi rianimava»¹³. Anche a causa della povertà, la sua esistenza è segnata in maniera fortissima dal nomadismo: «ci sono giorni che soffro molto. Solitudine e nessun progetto. [...] sono davvero triste – mi sento una profuga»¹⁴.

Ho così pensato di dedicare la prima parte di questo saggio alle case abitate da Ortese, quelle 'fisiche' e quelle simboliche, i porti da cui la scrittura salpa e a cui, incessantemente, torna: «Ho avuto esperienze di fuoco. Ho cambiato trentasei case, dieci città»¹⁵.

Dopo questa sezione, ognuno dei tre capitoli è dedicato a un tema centrale (le *persone*, il rapporto tra visibile e invisibile e il tempo), esplorato nei testi dell'autrice, messi in dialogo con osservazioni provenienti dall'ambito letterario, filosofico e antropologico. La prima riflessione è incentrata su alcuni testi di Ortese (in particolare *Angelici dolori*, *L'Iguana*, *Corpo celeste*) a partire dal rapporto tra 'Realtà' ed 'Espressività', individuato come uno dei nuclei fondamentali di tutta l'opera. Utilizzando da una parte interviste, articoli e lettere della scrittrice, dall'altra riflessioni filosofiche e antropologiche di autori quali Günther Anders, Eduardo Viveiros de Castro, Eduardo Kohn, il capitolo dedica particolare attenzione alla questione delle *persone* (e dei punti di vista), attraverso cui Ortese conduce una radicale critica all'antropocentrismo. La forza dei suoi scritti si poggia sul recupero di un particolare modo di tracciare le frontiere tra umano e non umano su principi ontologici in grado di eludere il dualismo su cui si configura il pensiero moderno occidentale (natura/cultura, uomo/donna, umani/animali, animato/inanimato, ragione/sentimento), grazie a una visione 'allargata' del reale.

¹³ D. Maraini, *Anna Maria Ortese*, in *E tu chi eri? 26 interviste sull'infanzia*, Rizzoli, Milano 1998, p. 22 e p. 30.

¹⁴ Lettera di Anna Maria Ortese a Franz Haas del 26 maggio 1994, contenuta in A. M. Ortese, *Possibilmente il più innocente*, cit., p. 132.

¹⁵ N. Polla-Mattiot, «Il mio paradiso è il silenzio», in «Grazia», 16 giugno 1996, p. 94.

Nel secondo capitolo ci si interroga su come entrano nella scrittura l'invisibile o il negativo, non intesi necessariamente come qualcosa che non si può vedere, inventato, frutto dell'immaginazione o della fantasia, bensì come quella parte di realtà e di vita che non possiamo completamente percepire: il mondo non è di fronte a noi, ma è qualcosa che ci attraversa e dentro cui siamo immerse. Queste riflessioni sono condotte attraverso la lettura di alcuni passi di Maurice Merleau-Ponty, tratti in particolare da *Le Visible et l'Invisible* (1988). Come Ortese ripensa e apre la questione dell'essere umano situato in un pianeta Terra non più inerme e oggettivo, bensì capace di reagire, anche in modi imprevedibili? Si continua a esplorare l'argomento posto nel primo capitolo riguardante la critica radicale al dualismo, affrontato secondo la possibilità che hanno gli scritti di Ortese di restituire il legame indissolubile di visibile e invisibile, accogliendo la 'realtà' e al tempo stesso le voci del silenzio, facendo esperienza del paradosso insito nel tentativo di eludere il logos attraverso il logos.

Nel capitolo finale si riflette sulla capacità della letteratura di dischiudere altre temporalità, condensando nella stessa pagina differenti scale temporali (storia del sistema terrestre, storia della vita che include quella dell'evoluzione umana, storia della civiltà umana/capitalismo). Tali riflessioni sono condotte mettendo in dialogo alcuni testi di Ortese, Lispector e Anedda, da cui emerge un'idea di umanità come parte – non separata e tuttavia nemmeno indispensabile – della 'natura'. Eppure, la nostra contingenza e improbabilità ci forniscono una grande occasione per situarci e fare alleanze; la potenza degli scritti di queste autrici sta nell'intravedere crepe e pertugi nel reale, attraverso cui far scorrere un comune e vasto respiro. Solo così potrà trovare un suolo quel popolo oscuro di donne coraggiose più degli uomini, solo così potremo portare con noi i loro vessilli di fuoco e di luce.

Ogni tanto, io mi ritrovo a guardare nelle pagine di questa o quella storia di una nazione, o di tutte le nazioni, o solo di cronache dimenticate e vedo affiorare e passare

Elisa Attanasio

come luci visi di donne senza gioia, ma resistenti più delle altre, visi di donne coraggiose più degli uomini, in atto di salutare qualcuno o guardare verso un'aurora per esse, individualmente, impossibile. Donne che ci hanno lasciato ordini, bandiere, testamenti, senza delle quali ciascuna di noi non sarebbe nulla. Noi, senza queste donne, non saremmo nemmeno. Esse sono la donna, cioè umanità. Ecco cosa intendo, veramente, per essere donna: fare parte, – oggi emersa, – di questi popoli oscuri, del loro coraggio, avere presenti, – sempre – i loro vessilli di fuoco e di luce. Voltarci continuamente verso di loro e dire: “Vi ricordiamo! Parleremo per voi! Custodiremo i vostri beni! Li porteremo con noi. Ci ritroveremo”. E vivere, lavorare per questo.¹⁶

¹⁶ A. M. Ortese, «Se l'uomo è sperduto...», in «Paese Sera», 5 maggio 1976, p. 5.

Case¹

Mia madre si affezionava alle case, ai luoghi. Ma appena ci eravamo stabiliti da qualche parte dovevamo traslocare. E ricominciavamo tutto da capo.²

Anna Maria Ortese nasce a Roma il 13 giugno 1914; quindici giorni dopo, l'arciduca Francesco Ferdinando è assassinato insieme alla moglie a Sarajevo. Il mese seguente scoppia la guerra. I suoi genitori sono Oreste Ortese – di Caltanissetta, con origini catalane (Ortez) – e Beatrice Vaccà – napoletana, discendente da parte di padre da una famiglia di noti scultori della Lunigiana –. Anna Maria ha una sorella (Maria) e cinque fratelli (Raffaele, Giuseppe, Emanuele, Antonio e Francesco). La famiglia è devastata dai lutti: Giuseppe muore a soli quattro mesi; Emanuele e Antonio muoiono a ventuno e ventotto anni, il primo in mare e il secondo, gemello di Anna Maria, sul fronte Greco Albanese. «Litigavamo continuamente. Ma eravamo molto legati. Antonio ed Emanuele sono morti giovani, lontano da casa. E questo ha segnato la fine dell'adolescenza di tutti gli altri»³.

Nel 1915 Oreste è richiamato al fronte: tutta la famiglia, compresa la nonna materna, lascia Roma e lo segue in Puglia e in Campania, per poi ritrovarsi, al termine della guerra, a Potenza. Qui, a causa del nuovo incarico governativo del padre, la famiglia Ortese rimane fino al 1924: abitano «in una specie di castello alla buona, in una località di montagna. C'erano tante

¹ Le notizie tratte da questa sezione, quando non diversamente specificato, sono tratte dal volume di Luca Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002, e dalla voce *Anna Maria Ortese* contenuta nel "Dizionario biografico degli italiani" curata da Monica Farnetti ([https://www.treccani.it/enciclopedia/anna-maria-ortese_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anna-maria-ortese_(Dizionario-Biografico)/))

² D. Maraini, *Anna Maria Ortese*, cit., pp. 22-23.

³ Ivi, p. 22.

stanze in fila, e, in fondo, una terrazza. Da questa terrazza si vedeva la valle tutta verde e tranquilla, e, in mezzo alla valle, un nastro d'acqua, un fiume che splendeva sempre, d'immobile argento»⁴. Anna Maria non ha giocattoli, in casa si mangiano solo tocchetti di pane, e la sera Oreste raduna i figli attorno al fuoco per leggere *I miserabili* di Victor Hugo. Anna Maria frequenta poco la scuola, anche a causa di problemi di salute: a sette anni si ammala gravemente ai polmoni e sente i grandi che parlano di lei come una moribonda: «Divenni muta. Aspettavo di morire. Invece guarii. Da allora non ho mai smesso di pensare alla morte. [...] Il pensiero della morte è il primo. Poi c'è il pensiero della giustizia e poi il pensiero dell'amore»⁵.

Sempre mossa dagli impegni di Oreste, la famiglia Ortese si sposta in Libia, dove rimane tre anni, dal 1925 al 1928. Qui comincia il nostro viaggio nelle case.

L'Africa: il silenzio

Questa è la prima 'casa', un edificio mai terminato che il padre comincia a costruire in un terreno ai confini del deserto:

mio padre la volle costruire con le pietre di una cava che aveva comprato assieme con il terreno. Ma non poté mai finirla [...]. E la casa che mio padre aveva cominciato a costruire per noi è rimasta a metà. Sembrava la casa dei fantasmi. Senza porte, senza finestre, col tetto metà coperto e metà no, il pavimento mezzo di pietra e mezzo di terra. Da questo pavimento di terra sbucavano scorpioni, topi, scarafaggi. Dalle porte aperte entravano gli sciacalli. Era un inferno.⁶

⁴ M. C. Guarinelli, *Anna Maria Ortese l'arte e il dolore*, in «Marie Claire», n. 6, giugno 1994, pp. 236-237.

⁵ D. Maraini, *Anna Maria Ortese*, cit., pp. 31-32.

⁶ Ivi, p. 25.

Il periodo trascorso in Libia, dagli undici ai quattordici anni di Anna Maria, è cruciale. Nel corso di un'intervista a Dacia Maraini, la scrittrice racconta: «mi ha abituata allo spazio. Questa è la lezione dell'Africa. Essere dentro la natura anziché fuori»⁷.

- Le cose mi piacevano più delle persone. Per dir meglio, mi ispiravano più fiducia e più incanto delle persone. Anche le persone mi piacevano, ma raramente avevo qualcosa da dire o da sentire. Stavo fra loro in genere come se fossero cose. Mi piaceva più di tutto starmene sola.

- *Come ti consideravi allora? Eri attenta a te stessa?*

- Moralmente e intellettualmente non esisteva. Vivevo come un gatto. Ero una creatura inesistente. [...] Allora non avevo che sensazioni di sogno e di vaga ebbrezza. Amavo solo, non so perché (credo questione di colori) le due Americhe. Per il resto ero assorbita dalla contemplazione del mondo che mi appariva minaccioso e incomprensibile [...] Sono nata alla vita verso i dodici anni. Improvvisamente ho cominciato ad avere degli interessi. Ho cominciato a riflettere. Ma eravamo già andati via dall'Africa, eravamo a Napoli.

- *Quindi l'Africa per te è stata una specie di lungo letargo.*

- Sì. Solo dopo, a Napoli, mi ritrovo un nome e un cognome. Là non avevo nessun nome. Vivevo come una pianta.⁸

Anna Maria frequenta la scuola italiana a Tripoli, dove finisce le elementari. Tuttavia, le cose importanti di questi anni accadono altrove: il mare liscio e bianco, i pianti misteriosi della madre, i datteri, il vento caldo, un ragazzo arabo dal corpo leggero, i lumi a petrolio nelle strade, la casa nel deserto dove la famiglia va a vivere quando ancora mancano i vetri alle finestre.

⁷ *Ibidem.*

⁸ Ivi, p. 26.

Il tempo non passava, c'era giorno o notte, senza mutamento. Poi cominciò ad andarsene qualcosa. Prima fu Cadigia, la mucca, venduta a un colono. Poi, vendemmo anche la cavalla, Stella, ch'era una cavalla molto nervosa, con uno sguardo nero e dolce, e a qualche cosa pensava. Non rimaneva più nulla delle nostre bestie, e neppure mobili avevamo. Non capisco come fosse accaduto, ma non stavamo più bene come una volta, e il Capitano sembrava pensieroso. «Che ci facciamo qui, me lo dici?», ripeteva sempre, e mia madre abbassava il capo per non piangere. Sembra che la cava non avesse dato più pietra, e per finire la casa fosse stato necessario comprare altra pietra, e per comprarla fare dei debiti. Ma a me il motivo, se devo dire quello che penso, sembrava più profondo: la vita si era messa a girare rapidamente, dovevamo crescere. Eccoci sul mare di nuovo.⁹

La vita si era messa a girare rapidamente: dopo Cadigia e Stella, dopo le bestie e i mobili, se ne va anche la nonna Brigida. Un mattino all'alba, Anna Maria è svegliata all'improvviso da un sogno; corre nella camera della nonna e lì, con la madre e i fratelli, veglia alla sua morte: «era distesa sul letto, piccolissima. Non aveva quasi più un tremito. L'estrema magrezza e la quiete di quel piccolo corpo facevano pensare a un uccello morto dal freddo, con la rugiada sotto l'ala nera»¹⁰. Inaspettatamente, il giorno stesso in cui la nonna muore, il padre riceve un telegramma: è richiamato d'ufficio in patria. L'indomani, il corpo della nonna è portato via sul carro dei poveri e il falegname prepara le casse dove sistemare i pochi averi della famiglia Ortese. Quando il carro comincia a muoversi, si alza un forte vento che solleva una gran nuvola di sabbia: «il volto della mamma si scompose tutto nel dolore, ed ella mosse qualche passo in avanti, impetuosamente, come per entrare in quel velo rosso di polvere. La trattennero. Quando la polvere

⁹ Il passaggio è citato in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 47.

¹⁰ *Ivi*, p. 49.

diradò, sotto il gran cielo azzurro, la camelliera aveva assorbito tutto»¹¹.

Via del Piliero 29, Napoli / Casa del Pilar, Toledo:
il mare e la scrittura, la morte e l'amore

È dunque assolutamente necessario morire, perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità.

(P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*)

Amare – che presiede al nascere – è cosa da perduti. In sé, cosa tenera e necessità, ma così materiata del passato e futuro morire, così fondata nella disperata condizione del fuggire, da essere in tutto simile a una casa accampata eternamente nel mare, e che il mare eternamente investe e rovina.

(A. M. Ortese, *Cristo e il tempo*)

Nel 1928 la famiglia Ortese rientra in Italia e si stabilisce a Napoli, città che agli occhi di Anna Maria è violenta, lacera, spaventosa, antica. La casa dove alloggiano è proprio davanti al porto, un povero appartamento al quinto e ultimo piano, dettagliatamente descritto ne *Il Porto di Toledo* (via del Pilar). Dal piccolo balcone, Anna Maria osserva «l'acqua immensa e quieta del porto, disegnata con un ampio taglio lontano, palpitare con lucori di perla e d'argento, sotto a un cielo che dal biondo, in

¹¹ P. Mauri, *Anna Maria Ortese: un puma, un drago e altri animali*, in «la Repubblica», 26 maggio 1996, p. 27.

una gradazione tenuissima e veramente miracolosa, di gialli e rossi, passava al “rosa funebre” d’una guancia fanciulla, al lilla, al candore sbigottito della perla, e al verde acceso e limpido dello smeraldo!»¹².

In questa casa non c’è acqua calda, né riscaldamento; Anna Maria ha solo due vestiti. Torna per qualche mese fra i banchi di un istituto commerciale, ma si annoia e si ribella: a quattordici anni abbandona per sempre la scuola e la musica. Legge tantissimo, a casa, i libri dei fratelli, tanto che il padre vorrebbe farla tornare a studiare, ma lei è sicura: «Se mi mandate a scuola, mi uccido’. Ero così tranquilla e decisa che da allora non hanno più insistito»¹³. Trascorre intere giornate a camminare e perlustrare la città, al pari di Dasa de *Il Porto di Toledo*: con le calze nere al ginocchio, le scarpe sempre sfasciate e una maglietta logora, se ne va di strada in strada, senza orari: «giravo tutta Napoli. Dal porto, a piazza Dante, all’Arenella, scendevo le scalette del Petraio, facevo tutta via Cacciolo. Non prendevo mai un autobus, mai un tram. Non avevo soldi»¹⁴.

Anna Maria fa un incontro molto importante: le capita in mano «un libro di novelle con una fotografia di donna, e questa donna aveva due occhi così belli, così incantati, così misteriosi così infantili che io mi sentii prendere da una trepidazione religiosa e capii a un tratto molte cose»¹⁵. Questa donna è Caterina Mansfield, e leggere i suoi testi si rivela un’esperienza fondativa: «furono vette illuminate dal sole quelle che io guardai. Non avevo mai visto una bellezza simile»¹⁶.

Sulle scale della casa di via Piliero, Anna Maria inizia a scrivere: lo fa, all’inizio, per dare una forma alle mutevoli percezioni che la attraversano: «da ragazza ero abbagliata da tutto, i visi

¹² Lettera di Valentino Bompiani ad Anna Maria Ortese, 13 gennaio 1937, citata in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 53.

¹³ D. Maraini, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 29.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Lettera di Anna Maria Ortese ad Antonio Franchini del 18 marzo 1941, contenuta in C. Betocchi, *Scrittrici italiane*, in «Il Frontespizio», luglio 1938, n. 7, p. 446.

¹⁶ *Ibidem*.

delle persone, il suono delle voci. Tutto era stupendo: ho cominciato a scrivere per tentare di fermare le cose che si evolvevano e scivolavano via come nuvole nel cielo. La realtà era innocente, anche se avevo un sospetto... Poi mio fratello morì, e la mia esistenza venne sconvolta»¹⁷. Ne *Il Porto di Toledo*, alla morte di Rassa (Emanuele) sono dedicate intere sezioni; l'arrivo della notizia funesta è raccontato nei minimi dettagli:

Una sera eravamo a tavola, era il freddo inverno, ricordo ancora la pietanza: ceci, bussano alla porta. Era un tale con un messaggio giallo. Apo lo apre, incuriosito, ed ecco non torna più al suo posto nella stanza. Siamo tutti nel despacho, e Apo sta lì, col foglietto in mano, e il volto assai bianco. Quel messaggio conteneva condoglianze della Real Marina. Rassa era morto, ed era già stato sepolto nell'isola francese Esperancia, nel cimitero della omonima cittadina. La cerimonia era avvenuta due notti prima. Non è mia intenzione dire, qui, le grida e i pianti disperati che riempirono da quella sera la casa del Pilar. Fu come se le mura della casa marine di colpo fossero crollate, rivelando non so che tumulto e umiltà d'inferno. So che per molto tempo non si dormì più. Alcuno andò a scuola, né a messa, né alla Dogana. Tutti, compresa l'allegra Dasa, gridavano il nome di Rassa, la notte lo sognavano, deliravano dal desiderio di riaverlo tra le braccia. Così, il povero Rassa, da sconosciuto e umile che era, l'ultimo della casa, divenne il principe della nostra casa, il più caro, il più bello, il più buono. Signore, come lo adorammo! Come la nostra vita, pensando la sua fuga e fine, che mai non avrebbe termine, divenne ora più intensa! Come cominciammo, da questo fatto, a conoscerci, a chiamarci per nome, di notte, fra lacrime: Rassa! Albe! Frisco! Lee! Juana! Dasa! O Pater, o Mater! o Apa e Apo adorati! o dilette figlie! Signori! Fratelli! Quell'inverno – in gennaio era accaduta la

¹⁷ S. Malatesta, *Il grido della colomba*, in «la Repubblica», 16 settembre 1988, p. 26.

cosa – non passava più. Sulla città si abbattevano temporali tremendi e notti percorse dalla luna, da lampi e altre cose atroci. Tutto era apparizione e visione. Una notte, Apa si svegliò dicendo che il cuore di Rassa era entrato nella stanza volando sulle onde del mare!¹⁸

Di fronte a questo orrendo dolore, Anna Maria sente la potenza della scrittura: «Non avevo mestieri, non avevo denaro né una famiglia che potesse servirmi da appoggio materiale. Ho potuto fare una cosa sola: scrivere. Non è stato facile. Per un uomo, essere uno scrittore, negli anni in cui ho iniziato io, era un modo di vivere di tutto rispetto. Per una donna era diverso»¹⁹.

Mio fratello marinaio era scomparso nelle Antille e dopo due o tre mesi ho incominciato a scrivere delle poesie. Roba modesta, niente di speciale, ma mi è servita per trasformare quel mio dolore indicibile in un'altra cosa. In una forma. Credo che il valore del narrare sia proprio questo. Mi vengono in mente le mamme che per tranquillizzarli cantano le ninne nanne ai bambini: la scrittura è come un ritmo che serve a calmare, aiuta a sostenere l'orrore di certe emozioni che altrimenti ci distruggerebbero.²⁰

Ancora, da *Il Porto di Toledo*: «Un giorno, la luce fu piena, sebbene sempre assai luttuosa, e tornò sulle mie mani [...]. Allora, sentendo dentro di me un gran vuoto e insieme affetto per questo mondo di visioni [...], vedendo Apa starsene soletta al sole, come un'orfana, nella sua stanza, pietà e memoria mi vinsero, e scrissi la seguente espressività»²¹.

¹⁸ A. M. Ortese, *Il Porto di Toledo*, cit., pp. 41-42.

¹⁹ S. Sereni, *Storia straordinaria di un best-seller (e della sua incredibile autrice)*, in «Epoca», a. XLIV, n. 2233, 27 luglio 1993, p. 93.

²⁰ M. C. Guarinelli, *Anna Maria Ortese l'arte e il dolore*, cit., pp. 236-237.

²¹ A. M. Ortese, *Il Porto di Toledo*, cit., p. 43.

Gli scritti (poesie e racconti) di Anna Maria iniziano a essere pubblicati sulle riviste «L'Italia Letteraria» e «Circoli». In questi anni, al dolore per la perdita di Emanuele si accosta l'amore per Aldo Romano, il Lemano de *Il Porto di Toledo*: «nel mio cuore non vi erano più che distese curiose di retroterra, paesi di caldo e di fiori, e ogni cosa odorava di pelle, di cuoio, di lana bagnata, ogni cosa aveva le mani e gli occhi di ferro di A. Lemano. In questa stretta sempre più forte di tutto, io non avevo respiro»²². Se i tormenti d'amore per Aldo Romano / Lemano la spingono in mare aperto, in mezzo alla tempesta (dove il fratello aveva perso la vita), la scrittura è sempre un porto a cui fare ritorno: «nasceva, insieme a non so che speranza di avere anch'io qualcosa da fare nel mondo, l'espressività – nasceva la pena senza sosta, il mormorante mare delle immagini interiori»²³. Sui gradini della casa di via Piliero, Anna Maria scrive così *Angelici dolori*, la raccolta di racconti che, dopo le frammentarie uscite su rivista, vede la pubblicazione con Bompiani nel 1937. Gli intenti della scrittura sono delineati in una lettera indirizzata all'editore:

prendere una immagine (persona oppure scena con persone), riprodurla a un tratto com'è, viva, grande, colorata, con tutti i caratteri precisi della realtà e tutti i deliziosi ondeggiamenti dell'irreale – quale gioia! Fare possibile, anzi normale, semplice, l'impossibile; credervi, portarlo in terra a consolazione della buia urgenza e necessità di vita; dedicarvisi come alla verità unica: ecco il mio sogno, almeno per ora.²⁴

Riprodurre il reale e l'irreale, fare semplice l'impossibile, dedicarsi con urgenza e necessità a questo progetto, affrontare una morte e poi un'altra, amare con fatica e dolore: ecco la casa di Napoli, ecco la casa di Toledo.

²² Ivi, p. 200.

²³ Ivi, p. 83.

²⁴ Il testo della lettera a Bompiani è citato in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 79.

Nel 1940 muore il gemello Antonio, pugnalato alla schiena in Albania da un attendente. In una lettera a Michele Prisco, Anna Maria scrive: «Probabilmente, molto probabilmente, questa che noi crediamo di vivere non è vita: è uno stato prenatale, tutto spavento dolore e disagi; e presagi. Noi nasciamo morendo. Altrove, in luoghi di libertà e luce, la vita è. Ma viviamo noi? La legge del divenire ci trasporta; vive in noi natura. L'anima è un così piccolo lume»²⁵.

Il 4 dicembre 1942, nel pomeriggio, gli americani cominciano i bombardamenti a tappeto sulla città: a essere colpito è in particolare il porto, dove muoiono più di novecento persone. Gli Ortese si salvano per caso, scappando dall'appartamento di via Piliero che non rivedranno mai più; sfollano in Lombardia, in un paesino fra il Po e l'Agogna. Faranno ritorno a Napoli con la Liberazione, ma la casa sarà demolita e gli Ortese, dopo un breve periodo in un edificio per sfollati, nel 1946 andranno a vivere in una misera abitazione in via Palasciano alla Riviera 47, luogo del racconto più bello de *Il mare non bagna Napoli, Un paio di occhiali*.

Adriana, da questa Napoli e da questa casa tutto mi spinge fuori, come un urlo di terrore. Tu capisci, quei due carissimi, Manuele e Antonio, la mia giovinezza, sono morti. Qui i loro quaderni, libri, le cose che amarono, le carte geografiche, i berretti. Sembra questo studio, così pieno di valigie e di cassetti, con la bandiera sui berretti, un reliquario. Io non posso più vivere qui. Penso al Pacifico, quelle grandi acque azzurre, quelle isole in fiore, con una strana insistenza. Sì, vorrei andare là, laggiù, in quei paesi dell'anima mia. Addio, risibile Europa!²⁶

²⁵ Lettera di Anna Maria Ortese a Michele Prisco del 30 aprile 1942, in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 28.

²⁶ Lettera di Anna Maria Ortese ad Adriana Capocci del 12 agosto 1942, contenuta in S. Lambiase, *Anna Maria e Adriana*, in A. Bubba (a cura di), *La grande Iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*. Atti del convegno internazionale, Roma 4-6 giugno 2018, Aracne editrice, Canterano (RM) 2020, p. 115.

Gruppo “Sud” / l’Unione delle Donne Italiane / Il Partito
Comunista: appartenenza ed erranza

Questo il motivo per cui ho finito d’isolarmi: per non accettare che l’estraneità mi era stata data, per affermare che l’avevo voluta io. Uno stupido orgoglio, in fondo.²⁷

Queste ‘case’ sono gruppi di persone, comunità di cui Anna Maria fa parte. Sono centri di affetti nei quali la scrittrice si sentirà prima accolta poi rifiutata, in un continuo movimento di inclusione / esclusione.

Al ritorno a Napoli, gli Ortese vivono in condizioni estremamente misere: «noi non abbiamo più da mangiare. Non osiamo rubare, e stiamo digiuni in un angolo»²⁸. Anna Maria è distrutta dal senso di ingiustizia verso la guerra: «la odiavo. Nel ’45, tornando a Napoli, vidi come aveva troncato il crescere di tutti. Anzi, l’aveva deviato. Guardo alla guerra, a tutte le guerre come a vergogne universali, tempi di rapine, crimini, menzogne. [...] Ero terrorizzata e indignata. Sono andata in una sezione del Pci perché mi sembrava l’unica cosa da fare»²⁹. Il rapporto con il partito si interrompe brutalmente nel 1957-58, a causa dei reportage sulla Russia che Anna Maria stava scrivendo:

Poi sono uscita dal partito perché volevano che io non ragionassi con la mia testa ma con la loro.

Ma c’è stata un’occasione precisa in cui è scoppiato il dissidio?

Ero stata in Russia. Quando sono tornata ho scritto degli articoli raccontando quello che avevo visto. Il mondo

²⁷ Da una lettera di A. M. Ortese a Franz Haas del 21 marzo 1990, contenuta in A. M. Ortese, *Possibilmente il più innocente*, cit., p. 27.

²⁸ A. M. Ortese, *La strada per Tipperery*, in «Il Mondo», a. X, n. 50, 16 dicembre 1958, p. 12.

²⁹ D. Maraini, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 32.

della sinistra milanese mi ha fatto il viso dell'armi.

E perché?

Il fatto è che i politici non vogliono interferenze. Io scrivevo in un modo non ortodosso. Da lì è nato il dissidio.³⁰

Il difficile viaggio in Russia, del settembre 1954, è raccontato nel *Cappello piumato*: Anna Maria vi si era recata con una delegazione dell'UDI composta di un gruppo di quindici donne di diversa professione ed estrazione sociale. Con queste, sorgono però contrasti: «si è stabilita subito, tra me e la Delegazione, una sensazione di disagio [...]. È come se io fossi colpevole di qualche cosa che disgraziatamente ignoro. È come se avessi addosso, senza naturalmente saperlo, un particolare grottesco o indegno, che mi squalifica, e rende impossibile qualsiasi comunicazione tra me e delle persone perbene»³¹. Anna Maria si sente respinta, sola e smarrita. Scoprirà che queste donne non le rivolgono parola perché pensano abbia scritto un libro (*Il mare non bagna Napoli*) contro il comunismo. I reportage pubblicati su «Noi donne», «l'Unità» e «l'Europeo» sono atipici: a Ortese non interessa raccontare l'ideologia, non si illude di poter restituire tutto quello che vede e poi farsene un'idea chiara; preferisce soffermarsi sul profilo delle case, il cielo, gli uomini e le donne che vede e quelli che incontra, il respiro spensierato e triste di una fisarmonica.

A due passi dalla capitale, si moltiplicano i corvi, i prati, si allarga la luce del sole. Si incominciano a vedere le case. Sono alte, nuove, piene di finestre, forme geometriche che si lanciano nel cielo. Si vedono anche case vecchie, dalle facciate scure, barocche. Si vedono cupole dorate e, nelle strade, lunghe automobili nere che non devono fare alcun rumore. Il cielo non è né grigio né azzurro, è dol-

³⁰ Ivi, p. 33.

³¹ A. M. Ortese, *A Mosca non ero che una piccola individualista*, in «L'Europeo», a. X, n. 49, 5 dicembre 1954, p. 36.

cemente velato. Mi precipito nel mio scompartimento a chiudere le valigie.³²

In una pagina del *Cappello piumato*, Ortese riflette sulle impressioni del viaggio in Russia: qui descrive uomini buoni e veri, ragazze e donne «intimamente irragionevoli, viventi sul filo di leggi grandissime, che noi avevamo dimenticate»³³. Quando la scrittrice rientra in Italia, si ritrova bersaglio di accese polemiche: «mi accusarono da tutte le parti. I dirigenti del PCI dissero che ero andata in Russia a cercare solo le cose sgradevoli, gli altri invece erano convinti che io avessi raccontato solo la parte migliore di quel paese, quella che mi faceva più comodo»³⁴. Anna Maria, delusa e affranta, decide di uscire dal Partito comunista italiano.

Anche dal gruppo di intellettuali raccolti intorno alla rivista «Sud», fondata e diretta da Pasquale Prunas, Anna Maria si allontanerà per motivi simili. Inizialmente, la rivista prende le forme di un centro affettivo molto importante, oltre che un momento di vicinanza culturale con altri intellettuali. Il legame più forte è quello con Pasquale, definito «una guida, una regia. Aveva un'energia mentale enorme. Lo animava una costanza feroce, era un pezzo di ferro pieno di gentilezza e di grazia»³⁵. Nel 1946 diventano molto amici: è lo stesso anno in cui Anna Maria inizia a collaborare con «Sud», dove esordisce con un racconto intitolato *Dolente splendore del vicolo*. La scrittrice è tra le pochissime donne del gruppo: intellettuali, pittori e poeti si ritrovano quotidianamente alla Nunziatella, il collegio militare di Napoli, in via Monte di Dio, a casa Prunas, a confrontarsi, dipingere, scrivere, discutere fino a tarda notte. Come era successo per la 'casa' del Pci, anche questa volta gli amici non le perdonano

³² A. M. Ortese, *Sperduta tra le moscovite dalle trecce d'oro pallido*, in «L'Europeo», a. X, n. 48, 28 novembre 1954, p. 26.

³³ A. M. Ortese, *Il cappello piumato*, Mondadori, Milano 1979, p. 54.

³⁴ L. Colonnelli, *Anna Maria, piena di grazia*, in «L'Europeo», a. XLIII, n. 42, 17 ottobre 1987, p. 133.

³⁵ N. Ajello, *Ortese spacca Napoli*, in «la Repubblica», 15 maggio 1994, p. 31.

di aver fatto delle contraddizioni interne al gruppo l'oggetto di alcuni scritti. La ferita che si apre in Anna Maria resterà fino alla fine della sua vita.

«Nel '48 cominciai a prendere da sola i treni per Roma o Milano. Viaggiavo nei corridoi, vicino ai gabinetti, crollando di sonno. Non so per quanti anni è stato così»³⁶. La scrittrice vaga da una città all'altra: Roma, Napoli, Milano, Trieste, Pisa, Bologna, Firenze, Palermo, Reggio Calabria: «una coazione al viaggio, alla fuga, un'ipercinesi quasi patologica»³⁷. Continua a pubblicare articoli, reportage e racconti. Perduti entrambi i genitori (la madre nel '51 e il padre nel '53), si stabilisce a Milano, continuando a cambiare casa; si affeziona in particolare a quella che occupa con un gruppo di artisti, giornalisti e scrittori di fronte alla chiesa di S. Maria presso S. Celso.

Molti anni dopo, riflettendo sul suo 'sentire' politico, confida in una lettera:

In quel tempo, molte ragazze e ragazzi come me, nel mondo, avevano una opinione politica; come mai io non l'avevo? Avevo solo, a pensarci, un'*opinione*, se tale può dirsi, *metafisica*. Stavo dalla parte più disperata (non più solo «storica»), senza riscatto. Di lì, poi, è cominciata la mia *disappartenenza* al mondo «civile».³⁸

Rapallo: la solitudine

Mi incanta il tuono. Ma quando sono a Rapallo ne ho una paura folle. Rapallo non ha difese. Abito in una casetta da due soldi e non so dove nascondermi quando c'è il temporale: è terribile. Tuona, la pioggia scroscia, batte sul tetto: è l'inferno. Dove

³⁶ D. Maraini, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 30.

³⁷ L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 153.

³⁸ Lettera di Anna Maria Ortese a Franz Haas del 12 giugno 1990, contenuta in A. M. Ortese, *Possibilmente il più innocente*, cit., p. 42.

si va? Non esiste neppure la portineria. Nel piano sotto al mio c'è un vecchio sardo che vive solo: un uomo buonissimo. Potrei andare soltanto lì.

Non ci va?

Non ci sono mai andata. Non chiedo niente a nessuno.

Per non essere disturbata? Per orgoglio? Per superbia?

Per non dare fastidio.³⁹

Questa è l'ultima 'casa', dove Anna Maria approda nel 1975 per rimanervi fino alla morte, avvenuta nel 1998; vive con la sorella Maria che soffre di artrosi e depressione: «sono stati di grande assenza mentale – o disconoscimenti delle cose quotidiane [...]; e quando lei sta così, e io vorrei aiutarla, e non posso, mi sento senza fiato anch'io»⁴⁰.

Ha pubblicato tanto, tantissimo; ha vissuto un po' in tutta Italia; ha affrontato, in ogni luogo e in ogni situazione, la povertà e l'esclusione; ha tentato di trovare un posticino all'interno di comunità più o meno grandi; ha avuto bisogno di muoversi («mi accadde di prendere una quantità di treni, scendere in molte stazioni all'alba, e ripartire ancora di notte, barcollando per la stanchezza»⁴¹); ha cercato il riposo e il silenzio; ha viaggiato e scritto reportage; ha rifiutato radicalmente di sposarsi o avere figli; ha amato «ora l'uno ora l'altro degli esseri che attraversavano come spiriti la mia sfera»⁴²; ha sofferto la solitudine più nera; ha scritto il primo romanzo, *L'Iguana*, seduta su una brandina di ferro, in una cucina piccolissima dove dormiva, con la macchina sulle ginocchia e tutte le carte sotto l'acquaio; ha custodito, con estrema cura, la propria indipendenza e libertà

³⁹ L. Vaccari, *Sotto il vulcano cercando la Chimera*, in «Il Messaggero», 19 maggio 1993, p. 23.

⁴⁰ Lettera di Anna Maria Ortese a Franz Haas del 12 giugno 1990, contenuta in A. M. Ortese, *Possibilmente il più innocente*, cit., p. 40.

⁴¹ A. M. Ortese, *La lente scura*, a cura di L. Clerici, Marcos y Marcos, Milano 1991, p. 1.

⁴² A. M. Ortese, *Il cappello piumato*, cit., p. 38.

(«privilegio era salvare i miei pensieri, essere libera. E la libertà non invecchia mai»⁴³).

Anna Maria cerca, strenuamente, un porto sicuro dove dedicarsi del tutto alla scrittura, senza la preoccupazione «di sentire un urlo, o la porta che sbatte, o il cane che ha visto il gatto, o i ragazzi che devono giocare, o il telefono, o musica su un tono altissimo, o conversazioni d'amore»⁴⁴: prende l'abitudine di fasciarsi strettamente la testa, le orecchie, per proteggersi dai rumori; in una casa romana, arriva addirittura a costruirsi una cella di isolamento sonoro al centro della stanza, mentre in un appartamento a Milano fa mettere un divisorio per ottenere una camera «piccolissima, che sembra un armadio tanto è piccola. In questa stanza c'è una finestrella di 36 centimetri di larghezza, una vera feritoia, che dà anch'essa sulla terrazza: e la vista non è male, ma la mattina la luce è scarsa»⁴⁵.

Le sorelle Ortese vivono nella cittadina ligure ancora una volta miseramente, grazie alla modesta pensione di impiegata postale di Maria. Le condizioni di salute della scrittrice peggiorano: soffre di disturbi nervosi e un generale deperimento – «io non ce la faccio quasi più né a pensare né a scrivere né a leggere. Proprio la testa è stanca. Sono le condizioni di vita»⁴⁶; «la mia salute è quella della mia condizione sociale»⁴⁷.

Abitai i primi tempi in una casa battuta da tutti i venti, e spesso venti terribili – entro un paesaggio dove non scorrevi un segno di vita umana [...]. In breve, non reggendo più a quello che era un vero e proprio esaurimento vitale, ottenni di cambiare casa, e venni in centro. Ma come questa è una cittadina di turismo [...], ecco di nuovo i di-

⁴³ M. C. Guarinelli, *Anna Maria Ortese l'arte e il dolore*, cit., p. 237.

⁴⁴ Il brano è riportato in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 354.

⁴⁵ Lettera di Anna Maria Ortese a Clotilde Marghieri, 30 aprile 1966, citata in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 402.

⁴⁶ Lettera di Anna Maria Ortese ad Andrea Guano, 5 agosto 1979, citata in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 492.

⁴⁷ Lettera di Anna Maria Ortese a Giorgio Di Costanzo, 2-3 marzo 1984, citata in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 492.

struttivi clamori delle città che avevo abbandonato [...].
Comunque, l'inverno è dolce e immoto, è anche povero,
quindi vivibile, e certo anche in questa città ci avrei fatto
qualcosa.⁴⁸

Dopo la rumorosa casa in affitto di corso Matteotti, Anna Maria riesce ad acquistare, grazie al premio Fiuggi per la cultura e al vitalizio della legge Bacchelli, la casa di via Mameli. Qui continua a scrivere, assiduamente: *In sonno e in veglia*, *Il cardillo addolorato*, *Alonso e i visionari*, e infine *Corpo celeste*. La sua fama finalmente si consolida: traduzioni, premi, onorificenze, interviste. Anna Maria riflette, in particolare negli ultimi scritti, su temi quali la pena di morte, la crudeltà – che ha inizio in uno «strappo e una lacerazione intensiva nel tessuto della vita che ci circonda»⁴⁹ –, la difesa degli animali, il pianeta Terra: «per quanto mi riguarda, da tempo ho deciso di non avere opinioni politiche. Voglio guardare più in alto, e più liberamente: dove davvero è sacro il respiro. Non solo il mio o il tuo, o di milioni di uomini: ma sacro il respiro del bosco, del lupo, del cane»⁵⁰. Esplora in particolare le fiabe, il meraviglioso, «e stare qui in Liguria mi aiuta. Perché questa è una terra di magia, di incantesimi»⁵¹; «il non senso mi fa respirare. Non è affatto vero che due più due faccia quattro. L'ho detto: bisogna aggiungere qualcosa all'universo»⁵².

Esce a fare la spesa, ma ha paura del traffico; «fuma quaranta sigarette al giorno, il medico le rimprovera: il fumo fa male. E lei commenta: “La vita fa anche peggio”»⁵³.

⁴⁸ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997, pp. 90-92.

⁴⁹ D. Maraini, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 28.

⁵⁰ A. M. Ortese, *Anna Maria Ortese. La meraviglia e l'innocenza*, in S. Petri-gnani, *Le signore della scrittura. Interviste*, La Tartaruga, Milano 1996, p. 77.

⁵¹ N. Orenco, *Il miglior gioiello? È il giardino che non sono mai riuscita ad avere*, in «Tuttolibri», 13 gennaio 179, p. 6.

⁵² C. Marabini, *Incontro a Rapallo*, in «Nuova Antologia», vol. 554, fasc. 2155, luglio-settembre 1985, p. 203.

⁵³ S. Malatesta, *Vola Cardillo*, cit., p. 35.

La scrittrice vive ritirata, non sopporta più la luce del sole, i rumori, il caldo. Legge, cammina, dorme qualche ora di giorno e qualche di notte insieme ai gatti che abitano con lei, in poltrona («quando i lupi sono alla porta non si può stare a letto»⁵⁴), alle cinque di mattina distribuisce il becchime ai piccioni del quartiere, poi accende la stufa a gas per preparare il caffè per sé e la sorella, fa due spuntini nel corso della giornata: «la mia vita è come un fiume di cui sia rimasta solo una goccia, in un bicchiere»⁵⁵.

Nel 1995 affronta l'ultima perdita: muore la sorella Maria. Da una lettera a Raffaele La Capria:

Il vero male, il vero dolore, sono quelli che vedi portare dagli altri, che ami, che non hai aiutato abbastanza. Mia sorella ha ceduto ai primi di febbraio, di un tratto. Allora, anche la mia vita si è scoperta nella sua nullità. Non ero più nessuno. Nessuno mi chiamava più con bontà, perché un piccolo piatto era pronto. Non c'erano più piccoli piatti, per me. Mi hanno telefonato da un ospedale (squallido), mi hanno detto: – sua sorella non c'è più –. Era l'una, la buona ora domestica. Ho detto a mio fratello (che era con me): abbracciami Francesco – perché cerco ancora il mondo (era mia sorella, il mondo), lui non ha nemmeno sentito. Il mondo era già distante – non si sarebbe voltato più.⁵⁶

Il mondo prende le distanze. Il fratello Francesco, rientrato dal Canada, si prende cura di lei: a causa di un grave problema cardio-circolatorio, Anna Maria non può infatti vivere sola.

In un articolo dell'estate del 1996 scrive:

⁵⁴ C. Marabini, *Io, scrittrice dimenticata. Incontro con la Ortese*, in «Il Resto del Carlino», 18 aprile 1987, p. 3.

⁵⁵ Lettera di Anna Maria Ortese a Dubravko Pusek, 6 maggio 1989, citata in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 554.

⁵⁶ Lettera di Anna Maria Ortese a Raffaele La Capria, 25 giugno 1995, citata in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 594.

Io sono una persona antipatica. Sono aliena, sono impresentabile. Sono esigente col mondo, non vorrei che le cose fossero come sono, ma conoscendo del mondo solo le parti infime e dando giudizi che invece riguardano tutto, finisco per sembrare e per essere ingiusta, e così preferisco non parlare. Io sono in contraddizione continua con me stessa. Per questo quando mi chiedono notizie su di me mi viene rabbia. I soli che possono amarmi sono coloro che soffrono. Se uno davvero soffre sa che nei miei libri può trovarsi. Solo persone così possono amarmi. Il mondo? Il mondo è una forza ignota, tremenda, brutale. Le creature belle che pure ci sono, noi le conosciamo poco, troppo poco.⁵⁷

Le condizioni di salute si aggravano; Anna Maria alterna momenti di lucidità con altri in stato confusionale; fatica ad alzarsi dal letto, rinuncia a curarsi e rifiuta il cibo. Si prepara in casa una specie di camera mortuaria, con drappaggi rossi e neri, ma muore all'ospedale di Rapallo la sera del 9 marzo, in seguito a un collasso cardio-circolatorio. Secondo le sue volontà, le ceneri sono custodite nel cimitero genovese di Staglieno. Pare che le sue ultime parole siano state: «Quanto è distante il mare? Mi piacerebbe vederlo per l'ultima volta».

Il nostro viaggio nelle case è finito; forse ora saranno un po' più chiari gli intenti di questo peregrinare (quello di Anna Maria, nel mondo, e il nostro, nei suoi mondi). Non abbiamo voluto ricostruire una biografia, bensì tracciare, a matita e a grandi linee, quei movimenti che ci sono sembrati più marcati, perché crediamo alla composizione degli affetti, ai loro concatenamenti e alla loro capacità di scambio, distruzione e ricomposizione⁵⁸.

⁵⁷ A. M. Ortese, *Il male freddo*, in «Linea d'ombra», n. 117, luglio-agosto 1996, pp. 13-14.

⁵⁸ «Non sappiamo nulla di un corpo finché non sappiamo quello che può, cioè quali siano i suoi affetti, come possano o meno comporsi con altri affetti, con gli affetti di un altro corpo, per distruggerlo o venirne distrutti, per scambiare con lui azioni e passioni, per com-

Elisa Attanasio

Addio, Adriana cara, io adesso devo uscire. Sta bene e sii per qualche momento meravigliosamente felice (fa' un bel sogno). Addio. Ti abbraccio.⁵⁹

porre con lui un corpo più potente» (G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., pp. 322-323).

⁵⁹ Lettera di Anna Maria Ortese ad Adriana Capocci del 26 gennaio 1940, in S. Lambiase, *Anna Maria e Adriana*, in A. Bubba (a cura di), *La grande Iguana*, cit., p. 109.

CAPITOLO PRIMO¹

Persone

1.1 *Mostri*

Le cose sono molto delicate. Ci si cammina sopra con una zampa troppo umana, con troppi sentimenti.

(C. Lispector, *La passione secondo G. H.*)

Che cos'è un mostro? Ida, sei anni, mentre gioca a fare la gatta smarrita sotto al tavolo da dove scrivo, mi risponde: «è una cosa che fa paura, e che solo tu puoi vedere. A volte puoi sognarlo».

Tutta la scrittura di Anna Maria Ortese è popolata di mostri²; animali sì, creature ibride ed esseri metamorfici, ma prima di tutto mostri. Fanno paura, possono essere visti solo da certi personaggi in determinati momenti, a volte sono sognati. A parlare di mostri è la scrittrice stessa, che, tentando una sintesi estrema del suo primo romanzo, *L'Iguana* (1965), così racconta:

Un brav'uomo va in un'isola – è molto ricco e può andare dovunque – e conosce un mostro. Lo prende come cosa possibile, e vorrebbe reintegrarlo – suppone ci sia stata una caduta – nella società umana, anzi borghese,

¹ Molte delle riflessioni contenute in questo capitolo si sono sviluppate a partire da E. Attanasio, *Draghi, iguane, lumi e piante: le piccole persone di Anna Maria Ortese*, «Studi Medievali e Moderni», XXVI, n. 2/2022, pp. 137-158.

² Si vedano M. Farnetti, *Le amiche del mostro*, in G. Raimondi (a cura di), *Lo straniero che è in noi. Sulle tracce dell'Unheimliche*, CUPEC, Cagliari 2006, pp. 69-78 e T. Crivelli, *L'Iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese*, in «Versants: revue suisse des littératures romanes», Vol. 55, 2008, n. 2, pp. 79-88.

che ritiene il colmo della virtù. Ma si è sbagliato: perché il mostro è un vero mostro anzi esprime l'animo puro e profondo dell'Universo di cui il signore non sa più nulla, tranne che è merce.³

Ortese riesce, in queste poche righe, a condensare non solo i temi del suo romanzo d'esordio, ma anche di larga parte della sua scrittura: c'è un uomo (e non una donna), ricco, che incontra un 'mostro' e desidera rimmetterlo entro i margini sicuri della società borghese. Il mostro però sfugge alla normalizzazione che l'uomo vorrebbe imporgli: è un «vero» mostro nel senso che «esprime l'animo puro e profondo dell'Universo». Semmai, potrebbe essere lei, l'iguana, vecchina/bambina vestita di stracci, serva, femmina, ad aiutare l'uomo, ad avvicinarlo a quell'Universo che lui non riesce più a vedere perché scambia per merce. L'iguana è una favola sottile e scandalosa, dove assistiamo all'incontro fra un *homo oeconomicus* e un *monstrum*. Ma 'mostro' è anche Mamota, una giovane infelice che incontriamo nelle pagine de *Il Porto di Toledo*, una mendicante che passa le giornate nella piazzetta del paese. «Era un mostro: col corpo tutto rattorto da non so che malattia o origine malata, eternamente vestita di nero, il viso grande e cereo illuminato da immensi e dolorosi occhi neri, che scendevano spalancati verso le tempie»⁴. Di fronte a queste *persone*, Ortese prova un forte sentimento di amore e vicinanza: «sostando accanto a Mamota, cercavo di schiacciarmi in me stessa, come vedevo la natura aveva fatto con lei, per esserle davvero pari. Non parlavo: me ne stavo un po' accanto a lei, come oziando, e vedevo che ciò le dava un senso di calma»⁵. Ortese stessa è 'mostro': «avevo una tale tremenda interrogazione, all'interno [...], mi sentivo un mostro, e diversa, e strana, direi pessima persona»⁶. Da una lettera all'amico Franz Haas: «ero un'iguana anche io, nel '62».

³ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., p. 83.

⁴ A. M. Ortese, *Il Porto di Toledo*, cit., p. 33.

⁵ Ivi, pp. 33-34.

⁶ Ivi, p. 36.

Il mostro/iguana sfugge continuamente a ogni definizione, come faranno, allo stesso modo, i personaggi degli altri due romanzi della “trilogia delle bestie-angelo”, ovvero il cardillo de *Il Cardillo Addolorato* (1993) e il puma di *Alonso e i visionari* (1996), definiti da Tatiana Crivelli «l’incarnazione, strettamente connessa ad una corporeità specifica, della commovente mostruosità del rimosso e del tacitato, efficaci e inafferrabili figurazioni»⁷. L’elemento di indeterminazione e mutevolezza è centrale e si sviluppa secondo varie direzioni: innanzitutto come descrizione di trasformismo e poi, da qui, come *spinta metamorfica*. Da *Il Porto di Toledo*:

Nella mia natura stava in agguato, sempre, una forza che mi soffocava, stavano degli smarrimenti, delle assenze, sorgevano degli ottundimenti che mi annullavano. Da un momento all’altro ero la miseria e l’idiozia medesima. E poi altre miserie, come luci negli occhi, mali di capo. Aggiungi una mutevolezza eterna. Io, insomma, ero a tanti strati, ora ragazzo serio e attivo, ora fanciullina piangente, ora animale strambo, ora adulto freddo ed esperto; e ora di questi strati prevaleva l’uno, ora l’altro. E poiché tutto ciò risvegliava echi infiniti (e uno spavento quasi perenne), non avevo mai pace. Allora, per salvarmi, non vi era nulla, salvo il guardare gli altri, la pietà degli altri. Questi altri, oltre Apa e i suoi figli, erano spesso anche creature del mondo oggettivo, vegetale o animale, oppure veri e propri oggetti (dell’inanimato), una casa, un muro, un fanale, che, per non so quale stranezza, dopo un po’ che li avevo guardati, si animavano, mi parlavano e io gli rispondevo, e insomma si stabiliva fra noi una intimità tutta familiare e piacevole.⁸

Da questo elemento stratificato e in continuo movimento, si dipana una riflessione più profonda: dentro e attraverso la *spinta*

⁷ T. Crivelli, *L’Iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese*, cit., p. 83.

⁸ A. M. Ortese, *Il Porto di Toledo*, cit., p. 117.

metamorfica si agitano molteplici correnti non-moderne, non-occidentali, non-umane. Come rileva Rosi Braidotti, «il mostro è l'incarnazione della differenza dalla norma dell'umano-base: è un deviante, un a-normale, un'anomalia, è abnorme»⁹. È così che l'intuizione di Ortese è capace di porsi su un piano ontologico: l'iguana non *può* essere definita, non *può* avere una forma data/imposta/decisa da altri¹⁰, non *può* essere (re)integrata in società dal conte, non *può* corrispondere un amore borghese. Come afferma Alberica Bazzoni, «l'iguana – donna, animale, amante, serva, colonizzata – è figura estrema dell'oppressione sociale. In quanto tale, l'iguana 'non esiste', ovvero non esiste al di fuori della percezione strumentale e intermittente che della sua oppressione ha Daddo»¹¹. Beatrice Manetti definisce il romanzo «una storia di metamorfosi, [...] che coinvolge tutti i personaggi, ma soprattutto l'eroina eponima, la cui identità sfuggente è ulteriormente complicata dalla proliferazione onomastica che ne fa di volta in volta una bestia, una ragazza, una ragazza-bestia, un mostro, una servetta, una signora, una squaldrina, un demonio»¹².

Le parole di Ortese che poco fa abbiamo letto – la descrizione de *L'Iguana* – sono tratte da un discorso più ampio, inserito in un brano intitolato *Dove il tempo è un altro*, datato 1 aprile 1980. Subito prima di riassumere in poche righe la 'trama' del romanzo, la scrittrice afferma: «già iniziava il decennio Sessanta. Mi trasferii a Roma, in questo periodo, e scrissi un breve romanzo intitolato *L'Iguana*. Era di scherno e protesta. Protesta nello stile – improvvisamente abbandonavo lo sgradito realismo di superficie – e scherno in quanto mostravo di pren-

⁹ R. Braidotti, *Madri Mostri Macchine* [1996], Castelvecchi, Roma 2021, p. 20.

¹⁰ Si veda C. Seno, *Ortese e il fantastico: una prospettiva femminile*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», n. 36, anno 2010, p. 129-142.

¹¹ A. Bazzoni, *Anna Maria Ortese e "il problema dell'esistenza"*, in A. Bubba (a cura di), *La grande Iguana*, cit., p. 78.

¹² B. Manetti, *Fantasma del potere e ritorno del sacro nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, in «Bollettino '900», 2018, n. 1-2, p. 7.

dere sul serio la insensatezza umana, o di classe»¹³. La prosa ortesiana non può seguire le esigenze di una critica (perlopiù maschile) che pretende di (re)integrarla nel genere fantastico, nel realismo magico, in una non meglio precisata stravaganza stilistica (tipicamente femminile) abitata da animaletti, piante, uccellini e segnata da una confusione e un disordine non giustificati.

Il Porto di Toledo comincia infatti così:

Sono figlia di nessuno. Nel senso che la società, quando io nacqui, non c'era, o non c'era per tutti i figli dell'uomo. E nascendo senza società o bontà io stessa, in certo senso non nacqui nemmeno, tutto ciò che vidi e seppi fu illusorio, come i sogni della notte che all'alba svaniscono, e così fu per quelli che mi stavano intorno. [...] Io nacqui dunque alla vita in questa strettoia: come popolo giallorosso, o figlia di popolo tale, mi trovavo sotto il peso di questo secolo che mi era, per natura, estraneo. Volevo dire la mia parola di popoluccio iberico, ma soffocavo (sotto questo secolo estraneo), e inoltre la lingua mancava, mancavano i mezzi più atti alla lingua.¹⁴

Qualche decina di pagine oltre:

Avrei voluto mutare, e insieme mai mutare. Capire! Nulla capivo, come se a me intorno tutto parlasse una lingua completa, grandiosa, pura, piena di risposte che mi avrebbero calmata, ma nell'insieme assolutamente sconosciuta, estranea.¹⁵

Ancora, un centinaio di pagine più avanti: «Perché quella lingua – per esprimere quanto mi era caro – nel mondo di ciò che

¹³ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., pp. 82-83.

¹⁴ A. M. Ortese, *Il Porto di Toledo*, cit., p. 23.

¹⁵ Ivi, p. 35.

siamo, non esiste»¹⁶. E allora va creata, modellata, inventata a ogni frase: «mi feci la penna che era possibile farmi: un’asticciola colorata, tremante, villana e, nello stesso tempo, intinta com’era nel buio presente, non poco vuota e cupa»¹⁷. Ancora: «io ero come un marine che, dovendo attraversare un mare di cui si sa poco e si teme molto, rifiuta i mezzi usuali, per qualche motivo nevrotico oppure oscuramente saggio, e ne forma di propri. Alla scuola supplii in qualche modo con i libri che erano a casa; alla religione con un’angoscia personale assai forte»¹⁸. Da *L’Iguana*: «scrissi una fiaba, un romanzo-fiaba e lo volli difficile per reazione all’atroce linguaggio corrente»¹⁹.

La questione linguistica è centrale in qualsiasi lettura dell’opera di Ortese²⁰: le riflessioni sull’espressività (come si vedrà meglio più avanti) e sulla forma si ritrovano in tanti momenti dell’opera, primo fra tutti *Il Porto di Toledo*. Nella prima parte del romanzo, il capitoletto intitolato *Il Maestro d’Armi, intendendo l’armi come «espressivo»* si apre così:

Essendo mia intenzione di alternare a questa storia dei miei anni marini quella più sommaria di espressività e rendiconti vari [...] non mi fermerò che casualmente sulla fattura delle cose scritte, e tutti i loro difettucci formali, che però nascondevano non formali, ma vere e proprie confusioni dell’animo mio, di toledana, e della povera gente mia e di Toledo insieme. No, ciò che in queste cose io volevo dire, e dissi o non dissi, m’interessa in questo soltanto: che la forma da tali cose presa,

¹⁶ Ivi, p. 116.

¹⁷ Ivi, p. 24.

¹⁸ Ivi, p. 33.

¹⁹ L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 601.

²⁰ Si veda Rossi Orts: «scopo dello sperimentalismo ortesiano, della sua personalissima “protesta nello stile”, è proprio guidare il lettore, attraverso una parola rinnovata, verso un nuovo modo di pensare e guardare la realtà» (C. Rossi Orts, *Lo sguardo, il canto e le luci dell’universo. Forme della letteratura ecologica nella trilogia animalista di Anna Maria Ortese*, in «L’ospite ingrato», n. 10, 2021, pp. 407-408).

tanto strettamente è legata al contenuto da non potersi distinguere l'una dall'altro, senza morte delle due cose insieme. [...] in una certa gaiezza e languore formale, o anche incertezza disperata di parola, lo scrivente stesso si affannava poi a conoscere tale suo stato di naufrago, atterrito non già dal mare, come potrebbe pensarsi, bensì dalla condizione marina, tutta enigmatica e mutevole, dell'uomo.²¹

I difetti formali nascondono confusioni dell'animo non solo della protagonista, ma di tutto un popolo; nello stile e nell'incertezza disperata della parola, la scrittrice conosce la condizione umana fatta di naufragi e mutevolezza. Nella lingua di Ortese – una lingua antica e nuova, che si batte contro il logocentrismo e il fallocentrismo – avviene lo scontro di due istanze: da una parte la volontà di normalizzazione (di un padrone su uno schiavo, di un uomo su una donna, di un uomo su un animale, ma anche di un “romanzo moderno” su una forma diversa di scrittura, come vedremo nei capitoli seguenti), dall'altra una forza sotterranea, disordinata, che non procede in modo lineare ma circolare o forse ellittico, che torna e ritorna uguale ma anche diversa, che non agisce ma riflette, si muove non per imprimere la propria azione nel mondo bensì per seguire un istinto, una percezione, attendere, ascoltare. L'iguana del romanzo non può nemmeno prendere le sembianze di una donna, perché anche quelle sono state definite da una lingua maschile. E allora si fa rettile (ma non completamente), si farà poi cardillo, poi ancora puma. Muore e ricompare. Sa che per ‘dirsi’ dovrà *costruire* una lingua, un procedere sintattico, un mondo che non siano quelli già dati, già pensati: come afferma meravigliosamente Adriana Cavarero,

qui sta il nocciolo del problema: io stessa, come tutte, sto ora scrivendo e pensando nel linguaggio dell'altro, che è semplicemente il linguaggio, né potrei fare altri-

²¹ A. M. Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., pp. 77-78.

menti. Questo linguaggio, poiché donna io mi trovo ad essere, mi nega come soggetto, si regge su categorie che pregiudicano il mio autoriconoscimento. Come posso allora dirmi attraverso ciò che strutturalmente non mi dice?²²

Ortese è consapevole del paradosso in cui si trova: tentare a tutti i costi di dire, di raccontare un reale 'invisibile', senza rinunciare al tempo stesso a far emergere – stilisticamente e linguisticamente – irrequietezza e diffidenza verso quel 'reale' e quel linguaggio già pensati. È difficile, per una lettrice e un lettore abituati a questo mondo e questa parola, inoltrarsi nelle sue pagine, è uno sforzo non da poco, così come lo sono ogni cambiamento e ogni forma di conoscenza. Anche questo Ortese lo sa: si fa appello, nelle ultime pagine del *Cardillo addolorato*, a un «Lettore silenzioso nascosto nel cuore dei rumorosi tempi moderni [...] paziente, privo di Senso Comune (il micidiale Sesto Senso!) e fornito invece di una sua antenna privata per raccogliere il “silenzio” glaciale dell’Universo, le liti dei fanciulli del mondo sotterraneo, gli sputi, le lacrime, i *nein... nein...* delle loro implorazioni»²³.

²² A. Cavarero, *Per una teoria della differenza sessuale*, in AA. VV., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga Edizioni, Milano 1987, p. 49. Si veda anche L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 2006, p. 23: «Il saper amare è una strada diversa dal desiderio di sapere, quasi contraria, poiché questo è un indirizzare le forze passionali verso l'obiettivo della conoscenza, dichiarato per altro inattuabile, mentre il saper amare è la messa in circolo delle forze passionali con l'attività della mente». Su tali questioni, si veda C. Seno, *Il femminismo di Anna Maria Ortese*, in A. Bubba (a cura di), *La grande iguana*, cit., pp. 21-28.

²³ A. M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, Adelphi, Milano 1993, p. 392.

1.2 'Realtà' ed 'Espressività'

Che cosa importa entrare in un museo e vedere una miriade di cose particolari, in confronto alla possibilità di vedere la superficie di una stella o la materia nel suo ambiente naturale! [...] Io non ho paura degli spiriti, dei fantasmi, io sono uno di loro; [...] invece ho paura dei corpi, tremo all'idea di incontrarli. [...] Racconti di misteri! Pensa alla nostra vita in natura: quotidianamente la materia ci si manifesta, entriamo in contatto con essa: pietre, alberi, vento sulle nostre guance! La solida terra! Il mondo reale! Il senso comune! Contatto! Contatto! Chi siamo? Dove andiamo? (H. D. Thoreau, *I boschi del Maine*)

Chi si avvicina ai testi di Anna Maria Ortese avverte, fin da subito, un'atmosfera straniante, una temperatura che oscilla continuamente dal dentro al fuori, un andamento narrativo ostico, un divenire che non è possibile fissare, analizzare, guardare da lontano. Una volta intuito che il movimento narrativo non è abituale e che non è possibile prendere le distanze per meglio capire, l'unico sentiero rimane quello dell'abbandono e dell'immersione. Solo allora non risulteranno fastidiose le trame che non si possono riassumere, la scomparsa e ricomparsa di personaggi che non si sa se siano vivi, morti, esistiti o sognati (e che addirittura cambiano nome nel corso della narrazione), l'annullamento della distanza tra confini umani, animali²⁴, vegetali, inanimati. Afferma Ferdinando Amigoni: «Ortese cortocircuita *animato*, *inanimato*, *vivo* e *morto* in una sorta di inestricabile paradosso al quadrato»²⁵.

²⁴ Si veda S. Zangrandi, *La partecipazione alla natura segreta del mondo: donne, creature indecifrabili tra umano e non umano nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, in «Otto/Novecento», vol. XXXV11, 2013, N. 1, pp. 191-202.

²⁵ F. Amigoni, *I rottami del niente, il fantastico nell'opera di Anna Maria Ortese*, in «Strumenti critici», xvii, 2002, n. 2, p. 212.

Come parte della critica ha messo in evidenza²⁶, l'utilizzo di categorie e generi letterari si mostra alquanto problematico. In particolare, è sull'uso del 'fantastico' e del 'realismo magico' che vorremmo qui esprimere alcuni dubbi. Monica Farnetti propone una specifica categoria di 'fantastico femminile', di stampo otto-novecentesco, seguendo la scia delle riflessioni di certe pensatrici, fra cui Julia Kristeva, che mettono in discussione la lezione freudiana sul perturbante. Se per Farnetti il fantastico in Ortese si configura quale «esperienza simbolica, letteraria e linguistica specificamente femminile: tanto da suggerire di mutare provocatoriamente di segno quel termine maschile – Das Unheimliche, il perturbante»²⁷, altri punti di vista critici hanno adottato una diversa prospettiva. Cosetta Seno si sofferma in particolare sulla questione del realismo magico, sostenendo che la fantasia serve all'autrice come mezzo per erodere i fatti e rivelare aspetti invisibili. Se di realismo magico ha senso parlare, come strumento e non tanto come genere dentro al quale inquadrare una scrittura, allora anche il termine 'fantastico' sarà visto non come contenitore, bensì come luogo – vasto e dai contorni instabili – da cui la pagina sorge. Un fantastico «spurio, ibridato con le più diverse possibilità della scrittura di finzione»²⁸, un luogo per accogliere, sulla pagina, i mostri:

Il fantastico ortesiano cerca in sintesi di rintracciare il 'non detto' e l'invisibile della cultura dominante, ciò che

²⁶ Si vedano M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 1998; L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit.; M. Farnetti, *Tutte signore di mio gusto: profili di scrittrici contemporanee*, La Tartaruga, Milano 2008; A. Baldi, *La meraviglia e il disincanto, studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, Loffredo, Napoli 2010; C. Seno, *Anna Maria Ortese. Un avventuroso realismo*, Longo Editore, Ravenna 2013; E. Basile, *Anna Maria Ortese*, Ali&no editrice, Perugia 2014; G. M. Annovi, F. Ghezzi, *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London 2015.

²⁷ M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 58.

²⁸ F. Amigoni, *I rottami del niente, il fantastico nell'opera di Anna Maria Ortese*, cit., p. 236.

è stato reso in qualche modo 'assente' e diviene dunque anche una letteratura che 'accoglie' i 'nuovi mostri' della società contemporanea, quelli che, nel fantastico di matrice romantica, erano i fantasmi, i vampiri, le streghe, i mostri, e che ora sono divenuti elementi sociali 'molesti' e che intaccano, con la loro stessa presenza, la facciata ottimistica del progresso: ad esempio i poveri, gli emarginati, i deformati, i 'diversi' di ogni tipo, le stesse donne in cerca di identità e di emancipazione.²⁹

La proposta che più ci sembra interessante e da cui vorremmo partire è quella di Crivelli: la studiosa suggerisce che «la dimensione fantastica della scrittura di Ortese non debba solo e necessariamente essere spiegata guardando all'indietro, ad esempio tramite il confronto, pure molto pertinente, con le istanze del romanzo fantastico o le neoavanguardie sperimentali novecentesche, ma possa operare anche da catalizzatore per aperture cronologicamente collocabili sul versante opposto»³⁰. Crivelli, partendo da alcune riflessioni di Sharon Wood³¹ sul fantastico non come forma capace di creare un mondo alternativo, consolatorio o di evasione, bensì come messa in discussione della realtà e dei confini stessi fra reale e irreale, conclude affermando che «tramite le miti figurazioni zoomorfe in cui si incarna il proliferare instabile e creativo

²⁹ C. Seno, *Ortese e il fantastico: una prospettiva femminile*, cit., p. 134. Sulla stessa scia pare muoversi il recente studio di Matteo Moca: «il fantastico di Ortese, se così lo vogliamo definire per comodità, ha una carica politica difficilmente arginabile, perché l'utilizzo di elementi soprannaturali, al confine tra realtà e sogno, è l'unica via per mostrare un reale altrimenti irrepresentabile, le brutture e le violenze, le sopraffazioni e l'egoismo che costellano il mondo reale, vissuto quotidianamente con sofferenza e spiccata sensibilità della scrittrice» (M. Moca, *Un'esigenza di realtà. Anna Maria Ortese e la dipendenza dal fantastico*, LiberAria Editrice, Bari 2022, p. 68).

³⁰ T. Crivelli, *L'Iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese*, cit., p. 80.

³¹ S. Wood, *Fantasy and Narrative in Anna Maria Ortese*, in «Italice», 71, 1994, p. 356.

della diversità Anna Maria Ortese non mette dunque in scena tanto i fantasmi del fantastico [...] quanto piuttosto la propria profonda consapevolezza del complesso stato epocale in cui ci troviamo a vivere»³².

Proviamo allora a lasciarci alle spalle il termine 'fantastico' per come nella passata critica letteraria è stato inteso, e a ragionare partendo dal nesso *Realtà/Espressività*, quale nucleo centrale dell'opera ortesiana. Il rapporto fra questi due termini è di tipo esistenziale: Ortese se ne rende conto fin da giovanissima:

A questo punto, altri problemi s'inserirono nel contesto della mia vita, che ben presto divennero un solo problema: l'espressione. Il primo problema, la sopravvivenza – il problema, per così dire generale, e che mi avrebbe accompagnata per tutta la vita –, accostò questo secondo e ugualmente forte problema, ora complicandolo, ora attenuandolo. [...] Ma cos'è questo problema espressivo tanto forte da gareggiare con la sopravvivenza, e questo per quaranta, cinquanta anni? [...] Ecco: se dovessi definire tutto quanto mi circonda: le cose, nella loro infinità, o il mio sentimento intorno alle cose, e questo da mezzo secolo circa, io non potrei adoperare altra parola che questa: stranezza. E desiderio – anzi urgenza dolorosa – di *rendere*, nei miei scritti, il sentimento della *stranezza*.³³

I riferimenti dell'autrice al tema dell'espressione e della realtà – nei romanzi, nei racconti, negli articoli, nei saggi e nelle interviste – sono innumerevoli. In un'intervista all'amico Dario Bellezza apparsa su «Paese Sera» il 31 gennaio 1983, alla domanda «Perché scrive?», Ortese risponde:

³² T. Crivelli, *L'Iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese*, cit., p. 88.

³³ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., pp. 57-60.

Non sono stata educata a vivere nel mondo reale, e col mondo reale. Questo *reale* è un disastro, un mare senza mai pace. Se hai difese, di famiglia, di denaro, oppure hai doti naturali, non te ne accorgi. Se non ne hai, è un'offesa continua. In più, una noia. Tutto si ripete come se non fosse mai accaduto prima; invece è già accaduto: guerre, miseria, rivoluzioni. *L'offesa* è rappresentata dal dolore e il sangue degli altri, e della natura stessa, che non finisce più. La noia, dal chiacchiericcio o i grandi mutamenti che si organizzano attorno a questo dolore, senza – infine – vederlo nemmeno, trascurandolo del tutto. Allora, se non hai difese, per forza cerchi un altro mondo. Scrivere, – se non è pura vanità o lusso – è proprio cercare un altro mondo. Cercarlo disperatamente.³⁴

Il reale è un disastro, è invivibile, un'offesa continua e una noia. Di fronte a tale dolore insostenibile, l'unica alternativa che abbiamo consiste nel cercare un altro mondo: Ortese lo fa buttandosi nella pagina. Bellezza le chiede allora se lei ce la faccia, a scrivere in questo modo. L'autrice risponde che ogni tanto le sembra di riuscirci ma poi, «appena finito, come i sogni, non è più vero»³⁵. Afferma però di avere capito questo: «una mezza oscurità, una chiarezza dolorosa e sfuggente, è il vero volto – vorrei dire *stile* – del mondo. La chiarezza, parlando del mondo, e a volte della stessa società – è perfino volgare. Come illuminare a giorno uno spettro»³⁶. Si tratta – lo si vedrà meglio nel secondo capitolo – di un gioco di equilibrio sul filo del visibile e dell'invisibile.

La stessa metafora sulla luce e sulla comprensione compare in un passaggio dell'ultimo romanzo, *Alonso e i visionari*, quando Jimmy Opfering si rivolge così a Stella Winter: «Se vuole sape-

³⁴ Intervista a Dario Bellezza, «Per me scrivere è cercare disperatamente un altro mondo», in «Paese Sera», 31 gennaio 1983, p. 5. Ora in L. Clerici (a cura di), *Per Anna Maria Ortese*, «Il Giannone», n. 7-8, gennaio - dicembre 2006, p. 66.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

re qualcosa di più sull'uomo, ricordi che all'ultimo momento, quando sembra di vedere, capire *tutto*, le lampade più perfette si spengono»³⁷. La pretesa di fare luce sul mondo è continuamente disillusa: il reale si configura allora non come qualcosa da rappresentare, una volta interpretato, ma come un abito troppo stretto, da ridisegnare e imbastire nuovamente. Più volte Ortese sottolinea questo fastidio, a partire dalla presentazione che fa di se stessa nell'*Autodizionario degli scrittori italiani*:

Anna Maria Ortese ritiene in verità impossibile esprimere un'opinione critica sul proprio lavoro, del quale ha un'idea molto confusa e irrilevante. Metà narrativa, metà giornalismo, ma casuale sempre, come sono stati tutti gli approdi della sua vita. E senza mai un progetto, perché non era in suo potere attuarne qualcuno. Un lavoro, quindi, affidato al caso. Spesso eseguito male. Motivazioni profonde non ne trova: se non lo sconcerto, del resto comune, e spesso l'indignazione, davanti a ciò che si chiama reale. E questo sentimento – che resta – le impedisce adesso di preoccuparsi se qualche futuro lettore potrà farsi di lei un'immagine più o meno vicina alla realtà. Di realtà – uno che sia in polemica eterna col reale, non può averne. Difficile, soprattutto dal di dentro, capire chi sia veramente, o che voglia, uno che non accetta – non ama – quanto è reale. Anna Maria Ortese non sa cosa ha voluto, né chi è.³⁸

Lo sconcerto di fronte al reale impedisce anche di farsi un'idea chiara sul proprio lavoro, che Ortese definisce casuale, spesso eseguito male, senza un progetto. L'autrice non sa chi è, non conosce nemmeno i propri desideri. In questa confessione risuonano alcune parole di Gilles Deleuze:

³⁷ A. M. Ortese, *Alonso e i visionari* [1996], Milano, Adelphi, 2007, p. 41.

³⁸ F. Piemontese (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Leonardo Editore, Milano 1990.

contro chi pensa “io sono così, io sono cosà”, e quindi pensa ancora in maniera psicoanalitica (riferimento alla propria infanzia o al proprio destino), occorre pensare in termini incerti, improbabili: non so che cosa sono, malgrado ricerche o tentativi necessari, non-narcisistici, non-edipici [...]. Il problema non è di essere questo o quell'uomo, quanto piuttosto di un divenire inumano, di un universale divenire animale: non considerarsi una bestia, ma disfare l'organizzazione umana del corpo, attraversare questa o quella zona di intensità del corpo, scoprendo ciascuno le proprie zone e i gruppi, le popolazioni, le specie che le abitano.³⁹

Disfare l'organizzazione umana del corpo, attraversare zone di intensità, scoprire le popolazioni e le specie che le abitano: nei testi di Ortese questi movimenti emergono in maniera molto potente. La scrittrice si definisce indignata davanti al reale, che è per lei inaccettabile⁴⁰: «io non amavo il *reale*, esso era per me, sebbene non ne fossi molto consapevole, come non lo sono forse nemmeno ora, quasi intollerabile»⁴¹. Questo atteggiamento non porta però a un rifiuto o una fuga: come afferma Visentini a proposito della raccolta di racconti *Il mare non bagna Napoli*, qui Ortese ha voluto «rivelare un paradosso implicito a tutta la grande letteratura, [...] per lei l'invenzione (o per dirlo con una parola ortesiana, l'*espressività*) non costituisce affatto una fuga dalla realtà, ma è semmai una nuova realtà, a tratti più vera del vero»⁴². Proprio nelle prime pagine de *Il mare non bagna Napoli* si legge:

³⁹ G. Deleuze, *Prefazione* a M. Cressole, *Deleuze*, Paris, Puf, 1973, ora in Id., *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 1999, pp. 21-22.

⁴⁰ Come afferma Amigoni, «la realtà è per l'Ortese intollerabile proprio a causa della temporalità che la corrode: l'intera sua opera può essere infatti interpretata come una sorta di educazione al divenire» (F. Amigoni, *I rottami del niente, il fantastico nell'opera di Anna Maria Ortese*, cit., p. 217).

⁴¹ A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli* [1953], Adelphi, Milano, 2008, p. 174.

⁴² D. Visentini, Intervento al *Convegno di studi. "L'oscura luminosità della vita e dell'opera di Anna Maria Ortese"*, Latina, 27 ottobre 2016.

da molto, moltissimo tempo, io detestavo con tutte le mie forze, senza quasi saperlo, la cosiddetta *realtà*: il meccanismo delle cose che sorgono nel tempo, e dal tempo sono distrutte. Questa realtà era per me incomprensibile e allucinante [...] l'esperienza personale della guerra aveva portato al colmo la mia irritazione contro il reale; e lo spaesamento di cui soffrivo era ormai così vero, e anche poco dicibile – perché senza riscontro nella esperienza comune – da aver bisogno di una straordinaria occasione per manifestarsi. Questa occasione fu il mio incontro con Napoli uscita dalla guerra.⁴³

E in un articolo intitolato *Il puma dal cuore umano*, a proposito di *Alonso e i visionari*:

Le visioni, perciò, alimentano e guidano tutta la mia storia. Alonso e i visionari si presenta quindi come una difficile, sottile storia di evasione, in un primo tempo dal “reale”, o almeno dalla sua dimensione più accettata; e poi, in un secondo tempo, nell'approfondimento del “reale”, per effetto della forza misteriosa della “visione”. Nella visione l'uomo esce dalla superficie del mondo.⁴⁴

Ancora, ne *L'Iguana*, il marchese Jimenez chiede a Daddo: «Sentii parlare di realismo. Che cos'è questo?» “Dovrebbe essere” rispose il conte un po' impacciato “un'arte di illuminare il reale. Purtroppo, non si tiene conto che il reale è a più strati, e l'intero Creato, quando si è giunti ad analizzare fin l'ultimo strato, non risulta affatto reale, ma pura profonda immaginazione»⁴⁵. Il reale è a più strati: arrivati in fondo, ci si rende conto di imbattersi in immagini: nel già citato brano *Dove il*

⁴³ A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 9-10.

⁴⁴ A. M. Ortese, *Il puma dal cuore umano*, in «La Stampa», 2 giugno 1996, p. 17.

⁴⁵ A. M. Ortese, *L'Iguana* [1965], Adelphi, Milano 1986, p. 60.

tempo è un altro, Ortese ricorda il momento in cui è giunta a tale consapevolezza:

La tragedia della mia vita (espressione euforica, che quasi mi diverte per la sua ingenuità, in quanto tutte le vite sono tragiche, quella stessa di un filo d'erba o di un atomo, e nulla veramente si sottrae a questa tragicità, che consiste nell'essere irresistibilmente «portati») fu dunque nello scoprire quasi subito che tutte le cose – anche persone, volti, libri – erano vuoto e apparenza, erano *immagini*, la cui materialità e libertà erano tutte illusorie. Una sola cosa viveva veramente, era quasi altro dal vivere della materia: il dolore e l'emozione dolorosa (metto fra queste emozioni anche l'amore e la gioia). Ben presto, dunque, io mi ritrovai a dovermi battere per una cosa – la vita – che era un abisso e una perdita.⁴⁶

Il discorso che Ortese intraprende rispetto al tema del sentimento di estraneità e non appartenenza nei confronti del mondo si inserisce in una linea di pensiero dove si intrecciano altre riflessioni, fra cui quelle di Günther Anders (1902-1992). Il filosofo tedesco tratta infatti di questo tema in una conferenza del 1930: le considerazioni saranno poi raccolte in due saggi, *Une interprétation de l'a posteriori* e *Pathologie de la liberté*, che appaiono sulla rivista francese «Recherches philosophiques», tra il 1934 e il 1936 (al tempo dell'esilio parigino dell'autore). Anders riflette sul tema dell'esclusione dell'uomo rispetto al mondo, di una impossibilità di integrazione. A differenza degli animali, l'uomo non è adatto al mondo: se infatti «la domanda dell'animale e l'offerta del mondo coincidono»⁴⁷ e «l'animale non chiede più di quanto il mondo possa dargli»⁴⁸, per l'uomo la situazione è

⁴⁶ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., p. 72.

⁴⁷ G. Anders, *Un'interpretazione dell'a posteriori* [1937], in Id., *Patologia della libertà. Saggio sulla non-identificazione*, a cura di L. F. Clemente, F. Lolli, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno 2015, p. 40.

⁴⁸ Ivi, p. 41.

completamente diversa: è straniero, poco adatto al mondo, scollegato da esso.

Si tratta esattamente della questione posta da Ortese: in una riflessione contenuta nella raccolta di saggi *Corpo celeste*, l'autrice si esprime negli stessi termini di Anders: «Mai più, oggi, affermerei che la natura ci faccia del male: solo ho riflettuto che vivere a livello di natura, come un animale domestico, l'uomo non può»⁴⁹. La scrittrice prova un sentimento così forte di estraneità e separazione da arrivare a mettere in discussione la realtà. Il bisogno di creare un nuovo mondo (tramite la scrittura) non si configura semplicisticamente come una fuga e una ricostruzione adattiva⁵⁰, ma come una modalità creativa estremamente potente. Come spiega Anders, l'uomo, non essendo adatto al mondo, ne ha una conoscenza a posteriori, *après coup*, e sarà grazie all'invenzione che potrà oltrepassare la realtà che gli si presenta e gli si offre: «in quanto artefice, è indipendente dalla realtà del mondo ed è libero davanti ad esso»⁵¹. Non solo tramite l'atto creativo si può recuperare una realtà, ma è possibile anche trovare uno spazio di libertà. Infatti, è proprio perché l'uomo è escluso dal mondo, che può essere libero:

La libertà della $\pi\rho\alpha\tilde{\nu}\xi\varsigma$ esprime il fatto che l'uomo in una certa misura sa compensare la sua estraneità al mondo e il suo distacco [...]. In quanto *homo faber*, l'uomo modella il mondo, lo modifica col suo intervento, trasporta in esso il proprio divenire; vi crea nuove e imprevedibili specie, costituisce un suo mondo, una "sovrastuttura". L'uomo, dunque, è ben integrato nella sua situazione: per vivere, ha bisogno di un altro mondo, e deve, tramite l'invenzione, oltrepassare il mondo che gli si offre: ma è libero proprio per questo motivo. Il mondo, la cui offerta corrispondeva alla domanda dell'animale e in cui l'animale si trovava

⁴⁹ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., pp. 79-80.

⁵⁰ Si veda A. Baldi, *Infelicità Senza Desideri: 'Il Mare Non Bagna Napoli' di Anna Maria Ortese*, in «Italice», vol. 77, n. 1, 2000, pp. 81-104.

⁵¹ G. Anders, *Un'interpretazione dell'a posteriori*, cit., p. 49.

perfettamente in equilibrio, è al di sotto della domanda e delle impossibili pretese dell'uomo: ma l'uomo è capace di colmare questa insufficienza *après coup*. L'uomo è tagliato per un mondo che non esiste; ma è anche capace di recuperarlo, di realizzarlo *après coup*.⁵²

L'uomo trasporta nel mondo il proprio divenire, o meglio si inserisce in un divenire dove ha la possibilità di creare, inventandola, una nuova realtà: si tratta di quello che Ortese chiama il «terrestre divenire».

Nella narrazione si compie allora un doppio movimento: da una parte la scrittura diventa quell'atto creativo che permette una forma di ricostruzione di una realtà e la possibilità di una libertà; dall'altra, però, è un atto di fedeltà a questo mondo ir-rappresentabile e impensato. Ciò significa che la scrittura non potrà seguire l'andamento di un reale ordinato, conoscibile, dominato dal *logos*, ma si lascerà attraversare, spingere a tirare dalle onde di quello che sta leggermente sopra o sotto all'ordine simbolico del reale, dalla «vibrazione morale»⁵³ fra sogno e veglia, tra vita e morte, nella soglia fra apparizione e scomparsa⁵⁴, dicibile e indicibile.

Per Anders, essere libero significa essere straniero, non essere tagliato per niente di preciso e non essere legato a nulla: la libertà è una patologia perché non è l'esito di una scelta, bensì la conseguenza di un trauma. L'uomo proviene da un luogo che non ha scelto (da qui la vergogna dell'origine) e deve identificarsi da sé, trasformando se stesso e trasformando il mondo. Allo stesso modo di scrittura di Ortese, come si sta vedendo, parte da una situazione di estraneità al mondo, e si configu-

⁵² Ivi, pp. 57-58.

⁵³ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1956], Torino, Einaudi, vol. ii, p. 302.

⁵⁴ Si veda A. Anedda, *La virtù del nulla*, in L. Clerici (a cura di), *Per Anna Maria Ortese*, cit., p. 301: «non è una scrittrice fantastica, ma così realistica da sapere che anche il non visibile esiste, respira, ha un peso, che l'assenza non è un vuoto, un nulla, ma una sostanza».

ra come atto trasformativo⁵⁵: «Il ribrezzo che la realtà – come scoria peribile, non come essenza del reale – destava in me era sempre più grande, e sempre più intenso e disperato il desiderio di trovare scampo nella parola»⁵⁶. La scrittura possiede una forza creatrice capace di oltrepassare e ri-realizzare quel mondo – al di sotto delle sue pretese – che le si offre. Nel romanzo *Il Porto di Toledo* si legge:

L'Espressività [...] era, in realtà, un *secondo mondo* o *seconda realtà*, una immensa appropriazione dell'inespresso, del vivente in eterno, da parte di morituri; e ciò, non già al solo fine di *esprimerlo* (questo un effetto secondario) bensì di costituirsi, tale inespresso finalmente rivelato, come una seconda irrealità; non tanto irrealità, poi, se vedevamo la realtà vera disfarsi continuamente, al pari di un vapore acqueo, e la realtà irrealità dominare l'eterno.⁵⁷

1.3 *Il sogno del drago*

I Bianchi non sognano lontano come noi. Dormono molto, ma sognano solo se stessi.⁵⁸

La scrittura è per Ortese quel luogo dove costruire un mondo altro, e poi esprimerlo; questa seconda realtà, come stiamo vedendo, non è definibile semplicemente con il termine di 'ir-

⁵⁵ Si veda una riflessione di Ortese contenuta in *Corpo celeste*: «Se tu ci pensi, si scrive infatti perché si è tristi, perché tutto questo – la *seconda* natura, con quanto implica di rinnovamento e di gioia – non c'è, o è tenuto distante: oppresso da un inganno, un potere strano, che ne rimanda in eterno l'avvento» (A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., p. 109).

⁵⁶ Ivi, p. 78.

⁵⁷ A. M. Ortese, *Il Porto di Toledo*, cit., p. 111.

⁵⁸ D. Kopenawa, B. Albert, *La caduta del cielo. Parole di uno sciamano yanomami* [2010], nottetempo, Milano 2018, p. 412.

reale' e non è nemmeno l'opposto della 'vera' realtà, dato che quest'ultima si sfalda continuamente.

Dov'è l'uomo? Dov'è il segno dell'uomo? Dov'è l'eterno? Immagini di cose, pallide *immagini di cose* in fuga irrefrenabile, *apparenze* di cose, dato che le cose *reali* furono tolte. E disperazione e paura per tutto. L'eterno – che era il regno segreto dell'uomo, da cui solo derivavano i suoi regni reali e temporanei, lo stesso *futuro* –, simile a un raggio di luna sul mare pieno di mostri, è sparito. Restano il mare buio, e i mostri.⁵⁹

Una volta sparite le cose *reali*, ecco che scompare anche l'eterno. Nel mare buio e nei mostri che popolano la seconda realtà costruita da Ortese nel corso di tutta la sua opera, è possibile individuare un momento fondamentale: il sogno del drago, ricorrente durante l'infanzia.

Ho fatto spesso un sogno da bambina. Ero una bambina come tante, assolutamente normale, ma mi attiravano molto le creature misteriose, le creature piccole. E sognai un drago. Quasi una previsione, un'immagine di tutta la vita che sarebbe stata, il simbolo di qualcosa che mi è estremamente caro. Da giovane credevo, nel momento dei sogni della giovinezza, che la storia sia fatta dagli uomini e dalle donne. Ciò che conta, invece, sono i bambini, i piccoli, le minuscole creature della creazione. Quello che conta, ancora, non è il cammino percorso dall'uomo, ma il dolore che ha patito l'uomo. Non c'è nessuna gloria nella storia, ma dolore, solo dolore.⁶⁰

Per introdurre il sogno del drago, previsione e simbolo di tutta una vita, la scrittrice parte da un principio per lei fonda-

⁵⁹ A. M. Ortese, *Cristo e il tempo*, in *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, a cura di M. Farnetti, Adelphi, Milano 2011, p. 112.

⁶⁰ L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 42.

mentale: la storia non è fatta dagli uomini e dalle donne, bensì da piccole creature, che con il loro dolore percorrono il mondo. Inutile insistere sull'importanza dei sogni per Ortese, definiti «una specie di ponte attraverso il quale l'individuo, uscendo dalla determinatezza organica che gli è propria, si ricongiunge alle matrici della vita; matrici che sono forse perse nel cosmo, ma da cui veniamo e speriamo (sebbene sembri impossibile) tornare»⁶¹. I sogni, come si legge ne *Il Porto di Toledo*, mandano un gran rumore, mentre la vita nessuno. In una lettera a Bellezza, la scrittrice racconta quello che è il suo «primo e indimenticabile sogno di paura e anche rivelazione di ciò che avrei scelto nella vita»⁶². Anna Maria è a tavola con i quattro fratelli, la nonna e la mamma. È pomeriggio, c'è il sole. A un certo punto si sente uno scricchiolio, la nonna va a vedere e tornando dice: «C'è il drago, di là, e vuole uno di voi». Dato che nessuno di alza, Anna Maria si fa coraggio: «provai allora, sempre in sogno (ma i sogni non sono forse parte della vita?) il primo sentimento ardito della mia esistenza». Entra nella stanza e, prima di incontrare la creatura che sta nell'armadio, vede una figura:

Era un soldato romano antico, con gonna e sandali rossi, uno scudo l'elmo e una spada. Era grande due volte una figura reale, e sullo sfondo del muro vedevi una povera campagna in tempesta. Disse l'angelo (o soldato romano): "Ecco la spada". Che cosa dovessi farne, lo sapevo. E qui il mio racconto si fa terribile, e perciò sarò breve. L'armadio (sua anta destra) s'era aperto del tutto, e in quel preciso momento la creatura verde, un piccolissimo Drago, che evidentemente l'abitava, metteva uno di quei suoi piedini a terra. Nel richiudere l'anta, inciampò in qualche cosa, e cadde. Vidi che aveva piedini rossi, muso verde affilato, una lingua lunghissima e meravigliosa come una

⁶¹ A.M. Ortese, *In sonno e in veglia*, cit., p. 115.

⁶² A. M. Ortese, «Caro Dario». *Una lettera di Anna Maria Ortese a Dario Bellezza*, in A. Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 155.

coda di pavone, ma rossa invece che verde, e con sfumature e ricami – proprio ricami – d’oro. Gli occhietti, seppelliti sotto palpebre verdi e gonfie come ranocchie, erano d’oro, e la loro espressione, Dario caro, era di assoluta pazienza, bontà e *gioia*. No, io non saprò mai dirti quale tenerezza e grazia era in quei bruttissimi e sonnolenti occhietti d’oro. So che essi imploravano, da me, altrettanta pazienza e grazia – quasi che *tutto* l’aspetto orrendo, per modo di dire, del piccolo Drago, fosse una mascheratura, un camuffamento di *altro*. Forse l’Amore, il Re. Ma io – ragioni umane: di là erano i miei fratelli – non potevo attendere, perciò in un momento solo salii sul Drago, e lo toccai – semplicemente – con la spada. Non fece più un solo movimento. Oh, quale dolore provai! Scesi dalla Bestia, la guardai e la toccai. Era fredda. Era anche diventata piccola. Gettai la spada, e cercai l’Angelo. Non c’era più. Rientro nella stanza da pranzo, cerco i fratelli, la nonna, la mamma. Non c’erano più. La bottiglia era rovesciata e vuota: la finestra era aperta, e un gran vento imperversava.⁶³

Un angelo, o un antico soldato romano, dà una spada ad Anna Maria; il drago è maldestro e buono, pieno di tenerezza e di grazia. Il solo tocco della spada scatena un dolore atroce nella creatura che diviene fredda e piccola, ma soprattutto nella bambina: «una emozione intensa, sconosciuta viveva adesso nel mio cuore... Il dolore dato (era stato un grande dolore, io avevo ucciso) a un amico, un piccino, una creatura così buona»⁶⁴. Un vuoto incolmabile si apre: i fratelli, la nonna e la mamma non ci sono più, la bottiglia – al pari della protagonista – è rovesciata e vuota, la finestra spalancata e infuria il vento.

Nella lettera, Ortese continua raccontando a Bellezza che di notte, ogni volta che c’è vento, le sembra di sentire «lo scricchiolio dell’anta spinta dalle manine del Drago, e vedere i suoi

⁶³ Ivi, pp. 156-157.

⁶⁴ A. M. Ortese, *In sonno e in veglia*, cit., p. 169.

occhietti ironici, buoni, imploranti»⁶⁵. Le pare anche di udire il cattivo consiglio dell'angelo, unito alla paura della nonna e dei fratelli, e non osa più passare davanti a uno specchio «per paura di vedere qualcosa di noto, di *verde*», perché è convinta di stare compiendo una trasformazione in drago. Ancora nella lettera, Ortese continua a confidarsi con l'amico:

Alla fine, ancora anni dopo, guardandomi in un vetro della cucina, fui rassicurata: c'era sì qualcosa di verde e di irto, in me, ma poteva sfuggire, la vera metamorfosi non era che interiormente. Interiormente, ahimè, ormai ero Drago. Per Drago intendo appunto una creatura non formale, dotata di una qualche intelligenza, sì, ma a circuito chiuso – non malvagia, forse neppure tanto, ma irrimediabilmente *diversa*. Ne ero tristemente orgogliosa. Ma non ero del tutto infame, mio caro Drago. Infatti, ben presto, compresi che, pur essendo Drago, per il solo fatto di essere nata e avere appetito di moscerini e briciole di pan secco, qualcosa dovevo fare, e certi Ragni – che io peraltro rispettavo e amavo – nel mio stanzino, mi insegnarono con vera bontà l'arte di tessere, invece che fili di ragnatele, fili di parole.⁶⁶

Il contatto, in sogno, con il drago, provoca una trasformazione dalla quale non si può più tornare indietro: alla fine, è bello avere appetito per moscerini e briciole, imparare dai ragni l'arte di tessere storie.

Il racconto di questo sogno, oltre che nella lettera a Bellezza, compare anche nel testo *Piccolo drago (conversazione)*, che chiude la raccolta *In sonno e in veglia* (1987). Nel corso del dialogo, Ortese riferisce un ricordo d'infanzia: è sera, entra in casa un uomo a riscuotere la pigione, ma appena si apre la porta, il vento spinge

⁶⁵ A. M. Ortese, «Caro Dario». *Una lettera di Anna Maria Ortese a Dario Bellezza*, in A. Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, cit., p. 157.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 157-158.

fuori il denaro. La nonna corre a cercarlo, nel bosco sotto la pioggia, nell'oscurità.

Da un episodio come questo, minimo e fantastico, io dedussi qualcosa di terribile: fuori dalla casa, dalle già meravigliose mura delle stanze, c'erano «potenze» che esigevano una tassa (se volevamo vivere!) altrimenti guai! E c'erano il Bosco e il Vento, come malandrini, che rubavano il denaro nelle case, e lo nascondevano, per mettere la gente alla disperazione. Nacque l'idea di una dipendenza da cose formidabili che erano sempre *fuori* dalle mura domestiche. E questa idea – sebbene più chiara – la conservo tuttora, ed è una idea malinconica.⁶⁷

L'elemento umano si mescola a quello vegetale e atmosferico, ne è imbrigliato: le potenze del fuori – il Bosco e il Vento – rubano il denaro e lo nascondono per dispetto e cattiveria. Fuori dalla casa (ma anche dentro: pensiamo al drago) ci sono forze terrificanti ed eccezionali: il pensiero che ne siamo dipendenti, che siamo prese da un divenire vasto, accompagna Ortese per tutta la vita e la scrittura.

Durante l'intervista, il sogno del drago dà l'avvio a una riflessione sull'ingiustizia umana. L'uomo cosiddetto «civile» si crede proprietario della Terra e di tutte le sue creature, che sfrutta e deporta: «*quel* Drago resta per me la Natura sommersa sotto il piede vittorioso (e buio) dell'uomo, della *concreta* cultura umana. Quel drago è la libertà di essere nella mansuetudine, nel sogno, nei sapori e nei colori *terrestri*»⁶⁸. La conversazione si conclude con un pensiero sui rari momenti in cui può essere trovato il senso dell'universo:

Quando respiri, e tutto intorno a te respira e fiorisce quietamente. Quando non pensi. Quando d'estate fissi il cielo buio e senti come tutto viaggia eternamente... Al

⁶⁷ A. M. Ortese, *In sonno e in veglia*, cit., p. 167.

⁶⁸ Ivi, p. 180.

di là del tuo sapere e del tuo durare... Quando compi un dovere che non nuoce, anzi aiuta e dà gioia. Quando (dice Borges) accarezzi una bestia addormentata; quando coltivi un giardino, o sogni di regalarlo.⁶⁹

Iniziano a configurarsi, fin dal sogno del drago, due poli: da una parte una diversità animale, dotata di una particolare forma di intelligenza; dall'altra una norma (impersonata nel sogno dal soldato romano/angelo) crudele e insensata, che ordina di uccidere. Se nel sogno questa dualità si mostra piuttosto netta (e pare conseguente individuare nell'antico romano la cultura occidentale moderna, mentre nel drago le forze sotterranee che ad essa fanno resistenza), la potenza dell'opera di Ortese sta nel rimescolare questi elementi mettendoli in movimento. Il tutto avviene grazie alla presenza della *pietas*: una forza amorosa che unisce umani, animali, piante, mari e case.

Una chiave d'accesso a questo pensiero è la questione delle *persone*⁷⁰, attraverso cui Ortese conduce una radicale critica all'antropocentrismo⁷¹. I temi che Ortese continuamente tocca (gli animali, i corpi celesti, una possibile apocalisse, la questione umano-non umano) sono certamente importanti in sé (in quanto contenuti⁷²), ma possiedono una forza ulteriore, insita nella possibilità che offrono a chi legge di immagi-

⁶⁹ Ivi, p. 181.

⁷⁰ Si veda A. Mancuso, *Altre persone. Antropologia, visioni del mondo e ontologie indigene*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

⁷¹ Si veda R. Di Rosa, "La questione Animale" di Anna Maria Ortese: Alonso e i visionari e l'etica del soccorso, in «Ecozon», vol. 7, 2016, n. 2 pp. 134-148.

⁷² Si veda S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2006. Iovino afferma: «Quel che rende Anna Maria Ortese particolarmente significativa per un discorso ecocritico sono i temi che percorrono la sua scrittura: la solidarietà fra le forme di vita (molti dei suoi personaggi sono figure di transizione tra l'umano e il naturale), lo strazio per i peccati di un'umanità cieca alla debolezza, la voglia di redenzione della differenza, la considerazione della natura come soggetto e non come terreno di possesso, l'interesse costante per il paesaggio» (p. 78).

nare diversamente, di compiere un salto cognitivo anomalo. Come afferma Rossi Orts, «ciò che viene richiesto al lettore è di adottare una diversa prospettiva, non più solo terrestre e antropocentrica, ma naturale e universale, una prospettiva inedita e *straniata* che consenta di ridimensionare la vicenda prettamente umana»⁷³. La scrittura di Ortese può così essere inserita all'interno di quelle che Carla Benedetti definisce «zone di ustione della cultura odierna, le faglie sotterranee di attrito attorno a cui avviene lo scontro tra forze amputanti e rigeneranti»⁷⁴ o ancora «zone *non sorvegliate* del pensiero e dell'invenzione»⁷⁵. Certe opere sono capaci di allargare l'ambiente, «spaccando la cornice usuale con cui si è abituati a inquadrare la realtà, e creando varchi per altre visioni del mondo»⁷⁶. La prospettiva si dilata, la «funzione prima» si rompe, e «ogni cosa torna a essere in contatto con ciò che la modernità aveva tolto all'orizzonte: la specie, il cosmo, le potenze non dominate della natura, la vita biologica, il dolore dell'animale-uomo, i sentimenti, l'idea del "male"»⁷⁷. Una parola *suscitatrice* «non può fare a meno di richiamare quel tempo profondo e di farlo irrompere come un'esplosione vulcanica dentro al recinto antropocentrico eretto in Occidente in questi ultimi secoli»⁷⁸. Un romanzo come *L'Iguana* – per una serie di motivi non limitati a quella che potremmo chiamare la 'tematica' del testo – riesce a spaccare questa cornice e a creare dei varchi, rompendo categorie di pensiero pregresse. Il romanzo provoca un effetto 'straniante' nella lettrice, la quale si ritrova affondata in una realtà dissonante – che non può essere compresa ma deve essere imparata – e vive un incontro con l'anomalo.

⁷³ C. Rossi Orts, *Lo sguardo, il canto e le luci dell'universo. Forme della letteratura ecologica nella trilogia animalista di Anna Maria Ortese*, cit., p. 401.

⁷⁴ C. Benedetti, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 19.

⁷⁵ C. Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Einaudi, Torino 2021, p. 21.

⁷⁶ Ivi, p. 110.

⁷⁷ C. Benedetti, *Disumane lettere*, cit., p. 81.

⁷⁸ C. Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, cit., p. 39.

Questo avviene non a causa della presenza di un'inedita figura di donna/iguana, ma grazie alla creazione di un nuovo codice e di una nuova realtà, dove le coordinate narrative dentro le quali siamo solite muoverci saltano. È attraverso un essere metamorfizzato a metà come l'iguana che il romanzo ci spinge in un territorio immaginativo dove la presenza di Estrellita non è turbamento. La *persona* qui non è un punto di arrivo, ma lo slancio necessario per sondare altri territori: «Sentì poi che questi viaggi sono sogni, e le iguane 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»⁷⁹. Ortese riesce a rappresentare provvisoriamente l'innatteso e l'impensato⁸⁰, spingendo chi legge verso l'ignoto e al nuovo radicale. È un processo trasformativo dove l'anomalia – intesa filosoficamente come prassi capace di rimandare a un altro linguaggio⁸¹ – viene lasciata agire senza essere capita e prevista: ed ecco che può darsi una 'nuova' ontologia.

Per mettere a fuoco la questione delle *persone*, si veda un breve passaggio tratto da un'intervista del 1977, quando Bellezza chiede alla scrittrice «Che idea, dunque – letteratura a parte – ti fai, o ti sei fatta, dell'uomo?» E lei risponde:

Di uno che vive in un posto non suo. Così – non suo, *non dell'uomo* – mi appare l'Universo quando lo penso, non tanto al lume della ragione umana, ma di fronte ad essa. Un luogo estraneo totalmente alla ragione, dove la ragio-

⁷⁹ A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 168.

⁸⁰ Farnetti riconosce a Ortese «il fatto di essersi assunta la responsabilità di dire qualcosa che (si) sente ma che *non è ancora stato detto*, o non completamente, ovvero la capacità di pensare e di esprimere (dunque di lavorare simbolicamente) quello che (ci) accade oscuramente» (M. Farnetti, «*L'anima semplicetta che sa nulla*». *Alcune riflessioni sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, in «*La breccia dell'impen-sabile*». *Studi sul fantastico in memoria di Filippo Secchieri*, a cura di A. Dolfi, S. Prandi, Pacini Editore, Pisa 2012, p. 64).

⁸¹ Si vedano le riflessioni di Enzo Melandri a proposito di analogia e anomalia contenute nello studio *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* [1968], Quodlibet, Macerata 2004.

ne non ha senso, un luogo nemico, profondo, senza luce, senza indicazioni, senza direzioni, senza nomi.⁸²

La critica radicale dell'antropocentrismo, da parte di Ortese, ha origine innanzitutto dalla posizione di donna nella quale si trova. Si tratta di una posizione che potremmo definire dinamica, di un divenire-donna di matrice deleziana (concetto che permette di sottrarsi alla linea statica ed essenzialista dell'*essere donna*):

non si diventa Uomo, in quanto l'uomo si presenta come una forma d'espressione dominante che pretende d'imporci a ogni materia, mentre donna, animale o molecola hanno sempre una componente di fuga che si sottrae alla loro stessa formalizzazione. [...] Divenire non significa raggiungere una forma (identificazione, imitazione, Mimesis), ma trovare la zona di vicinanza, d'indiscernibilità o d'indifferenziazione tale da non potersi più distinguere da *una* donna, da *un* animale o da *una* molecola.⁸³

In un'intervista giovanile, la scrittrice afferma: «l'essere donna non mi andava, e l'essere uomo non mi pareva un rimedio»⁸⁴, e in un articolo del 1980: «uno scrittore-donna, una bestia che parla, dunque. [...] Perché la donna, nei paesi antichi, o morti, deve restare la *donna*: cosa a cui non credo»⁸⁵. Negli stessi anni Carla Lonzi, nel *Manifesto di rivolta femminile*, affermava: «Liberrarsi per la donna non vuol dire accettare la stessa vita dell'uomo perché è invivibile, ma esprimere il suo senso dell'esistenza»⁸⁶. Il femminismo ci pare in effetti la chiave indispensabile

⁸² Intervista del 1977 di Dario Bellezza a Anna Maria Ortese, in appendice a A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 192.

⁸³ G. Deleuze, *Critica e clinica* [1993], Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 13.

⁸⁴ L. Vaccari, *L'odore della miseria*, in «Il Messaggero», 19 giugno 1974, p. 3.

⁸⁵ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., p. 52.

⁸⁶ C. Lonzi, *Manifesto di rivolta femminile*, in *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Rivolta Femminile, Milano 1974, p. 11.

per ripensare non solo e non tanto il rapporto uomo-donna, ma la relazione con il mondo, con l'impianto economico che ci ingabbia, con i problemi culturali e ambientali. Ci sembra che l'insegnamento di Lonzi (e di tante altre), con la sua portata e potenza planetaria, debba ancora essere preso sul serio all'interno di un ripensamento radicale del nostro 'sistema' inteso nel senso più ampio. Il movimento femminista, in altre parole, non si limita alle relazioni fra esseri umani, come aveva ben chiaro Lonzi nell'estate del 1970:

il problema femminile è di per sé mezzo e fine dei mutamenti sostanziali dell'umanità. Esso non ha bisogno di futuro. Non fa distinzioni di proletariato, borghesia, tribù, clan, razza, età, cultura. Non viene né dall'alto né dal basso, né dall'élite né dalla base. Non va né diretto né organizzato, né diffuso né propagandato. È una parola nuova che un soggetto nuovo pronuncia e affida all'istante medesimo la sua diffusione. Agire diventa semplice e elementare.

Non esiste la meta, esiste il presente. Noi siamo il passato oscuro del mondo, noi realizziamo il presente.⁸⁷

Da tale divenire-donna, prendono forma tutte le figure ibride dei principali romanzi e racconti: queste creature in transizione (perché non è mai chiaro quanto abbiano di umano e quanto di animale, e si capisce poi l'inutilità di queste domande) allargano i confini dell'umano⁸⁸, aprono la relazione in una dimensione

⁸⁷ Ivi, pp. 60-61.

⁸⁸ Si veda questa riflessione di Leonardo Caffo: «L'antropocentrismo è una creatura che somiglia al campo visivo così come descritto da Ludwig Wittgenstein nel Tractatus: non possiamo mai vederne i limiti. Va da sé che li avvertiamo questi limiti: sappiamo che ci sono, ma dove sono? Tutte le volte che incrociamo lo sguardo di una creatura a noi diversa, o che ci fermiamo ad ammirare l'immensità di un albero o la luce di una stella, siamo sulla buona strada. Il problema, per così dire, è il filtro attraverso cui osserviamo la realtà: come se avessimo degli occhiali che rendono il nostro spazio concavo mentre

più vasta, di *continuum* con il mondo animale, minerale, vegetale, dove ci si disintossica dall'ego umano, umanista, antropocentrico e androcentrico. In una poesia riportata ne *Il Porto di Toledo*, leggiamo di una protagonista femminile che desidera essere la luna, o il mare, la spiaggia, che sente i passi del mare sopra al petto:

Essere luna. O il mare / che si dibatte e rotola alla riva,
con immenso rumore; e strane barbe / avvolge alla sua
faccia, e par che levi in esse il suo dolore. Esser la spiaggia
/ fredda che i passi sente del mare sopra il petto, e il tuono
/ della sua voce la colpisce e il pianto l'acceca, e corre /
nel cielo che si spegne, entro la luce morente corre, e par
che pace n'abbia. Esser vorrei tutto quanto delira, / tutto
quanto sommosso è dal dolore, quanto scoppia d'ira, /
quanto d'agita brama infurio accende e pazzo piange. La
mia compagna verde a ritrovare / verrei nella tempesta,
dentro la gialla rena, / sotto la mota nera, io saprei risvegliarla,
/ se io fossi la tempesta, se io fossi il vento selvaggio /
che corre sui cavalli del mare.⁸⁹

L'autrice vorrebbe abbracciare il caos e la furia che la circondano, annullarsi in essi, farsi essi; vorrebbe essere tempesta e vento selvaggio. Capisce che il mondo (il mare, la spiaggia, la luna) non sono così distanti da lei, e propone una visione molto più ampia, dove la pretesa umana di separarsi e distinguersi da animali, piante e fenomeni atmosferici, è superata⁹⁰. Si tratta ora di farne esperienza, di vivere in questa realtà vastissima.

invece è convesso» (L. Caffo, *Fragile umanità. Il postumano contemporaneo*, Einaudi, Torino 2017, pp. VIII-IX).

⁸⁹ A. M. Ortese, *Il Porto di Toledo*, cit., p. 171.

⁹⁰ Si veda una riflessione di Nicolò Scaffai in apertura alla recentissima raccolta: «Solo passando dalla condizione di spettatore privilegiato a quella di elemento tra gli altri l'essere umano può riconoscersi come specie tra le specie, come fenomeno tra i fenomeni che agiscono intorno e insieme a lui» (N. Scaffai, (a cura di), *Racconti del pianeta Terra*, Einaudi, Torino 2022, p. V).

Quando Ortese, in altri testi, ci presenta un'alterità irriducibile (una pianta, un pezzo di vetro, un animale) con la quale il personaggio entra in relazione, non si instaura mai un rapporto gerarchico, né di rifiuto né di assimilazione. L'alterità viene vissuta, come spiega Farnetti, «come *esperienza* e come *impensato*»; si tratta di «un pensare che ha fondamento nel sentire, un fidarsi dell'intelligenza che c'è nelle emozioni»⁹¹.

Per Ortese, l'animale umano è solo una piccolissima parte – e per di più dannosa – del pianeta: «è l'uomo che va ridimensionato, non la Terra. E quando dico "uomo", mi riferisco essenzialmente alla sua vecchia cultura, cultura d'arroganza, che lo ha posto al centro dei sistemi, padrone e torturatore, corruttore e venditore di ogni anima della Vita»⁹². Tutta l'opera ortesiana poggia su questa riflessione: non lo fa però in maniera morale (come un insegnamento o un invito), piuttosto seguendo una linea etica e radicale, spesso sconvolgendo il punto di vista e la percezione di chi legge, come quando, ne *Il Porto di Toledo*, la protagonista si rende conto di essere una pietra:

Alla mia finestra guardo – le nuvole volare e mi rendo conto – di essere una pietra. Sono – di latte le nuvole che passano sulla luna nera, mi dispero – io pensando di essere una pietra. Non era – una volta così. «Ma quando», grida qualcuno dal mare – «quando non era? Sempre fosti così». – «Prigioniera» rispondo – «non ero». «Ma chi ti tiene legata, figlia» domanda – qualcuno nell'aria passando, la nera luna. – Io non rispondo, il tempo – pensando che mi divora – e queste nuvole, mai! Eterne, così – come io essere chiedo, vi supplico – dell'Aria potenze serene, vi prego, piangendo – Signori del cielo.
Io fossi natura, aria, io mai mi perdessi.

⁹¹ M. Farnetti, *La vita che non siamo noi*, 12 ottobre 2012, <https://carte-sensibili.wordpress.com/2012/10/16/la-vita-che-non-siamo-noi-monica-farnetti/>

⁹² A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., pp. 130-131.

«Prendetemi, Nuvole, Aria», grido «uccidetemi». Volano le Nubi e l’Aria, ignorandomi. La mente – mia silenziosa: «Uccidetemi!» ancora grida. «Spaccate, Amati, questa pietra».⁹³

Essere una pietra, parlare e pensare come una pietra: Ortese affronta in questo modo la questione del pensiero dei viventi. Come afferma l’antropologo Eduardo Kohn nel saggio *Come pensano le foreste*:

ciò che distingue la vita dal mondo fisico inanimato è il fatto che le forme di vita hanno, in un modo o nell’altro, una rappresentazione del mondo, e che queste rappresentazioni sono intrinseche al loro essere. Ciò che condividiamo con le creature viventi non umane, quindi, non è la corporeità [*embodiment*], come sosterebbero alcune varianti del pensiero fenomenologico, ma il fatto che viviamo tutti con e attraverso i segni.⁹⁴

Ogni vivente è capace di pensare e rappresentare il mondo: se stanno così le cose, allora tutte le gerarchie da Cartesio in poi crollano. Affermare che le foreste pensano significa credere in un pensiero esteso oltre l’umano: come sostiene Kohn stesso,

Come pensano le foreste è una speculazione di carattere metafisico che cerca di creare gli strumenti concettuali per effettuare una svolta intellettuale radicale [...], è un intervento politico, poiché intravede l’urgente necessità di mettere in moto un’altra forma di pensiero per il bene degli esseri, umani e non umani, che fanno parte di questa vasta rete vivente; una ragnatela ecologica meravigliosa ma fragile e, in generale, invisibile.⁹⁵

⁹³ A. M. Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 35.

⁹⁴ E. Kohn, *Come pensano le foreste* [2013], nottetempo, Milano 2021, p. 53.

⁹⁵ Ivi, p. 25.

Come il sogno del drago serve a Ortese per mettersi in contatto con le piccole creature – ma anche con le forze del fuori e l'ingiustizia umana – così ci si connette con i pensieri della foresta attraverso i sogni, come spiega ancora Kohn. Nel mondo attuale abbiamo valorizzato solo la parte materiale della nostra vita, dimenticando quella più importante, invisibile (come vedremo meglio nel secondo capitolo), spirituale. Un modo per accedervi è ricordare i sogni, ascoltare, aprirci per dare spazio a questa dimensione *sacra*. L'antropologo racconta che nel villaggio di Avila, immerso nella foresta amazzonica, il sonno e i sogni sono vissuti in un modo completamente diverso rispetto al mondo 'occidentale': dormire non è un'attività solitaria, ininterrotta e sensorialmente povera, bensì un'azione intervallata da continui risvegli. In case senza elettricità, esposte al mondo esterno e popolate da tante persone, durante la notte ci si sveglia di continuo: per sedersi accanto al fuoco e combattere il freddo, per ricevere una ciotola di zucca piena di fumante tè *wayusa*, per ascoltare il richiamo del nittibio comune durante la luna piena, o talvolta persino il brontolio di un giaguaro. Ci si sveglia per i commenti che le altre persone fanno sulle voci che ascoltano. Kohn racconta:

grazie a queste continue interruzioni, i sogni sconfinano nei momenti di veglia e i momenti di veglia nei sogni, intrecciandosi gli uni agli altri. I sogni – i miei, quelli di chi viveva con me, quelli strani che condividevamo, e persino quelli dei loro cani – hanno iniziato a occupare gran parte della mia attenzione etnografica, soprattutto perché spesso coinvolgevano le creature e gli spiriti che popolano la foresta. Anche i sogni fanno parte dell'empirico e sono un genere di reale. Nascono nel mondo e lo lavorano; e imparare a essere in sintonia con le loro logiche particolari e le loro fragili forme di efficacia contribuisce a rivelarci qualcosa del mondo oltre l'umano.⁹⁶

⁹⁶ Ivi, p. 60.

Si tratta allora, più che ridimensionare⁹⁷ l'umano, di aprirlo, allenandolo ad ascoltare e captare quei movimenti e quelle immagini che possono avere un effetto molto forte. Si tratta di riconoscere che i processi di rappresentazione sono specifici della vita in senso lato (non solo umana), e infine situare i modi 'umani' di stare al mondo come una delle tante emersioni di un più ampio regno, e tentare di assumere altri punti di vista. La letteratura ci permette un leggero spostamento dal nostro focus spaziale e temporale, proponendo immagini che eccedono i limiti dei corpi individuali e delle specie.

1.4 *Lumi, piante, pietre*

A differenza degli uomini comuni, che parlano un linguaggio codificato, convenzionale e automatico, gli animali si esprimono con parole essenziali, con qualcosa che va al di là. E solo i grandi scrittori riescono a parlare con la stessa voce, a comunicare una verità che sta dietro il muro.
(A. M. Ortese)⁹⁸

Solitario lume è un racconto che fa parte della silloge *Angelici Dolori*, scritti fra il 1934 e il 1936 e raccolti in volume nel 1937. La protagonista, l'io narrante femminile, vive nel corso della narrazione due amori: il primo verso un lume, un lampione («la prima sera ch'io conobbi [...] l'Amato, fu di grande meraviglia»⁹⁹), e il secondo verso una pianta. La giovane donna si trova all'inizio

⁹⁷ «Il compito del pensiero ecologico è quello di spodestare l'essere umano dal suo piedistallo e di ricollocarlo sul suolo che gli è proprio: ovvero su un oggetto gigante chiamato Terra, situato a sua volta all'interno di una gigantesca entità chiamata biosfera» (T. Morton, *Iperoggetti* [2013], Nero, Roma 2018, pp. 31-32).

⁹⁸ S. Malatesta, *Vola Cardillo*, cit., p. 35.

⁹⁹ A. M. Ortese, *Angelici dolori e altri racconti* [1937] Adelphi, Milano 2006, p. 31.

del brano all'interno di una casa, in poltrona, pervasa da una leggera noia e stanchezza. Prova poi un momento di intensa gioia quando la luna appare e sale sulla linea delle montagne: già dalle prime frasi, assistiamo alla creazione di una realtà dove anche al mondo 'inanimato' e atmosferico è affidata una *agency*. La luna infatti scioglie in mare i suoi capelli, e a tale apparizione la stanza dove si trova la protagonista è invasa da una struggente dolcezza, che fa gonfiare le pareti verso la luce. Anche il mare è 'vivo': «al di fuori l'acqua si lamentava sciogliendo anche lei i suoi capelli bianchi sugli scalini (per amore)»¹⁰⁰. La donna ammira questi movimenti, fino a che la luna si sdraia sul cielo e le intima di non guardare; lei obbedisce, abbassando lo sguardo verso i lumi, a cui dice: «vi amerò tutti, ma non guardate troppo forte». Si sposta in un'altra stanza, e dal vetro vede altri lumi che la osservano: «ne vidi cinque seduti in crocchio, che mi fissavano non avendo altro da fare, forse parlavano di me. Ero turbatissima»¹⁰¹. La donna si calma un attimo guardando i pini che si rincorrono sul dorso di una collina, quando di nuovo si agita:

Sul pendio estremo della collina, biondo e grandetto nel cielo verde, mi scrutava un lume. Era costui un po' più limpido degli altri, non dolente d'aspetto ma pensieroso, simile [...] a uno che ha piena coscienza di sua pochezza e labilità, ma inutile dirlo. Quella malinconia mi scompone le labbra per reverenza, e il sapermi guardata anche. Sul momento giro l'occhio verso l'abisso lunare a sinistra, allo scopo di non vedere colui; poi lo riporto, ché la magia di questo sguardo è somma, né vi si resiste. Che ha? Che vuole? Mi guarda sempre con una dolcezza tranquilla e sconfinata, come io fossi la sua salvezza, il suo punto nel tempo; come egli sappia e tuttavia non curi l'amaro ridicolo d'una sua pretesa, l'impossibilità di essere, nel suo inferiore stato, amato da me.¹⁰²

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 32.

¹⁰² *Ivi*, pp. 32-33.

La donna, dopo questo intenso gioco di sguardi, si copre il viso con le mani, ascolta il pianto del mare, sente la curiosità degli altri lumi. Prova a riposare, ma nel mezzo della notte è disturbata dal vento che ride e le fa battere il cuore. Al mattino, corre alla finestra più vicina per salutare il lume: «immobile, gli dissi con lo sguardo quanto avessi pensato a lui; né mi movevo per tema di mostrar sgarbo. Egli pareva dilatasse di gioiosa meraviglia mista di pianto, ma poi mi consigliò di andare all'altra finestra (perché credeva venissero i lumi)»¹⁰³. E qui, a questa altra finestra, la donna trova una grande pianta straniera, alta come lei e tutta tremante; sul momento non le presta troppa attenzione, e continua il dialogo con il lume. La relazione va avanti, segnata da malinconie, paralisi e pianti.

Dopo alcuni giorni, dunque, egli era mio e la sua testa bionda mi era fitta nel cuore, proprio a destra della porticina d'Ironia. Lo amavo con strazio per due ragioni: una, quasi inutile dirla, la meraviglia e il piacere enorme che mi dava il vederlo muovere e crescere in sensibilità; l'altra, che non amavo lui solo.¹⁰⁴

Tutta la realtà che li circonda è pervasa dall'amore, richiesto alla protagonista dal vento e da tutti gli altri lumi, in particolare il Lume Rosso. Poi, l'agitazione si acquieta: nessuno dal mare turba più la donna. In compenso, dalla pianta spunta un fiore, rosa con stami d'oro, ed ecco il primo contatto amoroso:

Una sera che il cielo era tutto gremito di nuvole d'oro sdraiate in festevole conversazione [...] io venni a questa cara, le misi tra le foglie, piano per non farle male, la mia testa. Sentii un rametto sul mento, una foglia nell'occhio, altre trepide foglie nel collo. Mai avevo fatto questo. Mi prese spasimo segreto, perché l'odore che sentivo qui era amaro e violento e, tra le foglie, passavano sussulti, cen-

¹⁰³ Ivi, p. 34.

¹⁰⁴ Ivi, p. 37.

ni d'una parola grande e inaudita; mi scostai, ella tremò muta e vidi il mio amico di fronte farmi cenno tristemente abbassandosi, a rimproverarmi tale durezza. Ma non parlava.¹⁰⁵

L'intimità – anche fisica – che una donna può avere con una pianta è descritta da Ortese nei termini di un amplesso amoroso: delicatezza, spasimi, dolori amari e violenti, sussulti, parole grandi e inaudite non dette, tremori, gioia: «nella gran sera bionda, stretta alla mia pianta, ero veramente felice»¹⁰⁶. Arriva poi la gelosa vendetta dei lumi, che preparano una tempesta: «sul mare fu, a questa notizia, un apparire subitaneo di cavallini bianchi, sì che i Lumi balzavano in sella e galoppavano di tutto fiato per entrar nella darsena; la luna, uscita dalle lenzuola e trascinandosi queste appresso, correva rosea in quell'argento cercando scampo tra le nuvole e uscendo d'una per entrare in altra: una cosa paurosa»¹⁰⁷. La tormenta entra nella casa; la donna si fa travolgere dai venti, si abbandona ai moti che la attraversano: «chiusi gli occhi per stanchezza estrema, lasciai che i venti mi passassero sul viso le mani fresche, mi gridassero nell'orecchio umane parole di tempesta; si misero intorno a me e spiccando salti grandi, cantarono solenni canzoni barbare»¹⁰⁸. Dopo le umane parole gridate dai venti, arriva la pace; il brano si conclude con una rassicurante luna: «ella s'era seduta sul vulcano col volto in fiamme, e si guardava di profilo nel mare. Era una bellissima sera rossa, ma nessun suono. Due tre Lumi passeggiavano in barca con la testa fra le mani»¹⁰⁹.

Vengono in mente i resoconti di Alfred Irving Hallowell, uno dei maggiori antropologi del Ventesimo secolo, che nel 1930 lavora con il popolo anishinaabe – cacciatori di pellicce originari del Canada centro-settentrionale – e stringe amicizia con il loro

¹⁰⁵ Ivi, p. 40.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Ivi, p. 42.

¹⁰⁸ Ivi, p. 44.

¹⁰⁹ Ivi, p. 47.

capo, William Berens. Parlano di animali, piante e in particolare pietre animate; Hallowell gli chiede se tutte le pietre attorno a loro siano vive e dopo una lunga riflessione Berens risponde: “No! Ma alcune lo sono”. L’antropologo Tim Ingold commenta così questo episodio:

Prestare attenzione alle cose, osservandone i movimenti e ascoltandone i suoni, è ciò che ci permette di cogliere il mondo in azione, come se stessimo cavalcando la cresta di un’onda sempre sul punto di rottura. Lungi dall’arrivare tardi in un mondo in cui il dado è già stato tratto, risulta necessario essere lì, presenti e vigili, nel momento stesso in cui prende forma. In quel momento l’esperienza e l’immaginazione si fondono e il mondo prende vita. Sfruttando la nostra intuizione rispetto ai flussi che modellano il mondo, noi, come Berens, possiamo testimoniare la vitalità delle cose, comprese le pietre e molto altro ancora. Ma questo significa pensare alla vita in un modo molto diverso da quello immaginato dalla scienza.¹¹⁰

Se riusciamo a seguire il nostro intuito e cogliere il momento in cui l’esperienza e l’immaginazione si fondono, allora possiamo osservare una pietra che si muove da sola, o un lume che passeggia con la testa fra le mani. Non significa che le pietre o i lumi sono viventi, ma che sono nella vita, partecipano alla circolazione di materiali e al divenire delle cose.

Non basta però inserire animali, piante o esseri ibridi all’interno di una narrazione; d’altra parte, non basta parlare di ‘visionarietà’ o ‘realismo magico’. Come suggerisce Matteo Meschiari, i miti, le leggende, le fiabe e l’epica diventano strumenti fondamentali non tanto perché possono essere imitati, bensì per la loro capacità di suggerirci modi totalmente altri di immaginare: «sono dei grimaldelli cognitivi, sostanze psicotrope

¹¹⁰ T. Ingold, *Antropologia. Ripensare il mondo*, Meltemi, Milano 2020, p. 26.

che spostano le soglie della percezione. Perché una grammatica dell'immaginario non è niente senza un repertorio di forme e di modelli dormienti da riattivare»¹¹¹. Non è sufficiente, si diceva, servirsi di certi temi e certe forme: è necessario fare un altro passo, che riesce ad attivare una dimensione e una sensibilità diverse, e che ha a che fare con il concetto di *persona*. Come afferma Luca Clerici nella postfazione ad *Angelici dolori*, «uomini, astri, piante e animali [...] manifestano tutti la medesima consistenza di personaggi, secondo una duplice procedura di spersonalizzazione degli umani e di antropomorfizzazione degli esseri inanimati»¹¹². L'elemento a cui fa riferimento Clerici è centrale: non si tratta semplicemente di inglobare nella narrazione animali, esseri a metà tra animali e umani, ma di far funzionare il testo in una diversa direzione, dove è possibile un rovesciamento di certe categorie nelle quali siamo immersi culturalmente (ad esempio l'idea che non si possa vivere un amore, anche molto sensuale, con un lume o una pianta).

Nelle prime pagine del romanzo *Alonso e i visionari*, uno dei protagonisti afferma: «suppongo sia sbagliato parlare di "animali". La vita è una»¹¹³. E nel dialogo precedente: «Ma forse io vedo le cose da americano... noi non abbiamo un vero culto *della mente*, non vediamo differenze, in fondo, tra un teorema e un albero, tra natura e uomo. O non più. [...] «Nel senso che il culto dell'uomo, della ragione, è ormai cosa superata?» «Del suo primato, della sua priorità – direi»¹¹⁴. Si pensi al concetto di 'ecologia profonda' proposto da Arne Næss: partendo dalla lettura di Spinoza, il filosofo e alpinista norvegese elabora una visione della natura omnicomprensiva, creativa, ricca e infine immanente, estesa e immateriale ad un tempo. Approcciarsi alla questione ecologica in maniera profonda significa prendere sul serio le domande esistenziali, guardare 'profondamente' la realtà che ci circonda, rendersi con-

¹¹¹ M. Meschiari, *La grande estinzione. Immaginare ai tempi del collasso*, Armillaria 2019, p. 60.

¹¹² L. Clerici, *L'invisibile trama dei racconti*, in A. M. Ortese, *Angelici dolori*, cit., p. 454.

¹¹³ A. M. Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 21.

¹¹⁴ Ivi, p. 20.

to che il mondo dell'esperienza è molto più vasto e complesso di quanto l'uomo possa aver capito attraverso l'analisi scientifica. Nelle parole di Ortese «la vita è una» risuonano i primi due punti della proposta di Næss:

1. La prosperità della vita umana e non umana sulla Terra ha un valore intrinseco. Il valore delle forme di vita non-umana è indipendente dall'utilità del mondo non-umano per scopi umani.
2. La ricchezza e la diversità delle forme di vita sono anch'esse valori in se stessi e contribuiscono alla prosperità della vita umana e non-umana sulla Terra.¹¹⁵

Per Næss, identificarsi con il mondo naturale è una questione estremamente seria, che può portare a sentirsi parte di tutta la vita. Qualcosa di molto vicino alla capacità di Ortese di creare sulla pagina quel *continuum* con la realtà circostante di cui abbiamo già parlato: estendere l'io oltre il limite della propria pelle è un esercizio che sia il filosofo che la scrittrice hanno praticato intensamente. Allo stesso modo, hanno entrambi avuto una posizione molto ferma sulla sofferenza animale, non smettendo di ricordare (ognuno/a attraverso le proprie forme) che si deve avere cura per gli esseri non-umani. Forse, è proprio per insistere su tale continuità tra mondo umano e animale che la scrittrice popola i suoi scritti di creature difficilmente rappresentabili, invisibili, impensate, fatti di metamorfosi. Ne *L'Iguana*, l'essere che ci viene presentato è qualcosa di più di un umano o di un animale. Leggiamo la descrizione di Estrellita quando si mostra al conte:

una bestiola verdissima e alta quanto un bambino, dall'apparente aspetto di una lucertola gigante, ma vestita da donna, con una sottanina scura, un corsetto bianco, palesemente lacero e antico, e un grembialetto fatto di vari colori, giacché era la somma evidente di tutti i cen-

¹¹⁵ A. Næss, *Introduzione all'ecologia*, Edizioni ETS, Pisa 2015, p. 46.

ci della famiglia. In testa, a nascondere l'ingenuo muso verdebianco, quella servente portava una pezzuola anche scura. Era scalza.

[...] Con certe mossetine che a qualsiasi spettatore, meno che al tenero conte, sarebbero parse grottesche, per non dire orripilanti, la creatura si aggiustò la sciarpa sul capo, inclinando, mentre ne annodava i capi, qua e là una lunga e paurosa testina, proprio come una donnina davanti allo specchio; e non vedendo, poi, dove potersi rimirare, corse davanti a un immenso paiolo di rame, che lei stessa aveva reso brillante con le sue verdi manine, e lì s'inclinò, piegando una zampina di dietro, in modo che il conte aveva visto fare alle belle signorine dell'alta società, quando si regalava loro qualche lussuoso straccetto, e poi girò verso di lui il muso raggianti, e nondimeno tanto umile, che al conte venne da piangere.¹¹⁶

La bestiola porta vestiti laceri, fatti cucendo insieme i cenci della famiglia; è scalza. La sua mimica è grottesca, il muso umile e raggianti fa commuovere il conte. Estrellita si esprime, al pari del Grégor kafkiano, con gemiti, mormorii incomprensibili, balbettii miagolanti e atterriti. I rumori a volte riescono ad articolarsi in parole, ma sono sempre allusivi e reticenti, a marcare l'incapacità di espressione di fronte a una realtà incomprensibile e spesso invisibile. Tuttavia, questi stralci di discorso «rivelano, come raggi scaturiti dall'inconscio, una qualche verità sfuggita alla dura mente»¹¹⁷: l'iguana è una persona, ma non è una persona umana.

Proviamo allora a leggere Ortese attraverso Ortese: in *Corpo celeste* si trovano delle riflessioni centrali sul tema dell'uomo e del concetto di *persona*. In questi scritti, datati fra il '74 e l'89, l'espressione 'corpo celeste' appare di continuo e, come afferma l'autrice, «in un certo senso ne rappresentava il filo dorato»¹¹⁸:

¹¹⁶ A. M. Ortese, *L'iguana*, cit., pp. 29-32.

¹¹⁷ Ivi, p. 31.

¹¹⁸ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., p. 10.

So questo. Che la Terra è un corpo celeste, che la vita che vi si espande da tempi immemorabili è *prima dell'uomo*, prima ancora della cultura, e chiede di continuare a essere, e a essere amata, come l'uomo chiede di continuare a essere, e a essere accettato, anche se non immediatamente capito e soprattutto non utile. *Tutto è uomo*. Io sono dalla parte di quanti credono nell'assoluta santità di un albero e di una bestia, nel diritto dell'albero, della bestia, di vivere serenamente, rispettati, tutto il loro tempo. Sono dalla parte della voce increata che si libera in ogni essere, e della dignità di ogni essere – al di là di tutte le barriere – e sono per il rispetto e l'amore che si deve loro.¹¹⁹

E, più avanti: «la natura – animali, alberi – sono l'uomo senza la difesa dell'intelligenza razionale, sono l'uomo senza tempo, l'uomo che sogna»¹²⁰.

Per me non c'è nulla di *relativo* e nulla di *centrale*: l'uomo non è relativo (alla *storia*, per esempio, all'*economia*) perché la sua realtà profonda non è in queste cose, sebbene le valgano come esperienze; e non è centrale perché centrale è ogni creatura della vita. Davanti a un usignolo o a una tigre, ambedue meravigliosi, noi diamo giudizi di valore *esterni*, perciò gravemente ingiusti. A livello di sensibilità o di *notte*, al di fuori, voglio dire, dell'analisi del *giorno*, noi sentiamo benissimo che anche la Tigre e l'Usignolo sono *l'uomo*: sono qualcosa di esaltato, di perfetto e insieme di *sofferente*. Anche il *grano* e la *rosa* sono l'uomo; e sono l'uomo tutta la terra e le sue acque senza fine e le sue montagne solitarie, in una prodigiosa moltiplicazione e varietà e squisitezza di forme.¹²¹

¹¹⁹ Ivi, p. 53.

¹²⁰ Ivi, p. 107.

¹²¹ Ivi, pp. 127-128.

L'uomo non è centrale: per capirlo basterebbe allontanarsi un attimo dall'analisi razionale del giorno, e vedere che la tigre, l'usignolo, il grano e la rosa sono parte della stessa varia, vasta e molteplice realtà. L'idea di mondo dove *tutto è uomo* si ritrova in alcune riflessioni che provengono dall'antropologia – intesa come «teoria-pratica della decolonizzazione permanente del pensiero»¹²² e «messa in variazione della nostra immaginazione»¹²³ – da cui è molto interessante passare: ne presentiamo molto brevemente una, quella del *prospettivismo* di Eduardo Viveiros de Castro. Per l'antropologo brasiliano il prospettivismo, definito un «manierismo corporeo», non consiste nel riconoscere che c'è una realtà e molti punti di vista che la colgono in maniere diverse; al contrario, c'è solo un punto di vista (quello 'umano'), che può essere assunto da *esseri* diversi:

Gli animali e gli spiriti vedono se stessi come umani: si percepiscono come (o diventano) esseri antropomorfi quando sono nelle proprie case o villaggi ed esperiscono le proprie abitudini e caratteristiche nella forma di cultura: vedono il proprio cibo come cibo per umani (i giaguari vedono il sangue come birra di manioca, gli avvoltoi vedono i vermi all'interno della carne marcescente come pesci grigliati ecc.), i propri attributi corporei (pelliccia, penne, artigli, becchi) come decorazioni corporee o strumenti culturali, vedono i propri sistemi sociali organizzati allo stesso modo in cui lo sono le istituzioni umane (con capi, sciamani, cerimonie, metà esogamiche ecc.)¹²⁴

All'interno di questa teoria, Viveiros de Castro spiega come nello sciamanesimo amerindiano conoscere significhi *personificare*, e quindi fare proprio il punto di vista dell'altro, partendo

¹²² E. Viveiros de Castro, *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-strutturale* [2009], ombre corte, Verona 2017, p. 28.

¹²³ Ivi, p. 29.

¹²⁴ E. Viveiros de Castro, *Prospettivismo cosmologico in Amazonia e altrove* [2012], Quodlibet, Macerata 2019, pp. 33-34.

dall'assunto che ciascuna specie percepisce le altre a seconda delle proprie affezioni corporee (intese in senso deleziano non come sentimenti personali bensì come attuazioni di potenze che fanno traballare l'Io): il punto di vista parte dal corpo¹²⁵. Secondo l'antropologo, il fardello dell'uomo consiste nell'essere/considerarsi l'animale universale, ovvero colui per il quale esiste un universo. Ecco allora la sua proposta di un'antropologia minore in grado di far proliferare le molteplicità:

non il narcisismo delle piccole differenze, ma proprio l'anti-narcisismo delle variazioni continue; contro gli umanismi compiuti o finalizzati, un "umanismo interminabile" che rifiuta di costituire l'umanità come ordine a parte. [...] far proliferare la molteplicità, perché non si tratta affatto, come lo ricordava opportunamente Derrida (2006), di predicare l'abolizione delle frontiere che uniscono-separano segno e mondo, persone e cose, "noi" e "loro", "umani" e "non-umani". Sono anche del tutto fuori luogo, al pari delle fantasie fusionali, gli agevoli percorsi del riduzionismo e i monismi portatili: si tratta piuttosto di "irridurli" (Latour) e di indefinirli, riducendo ogni linea di divisione in una curva infinitamente complessa. Non si tratta di cancellare dei contorni, ma di piegarli, di renderli più densi, di iridarli e di diffrangerli.¹²⁶

Questa 'antropologia minore' propone, sulla scia di alcune riflessioni di Deleuze, di abbandonare sia l'idea di umanità come un ordine a parte tra l'insieme degli esistenti, sia la con-

¹²⁵ Interessante la critica che Roberto Brigati conduce verso il prospettivismo: «districare antropocentrismo e antropomorfismo è meno facile di quanto pensi Viveiros de Castro, semplicemente perché il discorso prospettivista è enunciato da una prospettiva, non da nessun luogo» (R. Brigati, *La filosofia e la svolta ontologica dell'antropologia contemporanea*, in *Metamorfosi. La svolta ontologica in antropologia*, a cura di R. Brigati e V. Gamberi, Quodlibet, Macerata 2019, p. 339).

¹²⁶ E. Viveiros de Castro, *Prospettivismo cosmologico in Amazonia e altrove*, cit., pp. 32-33.

vinzione che i confini fra umani e animali, persone e cose, umani e non umani vadano aboliti: al contrario, queste frontiere vanno indefinite, piegate, diffrante.

Tenendo a mente tale riflessione e passando a *L'Iguana*, non si potrà allora rischiare di affermare che la novità del romanzo consiste nell'eliminazione della differenza tra iguana e ragazza, nella semplice ibridazione tra umano e non-umano. Non è questo. Si tratta piuttosto di rendere le frontiere tra animale non umano e animale umano stratificate, intensificate, diffuse; di invertire il rapporto figura-sfondo. Viveiros de Castro estende il campo di applicazione della nozione di *persona* non solo agli animali non umani, ma anche a tutto quello che definiamo 'inanimato' (rocce, fenomeni metereologici). L'antropologo non cade in un mero animismo, ma compie una svolta epistemologica. Il concetto di *persona* diventa così più vasto – sia logicamente che cronologicamente – di quello di *umano*. In riferimento allo sciamanesimo amerindiano, l'antropologo afferma:

conoscere significa “personificare”, assumere il punto di vista di ciò che deve essere conosciuto, o meglio, di *colui* che deve essere conosciuto, dato che il tutto viene ricondotto al conoscere “il *chi* delle cose” [...] a prescindere dal quale non sarebbe possibile rispondere in maniera intelligente alla questione del “perché”. La forma dell'Altro è la persona.¹²⁷

C'è una sola prospettiva – «unità spirituale» – ma una molteplicità di mondi data dalla diversità corporale (le moltitudini di corpi che si affacciano su questa prospettiva).

Quando Viveiros De Castro afferma che il punto di vista è nel corpo, e che di conseguenza a una diversa morfologia corporea corrisponde una diversa visione, intende con 'corpo' non tanto una fisiologia distintiva o un'anatomia caratteristica, bensì «un insieme di maniere e di modi di essere che costituiscono

¹²⁷ Ivi, p. 47.

un *habitus*, un *ethos*, un etogramma»¹²⁸. L'antropologo si rifà al pensiero spinoziano quando sostiene che il corpo è un fascio di affetti e di capacità, punto di partenza delle prospettive (e tale lezione è molto importante anche per Næss, che, sviluppando le riflessioni di Spinoza, insiste sul posto della gioia nelle nostre vite, arrivando a sostenere che tutto ciò che è fatto senza gioia è inutile). All'interno di questo pensiero, occupa un ruolo centrale la capacità di certi individui di varcare i limiti corporei tra le specie¹²⁹: «Lo sciamanesimo amerindiano può essere definito come l'abilità manifestata da certi individui nell'attraversare le barriere corporee tra le specie e nell'adottare la prospettiva di soggettività allo-specifiche, in modo da amministrare le relazioni tra queste e gli umani»¹³⁰. La metamorfosi diventa una modalità di conoscenza: Viveiros de Castro cita uno studio dell'antropologia canadese Marie Françoise Guédon, la quale a proposito della cosmologia tsimshian afferma: «La trasformazione non è tanto un processo quanto una qualità corrispondente ad identità multiple o a molteplici punti di vista o realtà concentrate su una data entità»¹³¹. In altre parole, lo sciamanesimo si caratterizza, nelle società amerindiane, come il potere di attraversare i confini corporei tra specie diverse, che possono così entrare in dialogo: quando si passa da una specie all'altra, ciò che cambia è sempre il corpo, crocevia di variazioni e intensità continue. Animali, piante e spiriti sono ugualmente dotati di un corpo e di conseguenza di un punto di vista. Nelle cosmologie amerindie «ogni oggetto o aspetto dell'universo è un'entità ibrida, allo stesso tempo umana-per-sé e non-umana-per-altri, oppure, per così dire, attraverso-altri»¹³². La metamorfosi è proposta dal pro-

¹²⁸ E. Viveiros de Castro, *Metafisiche cannibali*, cit., p. 58.

¹²⁹ Si veda M. Guerbo, *L'antropologo sciamanizzante. Sciamanesimo e statuto del discorso antropologico in Eduardo Viveiros de Castro*, in «Giornale Critico di storia delle idee», n. 20, 2019, pp. 287-299.

¹³⁰ E. Viveiros de Castro, *Metafisiche cannibali*, cit., p. 46.

¹³¹ E. Viveiros de Castro, *Prospettivismo cosmologico in Amazonia e altrove*, cit., p. 134.

¹³² D. Danowski, E. Viveiros de Castro, *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine* [2014], notteteempo, Milano 2017, pp. 156-157.

spettivismo come modalità di conoscenza: quando la nostra intenzione conoscitiva occidentale non funziona, ecco che dall'Amazzonia arriva un modo di vedere la realtà – e di apprenderla – che non spiega e non si basa su un logos, bensì ci interroga sulla nostra capacità di stare al mondo.

La questione che ci sembra interessante, e che ci porta a vedere gli scritti di Ortese sotto una nuova luce, conferendo valore 'ontologico'¹³³ a qualcosa che fino ad ora era considerato in termini 'descrittivi', è quella del punto di vista quale luogo da cui si attua una prospettiva, ma anche come suolo dove si intrecciano diverse prospettive. Si tratta allora non solo di un 'salto di pensiero', ma di un atto radicale: come afferma Timothy Morton, «vedere sé stessi da un altro punto di vista è l'inizio dell'etica e della politica»¹³⁴.

La scrittura di Ortese si poggia sul recupero – non sistematico, ma guidato più da intuizioni e sentimento – di un particolare modo di tracciare le frontiere tra umano e non-umano su principi ontologici in grado di eludere il dualismo su cui si configura il pensiero moderno occidentale (natura/cultura, uomo/donna, umani/animali, animato/inanimato, ragione/sentimento). Non c'è bisogno forse di scomodare ontologie amerindiane e cosmologie amazzoniche¹³⁵ per riflettere sugli scritti di Ortese, ma os-

¹³³ «L'*ontological turn* parte da una visione alternativa del concetto di persona: la condizione di persona [...] coincide con la capacità di occupare un punto di vista, ovvero di essere un organismo situato in un dato ambiente con specifiche idiosincrasie» (V. Gamberi, *Metamorfosi: decolonizzazione vera o apparente?*, in *Metamorfosi. La svolta ontologica in antropologia*, a cura di R. Brigati e V. Gamberi, cit., p. 29).

¹³⁴ T. Morton, *Come un'ombra dal futuro. Per un nuovo pensiero ecologico*, cit., p. 30.

¹³⁵ Vale la pena sottolineare che, in ambito antropologico, Viveiros de Castro non è l'unico a riflettere in questi termini sul concetto di persona: si vedano gli studi di Tim Ingold sulle *persone-altro-che-umane*, e quelli di Philippe Descola, accomunati dalla necessità di mettere in discussione certi nodi del pensiero moderno alla luce di nuovi paradigmi teorici. Come afferma Mancuso, «presso molte popolazioni native di cacciatori-raccoglitori e orticoltori che abitano nell'area amazzonica, in quella subartica e nel Sud-est asiatico, i modi di trac-

servare come un sistema di pensiero proveniente da luoghi e tempi molto lontani possa intrecciarsi e risuonare con queste narrazioni permette in effetti una notevole apertura, in grado di accogliere anche altri testi di autrici che intercettano un diverso sentire. Se queste nuove proposte epistemologiche giungono a noi attraverso l'antropologia e l'etnologia, è forse possibile recuperare anche nella letteratura più vicina delle linee 'devianti' rispetto alla tradizione occidentale moderna. Kohn propone ad esempio una radicale «apertura cosmica»: «l'ascolto etnografico è una pratica che cerca di aprirci all'inaspettato, lasciando da parte gli schemi con cui, di norma, siamo soliti pensare»¹³⁶. Si può immaginare, oltre all'ascolto etnografico, anche un ascolto letterario per aprirci all'inaspettato? È possibile imbattersi in «un narratore puro, inconsapevole, inumano, che ci ridà il reale [...] con fanciullesco nitore, e la disperazione di chi entra nella vita dalla porta rovesciata, la porta di una cultura occidentale perduta, per salutare subito, là fuori, oltre i grandi portali d'oro abbattuti, il sangue e le orme fuggenti per sempre dell'*altro*, che non è, infine, che se stesso»¹³⁷?

ciare le frontiere tra umano e non umano si basavano, e in parte si basano anche oggi, su principi ontologici che non presuppongono le contrapposizioni come natura/cultura o natura/società, o in cui esse appaiono configurate diversamente rispetto al pensiero moderno» (A. Mancuso, *Altre persone. Antropologia, visioni del mondo e ontologie indigene*, cit., p. 10).

¹³⁶ E. Kohn, *Come pensano le foreste*, cit., p. 29.

¹³⁷ A. M. Ortese, *La gran parte delle storie d'amore non sono che storie di odio*, in *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, cit., pp. 120-121.

CAPITOLO SECONDO

Visibile e invisibile

Baci ai gatti! Non viaggiare troppo, se possibile. Se le Fate e i Folletti benefici (in cui credo) riappariranno – ti farò pervenire un diamante o uno zaffiro – dentro una noce. Ora, puoi perdonarmi per questa briciola di biscotto? Ti abbraccio, Anna

(Lettera a Dario Bellezza, Rapallo 11/07/1986)

2.1 *Dietro la prima soglia*

Anima: secondo il dizionario, principio immateriale della vita negli esseri viventi; mentre, sempre secondo il dizionario, la *vita* risulta essere la forza attiva propria degli esseri animali e vegetali in virtù della quale, oltre che muoversi, nutrirsi, assimilare e quant'altro, sono anche in grado di riprodursi sotto forme sempre uguali.

Fra anima e vita corre dunque un rapporto di reciproca dipendenza il quale tuttavia non risulta indispensabile alla vita né animale né vegetale né altra, in quanto l'*anima* è alloggiata esclusivamente nella specie umana, sottospecie della famiglia dei mammiferi, eppure non tutti i mammiferi dispongono di anima esattamente come non ne dispongono altri vertebrati, gli invertebrati, gli insetti, i microorganismi, i vegetali ecc. Un cane¹, pur es-

¹ Sarebbe interessante mettere in relazione questo riferimento con il cane protagonista di *Anima*, brano del *Sillabario n. 1* di Goffredo Parisi. Il racconto si apre così: «Una domenica di giugno un cane di nome Bobi che aveva e non aveva un padrone cominciò una corsa

sendo mosso dal principio attivo della vita, può fare a meno del principio immateriale della stessa e pertanto non disporre di un'anima, così come non ne dispongono vermi, amebe o piante. Se ne deduce pertanto che l'*anima* è un organismo non soltanto invisibile, inodore, asonoro, impalpabile e insipido, ma anche razzista.

È nondimeno studiata da apposite discipline e amministrata da specifiche istituzioni quali filosofie e psicologie da una parte, chiese e manicomi dall'altra, per non citare che le più appariscenti; e partecipa per estensione a tutte le attività umane, dalla riproduzione della specie alla guerra, nonché a quelle più squisitamente sociali, dalla politica ai tribunali, senza che le sia concesso dire bah.

L'*anima* infatti, essendo immateriale, non può parlare e neanche e tanto meno mordere.²

Quella che abbiamo appena letto è la prima voce del *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* di Alice Ceresa. La scrittrice, sempre in bilico fra l'ironia, il cinismo e la sferzata, affronta di petto una questione centrale all'interno del nostro discorso sul decentramento dell'umano. Che cosa significa umano, chi può essere considerato tale, chi ha un'anima? Iniziando a porsi queste domande da capogiro, ci si blocca quasi subito di fronte a quel razzismo o specismo riferito all'anima: solo la specie uma-

errabonda ma piena di pause per le strade di una città italiana: erano le prime ore del pomeriggio, le persone in giro erano poche, forse dormivano, o erano al cinema o in gita sui colli» e si conclude con una riflessione che spiega il nesso fra il titolo, *Anima*, e il protagonista: «per puro caso, il giorno dopo, passò di lì il padrone, insomma quello che Bobi era convinto fosse il padrone, e ricordando con grande dolore passeggero Bobi e certe sue distrazioni si domandò (o si disse?) una cosa molto bella e degna di lui: "I cani hanno l'anima"» (G. Parise, *Sillabari*, Adelphi, Milano 2004, pp. 36-40).

² A. Ceresa, *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, nottetempo, Milano 2020, pp. 23-24.

na (e, fino a non molto tempo fa, solo la parte maschile della specie umana) ha un'anima e questa – secondo il noto argomento cartesiano – è separata dal corpo, quindi non può parlare e tanto meno mordere.

Ecco il primo assunto che Ortese (e insieme a lei, come vedremo, Lispector, Anedda e altre scrittrici) mette radicalmente in discussione: in vari momenti, i suoi scritti sono popolati di *persone* non umane che possono avere un'anima, e di anime che possono mordere. Soprattutto però, è la realtà di partenza – l'ambiente, l'atmosfera, il luogo – a non rispettare questo dualismo. Come afferma Farnetti, «alla pari di altre grandi pensatrici del Novecento (una per tutte: Carla Lonzi), la Ortese sa dunque pensare in un altro modo, un modo non dualistico e non dialettico, che scardina al suo fondamento la consuetudine millenaria di “mettere sempre in competizione due termini armati l'uno contro l'altro” e introduce nientemeno che “una riforma della mente”³. Non solo: il fatto che questo dualismo non sia rispettato non desta stupore, come se davvero fosse un dato di partenza. Ne *L'Iguana* non è strano trovarsi di fronte a un essere metà donna metà rettile: lo stupore del conte Daddo non consiste nell'incontrare questa persona. La sola meraviglia sta nell'averla scambiata per una vecchia:

Grande, a questo punto, fu la sorpresa del Daddo, nell'accorgersi che quella che egli aveva preso per una vecchia, altri non era che una bestiola verdissima e alta quanto un bambino, dall'apparente aspetto di una lucertola gigante, ma vestita da donna, con una sottanina scura, un corsetto bianco, palesemente lacero e antico, e un grembialetto fatto di vari colori, giacché era la somma evidente di tutti i cenci della famiglia. In testa, a nascondere l'ingenuo muso verdebianco, quella servente portava una pezzuola anche scura. Era scalza. [...] non vi era in quella 'vecchietta' nulla di meraviglioso; o, se per caso vi era, faceva parte della normalità del mondo,

³ M. Farnetti, «*L'anima semplicetta che sa nulla*», cit., p. 63.

che esso stesso (dato che all'inizio non era, e poi è stato, e non si vede chi o che cosa l'abbia originato) era abbastanza enigmatico. In ciò lo aiutava moltissimo quel suo spirito estatico, che dappertutto, nel meccanismo della natura, scorgeva un'anima uguale, e avvertiva un appello alla propria fraternità. Si aggiunga che vi era effettivamente, nella creatura, un che di umile, di penseroso.⁴

Non c'è nulla di meraviglioso, eccezionale – non era forse nel campo del possibile che Gregor si risvegliasse tramutato in un enorme insetto? – : l'iguana fa parte di una realtà dove questo dualismo non è rispettato. Ad essere enigmatico è semmai il mondo in cui i protagonisti instaurano relazioni intime con iguane, cardilli non visibili, puma scomparsi, fiori e lampioni. In una lettera a Calvino, Ortese scrive:

Case e vicoli di Napoli sono tuttora pieni di creature deformi, senza età, altamente nevrotiche; buonissime e anche cupe, destinate ai lavori più umili. Non sono animali, ma quasi [...]. Immaginai [...] quale avrebbe potuto essere la sorpresa, incontrandone una, di un buonissimo conte lombardo [...]. Nessuna sorpresa. Cioè, una meraviglia subito accettata. Il favoloso preso con una risata.⁵

La meraviglia è subito accettata: incontrare una creatura in bilico fra il mondo umano e quello animale non desta sorpresa. In fondo, non può sorprendere qualcosa a cui ci si sente vicini: la familiarità della scrittrice con questi esseri, la sua prossimità quasi simbiotica con piante, animali e creature metamorfiche ha un'origine lontana: Ortese esperisce, fin dall'infanzia in Libia, diversi livelli di esistenza («vivevo come un gatto [...] vivevo come una pianta»⁶): questo altro sentire entra in circolo,

⁴ A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., pp. 29-30.

⁵ La lettera è conservata nell'Archivio Einaudi, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cartella 147, fascicolo 2243.

⁶ D. Maraini, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 26.

smuove le correnti fino a creare un'atmosfera dove gli antichi dualismi difficilmente sono conservati. Inoltre, è proprio grazie all'incontro con queste *persone* (animali, vegetali, a volte anche atmosferiche, come un fulmine) che i protagonisti umani (e con loro chi sta leggendo) accedono ad altri luoghi. Si vedano allora due esempi.

Il racconto intitolato *Cinema e vita*, del 1945, comincia così:

Sono già tante volte, da quando mi trovo a Venezia, che io faccio un sogno: di notte, quando le contraeree tacciono e la luce splende alta sullo specchio grigio della Laguna, io sogno di ritornare, in maniera fatata, verso una *felicità*, verso una *luce*, verso una creatura *non umana*: e provo una gioia piena d'ombra, come la voluttà, un'emozione pari a uno svenirsi lucidissimo: quella felicità, quella luce, quella creatura non umana, è l'acqua azzurra di Mergellina. L'acqua azzurra che circonda, nel mio sogno, la città di Napoli, è diventata per me una persona azzurra, una madre e un amante insieme, qualcosa che non so più dire, mi si chiude la gola sotto la forza di parole troppo soavi.⁷

La protagonista riesce, grazie al sogno, a mettersi in contatto con una felicità che non è *solo* sentimento, bensì è acqua, creatura non umana, elemento chimico e fisico – concretamente localizzato a Napoli –, capace di avvolgere, come madre e amante, il corpo della donna in un anno così tragico.

In un altro racconto apparso su «Il Mattino» nel 1950, intitolato *Incontro con girasole*, leggiamo di una protagonista felicissima: si ritrova con molto denaro in mano. Inizia a fantasticare sugli acquisti che potrà fare: un golf di lana rossa, dieci giorni di cotoletta con patate, una risma di carta, un nastro nuovo per la macchina da scrivere, carta da lettere, francobolli. Camminando per la città, viene colpita da qualcosa:

⁷ A. M. Ortese, *Cinema e vita*, in L. Clerici (a cura di), *Per Anna Maria Ortese*, cit., p. 15.

Era un girasole gigante, un solo fiore su una pianta alta come un albero, di cui non avevo mai visto l'uguale. Come una bocca, quel girasole era aperto, e aspettava qualche cosa che non si mostrava. Allora cercai anch'io, confusamente, e poi mi resi conto che non avrei trovato: perché era il sole, ciò che il girasole ed io cercavamo.

Ho sempre sentito una grande amicizia per i figli della Natura, e così mi fermai, mettendo il viso tra i ferri del cancello, e gentilmente (come se non sapessi!) domandai: «Che hai, fiore caro?».

Disse, abbassando (o almeno mi parve) un po' il capo:

«Lo sai».

«No, non lo so», dissi intensamente.

«Il sole», disse, «il mio caro sole».

«È nascosto, verso mezzogiorno comparirà».

«Che m'importa», disse, «non sarà mica il mio sole, ormai».

Io cominciavo a tremare, e la gioia ch'era in me scoloriva rapidamente, ma volli mostrarmi meravigliata.

«Che vuoi dire?», domandai.

«Ho un vuoto qui dentro», mi disse, «un orrore. È come se fossi qui per caso. Una notte mi ci portarono, certo venni da altrove, non ho pace, mai, non so che fare».

«Càpita», osservai.⁸

Il dialogo tra la donna e il girasole prosegue, segnato da una forte comprensione del dolore altrui: la protagonista è turbata, si aggancia alla sofferenza del girasole, tenta di allungare una mano fra le sbarre per toccarlo. Anche il sole ad un certo punto partecipa alla conversazione, stanco. Chiede se vi siano alberi, per poter riposare in mezzo alle foglie; anch'esso esprime la propria sofferenza, prima di scomparire. Avviene allora un profondo cambiamento: alla donna non importa più nulla delle ventimila lire che si ritrova in tasca, anzi ne è infastidita. Assi-

⁸ A. M. Ortese, *Incontro col girasole*, in L. Clerici (a cura di), *Per Anna Maria Ortese*, cit., pp. 23-24.

stiamo a un concatenamento fra il girasole e la protagonista: «La mia gola era stretta, ed io... sì, non ero altro che quel povero Girasole, che per un miracolo era uscito dal giardino, e difeso da un fortuito aspetto umano, calzato e vestito, si era messo a camminare per la grande Milano»⁹. La donna, in seguito all'incontro con il fiore, ne assorbe il punto di vista e la tristezza: ora è un girasole travestito da donna che cammina per le strade milanesi e ordina un cognac al bancone di un bar.

Il sole a cui anelano sia il girasole che la donna, è poi ritrovato ne *Il Porto di Toledo*. La protagonista lo prega di rimanere con lei: «Fermati, Sole, non andare. Voglio – che tu mi stringa. Queste dita si stringono – per lo spavento come zampe d'uccello. Non andare fino all'orizzonte, dove tutto termina – resta con me, cosa familiare, luce»¹⁰. I diversi punti di vista – della donna, del girasole, del sole – possono concatenarsi perché ognuno è parziale e manchevole: proprio perché facciamo esperienza della realtà solo da un piccolissimo angolo, possiamo – a tratti – agganciare questa visione ad altri punti di vista, i quali hanno infiniti gradi di somiglianza e differenza da quello umano. Miliardi di micro punti di vista si combinano e raccordano per poi scollegarsi e ricollegarsi, formando nuove configurazioni; in questo movimento continuo si riesce a volte a sfiorare quel limite tra visibile e invisibile dal quale ci sporgiamo continuamente. La forza degli scritti di Ortese consiste nel raccontare questi moti che si spingono verso il bordo del lato in ombra della realtà: tale movimento è possibile solo attraverso il concatenamento di punti di vista (che possono essere anche del tutto interni al pensiero di una stessa persona).

L'alleanza fra questi punti di vista è estremamente complessa e fragile: vive con la consapevolezza di potersi rompere da un momento all'altro, ma anche di potersi ricreare in modo diverso, grazie a continue interferenze. I punti di vista, il bordo e le soglie si muovono e si riconfigurano incessantemente: grazie a tali spostamenti, la materia si amplia. I fenomeni, come spiega

⁹ Ivi, p. 25.

¹⁰ A. M. Ortese, *Il Porto di Toledo*, cit., p. 36.

la fisica Karen Barad, si mostrano come riconfigurazioni materiali di mondi che emergono. In tali zone di emersione (che possiamo immaginare come montagne, colline che affiorano dal mare di rifrazioni) c'è qualcosa di intelligibile. La questione dell'alleanza fra punti di vista è riassunta e spiegata da Barad con il termine di *entanglement*:

Il termine *entanglement* non definisce l'interconnessione di tutti gli esseri sino a formarne uno solo, bensì identifica le specifiche relazioni materiali della continua differenziazione del mondo. Gli *entanglement* sono relazioni vincolanti – un vincolo verso l'altro – tracce aggrovigliate di alterità. [...]. Un'etica dell'*entanglement* implica una serie di possibilità e di vincoli nella rielaborazione degli effetti materiali del passato e del futuro. Non può mai esistere una redenzione assoluta, ma la materializzazione spaziotemporale *può* essere produttivamente riconfigurata, rielaborando man mano le im/possibilità. Modificare il passato non cancella i segni sui corpi; gli effetti materiali che si sedimentano in queste stesse riconfigurazioni – memorie/ri-membranze – sono iscritti nella carne del mondo. Il nostro debito nei confronti di chi è già morto/a e di chi non è ancora nato/a non può essere disgiunto da chi noi siamo. E se riconoscessimo che differenziare è un atto materiale che non ha a che fare con una separazione radicale, ma al contrario con una creazione di legami e di responsabilità?¹¹

Per la studiosa, il mondo è fatto di una continua differenziazione: la natura non è né muta né immutabile e noi non siamo osservatori esterni del mondo, bensì «parte *del* mondo nella sua continua intra-attività. Questo è quello che cercava di dire Bohr quando ripeteva che la nostra epistemologia deve tenere conto del fatto che noi siamo parte della natura che tentiamo di

¹¹ K. Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, Edizioni ETS, Pisa 2017, pp. 145-146.

comprendere»¹². Non possiamo quindi conoscere il mondo dal di fuori, perché le pratiche del sapere e dell'esistenza sono invischiate l'una nell'altra: in questo divenire insieme differenziate, gli umani non sono soli. Come afferma Morton, «il pensiero ecologico immagina l'interconnessione, che io chiamo *la maglia*. Chi o cosa è interconnesso con cosa o con chi? La maglia delle cose interconnesse è vasta, forse incommensurabile. Nella maglia ogni entità sembra strana. Niente esiste completamente da solo, e così niente è pienamente "se stesso"»¹³.

La letteratura può allora mostrarsi come luogo dove tali questioni sono messe in pratica, raccontate e condivise dopo averne fatto esperienza, come Ortese non smette di ricordarci:

Era quasi giorno. Faceva chiaro, benché il cielo fosse molto nuvoloso. Prima di rientrare in camera, uscii in giardino a sistemare un cancelletto che aveva imitato continuamente, col suo cigolio, una specie di pianto infantile, di gemito interrotto. Infatti era aperto. C'era ancora vento e il cielo aveva una strana lucentezza, tra l'una e l'altra piuma grigia di nubi. Lunghe code di volpi sembravano. Alcune di quelle code divennero poi, ai margini, color rosa. Ciò mi ricordò lontani momenti vissuti durante una vacanza, e quella fosca felicità che era in tutto. (Fosca, o beata?). Oggi il mondo era più silenzioso e come pieno di rimorso dovunque. Con un sospiro, rientrai.¹⁴

La 'realtà' che Ortese costruisce sulla pagina riesce a scardinare, a volte in poche righe, tutto un sistema di pensiero (che per semplicità possiamo definire cartesiano, gerarchico): la forza di tale riflessione consiste anche nel non dovere necessariamente costruire un altro apparato di valori. In questo pullulare di affetti umani, animali e vegetali, spesso l'invisibile è più 'potente' del visibile:

¹² Ivi, p. 59.

¹³ T. Morton, *Come un'ombra dal futuro. Per un nuovo pensiero ecologico*, cit., p. 30.

¹⁴ A. M. Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., pp. 72-73.

forse le cose amate sono soltanto invisibili; non perse. Questa sensazione, che tutto l'infinito, passato di tutti, si accumuli in qualche luogo, e di là, come un fiume, tornerà a svolgersi o comunque lo ripossiederemo un giorno realmente, concretamente, credo sia comune a molti. Conforta e non è affatto vergognoso per l'intelligenza. L'intelligenza vede in ciò che è solo alcune linee, dei segni ironici. L'identificazione fulminea e costantemente dimenticata di ciò che sta dietro alla prima soglia, appartiene in realtà solo all'intuizione, talvolta al semplice istinto.¹⁵

Ortese lotta, fino agli ultimi istanti di vita – soffrendo la fame, il freddo, la mancanza di spazio e di tempo – per dedicarsi completamente alla scrittura, ovvero per dare corpo a qualcosa di invisibile, per cercare e poi restituire quello che sta dietro alla prima soglia: «credo in tutto ciò che non vedo, e credo poco in quello che vedo»¹⁶. L'autrice si ritrova completamente presa nella rete di rapporti che si instaurano fra umani, animali, vegetali, ma anche con quegli eventi e fenomeni appartenenti al mondo 'inanimato'. La sua è una visione 'ecologica' intesa come consapevolezza e messa in pratica di quel processo del divenire segnato da una profonda interconnessione.

Come in parte si è già visto nel capitolo precedente, è come se Ortese riuscisse a recuperare, tramite un suo istinto, un modo di 'stare al mondo' – o meglio di immergersi nel mondo, captandone il più possibile le relazioni non visibili – che non appartiene al pensiero occidentale moderno. Pensiamo ad esempio ai racconti dell'antropologo Philippe Descola a proposito degli Achuar, una tribù del popolo Jivaros che abitano nelle foreste dell'alta Amazzonia, descritti così: «les Achuar communiquaient constamment avec des interlocuteurs non humains qu'ils traitaient comme des personnes. Cela nous a aussi été révélé par un autre aspect de la culture achuar : l'interprétation

¹⁵ D. Maraini, *Anna Maria Ortese*, cit., pp. 33-34.

¹⁶ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., p. 155.

des rêves»¹⁷. Al pari degli Achuar, Ortese comunica costantemente con interlocutori non umani che tratta come persone; i sogni sono fin da piccola una via d'accesso alla comprensione del mondo, e per questo vanno raccontati e scritti. Descola descrive un rito mattutino degli Achuar, che si incontrano prima dell'alba attorno a dei fuochi per raccontarsi i sogni e discutere insieme delle possibili interpretazioni. In questa società, come in altre, il sogno è il viaggio dell'anima, la quale durante la notte gode di una maggiore mobilità e può comunicare più facilmente con altre anime – umane, animali e vegetali. Descola spiega anche che nella lingua achuar esiste un termine, *aents*, che possiamo tradurre con *persona*, capace di includere tutti gli esseri con i quali l'anima può comunicare: gli achuar sono quindi «un collectif d'humains entretenant des rapports avec de collectifs non humains perçus comme étant de même nature qu'eux-mêmes»¹⁸. Continuando a osservare gli achuar, l'antropologo si interroga sull'antica questione natura / cultura, ma la distinzione fra uno spazio domestico e uno spazio selvaggio non funziona con questa tribù, non ha alcun senso: la foresta non è mai lontana dalla casa – anzi, ne è molto vicina, grazie agli animali e alle piante che entrano ed escono dallo spazio domestico – e di conseguenza, anche la composizione degli esseri non umani che popolano i 'cortili' e quelli che vivono nella foresta non varia molto. Tra i due spazi vige una forte e antica porosità. Come afferma la scrittrice Laura Pugno:

Il selvaggio è deciso da noi, non esiste in natura, si crea nel momento in cui chiudiamo la porta di casa, definiamo un dentro e un fuori, e anche se non c'è una casa, anche se siamo animali nomadi o abitiamo ripari precari, stanze che svaniranno dopo mesi, un anno, un Erasmus, un contratto a tempo, un amore che finisce, questo non cambia. La mente inizia a funzionare in quel taglio, in quel chiudersi, e così facendo riapre la porta, si getta fuori, oltre,

¹⁷ P. Descola, *Une écologie des relations*, CNRS Éditions, Paris 2019, p. 25.

¹⁸ Ivi, p. 28.

inizia a percorrere il sentiero. Il bosco non esiste veramente oltre la porta, ma noi ne abbiamo bisogno.¹⁹

Presso altre popolazioni questo taglio non avviene, non c'è bisogno di delimitare un dentro e un fuori. Nella tribù degli Achuar – continua Descola – perfino la distinzione fra consanguinei e affini è estesa al mondo non-umano: «les femmes dans les jardins traitaient les plantes cultivées comme des consanguins, essentiellement comme des enfants, tandis que les hommes traitaient les animaux qu'ils chassaient comme des affins, des beaux-frères pour le gibier, des beaux-pères pour le maîtres du gibier»²⁰. Continuando le ricerche su questi popoli, Descola osserva che in tutta l'Amazzonia è uso comune trattare le prede di caccia come degli affini. Ma non solo: questo tipo di relazioni con il mondo animale e vegetale è riscontrabile in molte altre popolazioni, presenti ad esempio nel Nord America. E qui torniamo alla questione iniziale posta da Ceresa nel brano *Anima*:

en Europe, on pense que les humains sont une espèce (*Homo sapiens sapiens*) tout à fait à part parce qu'ils ont une intériorité. Par intériorité, on entend la conscience réflexive, la capacité de communiquer par le langage, c'est-à-dire des aptitudes à la fois morales et cognitives qui distinguent l'homme de toute autre espèces naturelles. Cette idée a commencé à s'établir et à se renforcer à partir du XVII siècle et a pris sa forme définitive à la fin du XIX siècle. Pourtant, les lois de la physique, de la chimie, de la biologie, montrent qu'il ne s'agit pas d'une espèce singulière sur le plan de ses dispositions physiques. [...] Dans les sociétés animistes d'Amazonie et dans le nord de l'Amérique du Nord, mais aussi en Sibérie, dans certaines régions d'Asie du Sud-Est, et dans certaines régions de Mélanésie, c'était exactement l'inverse qui prévalait. La plupart des non-humains (pas

¹⁹ L. Pugno, *In territorio selvaggio*, nottetempo, Milano 2018, pp. 37-38.

²⁰ P. Descola, *Une écologie des relations*, cit., p. 34.

tous) avaient aussi une âme, une sorte de dispositions physiques variaient selon les espèces, chacune occupant une sorte particulière de niche écologique.²¹

Abbiamo quindi da una parte gli Europei che considerano gli umani come esseri singolari a causa della loro interiorità, ma simili ai non-umani per la loro fisicità; dall'altra parte, degli 'animisti' che considerano umani e non-umani vicini per la loro interiorità, ma distanti per la loro fisicità. Ci sono poi altri sistemi di pensiero, come il totemismo degli aborigeni australiani – secondo cui gruppi misti di umani e non umani sono formati da esseri morfologicamente distinti ma con qualità fisiche e morali condivise: il nome principale del totem, infatti, non è quello di un animale, bensì di una qualità – o l'analogismo tipico dell'Estremo Oriente.

Esistono, insomma, altre ontologie oltre a quella occidentale moderna (che con le parole di Merleau-Ponty potremmo chiamare 'strabica'²²); ontologie che ci mostrano come gli umani percepiscono delle continuità e discontinuità nel mondo. La realtà è vasta, suggerisce continuamente Ortese: a volte, basta una luce fugace o una folata di vento per ritrovarsi in un'altra condizione.

Tutto era vasto, silenzioso, inesplicabile. La cosa peggiore però, era questa: un senso di mutamento, e quindi di estraneo. Ad un tratto, per una luce che vedevo passare sul pavimento (una semplice striscia di sole uscita da una nuvola) o la voce improvvisa del vento, non sapevo più dove mi trovavo, mi pareva di trovarmi in un'altra condizione o tempo. Era una sensazione più che dolorosa. Mi costava grande fatica ritornare a galla, e quando ritornavo

²¹ Ivi, pp. 39-40.

²² Si veda la prima nota di lavoro in calce a *Il visibile e l'invisibile*: «Riflessione sulle ontologie di Cartesio – lo "strabismo" dell'ontologia occidentale» (M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* [1964], Bompiani, Milano 2009, p. 183).

Elisa Attanasio

non avevo più tanto amore per le cose reali. Sapevo che sparivano continuamente.²³

Ortese sa che non c'è distanza tra spazio domestico e spazio selvaggio, che puoi aprire un armadio e trovarci un drago, entrare in una stanza e vedere una vecchia iguanuccia intenta ad ammucciare sassolini come fossero monete d'oro.

2.2 Il contatto muto con le cose

La vita – come le ombre televisive – non è mai nelle nostre stanze, ma altrove.

(M. Ortese, *Alonso e i visionari*)

Riflettendo sul rapporto tra visibile e invisibile nella scrittura di Ortese, ci è sembrato importante dedicare qualche pagina al pensiero di Maurice Merleau-Ponty: non solo le sue osservazioni sul tema ci permettono di gettare una seppur fugace, nuova luce sull'opera della scrittrice, ma proseguendo su questa pista siamo arrivate a capire – e definire meglio – l'idea di *suolo*.

Le visible et l'invisible: così si intitolano le centocinquanta pagine manoscritte che fungono da introduzione al testo rimasto incompiuto a causa della morte improvvisa del filosofo, nel maggio del 1961, a cinquantatré anni. In questo libro, come afferma Carlo Sini, «il grande silenzio del mondo verrà esplicitamente assunto come lo scenario incomparabile che fa da sfondo e da crogiuolo al primo esplodere miracoloso della voce umana e della parola: segno che si intrama con la “carne del mondo” e che insieme la sopravanza, l'avvolge mentre la coinvolge»²⁴.

Merleau-Ponty insiste su un punto che ci sembra fondamentale tenere a mente per qualsiasi riflessione sull'opera di Orte-

²³ L. Vaccari, *L'odore della miseria*, cit., p. 3.

²⁴ C. Sini, *Introduzione*, in M. M. Ponty, *La prosa del mondo* [1969], Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 21.

se: non esiste un mondo in sé, un mondo indipendente dalle corporeità che lo abitano; non esiste una realtà posta di fronte a noi, che possiamo guardare come spettatrici e poi restituire; non esiste un punto di vista panoramico. Da qui, anche la possibilità di linguaggio e l'esperienza dell'espressione mostrano tutti i loro aspetti problematici. Ne *La Prosa del mondo*, il filosofo afferma:

dobbiamo considerare la parola prima ancora che venga pronunciata, sullo sfondo del silenzio che la precede, che non cessa di accompagnarla e senza il quale essa non direbbe nulla; di più, dobbiamo essere sensibili a quei fili di silenzio di cui il tessuto della parola è intramato.²⁵

Anna Maria Ortese presta un'attenzione fortissima a questi fili di silenzio, fino a costruire, attorno a loro, tutta la sua scrittura, tutta la sua 'grande prosa', come direbbe Merleau-Ponty. In una lettera indirizzata a Gueroult del 1952, il filosofo scrive infatti:

Il senso di un libro è primariamente dato non tanto dalle idee quanto da una variazione sistematica e insolita dei modi del linguaggio e del racconto o delle forme letterarie esistenti. Quell'accento, quella modulazione particolare della parola, se l'espressione è riuscita, è assimilata a poco a poco dal lettore e gli rende accessibile un pensiero al quale era talvolta indifferente, o anche ribelle, in un primo tempo. [...] nello scrittore il pensiero non dirige il linguaggio dall'esterno: lo scritto è esso stesso come un nuovo idioma che si costruisce, s'inventa dei mezzi d'espressione e si diversifica a seconda del proprio senso. [...] Ogni grande prosa è anche una ricreazione dello strumento significante, ormai rimaneggiato secondo una nuova sintassi. [...] La grande prosa è l'arte di captare un senso che non era mai stato obiettivo fino a quel mo-

²⁵ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., p. 83.

mento e di renderlo accessibile a tutti quelli che parlano la stessa lingua.²⁶

Se andassimo a ricercare, nei testi di Ortese, quelle 'variazioni sistematiche e insolite dei modi del linguaggio e del racconto', quella 'modulazione particolare della parola', quella 'ricreazione dello strumento significante', ne verrebbe fuori un ordito preziosissimo. La scrittrice riesce davvero a 'captare un senso che non era mai stato obiettivo fino a quel momento', rendendolo accessibile.

Prendiamo *Il cardillo addolorato*: Ortese lavora al romanzo, che vede le stampe con Adelphi nel 1993, per cinque anni. La costruzione e la 'trama' del libro sono particolarmente complesse: la scrittura procede per nuclei e negazioni, vortici e ripensamenti, riuscendo a inglobare l'assurdo della vita, la difficoltà a distinguere i sogni dagli 'avvenimenti' diurni. Al centro, una storia tragica dalle fattezze mitiche: un principe, un commerciante e uno scultore provenienti da Liegi giungono nella Napoli del Settecento. Qui cadono tutti innamorati di Elmina, creatura fredda, muta e oscura, figlia del celebre guantaio Don Mariano. Attorno a lei, vari misteri: la morte del cardillo, avvenuta per mancanza di cura («si erano dimenticate, lei e Teresa, di cambiargli l'acqua e rifornirlo di miglio, se ne erano dimenticate per due giorni, ed ecco: era morto»²⁷) e l'amore per un folletto di trecento anni, Hieronymus Käppchen. Ortese ce lo presenta come un essere dai lineamenti e dai nomi estremamente cangianti: Lillot / Geronte / Berretino prende le sembianze di bambino, capra, vecchio, pulcino, folletto, felino, fino alla trasformazione finale, quando le manine diventano «zampetti» e «gli spuntarono baffi bianchi sulle povere gote, segno che la metamorfosi era di tipo misto, e i trecento anni, nel suo portamento muto, ora li dimostrava

²⁶ La lettera è citata in C. Lefort, *Avvertenza*, in M. M. Ponty, *La prosa del mondo*, cit., p. 33.

²⁷ A. M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 25.

tutti»²⁸. Simbolicamente, la sua diversità è rappresentata da una penna di gallina che gli spunta sulla fronte: «Quella penna, tanto deteriorata, è l'ultimo segno di un suo antico legame... con la natura, diciamo così, naturale, o boschiva, di pulcino, o gallinaceo... o figlio di una creatura naturale. Là si sente salvo... e piange di gioia... Mentre, fra noi, può solo morire!»²⁹. Il folletto è un essere ibrido: vive con gli umani ma reca su di sé un potente legame con la natura, che lo salva.

In una lettera a Franz Haas, la scrittrice descrive così *Il cardillo addolorato*:

Di questo libro si sono dette e si diranno tante enormità. *Ma è una favola*, essenzialmente; un divertimento! Nel quale, poi, sono entrate altre convinzioni. Dal vecchio «realismo magico», che è ancora oggi (almeno un po') il mio realismo, si entra nell'«assurdo»: ma è una conseguenza. Solo «l'assurdo» poteva portare a una conclusione. Non è una favola «ottimista», è un mio specchio felice-infelice del mondo. Quel Hieronymus K., dato per qualche centinaio di pagine come un folletto, un «Käppchen», o un (napoletano) «monaciello», non è che una creatura infantile del «sottomondo» (sociale e umano) di tutti i tempi e luoghi; anche, naturalmente, del mondo napoletano (spero solo di ieri!). In un racconto di viaggio (La lente scura), e credo proprio da Terracina a Napoli, salì sul treno un bambino con una «penna» in testa. Non l'ho mai dimenticato.³⁰

La lingua del romanzo segue i movimenti antichi, cangianti e assurdi dell'uccellino: «l'ovvio, il comune, il parlato, il comprensibile mi sembrano cose sempre più prive di vita, come le mode, e vorrei perciò scrivere in modo antico o antichis-

²⁸ Ivi, p. 381.

²⁹ Ivi, p. 332.

³⁰ Lettera di Anna Maria Ortese a Franz Haas del 23 maggio 1993, contenuta in A. M. Ortese, *Possibilmente il più innocente*, cit., p. 121.

simo, proprio per raggiungere un accento di verità (e anche attualità)»³¹. Qui risuona la lezione leopardiana cara a Ortese: moda e morte sono sorelle; la loro natura consiste nel rinnovare continuamente il mondo, ma la moda (verso cui la scrittrice prova sempre maggiore insofferenza) costringe le persone «a sopportare ogni giorno mille fatiche e mille disagi, e spesso dolori e strazi, e qualcuno a morire gloriosamente, per l'amore che mi portano»³².

Nessuno capisce davvero quello che sta accadendo, a partire dall'autrice stessa, che continuamente fa appello al Lettore, benevolo, curioso, sensibile, rassegnato, pregandolo di capire, avere pazienza, seguire per quel che può un intreccio narrativo incerto e poco decifrabile; Ortese chiede a chi legge che «tutto scusi, comprenda, veli un poco, ritocchi alquanto, aggiunga (se del caso) anche un po' di sale nella pentola delle lacrime»³³. La scrittrice è ben consapevole che i fatti, la trama, la serie di eventi contano ma non tanto; si tratta piuttosto, attraverso il linguaggio, di mettere insieme quel che accade con quello che non accade.

«La vera filosofia consiste nel reimparare a vedere il mondo, e in questo senso una storia raccontata può significare il mondo con altrettanta "profondità" che un trattato di filosofia»³⁴: leggendo *Il Cardillo addolorato* si reimpara a vedere il mondo, riuscendo a fissare con lo sguardo i movimenti traballanti delle certezze pregresse. Non si sa mai a quale filo appigliarsi, si è trascinati da una storia all'altra, e si capisce che l'intento del libro è altrove: non importa che le testimonianze dei familiari del guantaio non coincidano, che le versioni sulla storia di Elmina e del cardillo siano fluide e inconciliabili, che un fatto narrato venga poi negato e ribaltato, che le possibili pieghe della storia costruiscano un ginepraio sempre più fitto. È la

³¹ Lettera di Anna Maria Ortese a Sergio Putasso del 19 luglio 1971, citata in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 586.

³² G. Leopardi, *Dialogo della moda e della morte*, in *Operette morali*, BUR, Milano 2008, p. 132.

³³ A. M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 392.

³⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* [1945], Bompiani, Milano 2012, p. 30.

vita a non essere chiara, a contenere contraddizioni e assurdit  pi  o meno verosimili: in tale condizione, non   possibile conoscere il mondo. Perch  il mondo non esiste in quanto tale, non si dispiega di fronte a noi illuminato in ogni punto.

La prima sezione de *Il visibile e l'invisibile*, intitolata *Il visibile e la natura*, si apre cos :

noi vediamo le cose stesse, il mondo   ci  che noi vediamo: formule di questo genere esprimono una fede che   comune all'uomo naturale e al filosofo dacch  egli apre gli occhi, rinviano a un sostrato profondo di "opinioni" mute implicate nella nostra vita. Ma tale fede ha questo di strano, che se si cerca di articularla in tesi o enunciato, se ci si chiede che cos'  *noi*, che cos'  *vedere* e che cos'  *cosa* o *mondo*, si entra in un labirinto di difficolt  e di contraddizioni.³⁵

L'uomo si illude di vedere il mondo, le cose stesse: nel credere e affermare tali principi, non fa che dare voce a tutta una serie di opinioni e credenze ormai sedimentate. Ma se proviamo a chiederci davvero cosa siamo, cosa significa vedere, cosa sia il mondo, allora la questione si fa pi  complessa. Ortese   consapevole di tali difficolt ; per questo richiede a chi legge di affinare una vista multiforme, in grado di compiere quantomeno un doppio movimento: «sguardo acuto e attento alle forme oggettive del mondo sensibile e al tempo stesso sguardo fortemente soggettivo, deragliante – a dimostrazione che l'invisibile   ci  che sottende il visibile»³⁶.

Merleau-Ponty fonda proprio su questo paradosso le riflessioni contenute ne *Il visibile e l'invisibile*. Gi  a partire dal rapporto tra il proprio corpo e le cose, ci si trova immerse in una contraddizione: a volte si riesce ad accedere alle cose stesse, a volte invece si rimane nell'apparenza.

³⁵ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 31.

³⁶ F. Ghezzi, *Voci dall'oltrestoria: il cardillo addolorato di Anna Maria Ortese* in L. Clerici (a cura di), *Per Anna Maria Ortese*, cit., p. 228.

Tutto avviene come se il mio potere di accedere al mondo e quello di rinchiudermi nei fantasmi si implicassero vicendevolmente. I più: come se l'accesso al mondo non fosse che l'altra faccia di un ritiro, e questo ritiro in margine al mondo una schiavitù e un'altra espressione del mio potere naturale di entrarvi. Il mondo è ciò che io percepisco, ma la sua prossimità assoluta, dacché la si esamina e la si esprime, diviene anche, inspiegabilmente, distanza irrimediabile.³⁷

Si tratta allora dello sforzo di vivere in questo paradosso, pensare ad un tempo questi continui movimenti di prossimità e distanza. Da qui sorgono tutte le problematiche connesse ai possibili incontri non solo tra il mondo privato e quello esterno, ma anche tra i mondi privati: «il vero traluce attraverso un'esperienza emozionale e quasi carnale, in cui le "idee" – quelle dell'altro e le nostre – sono piuttosto dei tratti della sua fisionomia e della nostra, e, più che comprese, sono accolte o respinte nell'amore e nell'odio»³⁸.

Di fronte al vanto dell'uomo moderno di separare i confini tra visibile e invisibile, e di ridurre l'invisibile a poca e risibile cosa, Ortese rivendica con gentile forza l'impossibilità di tale operazione: ne *Il cardillo addolorato*, i tre ricchi e un po' superbi uomini provenienti da Liegi sono sopraffatti dalla realtà metamorfica di Napoli. Il mondo napoletano è condensato non solo nella figura del folletto, che non riusciamo mai a localizzare né a mettere a fuoco, ma anche in quella di Elmina – «colei che ha abdicato alla propria intelligenza per andare al di là di ciò che gli uomini chiamano intelligenza, là dove comincia la saggezza»³⁹ – sfuggente a tal punto che i tre uomini la soprannominano Chimera. Elmina non parla, è «muta di dentro», come una pietra: solo così riesce a resistere a quel logos fallocentrico, razionale, moderno e dominatore nel quale affonda⁴⁰.

³⁷ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., pp. 35-36.

³⁸ Ivi, p. 39.

³⁹ A. Borghesi, *Una storia invisibile. Morante, Ortese, Weil*, cit., p. 124.

⁴⁰ Si veda G. Rabane, *The Flickering Light of Reason: Anna Maria Ortese's il*

Sono, retorica e letteratura da strapazzo, porte dorate e cesellate, opera di gioiellieri del sogno. Ma, una volta aperte, solo la scura e fredda vita geme, come un'acqua, al piede degli scalini. E vedrai anche tu, curioso Lettore, seguendo questa storia, come là dentro, non c'è nulla. Udrai solo, là in fondo, un povero *glu-glu*.⁴¹

Al pari del mutismo di Elmina, il grido del cardillo – un cardillo che si erge ad angelo della storia benjaminiano⁴² – si alza contro l'arroganza dell'uomo moderno, le sue conquiste e presunti risultati. Con lui gridano tutti coloro che soffrono, invisibili: al 'senso', al progresso e all'ideologia non hanno che opporre un suono ripetuto, lacerante e privo di significato: «Oò! Oò! Oh! Oh! Oh!»⁴³:

questo dolore (o gioia? O anelito? O semplice desiderio di gioia?) che il famigerato uccello esprime, non ha [...] molta attinenza col mondo degli adulti, sia intellettuali che nobili, ma solo col mondo dei piccerilli [...] Vi è un dolore [...] dei fanciulli, nel mondo napoletano e altrove (fino, forse, alla remota Germania), che supera in gravità e dimensioni il dolore degli intellettuali, degli innamorati delle riforme e perfino degli ansiosi della Costituzione – un dolore *non* degli adulti, di cui si parla, e a cui ci si riferisce generalmente pronunciando la parola magica: dolore.⁴⁴

I suoni del cardillo e dell'iguana si oppongono a un logos razionale, proponendo un diverso parlare che proviene da altri

cardillo addolorato and the Critique of European Modernity, in G. M. An-novi, F. Ghezzeo (a cura di), *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, cit., p. 361.

⁴¹ A. M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 19.

⁴² Si veda F. Ghezzeo, *Voci dall'oltrestoria: il cardillo addolorato di Anna Maria Ortese* in L. Clerici (a cura di), *Per Anna Maria Ortese*, cit., p. 240.

⁴³ A. M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 376.

⁴⁴ Ivi, p. 267.

luoghi. Eludono il linguaggio in favore di un altro tipo di comunicazione, fatta di balbettii, melodie, canti, suoni incomprensibili. Fanno parte di quella *letteratura minore* o rivoluzionaria di cui parlano Deleuze e Guattari, «una macchina d'espressione capace di disorganizzare le proprie forme, e di disorganizzare le forme di contenuti, per liberare dei contenuti puri che si confonderanno con le espressioni in un'unica materia intensa»⁴⁵. Il suono del cardillo, il suo "Oh! Oh! Oh!" è un contenuto puro, un'espressione che spezza le forme e segna nuove diramazioni. Il dolore espresso dal grido dell'uccello appartiene al mondo di quelle *piccole persone* che popolano le pagine di Ortese: lo capisce anche il principe Neville, la cui visione conosce un cambiamento nel corso della storia:

la sua anima era mutata, che il mondo era questo – e nessuno può illudersi di cambiarne, con rivoluzioni e tribunali, l'immobilità fondamentale, né procedere alla sua comprensione senza prima averne visitato le città sotterranee, le tristi città del cuore, il vero sottosuolo di tutti i grandi rivolgimenti e poi impietramenti politici. Lì era il male: nel cuore pronto alla menzogna, e inconsapevole della propria ignominia.⁴⁶

Il male è in chi non riesce a visitare le tristi città sotterranee del cuore; in chi, vigliacco, mente. Al contrario, Neville, capace ormai di accogliere anche la sofferenza, può finalmente ricevere la visita del cardillo, «che gli avrebbe spiegato tutto. La follia e la separazione, il dolore e questa gioia che giungeva adesso con lui: tutta calma, fredda, infinita»⁴⁷. Il principe, malinconico e visionario, grazie alle sue «strane capacità rbdomantiche»⁴⁸ è capace di percepire anche quello che non si vede, e intravedere i misteri di

⁴⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], Quodlibet, Macerata 2010, p. 51.

⁴⁶ A. M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 331.

⁴⁷ Ivi, p. 376.

⁴⁸ Ivi, p. 28.

Elmina. In questo, è aiutato da un amico della madre, una sorta di mago che, servendosi di una lente speciale, riesce a osservare cose lontane eludendo i confini dello spazio e del tempo.

Vista multiforme, si diceva, o riflessione capace di tenere insieme più visioni, più livelli di visibilità. *Superriflessione*, la chiama Merleau-Ponty:

intravediamo la necessità di una *superriflessione* che tenga conto anche di se stessa e dei mutamenti che essa introduce nello spettacolo, che quindi non perda di vista la cosa e la percezione grezze, e che infine non le cancelli, non recida, attraverso una ipotesi di inesistenza, i legami organici della percezione e della cosa percepita, e assuma viceversa il compito di pensarli, di riflettere sulla trascendenza del mondo come trascendenza, di parlarne non secondo la legge dei significati delle parole, inerenti al linguaggio dato, ma grazie a uno sforzo, forse difficile, che impiega questi significati per esprimere, al di là dei significati stessi, il nostro contatto muto con le cose, quando esse non sono ancora cose dette.⁴⁹

Merleau-Ponty fa appello a una lingua che, a fatica, riesca a esprimere il 'contatto muto con le cose', a una riflessione che «impieghi le parole *per dire* questo legame prelogico, e non conformemente al loro significato prestabilito, che si immerga nel mondo anziché dominarlo»⁵⁰.

Continuiamo allora la lettura di alcuni brani di Ortese, questa volta tratti dal romanzo *Alonso e i visionari*. All'origine del libro c'è una presenza immaginifica nella vita di Ortese, come la scrittrice racconta:

C'era nella mia vita la figura di un felino, aveva la faccia di un puma... non voglio parlarne altrimenti. Era una creatura meravigliosa, una immagine religiosa, e un

⁴⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 63.

⁵⁰ *Ibidem*.

giorno è scomparso. La convivenza con questo felino è una delle esperienze fondamentali della mia vita. Dopo che se ne andò, un certo giorno immaginai di vederlo in una casa dove era accaduto qualcosa: così è nata questa storia.⁵¹

Se è vero che possiamo ritrovare nel racconto giovanile *La casa del gatto*⁵² una sorta di anticipazione del felino protagonista di *Alonso*, è forse più interessante pensare a tale figura come una forma della perdita. Come afferma infatti la scrittrice durante un'intervista: «È un animale, ma in realtà il puma rappresenta tutto ciò che di caro, di fidato abbiamo perduto: un parente, una casa, un luogo lontano, una cosa [...] che ci è stata tolta con la forza della storia. [...] È una metafora dell'amore, dell'amore perduto, delle cose perdute»⁵³. Leggiamo un dialogo inserito nella prima parte di *Alonso e i visionari*:

«Gli uomini della perdita!» con semplicità, quasi di medico, il giovane Edwin. «Gli uomini che hanno perduto, per sempre, qualcosa d'inestimabile, il che non accade a tutti».

«Discorso triste, ma, in genere, ciascuno di noi ha perduto per sempre qualcosa di importante» intervenni, un po' ironica e davvero mediocre, io.⁵⁴

In questo romanzo, uscito per Adelphi nel 1996 ma ambientato negli anni del terrorismo, Ortese continua a sviluppare, forse in maniera ancora più radicale, le riflessioni sul visibile e l'invisibile, che intesse all'interno del tema della violenza dell'uomo. Da una lettera a Franz Haas: «non penso di aver

⁵¹ F. Borrelli, *Ortese. Incontro ai confini del surreale*, in «il Manifesto», 26 maggio 1996, p. 21.

⁵² A. M. Ortese, *La casa del gatto*, in «Domus», n. 175, luglio 1942, pp. I-III.

⁵³ A. M. Ortese, *Questa mia vita terremotata*, intervista di R. Polese, in «Amica», 14 giugno 1996.

⁵⁴ A. M. Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 76.

scritto un libro sul “terrorismo” [...] ma solo su una condizione umana: il dominio su altri esseri e l’indifferenza – o il mutismo – davanti al dolore»⁵⁵. Qualche mese più tardi scrive ancora all’amico, il quale ha appena perso il padre. Ortese mostra una grande dolcezza e comprensione: gli scrive che nulla si chiude, che ciò che è nato non muore mai ma solo tramonta, che ciò che vale per il sole può valere per le anime, le quali non cessano di esistere scomparendo dalla nostra vista. Soprattutto, la scrittrice consiglia a Franz una particolare attenzione verso le figlie: «non dica mai la parola “morto” parlando di lui alle bambine. Dica “partito”. Si abitueranno a non credere alle pur rispettabili apparenze. A non credere agli occhi»⁵⁶. Al pari del padre dell’amico, Alonso è partito; le apparenze sono rispettabili sì, ma è meglio non credervi troppo, come recita la citazione da Iosif Brodskij che Ortese pone in esergo al romanzo:

Come possono sapere
Quel che è successo? Non puoi fare indagini,
interrogando gabbiani, squali dalla bocca zeppa,
o mandando segugi
sulla traccia. Ma nell’oceano quali
tracce ci sono? Solo allucinazioni.

Nella realtà oceanica che ci circonda è difficile trovare le tracce: «pochi fatti confusi»⁵⁷ compongono infatti le storie che si intrecciano nel romanzo, «storie piene di mutamenti: si comincia con un lui, si finisce con lei o loro, o il contrario: con nessuno, con tutti»⁵⁸. Il romanzo si dispiega in tre momenti. Anni Cinquanta: due professori (Jimmy Op e Antonio Decimo), durante un viaggio in Arizona, trovano un cucciolo di puma; fine degli

⁵⁵ Lettera di Anna Maria Ortese a Franz Haas del 1 agosto 1996, contenuta in A. M. Ortese, *Possibilmente il più innocente*, cit., p. 141.

⁵⁶ Lettera di Anna Maria Ortese a Franz Haas dell’8 ottobre 1996, ivi, p. 143.

⁵⁷ Fofi G., *Alonso e la luce*, in L. Clerici (a cura di), *Per Anna Maria Ortese*, cit., p. 155.

⁵⁸ A. M. Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 23.

anni Settanta: Julio Decimo, figlio maggiore di Antonio e capo di una banda di terroristi, viene misteriosamente ucciso; anni Ottanta: l'americana Stella Winter – narratrice della storia – accoglie a casa il vecchio amico Jimmy Op. Sarà lei a tenere il filo degli eventi:

Mi chiamo Winter. Stella Winter Grotz. Nata in Pennsylvania cinquantasei anni fa. Un mio amico, il professor Jimmy Op, della Università di H., di ritorno da un viaggio in Italia, verso la fine di ottobre si fermò a Realdina, il villaggio di frontiera dove abito, e il secondo giorno (il primo era trascorso piuttosto silenzioso) sedeva con me davanti al camino del salotto, al pianoterra della casa. Fuori pioveva in modo oppressivo, pioveva sul mio giardino e sulla Francia non distante.

«Signora Winter», mi chiese improvvisamente «ha mai visto un puma, cioè un leone americano?»

Dissi di no.⁵⁹

Così si apre *Alonso e i visionari*: fin da subito, il tema della violenza dell'uomo si impone, accanto a quello del rapporto fra linguaggio e realtà. Alcuni passaggi dalle prime pagine:

Mi guardò. «Parlo proprio dell'umanità in genere, delle guerre, le crisi, i massacri e cose simili. Non ne usciremo senza prima tornare indietro... e molto, molto indietro».⁶⁰

«Non ho mai capito – e non credo di capire comunque – il linguaggio dei bambini. Forse perché è così simbolico, stravolto. Loro, in certi momenti, vedono tutto, con una intensità... nemmeno William Blake tocca così da vicino – e gli fa voltare il muso – *quello che è*. La cosiddetta realtà, intendo»⁶¹.

⁵⁹ Ivi, p. 11.

⁶⁰ Ivi, p. 12.

⁶¹ Ivi, p. 19.

«L'uomo è dannoso al puma e a molte specie di animali», sentenziò [...]. Il modo di narrare, se questa era una narrazione e non una conversazione, di Op era davvero troppo contraddittorio e malinconico anche per me, o per chiunque altro avesse gli occhi puntati su questa vita reale. La quale è grandiosa, certo, ma si svolge sempre su piccoli tratti – tessere di un mosaico, le «vicende umane», ben definite. Di rado esistono collegamenti tra certe figurette, o scene comuni, e il corso del tempo, il suo lontano domani, il futuro.⁶²

Come era stato per l'iguana e il cardillo, anche il puma è figura misteriosa, cangiante e inaffidabile: è morto a Roma investito da un camion? È stato Antonio a ucciderlo? Perché continua ad apparire sempre più vecchio? Era forse un cane? È mai esistito? Unica certezza è la colpa di Jimmy Opfering, che nulla ha fatto per alleviare il dolore e impedire la morte del cucciolo. Nell'ultima parte del libro è riportata una lunga lettera che Jimmy Op scrive ad Abramo Lincoln, dove ci sembrano raccolti i temi di tutto il romanzo:

Siamo i caposcuola della attuale teoria della conoscibilità. Partiamo dalla certezza che il mondo sia conoscibile, anzi conosciuto. E questo ci tiene immobili, e non reca aiuto a quei tre quarti delle creature viventi che passano intanto sotto l'ombra dell'inconoscibile dolore. Esse, appena colpite dal dolore, diventano (a tutti, amici e Nazioni intere) perfettamente ignote e inconoscibili. [...] Pietà dunque della nostra Terra – la comune Madre che abbiamo ridotto a un immenso ghetto (o prigione, che è il simile) dei Deboli e dei Passati. Riportiamo luce ai Deboli e ai Passati. Riapriamo i loro ghetti, ma prima inondiamoli di luce. Diamo consolazione a tutti. Noi crediamo nella giustizia, ma, prima della Giustizia per l'uomo, venga la giustizia per il Puma, che è il Mutamento, è l'avvento della inno-

⁶² Ivi, p. 24.

cenza e mansuetudine, la bontà e la pace, l'avvicinamento della patria lontana.⁶³

Come spiegava Merleau-Ponty, credere di poter conoscere la realtà è ingiusto, e anche dannoso: è invece necessaria, ancor prima di riflettere, una «frequentazione ingenua del mondo»⁶⁴, che purifichi la nozione della soggettività umana, «la quale perde il proprio status di punto d'accesso metodologico primario e insieme la propria posizione ontologica di cardine del mondo percepito»⁶⁵. A funzionare insieme sono sempre l'opacità e la profondità: «non c'è cosa pienamente osservabile, non c'è ispezione della cosa che sia senza lacune e che sia totale»⁶⁶. Il filosofo utilizza il termine di *intermondi* per designare il sistema di intersezioni fra le mie vedute e quelle degli altri, fra i miei atti e quelli degli altri, fra il mondo sensibile e il mondo storico: «essi sono ciò che, al di là delle nostre vedute, le rende solidali fra di esse e solidali con quelle degli altri, sono le istanze alle quali noi ci rivolgiamo non appena viviamo, i registri in cui si iscrive ciò che vediamo, ciò che facciamo, per divenirvi cosa, mondo, storia»⁶⁷. La nostra vita – riflette ancora Merleau-Ponty – ha una *atmosfera*, costantemente avvolta nelle nebbie del mondo sensibile e della storia. In questa atmosfera, visibile e invisibile architettano insieme una «stratificazione» di fenomeni.

Non smettiamo di ripeterlo: il mondo non è davanti a noi, ne siamo immerse e attraversate; le nostre idee sono già incrostate nelle giunture dei nostri corpi, perché è con questi che siamo nel mondo. Dentro di noi – continua il filosofo – sentiamo la pressione del tempo e dello spazio, che sono «un tempo e uno spazio di ammassamento, di proliferazione, di sopravanzamento, di promiscuità, – perpetua gravidanza, perpetuo parto, generalità e generatività, essenza grezza ed esistenza grezza, che sono i

⁶³ Ivi, p. 209.

⁶⁴ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 76.

⁶⁵ T. Toadvine, *Tempo naturale e natura immemorabile*, in «Discipline Filosofiche», anno XXIV, n. 2, 2014, p. 9.

⁶⁶ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 100.

⁶⁷ Ivi, p. 106

ventri e i nodi della medesima vibrazione ontologica»⁶⁸. In questa atmosfera avvolta nella nebbia, in questo pullulare di corpi, idee e punti di vista – «ogni paesaggio della mia vita è pregno, in quanto visibile, di molte altre visioni oltre alla mia»⁶⁹ –, il linguaggio / il logos / la filosofia / la scrittura «è l'esperienza [...] ancora muta che deve essere portata all'espressione pura del suo proprio senso»⁷⁰. Il linguaggio dovrà – detto altrimenti – farsi carico di questo legame indissolubile di visibile e invisibile («la peculiarità del visibile è di essere superficie di una profondità inesauribile»⁷¹), aprendosi sulle cose ma facendosi anche incalzare dalle voci del silenzio.

«Forse non vi è nulla di soprannaturale, in quanto tutto il mondo è soprannaturale»⁷², si trova a pensare Stella Winter, tenendo per sé questa riflessione.

2.3 Dire il mondo

La realtà non è tenace, non è forte, ha bisogno della nostra protezione.

(H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*)

Il discorso che, attraverso la lettura dei testi di Ortese, stiamo cercando di portare avanti da diverse prospettive, si fonda su una messa in discussione delle categorie che hanno dominato la tradizione occidentale e si sono imposte con forza nell'età moderna. Naturalmente, un ripensamento così radicale comporta una situazione di crisi molto profonda, e lo schiudersi di una serie di interrogativi: è possibile / auspicabile la creazione di un'alternativa? Come costruire un diverso immaginario? Come pensare, in

⁶⁸ Ivi, p. 134

⁶⁹ Ivi, p. 141.

⁷⁰ Ivi, p. 146. In questo passaggio, Merleau-Ponty cita le *Méditations cartésiennes* di Husserl.

⁷¹ Ivi, p. 159.

⁷² A. M. Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 243.

maniera più complessa e inclusiva, una nuova rete di relazioni fra mondo umano, animale e vegetale? Come aprirsi a modelli altri? Come eludere, anche per poco, l'egemonia del logos attraverso il logos? Forse, ogni tentativo che va in questa direzione deve prendere sul serio tale paradosso. Vorremmo allora continuare la riflessione concentrandoci proprio sul linguaggio, quale elemento di soglia fra visibile e invisibile.

Abbiamo visto come il visibile non possenga, di per sé, un valore assoluto, «se non in ragione di quell'immenso contenuto latente di passato, di futuro e di altrove, che esso annuncia e nasconde»⁷³. Il visibile e il vissuto emergono infatti dal linguaggio, il quale – continua Merleau-Ponty – fa «affiorare tutti i rapporti profondi del vissuto in cui esso si è formato, che è quello della vita e dell'azione, ma anche quello della letteratura e della poesia»⁷⁴. Se la percezione ha origine nel punto e nel momento in cui vedente e visibile si incontrano, la significazione raccoglie e chiude, contraendoli, tutti i mezzi fisici e linguistici: «come il visibile afferra lo sguardo che l'ha svelato e che ne fa parte, così la significazione si ripercuote, di rimando, sui suoi mezzi, annette la parola che diviene oggetto di scienza»⁷⁵. Il manoscritto incompleto de *Il visibile e l'invisibile*, prima delle note di lavoro, si conclude con parole estremamente significative:

tutto il paesaggio è invaso dalle parole, non è più, ai nostri occhi, se non una variante della parola, e parlare del suo "stile" significa per noi fare una metafora. In un certo senso, come dice Husserl, tutta la filosofia consiste nel restituire un potere di significare, una nascita del senso o un senso selvaggio, una espressione dell'esperienza attraverso l'esperienza che illumina specialmente la sfera particolare del linguaggio. E in un certo senso, come dice Valéry, il linguaggio è tutto, perché esso non è la voce di nessuno, perché è la voce stessa delle cose,

⁷³ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 105.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, p. 169.

delle onde e dei boschi. Si deve altresì comprendere che, dall'una all'altra di queste vedute, non c'è rovesciamento dialettico, noi non abbiamo il compito di riunirle in una sintesi: esse sono due aspetti della reversibilità che è verità ultima.⁷⁶

Se tutto il paesaggio è invaso dalle parole, alla filosofia non rimane che ridare un potere di significare, attraverso la metafora. Nelle note di lavoro, sotto forma di appunti allo stato grezzo, continue domande, corsivi e parentetiche, il *sensu* di ciò che diciamo e di ciò che udiamo è fatto risalire agli esistenziali, ovvero categorie attraverso le quali si comprendono le cose e le persone: «essi sono l'ossatura di quel "mondo invisibile" che, con la parola, comincia a impregnare tutte le cose che vediamo»⁷⁷. Il mondo è, a questo stadio, definito invisibile poiché siamo noi, con la nostra interiorità e il nostro corpo, a riempirlo: «nel visibile non ci sono mai se non delle rovine dello spirito»⁷⁸. Merleau-Ponty utilizza il termine *molteplicità prospettica* per spiegare lo scarto che distingue ogni relazione: le lacune dell'altro non si trovano mai là dove sono le mie, per questo ciò che l'altro dice ha significato. Come spiegato nelle note di lavoro, «le parole degli altri mi fanno parlare e pensare perché creano in me un altro da me, uno scarto in rapporto a... ciò che io vedo e così me lo designano a me stesso. Le parole dell'altro formano la trama attraverso la quale io vedo il mio pensiero»⁷⁹.

Sarà ora forse più chiaro come il *sensu* sia invisibile; tuttavia, l'invisibile per il filosofo – come pure per Ortese – non è il contrario del visibile: «il visibile ha esso stesso una membratura di invisibile, e l'in-visibile è a contropartita segreta del visibile, non appare che in esso»⁸⁰. L'accesso al visibile – e dunque anche al non visibile – avviene secondo Merleau-Ponty attraverso la

⁷⁶ Ivi, p. 170.

⁷⁷ Ivi, p. 197.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Ivi, pp. 237-238

⁸⁰ Ivi, p. 230.

percezione, attraverso il corpo e la carne con cui scivolare sugli elementi, sui raggi del mondo.

Il Porto di Toledo è un luogo eccezionale dove osservare non solo la ‘messa in pratica’ di tali riflessioni, ma anche le considerazioni di Ortese sulle possibilità della scrittura di raggiungere e restituire il punto di soglia tra il visibile e l’invisibile. Si vedano allora due passaggi:

Stimata Figueira e triste dirimpettaia, ieri sera, spero non si arrabbi, La vedemmo, Misa e io, alzando il capo da questo tavolo (dove ora Le scrivo), La vedemmo dietro ai vetri della sua vecchia stanza d’Angolo. [...] E che sentimento, Figueira, provammo per Lei. Da tanto, dalla sera al Café Canceiro, non La vedevamo, e ora La vedemmo; e ci parve, perdoni, come dietro la sua testa se ne alzasse un’altra, di molto più scura e seria, che intenta pareva (pareva soltanto, noti!) a riguardare la Collina (che da questa stanza non si vede) e le Carceri. Ci fece pena, creda. L’altra testa, invece, sembrava più piccola del solito, e intenta a mille suoni della di Lei casa.⁸¹

L’indomani, 31 ottobre, trovai sulla «Gazeta», che avevo comprato per non so quale curiosità – triste ansia di tornare indietro, tornare agli antichi giorni –, il seguente rendiconto, scritto da tempo, ma già partecipe di questo selvaggio splendore e mistero, e desiderio di pace, che ora mi circondava. [...] Riviveva in esso [...] l’Espressività, o via all’Espressività, che era mia unica terra. Lo trascrivo senza nulla mutare, così come lo vidi, né soprattutto dilungarmi in critiche a una scrittura che andava partecipando sempre più, anziché di una interiore logica, di una dissennata e crescente necessità di fissare, se possibile, le sopraggiungenti visioni.⁸²

⁸¹ A. M. Ortese, *Il Porto di Toledo*, cit., p. 283.

⁸² Ivi, p. 312.

Nel primo brano (una lettera che apre la seconda parte del libro, intitolata *Secondi ricordi di Toledo spezzati dal rumore del mare-tempo che si avvicina*) assistiamo a un farsi e disfarsi, sulla pagina, di quei movimenti dello sguardo, del vedere e non vedere affrontati in questo capitolo: la seconda testa pare alzarsi da quella 'fisica', visibile, di Figueira, molto più scura e seria, mostrando come la caratteristica del visibile sia appunto di essere superficie di una profondità inesauribile. Nel secondo passaggio citato, la narratrice, nel presentare un suo pezzo apparso su rivista, riflette sulla capacità dell'Espressività – così lei definisce la scrittura – di fissare l'invisibile, le 'sopraggiungenti visioni'. Come consueto ne *Il Porto di Toledo*, l'autrice riporta un brano da lei stessa scritto, un 'rendiconto'. Questa volta, si tratta del racconto intitolato *Bella Casa*, dove si narra di una donna che erra per le vie di una città straniera. Al termine dei suoi vagabondaggi, si ferma sempre in un luogo selvaggio a cui si giunge superato un ponte.

Un fiumicello dalle acque calme, di un turchino cupo a larghi e irrequieti anelli neri, scendeva molleggiando e mormorando tra le sponde di mirto. Sul leggero pendio di quelle rive nereggiava snello qualche cipresso. In fondo, dove il fiume faceva gomito, spiccavano sul cielo di un azzurro raro, quasi tra verde e nero, i merli candidi di una strana casa. Su questa pendeva, anello immacolato, acceso, intoccabile, quasi sanguinante e tristo, una luna al suo primo quarto. Chi abitava lì? Che gente? Quale la loro vita?⁸³

La protagonista, mossa da curiosità, continua a tornare verso quel luogo: «avida figgevo l'occhio avanti, a spiare il segreto di quella casa. Ma sempre le apparenze della più serena e agghiacciante solitudine ritraevano mesti indietro i miei passi»⁸⁴. Tuttavia, ecco che una sera la donna non è più trattenuta, pren-

⁸³ Ivi, pp. 312-313.

⁸⁴ Ivi, p. 313.

de coraggio: indossa un mantello nero, si aggancia sotto la gola il colletto e scopre che nella casa non abita nessuno. Si fa spazio il *topos* della casa infestata: una rosa essiccata che pende dalla serratura, il gemito dell'usignolo, la luna, la porta che scivola indietro da sola, «quasi aperta da mano di donna». La protagonista entra di fretta in una sala semibuia, altissima e lucente, il soffitto dipinto di fiori e alle pareti quadri grandi e piccoli di fronte ai quali si commuove. In questa casa, la donna vive uno stato di gioia intenso:

Io non uscii più da quella Casa, quale gioia! Io non potevo più lamentarmi di nulla, io ero felice. Non avevo mai freddo, mai fame, mai stanchezza: ma un bel letto candido e caldo, ma una tavola che si preparava da sola, con pochi cibi meravigliosamente soavi e nutrienti. Nessuna occupazione mi era prescritta, se non il volger degli occhi intorno, il fantasticare, il sospirare. Qui, non era più voce del mondo, tristezza e squallore, pena delle mortali vie; non tormento di umani, non esigenze sociali, non rimproveri di religione.⁸⁵

Dopo qualche tempo, la donna scopre di non essere sola nella casa: da una porticina strana, di bronzo e cinta di foglie, appare un'Aria a forma di uomo: così Ortese descrive questa creatura, specificando in nota che si tratta di «una figura d'Aria, una faccia soltanto di Nulla, una delle innumerevoli Forme che popolano il cielo, e mai noi vediamo, ma non meno reali della fauna e flora del Pianeta, semplicemente: composte d'aria!»⁸⁶. Questa Aria ha le fattezze di un uomo snello, giovane e bellissimo, dagli occhi d'oro, la fronte bianca, le guance di rose.

Egli, Asa (tale era il suo nome), era padre di Apa, era un appassionato artista di marmi (in anni ora persi), e di lui avevo sentito parlare per un fanciullo e quindi congiunto di Apa, Niso, anch'egli un po' oro e rosso, morto

⁸⁵ Ivi, p. 316.

⁸⁶ Ivi, p. 317.

una mattina a colazione, e il perché è nascosto. D'allora, Asa, chiuso il suo studio di marmi, sempre è sulla strada polverosa del villaggio, mentre passa una carrozza tutta d'oro che porta via il suo fanciullo gridante. Scompare, la carrozza, nel cimitero del villaggio, e Asa è là, che scuote i cancelli d'argento del cimitero, e chiama singhiozzando il suo Niso. E solo la polvere, al grido, si presenta volteggiando, la bianca polvere del villaggio. E lo studio di marmi, da quel tempo, non si apre più.⁸⁷

La protagonista lo riconosce: è Asa, il padre di Apa, il nonno materno, noto scultore della Lunigiana. Sappiamo che questo nonno, descritto da Ortese come sensibile e gentile, aveva avuto un figlio, Alberto, morto all'età di due anni. Come racconta la scrittrice, dopo la tragedia «aveva perso la ragione. Aveva chiuso lo studio di scultura, e non lavorava più. Correva dietro alle carrozze gridando: Alberto! Alberto!». Per dieci anni fu pazzo. Poi gli tornò la ragione»⁸⁸. Nell'immagine della carrozza, del dolore e della polvere, si mescolano due eventi della vita di Ortese: quando la nonna muore in Libia e il suo corpo viene portato via dalla cammelliera tra le grida della madre, e quando il nonno, fuori di sé, rincorre le carrozze gridando il nome del figlio.

Ma torniamo al racconto. Asa invita la donna a seguirlo in una sala segreta, uno spazio immenso, inondato da luce bianca da cui emergono dei marmi viventi: cavalli che galoppoano sui piedistalli, fanciulle che si abbracciano e cantano, madri che vegliano il sonno dei figli, barche che oscillano al moto incessante del mare. Il visibile e l'invisibile si intrecciano, innestandosi uno sull'altro, in modo magistrale in *Bella Casa*: al centro del brano sta una perdita che Ortese ha conosciuto solo dai racconti della mamma: è proprio la figura di Asa a raccontare come il visibile e l'invisibile siano l'uno innestato nell'altro. Dialogando con la protagonista, le spiega infatti di fare parte del mondo dei Beati:

⁸⁷ Ivi, pp. 317-318.

⁸⁸ L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 5.

«Che sai tu, Dasa, dell'essere Beato? Se non di una condizione assai lontana, forse *dall'altra parte* dell'intero creato, dove *altro* il tempo, *altri* i fiori?». «Non raggiungibile... credi?» con angoscia dico. «*Pensando*» egli dice.⁸⁹

Dopo questo scambio, la protagonista si trova in uno stato di grazia dove non ricorda più nulla: rimane l'ombra di quello che aveva appreso, a rendere velata la faccia della terra. Dopo il rendiconto di *Bella Casa*, Ortese conclude il capitolo riflettendo sulla stratificazione della Realtà e sul rapporto tra visibile e invisibile: «sì, avvertivo lentamente questo: che la Realtà è a tanti strati, secondo l'occhio. L'occhio mio ripudiava sempre più ciò che all'occhio popolare è *reale*»⁹⁰. Questo *reale* è definito dalla scrittrice «il comandato, l'acquietante, il conclusivo, il facile»⁹¹. La riflessione su questi temi continua a percorrere l'opera. Seguendo ad esempio il filo delle case, si veda questo passaggio tratto dal racconto *La casa del bosco*, dalla raccolta *In sonno e in veglia*:

Vi sono istanti, nella vita della immaginazione – che è poi la vita di tutti – in cui tutto ciò che avete pensato nella vostra vita, fino all'ultimo minuto, non conta più, o per lo meno smette di passare e diviene solo il reale; ma nell'istante stesso il reale rivela non so che dimensione... tutto ciò che non si pensa mai del Reale... – un reale molto diverso dal reale e tuttavia fatto di tutti i più umili segni di questo mondo... Ma non voglio, forse non saprei, dire di più.⁹²

Il 'reale' è difficilmente definibile e rappresentabile; tuttavia, Ortese è consapevole che proprio in questo paradosso risiede la forza della scrittura, che emerge sempre dalla memoria di una

⁸⁹ A. M. Ortese, *Il Porto di Toledo*, cit., p. 320.

⁹⁰ Ivi, pp. 322-323.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² A. M. Ortese, *In sonno e in veglia*, cit., p. 44.

ferita ormai dimenticata e indimostrabile, di una specie di lutto sognato o frontiera perduta:

Scrivere, quando non si giochi, è proprio questo: cercare ciò che manca, dappertutto – bussare a tutte le porte – raccogliere tutte le voci di un evento che ci ha lasciati, e quando non le voci, i silenzi – scritti in ogni corteccia d'albero, in ogni dura pietra, quando non pure nelle risuonanti, sempre uguali narrazioni del mare.⁹³

2.4 Suolo, bordo, interferenze

Intanto, ignari anch'essi della fine del loro mondo, i gabbiani antichi, fra imbroglio di vele e palpito d'acque e nuvole e vento, con rotte grida, fieramente poetavano.

(A. M. Ortese, *Il porto di Toledo*)

Il pensiero di Merleau-Ponty, come in parte si è già osservato, ci aiuta a cogliere altre visioni rispetto al paradigma di pensiero culturalista. Come spiega Manlio Iofrida nel saggio *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica dell'ecologia* – in particolare nella sezione finale, dove possiamo leggere il carteggio dello studioso con lo psicoterapeuta Alberto Lorenzini –, con Cartesio inizia la storia del razionalismo occidentale, «che sul dualismo fra mente e natura ha celebrato il suo trionfo e che si compendia in quella concezione meccanicistica con cui ci troviamo a colluttare ancora ai nostri giorni»⁹⁴. Il punto interessante su cui insiste Iofrida è che proprio negli anni in cui il dualismo, il meccanicismo e il prometeismo conoscono una forte accelerazione, alcuni grandi

⁹³ A. M. Ortese, *Le piccole persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di A. Borghesi, Adelphi, Milano 2016, p. 17.

⁹⁴ M. Iofrida, *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica della filosofia*, Quodlibet Studio, Macerata 2019, p. 179.

esponenti della letteratura e cultura europea reagiscono manifestando il loro disagio ed elaborando un'altra visione della natura e del rapporto uomo-natura. Se Iofrida individua, all'interno di questo processo, un momento fondamentale con l'elaborazione della fenomenologia, vorremmo aggiungere la scrittura di Ortese dentro al gruppo di pensatori che si oppongono al meccanicismo, all'idea che si possa intervenire sulle cose in maniera oggettiva e dall'esterno, e che il tutto corrisponda alla somma delle parti. Leggiamo le riflessioni di Iofrida a proposito della fenomenologia, e proviamo a pensarle accostate all'opera di Ortese:

Husserl [...] ha detto che la fenomenologia si basa, per la precisione, su una *conversione dello sguardo*. In cosa consiste questo gesto, che implica il richiamo a una *trasformazione del soggetto* come base per accedere alla realtà più profonda delle cose? Essenzialmente nella rinuncia a tutte le concrezioni intellettualistiche che ricoprono e oscurano l'accesso più profondo al mondo, che ci impediscono di *andare alle cose stesse*: è necessario rimuovere tutto l'ammasso di pre-giudizi, di giudizi già fatti, tutta la vera e propria corazza protettiva con cui ci difendiamo, per paura, da un contatto più genuino e immediato con il mondo. Per fare veramente esperienza, dobbiamo in altri termini sospendere il pensiero, la coscienza secondaria, per ridar spazio a quella fonte di relazione con le cose che è la nostra coscienza primaria, prelogica, addirittura prelinguistica. [...] sto cercando di spiegare come in questa fondazione della fenomenologia ci sia già tutta quella visione non dualistica della nostra *inerenza al mondo* che si oppone diametralmente al dualismo e nichilismo della linea occidentale dominante. E dunque, la fenomenologia è, nella sua ispirazione fondamentale, profondamente ecologica – ispira un atteggiamento di partecipazione all'essere e al mondo, rimanda a una certezza fondamentale di esserci che è anteriore a qualunque dubbio amletico sull'essere e il non essere.⁹⁵

⁹⁵ Ivi, pp. 181-182.

Il soggetto, in seguito a una trasformazione, può attuare una ‘conversione dello sguardo’ per accedere alla realtà più profonda delle cose. In che modo? Rinunciando alle riflessioni intellettualistiche che ci impediscono di ‘andare alle cose stesse’: per fare esperienza, dovremmo risalire a quel rapporto prelinguistico con la realtà che ci permette di vivere la nostra ‘inerenza al mondo’. Merleau-Ponty indica una prospettiva ecologica pensando il rapporto tra natura e cultura iscritto nel più ampio discorso sul visibile e l’invisibile: in altre parole, nel suo pensiero, la natura è posta

come *un resto* che è comunque sempre legato alla cultura, come il *verso* del suo *recto*. Detto altrimenti: il paradigma ecologico di Merleau-Ponty si traduce nei temi dell’*inerenza*, della nostra appartenenza a un mondo che ci precede e che non è riducibile alla nostra prospettiva e alla nostra volontà; un paradigma della *passività* come rovescio irriducibile dell’attività.⁹⁶

Il senso della ‘visione ecologica’ di Ortese sta proprio in questo – e non nell’inserimento ‘tematico’ di figure metamorfiche – : nell’idea che apparteniamo a un mondo che ci precede e che non è riducibile alla nostra prospettiva e alla nostra volontà. In tale direzione possiamo parlare di ‘passività’, ovvero di una fondamentale impotenza non solo dei personaggi dei racconti e dei romanzi, continuamente immersi in un’atmosfera che li tira da tutte le parti, ma anche dell’autrice stessa, che rinuncia perfino a controllare la materia narrata, lasciandosi trasportare da eventi, umori e visioni, e concedendosi un’immersione – o inerenza – nel mondo.

Nell’autunno del 1948, Merleau-Ponty partecipa a una trasmissione radiofonica con un intervento: il filosofo spiega in modo molto chiaro le questioni che stiamo affrontando.

Quando si passa dalla scienza, dalla pittura e dalla filoso-

⁹⁶ Ivi, p. 205.

fia classiche alla scienza, alla pittura e alla filosofia moderne, assistiamo [...] a una sorta di risveglio del mondo percepito. Impariamo a veder nuovamente il mondo attorno a noi da cui ci eravamo distolti nella convinzione che i nostri sensi non potessero insegnarci nulla di valido e che solo un sapere rigorosamente oggettivo meritasse di esser preso in considerazione. Ritorniamo a prestare attenzione allo spazio in cui siamo situati, che guardiamo da una prospettiva limitata, la nostra, ma che è pur sempre la nostra dimora, e con cui abbiamo un rapporto carnale – riscopriamo in ogni cosa un particolare stile d'essere che lo rende uno specchio dei comportamenti umani –, e infine si stabiliscono, tra noi e le cose, non più rapporti tra un pensiero dominante e un oggetto o uno spazio completamente dispiegati davanti a esso, ma il rapporto ambiguo tra un essere incarnato e limitato e un mondo enigmatico che egli intravede, che non smette di ossessionarlo, ma sempre attraverso prospettive che glielo nascondono nella stessa misura in cui glielo rivelano, attraverso l'aspetto umano che ogni cosa assume sotto uno sguardo umano.

Ma in un mondo così trasformato non siamo soli, e non siamo soltanto tra uomini. Questo mondo si offre anche agli animali, ai bambini, ai primitivi, ai folli che lo abitano a modo loro e che coesistono con esso.⁹⁷

Ci pare che in questo passaggio del 1948 siano racchiuse tante delle riflessioni che da una ventina d'anni sono così diffuse (in letteratura, in antropologia e in filosofia): la questione dell'essere situati, della prospettiva limitata e del punto di vista. In particolare, l'aspetto che troviamo più interessante e originale è quello riferito al rapporto fra un essere incarnato e limitato e il mondo che rimane enigmatico. Vige sempre un'ambiguità di fondo: la realtà rimane oscura, può solo essere intravista. Infine,

⁹⁷ M. Merleau-Ponty, *Esplorazione del mondo percepito: l'animalità*, in *Conversazioni* [1948], SE, Milano 2002, pp. 43-44.

Merleau-Ponty sottolinea anche il fatto che non siamo soli: questa realtà non si offre solo all'essere umano adulto, ma anche agli animali, ai bambini e ad altri tipi di uomini, che il filosofo chiama primitivi e folli.

Riprendendo i fili che si sono dispiegati in questo capitolo, abbiamo visto come, di fianco / opposta all'idea dualistica, meccanicistica e intellettualistica emerge un altro filone di pensiero che propone una diversa concezione del mondo e del rapporto dell'essere umano con la vasta realtà. Questa altra elaborazione è rintracciabile in culture ed epoche differenti, che spaziano dalla fenomenologia (occidentale) all'animismo della tribù amazzonica degli Achuar. La natura, la realtà, il mondo non sono di fronte a noi, completamente visibili, bensì sono il nostro suolo, quella dimensione spazio-temporale rintracciabile grazie al visibile e alla carne. Lo spirito – spiega ancora Merleau-Ponty nelle ultime note di lavoro in calce a *Il visibile e l'invisibile* – è l'altra faccia del corpo: «noi non abbiamo idea di uno spirito che non sia *sotteso* da un corpo, che non si stabilisca su questo *suolo*»⁹⁸. Subito dopo, il filosofo chiarisce cosa intenda per 'altra faccia' e per 'chiasma':

“L'altra faccia” significa che il corpo, in quanto ha questa altra faccia, non è descrivibile in termini *oggettivi*, in termini di in sé, – che quest'altra faccia è veramente l'altra faccia *del corpo*, *trabocca* in esso (*Überschreiten*), sopravanza su di esso, è nascosta in esso – e in pari tempo ha bisogno di esso, termina in esso, *si ancora* in esso. C'è un corpo dello spirito, e uno spirito del corpo e un chiasma tra di essi. L'altra faccia da intendere non, come nel pensiero oggettivo, nel senso di altra proiezione del medesimo geometrico, ma nel senso di *Überstieg* del corpo verso una profondità, una dimensionalità che non è quella dell'estensione, e di trascendenza del negativo verso il sensibile.⁹⁹

⁹⁸ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 270.

⁹⁹ Ivi, p. 271.

Il corpo non è descrivibile in termini oggettivi: tra esso e lo spirito esiste un chiasma indissolubile. Lo stesso rapporto intercorre tra il nostro corpo e la natura: con il *suolo* abbiamo una relazione di inerenza. Tra l'organismo e l'ambiente c'è un rapporto dinamico: sono due entità inseparabili. Interno ed esterno non possono essere distinti da un limite netto: di conseguenza, l'organismo non è un soggetto che imprime un'azione su un oggetto. E così, il suolo non è inerme, non è un contorno o uno sfondo dal quale si stagliano i nostri pensieri e le nostre intenzioni. Merleau-Ponty propone cioè «un'ontologia *porosa*, in cui essere e nulla, libertà e necessità, conscio e inconscio sono imbricati reciprocamente, costituiscono un *tertium* irriducibile alle sue componenti»¹⁰⁰. Si configura un soggetto che si trova sul margine di conscio e inconscio: da qui, Merleau-Ponty sviluppa il concetto di visione. Come afferma ancora Iofrida,

il chiasma visivo è il congedo definitivo dall'idea di un soggetto conscio e trasparente, *kosmotheoros*, che guarda dall'alto, privo di limiti e di peso, un mondo dai cui lacci è completamente libero. Al contrario, nella visione il soggetto si sperimenta come *piega* del mondo su se stesso, come *finestra* sul mondo e dunque come punto di vista parziale, luce cosciente che si staglia su uno sfondo mai del tutto chiarificato di oscurità, di inconscio, di *oblio*.¹⁰¹

Ecco il punto su cui vorremmo insistere riguardo tutta la questione del visibile / invisibile, della possibilità di intravedere (e non vedere) la realtà, del concatenamento dei punti di vista: tali riflessioni ci sembrano centrali nella scrittura di Ortese e permettono di aprire nuove piste critiche. La poetica dell'autrice è visionaria – capace cioè di proiettarsi nel futuro aprendo 'altre' prospettive – nella misura in cui crea una relazione strettissima, di inerenza, tra spirito e corpo e tra *soggetti*

¹⁰⁰ M. Iofrida, *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica della filosofia*, cit., p. 129.

¹⁰¹ Ivi, pp. 130-131.

e mondo. Nel suo pensiero, il rapporto con l'esserci e con la terra è fondamentale: sia nel senso di un'appartenenza a un territorio in particolare (in primis Napoli, ma anche un territorio immaginato come Toledo, non per questo meno definito, *situato* e preciso), sia nell'accezione di un territorio inteso come pianeta Terra.

Soprattutto negli ultimi decenni della sua vita, Ortese approfondisce infatti il discorso sull'appartenenza alla Terra, sulla coscienza, sulla natura e la visione. Nel brano che apre la raccolta *Le piccole persone*, dal titolo *Ma anche una stella per me è «Natura»* (articolo apparso su «Tuttolibri» il 18 febbraio 1984), la scrittrice cerca di definire il concetto di 'natura' e si interroga sul legame fra questa e l'io. Utilizza i termini di 'energia', 'respiro grandioso', 'evento senza origine', 'ritmo senza riposo', descrivendo la natura come una corrente fantastica e incomprensibile, «di cui a ciascuno di noi non è dato scorgere che un punto, quello dove si affaccia, per subito sparire, il suo "io", o qualcosa di ugualmente inesplicabile»¹⁰². Ortese si sofferma su quel carattere di ambiguità ed enigmaticità di cui abbiamo parlato, e anche sul parzialissimo punto di vista dal quale ci affacciamo. La natura, inoltre, non è inerme né oggettivata, ma reagisce attivamente: «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»¹⁰³. Non solo la natura ha la capacità di compiere una separazione, bensì agisce mangiando, bevendo e consumando:

In realtà, non sono le creature che bevono e mangiano il *Mondo*: ma è il Mondo che mangia e beve, cioè c o n s u m a, *la storia*, il nascere e divenire delle creature nella loro totalità. Da questo equivoco, che mai come oggi la cultura – sebbene colma di interrogativi – ha accettato, e

¹⁰² A. M. Ortese, *Le piccole persone*, cit. p. 16.

¹⁰³ *Ibidem*.

proclama e difende come un principio assoluto, procede tutto l'errore (d e v i a z i o n e) e l'angoscia del vivere, procedono tutti i violenti e delittuosi comportamenti del cosiddetto c i v i l e – u o m o c i v i l e – e per conseguenza della Storia. La Terra come c o s a – l'uomo come suo proprietario – l'u s o della Terra e di tutte le sue c r e a t u r e, come diritto assoluto del proprietario. Sistemazione di territori, sfruttamento della terra, deportazione e uso di popoli – di esseri p a r l a n t i o meno – dipendono da questa credenza delittuosa: che la Vita sia una cosa – invece di un respiro, e un sogno – e la p r o p r i e t à (su tale r e s p i r o e sogno), un diritto. È, invece, un a b u s o – un disordine tremendo che sempre più cresce avvolgendosi intorno a se stesso... Lo chiamiamo Crisi.¹⁰⁴

Tutta l'angoscia del vivere proviene da un equivoco alla base della nostra cultura: il Mondo è vivo, la natura consuma. Non capendo, non vedendo tale realtà, l'uomo 'civile' abusa di territori, creature e popoli, convinto che la vita sia un oggetto, una cosa, una proprietà e un diritto. *L'Iguana* si apre proprio così:

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, e più in là, forse, anche case popolari; 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, di cui, causa la rigidità della moderna vita a Milano, appaiono assetati. Incontri con gli indigeni, e la cupa nobiltà di questa o quella isola, sono tra le emozioni più ricercate, e se ti viene in mente che emozione sia un traguardo inadeguato alle vaste possibilità del denaro, rifletti sulla stretta corrispondenza tra grandezza economica e indebolimento dei sensi,

¹⁰⁴ A. M. Ortese, *In sonno e in veglia*, cit., p. 176.

per cui, al massimo del potere di acquisto, si ha non solo che ottundimento, che generale incapacità di discernere, di gradire; e colui che, ormai, potrebbe cibarsi di tutto, non gusta più che poco o niente.¹⁰⁵

I milanesi descritti da Ortese – simbolo dell’umanità – considerano il mondo come merce: non solo cercano spazi da comprare dove costruire case e alberghi, ma sono assetati, allo stesso modo, di quello che considerano ‘natura’. Si tratta sempre di luoghi resi oggetti, da modificare a piacimento o dove ricercare un’emozione.

Sull’inconoscibilità del mondo, la scrittrice insiste in altri testi coevi, come nel già citato brano *La coscienza profonda*, dove ogni piccolo evento non causato dall’uomo è definito inspiegabile e nuovo, radicalmente inconoscibile. Di fronte a questo mistero, all’uomo non rimane che difendersi con una sorta di passività e indifferenza di fronte a una condizione altrimenti insopportabile:

questa condizione – l’estrema piccolezza miseria e nullità dell’uomo rispetto a ciò che egli, come specie e spesso come singolo, crede o presume di sé – è tanto disperata, che si può ben perdonare all’uomo se non voglia saperne niente, e finga, in tutto e per tutto, o vada ripetendo a se stesso, di trovarsi – in questo mondo – nella propria casa. Che sarebbe dell’uomo, se, già alla nascita, egli sapesse qualcosa – della sua vera condizione? Di abitante di un pianeta che non esiste nemmeno, se non come un’ipotesi, forse, nell’ordine delle grandezze, sempre più infinite grandezze, universali? Che ne sarebbe della sua iniziale allegria, esuberanza, decisione? Delle speranze degli umili, come della gloria e l’arbitrio dei potenti? Nulla. Tutto, tutto si spezzerebbe, tornerebbe polvere immediatamente, annientato dalla fondamentale disperazione.¹⁰⁶

¹⁰⁵ A. M. Ortese, *L’Iguana*, cit., p. 15.

¹⁰⁶ A. M. Ortese, *Le piccole persone*, cit., pp. 19-20.

Queste riflessioni, marcatamente leopardiane, proseguono all'interno del brano: «perduti gli illusori fanali» (Dio, l'antropocentrismo), e percependo la fatica del vivere, gli esseri umani continuano, incuranti del buio, a frustare i propri cavalli e imporre loro un cammino ignoto. Rileggiamo allora il passaggio citato nel primo capitolo: «la coscienza del profondo direi che è una memoria delle “prime cose” preesistenti l'universo, e memoria della idea – di una idea dell'uomo, preesistente l'inizio dell'universo, e una idea dell'uomo o l t r e i tempi dell'universo. Definirei la coscienza profonda, e la sua spinta ordinatrice, v i s i o n e»¹⁰⁷. La riflessione di Ortese prosegue sulla scia indicata da Merleau-Ponty riguardo quella coscienza prelogica e prelinguistica (la coscienza primaria di cui parlava Husserl) che è necessario recuperare per *stare* al mondo. La scrittrice ci spiega infatti che tale coscienza profonda

è fondata su elementi non comunicabili – estranei al tempo e al proliferare e perdersi delle anime e delle cose – ed assicura [...] una realtà fondamentale – dove vediamo che tutto è irreali ciò che non è posto in questa coscienza, tutto passa e fugge nella morte – lasciando dietro quell'altra morte che è la s t o r i a –, tutto ciò che non ha fondamento che in questo imperituro e onnipresente – per quanto nascosto – continente o t e r r a f e r m a dell'essere.¹⁰⁸

Ortese si interroga senza sosta su tali questioni: la condizione di partenza è sempre segnata da un rapporto ambiguo tra l'essere umano e il suolo che abita. «Penso che se l'uomo acquistasse la coscienza del luogo dove vive ci sarebbe una pace diversa, saremmo nella realtà. Invece non lo siamo. Noi crediamo continuamente di essere seduti su qualche cosa: ma non siamo seduti su niente»¹⁰⁹. Si tratta di una sopravvivenza puramente casuale

¹⁰⁷ Ivi, pp. 23-24.

¹⁰⁸ Ivi, p. 24.

¹⁰⁹ La citazione è tratta da un'intervista riportata in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 253.

ed effimera: la Natura (precisamente come quella dell'*Operetta* leopardiana dedicata alle erranze dell'Islandese) è indifferente. Il rapporto di non conoscibilità è reciproco: come la Natura non conosce l'uomo, così l'uomo non può conoscere quelle «leggi segretissime» degli spazi terrestri e cosmici. Tuttavia, ciò non impedisce all'uomo di mettere in pratica la propria superbia:

quegli strazi e tormenti e ribaltamenti continui da vita a morte che noi vediamo essere il trastullo incosciente dell'universo rispetto ai terrestri, tale principio i terrestri più forti lo adoperano, e su scala planetaria, con i terrestri più deboli: scatenando guerre, miasmi mortali, inaridendo mari fiumi territori, portando a frana le montagne, e qui forando con appositi congegni volanti l'atmosfera (che è un tappeto azzurro, delicatissimo), affinché i raggi cosmici vengano ad ucciderci. Qui mettendo mine sotto la terra, affinché essa tremi di continuo: là, con la bocca enorme dell'avidità, suggendo piante, frutteti interi, o vaste foreste, al fine di mutare questa «vita» in un corpo nuovo – cellulosa, CARTA – che divulgherà e ordinerà che siano mantenute le leggi nefande dell'uomo forte sulle vite più deboli.¹¹⁰

La scrittrice si sofferma in particolare sulla questione animale, condannando duramente gli allevamenti e i macelli, parlando di mercificazione e massacro a livello planetario, dolore programmato e riduzione a oggetti di anime viventi: «i macelli sono i nostri altari [...] di quei gemiti all'alba non c'è traccia nel nostro continuo dolore, e io dico che questo dolore e questa non speranza attuale [...] dipendono esclusivamente da quello, che non ascoltiamo quei gemiti all'alba»¹¹¹.

Ortese ha ben chiaro il discorso prometeico sul pianeta: in un articolo degli Anni Settanta intitolato *Io credo in questo*, afferma infatti che l'uomo, l'essere più sordo e cieco dell'Universo, ha la

¹¹⁰ A. M. Ortese, *Le piccole persone*, cit., p. 33.

¹¹¹ Ivi, p. 118.

«necessità di considerare il luogo dove vive, la Terra, un oggetto meccanico, a lui pienamente soggetto, di cui egli conosce tutti i segreti e dispone di tutti i comandi»¹¹². La scrittrice va oltre, anticipando certi discorsi attuali sulla capacità salvifica della geoingegneria come unica possibilità di far fronte alla crisi ecologica (ovvero l'idea che il clima e altri fenomeni atmosferici e persino geologici possano essere dominati grazie all'avanzamento tecnologico): l'uomo si illude «di controllare terremoti, maree, inondazioni, epidemie, disastri celesti, e ogni altro orrore: e forse pensa – anzi pensa senza dubbio – almeno io, il più forte degli uomini, Ford o qualsiasi altro, mi salverò, a causa dei miei soldi»¹¹³. È ridicolo pensare che con i soldi, con la scienza o con la tecnica sia possibile controllare eventi di così larga portata, o quantomeno mettersi in salvo. L'uomo può fare tali riflessioni perché crede di dominare uno spazio da lui separato, non un suolo con il quale è in costante relazione, ma un oggetto che tiene a distanza e di cui può fare quel che vuole.

Di fronte a questo, Ortese grida «basta basta con i problemi dell'uomo»¹¹⁴, e crea sulla pagina una 'realtà' fatta da proliferanti rapporti: ogni cosa intrattiene con il mondo un particolare legame, e in tale campo relazionale l'essere umano non occupa un posto privilegiato, né rispetto alla sua 'localizzazione', né rispetto al sistema di valori o capacità di cui tradizionalmente e culturalmente ha il primato: è così che, nell'opera ortesiana, una donna si può innamorare di un lume o di una pianta, può intavolare una discussione con il sole o sfiorare un drago. Insistiamo sul fatto che questi 'avvenimenti' non sono descritti all'interno di un sistema fantastico o immaginifico, ma fanno parte, in maniera legittima, della 'realtà', la quale comprende quello che vediamo e quello che non vediamo, in misure variabili e mai in rapporto gerarchico. Crediamo che la letteratura abbia la forza di dire questi rapporti, di ri-creare una 'realtà' fatta di soggetti non autonomi ma portatori di una *agency*, con-

¹¹² Ivi, pp. 34-35.

¹¹³ Ivi, p. 35.

¹¹⁴ Ivi, p. 182.

tinuamente connessi con altri attanti (umani e non umani). In altre parole, ci sembra che nella scrittura di Ortese siano ‘messe in pratica’ e a volte anticipate alcune riflessioni che negli ultimi decenni sono teorizzate in ambito antropologico e filosofico: «l’umanità è *consustanziale* al mondo o, per meglio dire, *oggettivamente* “co-relazionale” al mondo, relazionale *come* il mondo. Vi è [...] un’immanenza reale tra esistenza ed esperienza nella costituzione di un multiverso relazionale»¹¹⁵, come affermano Viveiros De Castro e Danowski. I due studiosi insistono sull’inseparabilità ontologica universale tra forma e sfondo, tra il vivente e il suo ambiente, per riflettere sulla nozione di *anthropos* che l’Antropocene mette in scacco: non più un soggetto universale capace di agire come popolo, bensì una molteplicità intensiva ed estensiva di popoli. Come afferma Isabelle Stengers, «fino a quando – che sia per promuoverlo o per decostruirlo – saremo infestati dal modello ideale di un sapere razionale, oggettivo, suscettibile di mettere d’accordo tutti i popoli della Terra, resteremo incapaci di stabilire con questi altri popoli dei rapporti degni di tale nome»¹¹⁶. Le osservazioni di Viveiros De Castro e Danowski provengono in particolare dal pensiero di Bruno Latour, il quale afferma a tale proposito:

Essere un soggetto non significa agire in modo autonomo in rapporto a un contesto oggettivo, ma piuttosto condividere l’agency con altri soggetti che hanno ugualmente perso la loro autonomia. E perché abbiamo a che fare con questi soggetti – o piuttosto quasi-soggetti – che dobbiamo abbandonare i nostri sogni di controllo e smetterla di temere l’incubo di ritrovarci prigionieri della “natura”. Non appena ci accostiamo a esseri non umani, non riscontriamo in loro l’inerzia che ci consentirebbe, per contrasto, di pensarci come agenti, ma, al contrario,

¹¹⁵ D. Danowski, E. Viveiros de Castro, *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, cit., p. 162.

¹¹⁶ I. Stengers, *Nel tempo delle catastrofi. Resistere alla barbarie a venire* [2009], Rosenberg & Sellier, Torino 2021, p. 124.

troviamo agency che non sono più senza legame con quel che siamo e quel che facciamo. Per converso, da parte sua (ma non esiste più alcuna “parte”!), la Terra non è più “oggettiva”, nel senso che non può più essere tenuta a distanza, considerata da Sirio e come svuotata di tutti gli umani.¹¹⁷

Non ci sono più soggetti capaci di agire in modo indipendente in un contesto oggettivo, bensì una condivisione di agency: la ‘semplice’ capacità di agire che riscontriamo in umani e non-umani dovrebbe farci abbandonare immediatamente ogni sogno di controllo. Latour condivide queste riflessioni con altri pensatori e pensatrici, prima fra tutti Donna Haraway, che centra il saggio *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* proprio sulla pratica necessaria – nella situazione di *trouble* in cui viviamo – di generare parentele attraverso connessioni inventive. Restare a contatto con il problema – sostiene la biologa e filosofa – «richiede la capacità di essere veramente nel presente, ma non come un evanescente anello di congiunzione tra passati terribili o idilliaci da un lato e futuri salvifici o apocalittici dall’altro: bisogna essere presenti nel mondo in quanto creature mortali interconnesse in una miriade di configurazioni aperte fatte di luoghi, epoche, questioni e significati»¹¹⁸. All’*Homo* che scruta il cielo e imprime un’azione sul mondo, Haraway oppone delle creature ctonie, che sguazzano nell’humus multispecie e «sono mostri nel senso migliore del termine: dimostrano e performano l’importanza materiale dei processi terrestri e di tutte le creature. E poi dimostrano e performano conseguenze»¹¹⁹. La categoria selvaggia che l’autrice propone nel suo saggio – e che ci sembra strettamente connessa al pensiero di Ortese – è quella di *kin*, di parentela imprevedibile e imprevista, che ha come presupposto ma an-

¹¹⁷ B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico* [2015], Meltemi, Roma 2020, p. 102.

¹¹⁸ D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, cit., p. 13.

¹¹⁹ Ivi, p. 14.

che conseguenza una realtà segnata dalla simpoiesi – «la parola più adatta per indicare i sistemi storici complessi, dinamici, reattivi, situati [...] che ci permette di mondeggiare in compagnia»¹²⁰ –, dal co-divenire. Insoddisfatta del postumanesimo, Haraway sostituisce al concetto di umanità quello di *humusità*: «l'umano in quanto humus ha tantissimo potenziale: se solo potessimo sbriciolare e sfilacciare l'umano in quanto Homo, questa fantasia malata di un amministratore delegato perennemente intento ad autorealizzarsi e a distruggere il pianeta!»¹²¹. La studiosa critica al corrente uso del termine Antropocene il suo essere significativo per gli intellettuali delle classi ricche ma incapace di comprendere molte zone del mondo: si tratta, ancora una volta, di un discorso volto a evidenziare l'eccezionalismo umano, che «avvilisce e stronca la nostra capacità di immaginare e prenderci cura di altri mondi, sia di quelli esistenti e precari [...] sia quelli a cui dobbiamo dare vita in alleanza con le altre creature, per quei passati, presenti e futuri che è ancora possibile recuperare»¹²². Haraway propone quindi di usare un'altra definizione:

a differenza dell'Antropocene e del Capitalocene, lo Chthulucene è fatto di storie multispecie in via di svolgimento, di pratiche del con-divenire in tempi che restano aperti, tempi precari, tempi in cui il mondo non è finito e il cielo non è ancora crollato. Siamo la posta in gioco gli uni degli altri. A differenza del dramma che domina il discorso sull'Antropocene e del Capitalocene, nello Chthulucene gli esseri umani non sono gli unici attori rilevanti; gli altri esseri non sono mere comparse che si limitano a

¹²⁰ Ivi, p. 89. Si vedano anche gli studi della biologa Lynn Margulis, la quale ha dimostrato che le nostre cellule contengono i batteri originali, gli archeobatteri anaerobici, i procarioti, che si nascondono nel tessuto organico. Si tratta della teoria dell'endosimbiosi: a ogni livello, all'interno e fra gli organismi, a partire dalle cellule, hanno luogo continui scambi e rapporti di interdipendenza.

¹²¹ Ivi, p. 54.

¹²² Ivi, p. 78.

reagire. L'ordine viene rielaborato, si disfa una maglia per crearne un'altra: gli esseri umani sono della Terra e con la Terra, e i poteri biotici e abiotici di questa Terra sono la trama principale del racconto.¹²³

Inutile insistere ancora sull'abilità di Ortese di creare sulla pagina parentele fra creature appartenenti a 'mondi' diversi. La capacità della scrittrice di aprire nuove prospettive trova spazio, come si è visto, nelle più recenti riflessioni riguardanti l'Antropocene. Il pensare lo spazio, la Terra, l'atmosfera non come qualcosa di passivo e completamente modellabile dall'Uomo, bensì in grado di reagire all'azione umana anche in modo inaspettato e poco controllabile è infatti una delle idee più interessanti nell'attuale dibattito, come mette in luce Paolo Missiroli nel suo recente studio: se il discorso prometeico sull'Antropocene pensa lo spazio terrestre come oggettivo, piatto, incapace di resistere – «la Terra deve essere uno spazio piano, al fine di consentire non solo il dispiegarsi della geoingegneria, ma anche, più in generale, dell'azione dell'essere umano su di essa: suolo infinitamente appropriabile, spazio privo di autonomia»¹²⁴ –, il Sistema Terra (Earth System) si mostra invece come un pianeta molto complesso e speciale, dove l'umano non ricopre un ruolo dominante:

il “mondo naturale” non è lo sfondo passivo di eventi umani. Piuttosto, le tradizionali storie umane sono dinamicamente situate all'interno di più ampie storie della terra. Ad esempio, l'elaborazione della nozione di “tempo profondo” attinge alla geologia, alla biologia evolutiva e alla scienza del clima per rifondare le storie umane nel contesto di tempi e processi sinergici più ampi.¹²⁵

¹²³ Ivi, p. 85.

¹²⁴ P. Missiroli, *Teoria critica dell'Antropocene. Vivere dopo la Terra, vivere nella Terra*, Mimesis, Milano-Udine 2022, p. 45.

¹²⁵ D. B. Rose, T. Dooren, M. Chrulew, S. Cooke, M. Kearns, E. O'Gorman, *Pensare con l'ambiente, scombinando le discipline umanistiche*, in M. Armiero, F. Giardini, D. Gentili, D. Angelucci, D. Balicco, I. Bussoni

La Terra ha i propri temi, la propria storia, i propri rivolgimenti: se è vero che l'uomo – o meglio, la produzione capitalista – è diventato una forza geologica, in grado di imprimere trasformazioni insanabili al pianeta (così potenti da fare estinguere migliaia di specie, sviluppare e diffondere virus letali, aumentare molto velocemente la temperatura terrestre), è altresì vero che il *suolo* su cui siamo appoggiate è capace di reagire alle nostre azioni in modo imprevedibile, come già affermava Merleau-Ponty:

L'umanità, in quest'epoca, non assorbe o domina una qualche natura interamente passiva, impartendo ordini da un trono alla sostanza fisica inerte che lo circonda. Al contrario, le società umane sono solo l'elemento più forte e chiaramente distinguibile tra una serie irriducibile di forze geologiche.¹²⁶

Lo ripetiamo: la natura non è passiva e le sue reazioni (o semplicemente le sue 'azioni') sono spesso imprevedibili. Ortese non solo riflette su questi temi negli articoli usciti su rivista, ma costella anche la sua produzione più 'letteraria' di tali questioni, come leggiamo in un passaggio tratto da *Alonso e i visionari*:

Comunque, di una cosa – a cui penso spesso – sono certo: che tali problemi [...] non possono risolversi senza tener presente il sacro, vorrei dire l'*imponderabile*, il *senza spiegazione* che è nella natura della vita, perfino – anzi soprattutto – dove essa è più umile e muta.¹²⁷

Le creature che attraversano gli scritti di Ortese abitano un suolo con il quale intessono rapporti di visibilità ma anche in-

(a cura di), *Environmental Humanities vol. I. Scienze sociali, politica, ecologia*, DeriveApprodi, Roma 2021, p. 26.

¹²⁶ M. Merleau-Ponty, *La Natura* [1995], Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 73.

¹²⁷ A. M. Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 111.

visibilità: solo in questa rete si dà la loro esistenza. L'autrice dimostra di farsi carico di un mondo che non può del tutto controllare, proprio perché lei stessa – e la sua scrittura – ‘ci sono dentro’. Per farlo, deve però ribaltare i consueti rapporti tra umani e non-umani che stanno alla base del pensiero occidentale moderno: tale operazione, diversamente da quella dualista e meccanicistica, non ha la presunzione di porsi come ultima, vera, o fissa; al contrario non smette di rivendicare la sua precarietà, incertezza e a volte contraddittorietà. Sarebbe questa la sfida delle *Environmental Humanities*, come affermano le curatrici e i curatori del recente volume dedicato a tali questioni:

Le *Environmental Humanities* si propongono di svelare la finzione che è alla base della sua costruzione: la posizione dell'umano (bianco, maschio, occidentale) al centro di un ambiente che è leggibile, comprensibile, sensato esclusivamente per il suo sguardo. L'epistemologia moderna e occidentale ha eletto a realtà, a unica realtà, questa che altro non è che una finzione. E non meno dell'antropocentrismo è una finzione la pretesa di offrire uno sguardo alle forme di vita non umane, uno sguardo che rimane funzionale a quello umano, fosse solo per rispondervi. Non si tratta ora di porre al centro dell'ambiente le altre forme di vita, questa o quella che sia, presumendo così di lasciarle esprimere “liberamente”. Chi infatti stabilisce dove sia collocato il centro se non l'umano stesso? E quali sono le prerogative di tale centralità – il linguaggio, l'individualità, l'intenzionalità, la soggettività – se non quelle che pur sempre l'umano presuppone? E, sebbene de-centrato, non è ancora lo sguardo dell'umano che osserva e giudica? Non si tratta, in fondo, dello stesso gioco di finzione? Gli immaginari delle *Environmental Humanities* si producono piuttosto dal dislocamento dell'umano che tuttavia non lascia vuoto il suo posto centrale, semplicemente quel posto viene meno, viene meno quel determinato ambiente.¹²⁸

¹²⁸ M. Armiero, F. Giardini, D. Gentili, D. Angelucci, D. Balicco, I. Bus-

L'uomo astratto, isolato dal suo ambiente, non esiste: ce lo ricorda ancora Ortese nel pezzo *Il criminale prudente* (ovvero colui che uccide o tortura un animale, compiendo così un'azione 'prudente' perché senza rischi), raccontando che ogni volta che si osa parlare degli animali, del dolore e delle torture che gli uomini infliggono loro, «il minimo che possa capitare è di sentirsi trattato da sentimentale»¹²⁹. Solitamente – continua la scrittrice – a proferire tale giudizio sono uomini, a volte illustri, che sorridono con condiscendenza di fronte alle preoccupazioni di una donna. Se una risposta arriva, lo scopo è sempre quello di fare una lezione sui veri problemi degli uomini: un ricatto morale che nasconde superficialità e volgarità. Si tratta di «abuso di slogan, questo isolare i problemi dell'uomo da quelli del suo ambiente, è battersi, o fingere di battersi per un uomo astratto, e in realtà non esistente [...] Da troppo tempo si parla dell'uomo come dell'*unico*»¹³⁰.

Anche gli animali, come le montagne, come le terre, i fiumi, i libri, i monumenti, le donne, sono vita e, in quanto inseriti nel territorio di un paese, sono parte della vita di quel paese. I bisonti erano infatti l'America, come lo erano le sue tribù primitive e lo sono oggi le sue popolazioni. Gli uccelli sono la Germania, come lo era Goethe, come lo è il Reno. Animali di ogni genere, lo stesso lupo, in Italia, sono l'Italia, come lo era Francesco d'Assisi, e lo è, oggi, un bambino del povero Sud, o un qualunque onorevole. Dove è vita, entro un territorio, là è la vita di un territorio. Ed è tutta, come vita, unità biologica, psichica, e, a un certo punto, morale.¹³¹

Vorremmo allora concludere questo capitolo leggendo un brano di Ortese intitolato *Il secolo della crudeltà*, in cui si raccon-

soni (a cura di), *Environmental Humanities vol I. Scienze sociali, politica ecologia*, cit., p. 17.

¹²⁹ A. M. Ortese, *Le piccole persone*, cit., p. 126.

¹³⁰ Ivi, p. 127.

¹³¹ Ivi, p. 129.

ta come de-centrarsi prendendosi cura del mondo. La scrittrice narra che durante la guerra, quando il mondo era diventato un luogo immondo, le era capitato un fatto di cui per molto tempo prova vergogna, come avesse compiuto un gesto di inammissibile stupidità. Ortese si trova in un paese del Golfo, privo di impianti idrici, dove le donne ogni giorno prelevano acqua che trasportano a mano nelle abitazioni servendosi di recipienti in metallo. Una sera, prima di coricarsi, la scrittrice è attraversata da qualcosa che la costringe a girarsi:

non *un pensiero*, ma qualche cosa di molto più sottile, che potrebbe stare al pensiero come il riflesso di un raggio al raggio stesso, mi costrinse a voltarmi indietro. Senza, dunque, averlo pensato né voluto, ma semplicemente obbedendo a un silenzioso richiamo, tornai indietro, a guardare nella conca più piccola, che non era quella da cui avevo tolto l'acqua per bere.¹³²

Lì trova una piccolissima farfalla, che combatte debolmente. La raccoglie con il dito e si ferma a osservarla, per captarne gli impercettibili movimenti di vita. Le antenne ondeggiano debolmente; Ortese versa del vino in una tazza e ne accosta una goccia all'insetto:

cominciai ad alitarvi su il mio fiato, e, a quell'umido calore, e all'odore dell'alcool, ecco quelle antenne ricominciare un moto, e quei piccolissimi occhi aprirsi e quelle ali non più larghe di tre millimetri accennare a stendersi. Infine, tutto il piccolo corpo vibrò, e l'insetto cominciò a camminare sul mio dito, finché si fu asciugato. Camminava con una specie di debolezza, di esitazione, trovandosi vivo come per la prima volta: finché, a un soffio più fresco che veniva dalla finestra aperta sulla notte, spiegò del tutto le ali, e si dileguò.¹³³

¹³² Ivi, pp. 80-81.

¹³³ Ivi, p. 81.

A partire da quella sera, la scrittrice ispeziona sempre pentole e conche dove è conservata l'acqua: prende così l'abitudine, prima di lasciare un luogo qualsiasi, di controllare che non vi siano esseri viventi che soffrono e hanno bisogno del suo aiuto, animali o umani. Ortese affina quest'attenzione, fino ad avvertire i più sottili richiami: un topo catturato da un gatto, una lucertola torturata con sadismo. Riconosce agli animali una parentela strettissima con gli esseri umani: «un cavallo, un uccello, una farfalla, e persino la vipera e l'orrido rospo, non sono, in diversa maniera, meno rispettabili dell'uomo. Essi palpitano»¹³⁴. Invece del culto dell'uomo, andrebbe insegnato il culto della vita, «in tutta la sua immensa, prodigiosa estensione»¹³⁵. Prima di chiudere il pezzo, Ortese cita un episodio dei *Fratelli Karamazov*, quando Ivan descrive al fratello Alësa il pianto di un cavallo colpito con la frusta dal padrone. Subito dopo, Ivan racconta le torture di uomini su ragazzi. «E questo ci basta, questo terribile racconto, a stabilire una parentela in apparenza assurda tra i due delitti»¹³⁶, conclude la scrittrice. La figura del cavallo ricorre anche durante un'intervista: Ortese parla del Sud come di un luogo di paure dove vede il sangue animale versato ovunque. Ricorda di avere incontrato per strada un carretto tirato da un cavallo tutto coperto di piaghe: «camminava a testa bassa, non reggeva più. A un certo momento barcolla, si ferma. Allora l'uomo scende, furioso, gli afferra la testa, la solleva: gli sputa negli occhi. Non vidi ira, in quegli occhi, solo un velo, la pazienza di una vita»¹³⁷.

¹³⁴ Ivi, pp. 83-84.

¹³⁵ Ivi, p. 85. Leggendo queste riflessioni, non possiamo non tornare a Haraway, quando afferma: «allargare e ridefinire la parentela è un processo legittimato dal fatto che tutte le creature della Terra sono imparentate nel senso più profondo del termine, e già da tempo avremmo dovuto iniziare a prenderci più cura delle creature affini come assemblaggi e non delle specie una alla volta. *Kin* è un genere di parola che unisce. Tutte le creature condividono la stessa "carne" in maniera laterale, semiotica, genealogica» (D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, cit., p. 148).

¹³⁶ A. M. Ortese, *Le piccole persone*, cit., p. 85.

¹³⁷ A. M. Ortese, *In sonno e in veglia*, cit., p. 170.

Nel brano appena letto, *Il secolo della crudeltà*, Ortese non solo fa affidamento alla coscienza profonda, anteriore al linguaggio, e alla sospensione del giudizio (a cui si riferiscono i pensatori della fenomenologia), professa un antispecismo radicale e ritrova in un classico della letteratura una particolare accortezza verso il dolore animale, ma indica anche una possibile strada da percorrere, quella dell'attenzione e della cura («ogni volta che facciamo attenzione distruggiamo il male in sé», diceva Simone Weil), esplicitata nel pezzo *Vertigine e venerazione*:

Pensai che ogni azione umana, una volta appreso e compreso il corpo della vita, doveva essere, a livello di cultura, attenzione cura e venerazione. Questo doveva essere. Devo sapere che la vita è vivente, e toccarla, se devo toccarla, con attenzione cura e venerazione. Dovrei forse non toccarla neppure. Ma io stessa sono vita. Dunque, trattando con la vita (fiore o umanità intera), tre cose: attenzione, cura, venerazione.¹³⁸

¹³⁸ A. M. Ortese, *Le piccole persone*, cit., p. 90.

CAPITOLO TERZO
Altre temporalità

E che cos'è il tempo? Cos'è lo spazio, se non un'ingenua convenzione?

(M. Ortese, *L'iguana*)

3.1 *Il romanzo moderno e l'impensabile*

L'uomo uscì dalla tana assieme a una cagna. Erano vecchi entrambi, con il pelo lungo e lo sguardo stanco. I maiali si svegliarono e li guardarono entrare, lasciandosi avvicinare senza timore. L'uomo aveva un sacco in mano e glielo rovesciò davanti, i maiali si misero a mangiare.

A parte la vecchiaia, era simile alle figure che avevo visto nella scatola, o sulle tavole colorate di Solomon; era coperto da tessuti, senza pelliccia, con del pelo bianco che gli cresceva sul muso. Quello era l'aspetto di un figlio di Dio, di un'anima salva. Dalla porta della tana uscì un altro uomo. Era molto più giovane, più esile, una femmina. Si affacciò sulla soglia e gli parlò nella lingua della bibbia, qualche veloce parola che compresi con un po' di difficoltà. Diceva di rientrare.

Il vecchio chiuse il recinto e tornò indietro, si pulì le zampe davanti alla porta, poi fece una carezza alla cagna e la lasciò fuori. La cagna fece un giro della tana per poi acciambellarsi vicino alla porta. «Aspettiamo ancora», disse Gioele.

Aspettammo così tanto da farmi passare la paura.¹

¹ B. Zannoni, *I miei stupidi intenti*, Sellerio, Palermo 2021, p. 119.

Il brano è tratto dal recentissimo romanzo di Bernardo Zannoni, dal titolo *I miei stupidi intenti*. La voce narrante è quella di una faina, Archy, che a fianco del cane Gioele vede un uomo, una cagna, dei maiali, una donna. Il punto di vista della faina – è da qui che il romanzo ripercorre tutta la vita dell'animale: l'amore, la separazione, la paternità, il dolore, l'amicizia e la morte – riesce a spostare e decentrare la prospettiva umana; l'uomo e il cane sono guardati allo stesso modo: entrambi sono vecchi, hanno il pelo lungo e lo sguardo stanco. L'altro 'uomo' che appare si rivela poi una donna: «dalla porta della tana uscì un altro uomo. Era molto più giovane, più esile, una femmina». Da parte di chi legge avvengono degli spostamenti di prospettiva: ci si avvicina e allontana continuamente rispetto alla propria posizione di soggettività umana che diventa anche animale, in un concatenamento di diversi punti di vista, spazi e tempi. Si tratta della questione a cui stiamo girando attorno in questo saggio dedicato a Ortese – nel tentativo di mostrare come la sua scrittura riesce ad aprirsi a dimensioni molto più vaste di quella umana – e che ora vorremmo affrontare seguendo la linea temporale. Per farlo, c'è bisogno di una breve introduzione teorica, che passa, come al solito, da riflessioni di altri pensatori e pensatrici.

Per vedere allora cosa (e come) succede quando altre temporalità entrano nella pagina, partiamo da alcune riflessioni di Amitav Ghosh, contenute nel celebre saggio del 2016 intitolato *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, tradotto in Italia l'anno successivo come *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*. Lo studioso ragiona sulla relazione fra il cambiamento climatico e la letteratura: secondo la sua analisi, le sfide poste dalla situazione attuale agli scrittori contemporanei derivano «dalla griglia di forme e convenzioni letterarie che hanno modellato l'immaginario narrativo proprio nel periodo in cui l'accumularsi di anidride carbonica nell'atmosfera stava riscrivendo il destino della terra»². L'interrogativo che percorre tutte le riflessioni di Ghosh è chiaramente esplicitato dall'autore:

² A. Ghosh, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile* [2016], Neri Pozza Editore, Vicenza 2017, p. 13.

se per un attimo prendessimo sul serio la premessa da cui sono partito – ovvero che i rapidi mutamenti del nostro pianeta ci hanno costretti a riconoscere l'esistenza di altri occhi, pienamente consapevoli, dietro le nostre spalle – dovremmo chiederci innanzitutto qual è il posto del non-umano nel romanzo moderno. Rispondere a questa domanda significa affrontare un altro dei perturbanti effetti del surriscaldamento globale: proprio quando l'attività umana cominciava a modificare l'atmosfera terrestre, l'immaginazione letteraria cominciò a concentrarsi esclusivamente sull'umano.³

Ghosh instaura una relazione molto stretta fra le modificazioni dell'atmosfera terrestre causate dall'attività umana (fenomeno che possiamo chiamare Antropocene⁴, quell'«epoca in cui la geologia entra in risonanza *geologica* con la morale»⁵) e l'immaginazione letteraria. A questo proposito, secondo il critico letterario Franco Moretti, che Ghosh stesso cita, il romanzo moderno «sposta l'inaudito verso lo sfondo e porta il quotidiano in primo piano»⁶. Moretti insiste sulla funzione del «riempitivo», che «fa del romanzo una “passione calma”. [...] è insomma un tentativo di *razionalizzare il romanzo*, e disincantare l'universo narrativo: poche sorprese, ancor meno avventure, e mi-

³ Ivi, p. 75.

⁴ «It seems appropriate to assign the term 'Anthropocene' to the present, in many ways human-dominated, geological epoch, supplementing the Holocene — the warm period of the past 10–12 millennia. The Anthropocene could be said to have started in the latter part of the eighteenth century, when analyses of air trapped in polar ice showed the beginning of growing global concentrations of carbon dioxide and methane. This date also happens to coincide with James Watt's design of the steam engine in 1784» (P. J. Crutzen, *Geology of Mankind*, *Nature*, 415 (3), 2002).

⁵ D. Danowski, E. Viveiros de Castro, *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, cit., p. 46.

⁶ F. Moretti, *Il secolo serio*, in *Il romanzo*, vol. I, Einaudi, Torino 2001, p. 698.

racoli neanche a parlarne»⁷. Ghosh commenta queste riflessioni affermando: «è così che il romanzo ha preso vita in ogni parte del mondo, mettendo al bando l'improbabile e introducendo il quotidiano»⁸.

Con questa premessa, risulta interessante domandarsi se e come, dopo (e a fianco) del romanzo moderno, che sposta l'inadito verso lo sfondo e razionalizza l'universo narrativo, si possa ritrovare in certi testi un'apertura verso quello che il romanzo aveva estromesso o quantomeno relegato in uno spazio angusto: il non umano, il perturbante, la multi temporalità. La letteratura (ma anche l'arte figurativa e il cinema) riesce ad intercettare tutte queste linee minori secondo un funzionamento che non presenta tanto i caratteri di *novità* – si tratta infatti di tematiche e di modalità narrative che in altre epoche (si pensi ai miti classici, ad esempio alle metamorfosi vegetali di Ovidio) e in altre culture hanno una presenza molto forte – bensì di *ritorno*. Utilizziamo questo termine facendo riferimento al concetto warburghiano di *Nachleben* (“sopravvivenza”): nello studio *L'immagine insepolta*, Didi-Huberman insiste sugli *spostamenti* operati da Warburg, sulla sua modalità di «differire». Ragionando su questo particolare funzionamento, il critico afferma: «sente di dover prendere un *altro tempo* rispetto al tempo vasariano delle “storie” autocelebrative, o al tempo hegeliano del “senso universale della storia”». ⁹ E più avanti così riflette:

Il *Nachleben* non ha senso, in lui, se non in quanto permette di *rendere più complesso il tempo storico*, di riconoscere nel mondo della cultura temporalità specifiche, non naturali. [...] La forma sopravvivente, nel senso di Warburg, non sopravvive trionfalmente alla morte delle sue concorrenti. Al contrario, sopravvive, come sintomo e fantasma, *alla sua stessa morte*: è scomparsa in un punto della storia,

⁷ Ivi, pp. 707-708.

⁸ A. Ghosh, *La grande cecità*, p. 24.

⁹ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, cit., p. 41.

quindi è riapparsa molto più tardi, in un momento in cui, forse, non era più attesa, ed è quindi sopravvissuta nel limbo ancora incerto di una «memoria collettiva».¹⁰

Provando a incrociare le riflessioni di Didi-Huberman con quelle di Ghosh, potremmo dire che durante e dopo lo sviluppo del romanzo moderno, sopravvive una modalità narrativa che, partendo da una critica radicale all'antropocentrismo, opera un'apertura fatta dall'intreccio fra il punto di vista umano – da cui necessariamente ci si situa – e altri punti di vista (animali, vegetali, atmosferici, spaziali, temporali): una «cosmologia della mescolanza»¹¹. È come se le categorie, gli stili, i contenuti, le forme del romanzo moderno fossero troppo stretti e ormai inservibili per raccontare la realtà, l'epoca storica e geologica nella quale ci troviamo a vivere, fatta di eventi inediti quali virus pandemici, incendi indomabili, desertificazione, uragani e innalzamento drammatico della temperatura dell'aria e del livello dei mari. Si parte, come dicevamo, da un decentramento della soggettività umana, che nel Novecento è tirata da tutte le parti: se nella maggior parte dei casi è esaltata e messa in primo piano davanti a uno sfondo sul quale imprime la propria opera (paesaggi, eventi atmosferici, temporalità che sono sempre dipendenti da quelle umane, modellate secondo il suo 'stampo'), ci sono poi altre spinte che vanno nella direzione opposta. Queste rivedono innanzitutto il rapporto fra primo piano e *sfondo*¹²: con questo termine, ci riferiamo all'analisi di Dipesh Chakrabarty. Lo storico indiano afferma infatti:

Queste narrazioni si basavano tutte sull'assunzione che

¹⁰ Ivi, pp. 65-66.

¹¹ E. Coccia, *La vita delle piante*, cit., pp. 93-94.

¹² Nel già citato studio *Disumane lettere*, Benedetti utilizza il termine 'sfondo' come luogo dove le vicende umane si intrecciano a quelle dei vegetali, degli animali, delle forze inanimate della natura; mentre 'fondale' è quel luogo separato, dal quale le vicende umane si stagliano.

gli sviluppi geologici ed evolutivisti fossero come un fondale sul palco su cui si svolgevano i nostri specifici drammi umani, a nostro esclusivo uso e consumo. Questi fenomeni di scala terrestre – i terremoti, ad esempio – a volte irrompevano nelle nostre narrative, senza dubbio, ma svolgevano per la maggior parte del tempo una funzione di sfondo per le nostre azioni. Nell’arco delle nostre vite, comunque, siamo diventati consapevoli del fatto che lo sfondo non è più uno sfondo. Facciamo parte di esso, sia contribuendo alla perdita di biodiversità che potrebbe diventare la sesta Grande Estinzione, che in quanto forza geofisica che modifica il clima e la geologia del pianeta per i millenni a venire.¹³

Affrontare in un altro modo il rapporto uomo-sfondo, tentando di non separare le vicende umane da tutto il resto, significa ripensare tutti i rapporti, tutta la rete di alleanze, di avvicinamenti e allontanamenti tra gli ‘agenti’ (esseri umani, animali non umani, piante, suolo, agenti atmosferici, insetti, piano temporale). È questo il senso dell’aggettivo ‘disumane’ che Benedetti accosta alle ‘lettere’, intendendo la loro spinta a uscire dal recinto antropocentrico in cui si trovano, per inglobare anche tutto quello che non è per l’uomo: come in parte si è già visto, la studiosa parla di «forze che mettono in tensione le strutture mentali cristallizzate della tarda modernità, capaci di correggerle e forse anche di rigenerare ciò che è stato tagliato via»¹⁴. Vorremmo allora accogliere questo invito e cercare alcune di quelle zone in cui tali forze prorompono, soffermandoci in particolare sulla questione temporale:

l’emergenza di specie crea sconvolgimenti profondi nelle strutture abituali del pensiero. E le prime a vacillare sono proprio le forme del tempo e della storia. [...] Nell’An-

¹³ D. Chakrabarty, *La sfida del cambiamento climatico*, ombre corte, Verona 2021, p. 107.

¹⁴ C. Benedetti, *Disumane lettere*, cit., p. 19.

tropocene, la Storia dei libri di storia si squarcia per l'irrompere di un Tempo Profondo che contiene la storia del pianeta sullo sfondo di quella dell'universo.¹⁵

Benedetti si aggancia al discorso di Ghosh riguardo il romanzo realista, affermando che quest'ultimo rimpicciolisce la realtà togliendone delle parti e restringe l'orizzonte temporale.

Anna Maria Ortese ragiona su questi temi già tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta: in una lettera indirizzata a Gianni Ferrauto datata 16 aprile 1971, la scrittrice riflette così sulla scrittura de *Il Porto di Toledo*:

Io non ho certo un impianto mentale, o intellettuale, di tipo modernissimo. Quando entro in una narrazione, non ne so nulla, e generalmente entro dalla porta sbagliata, e perciò faccio tante scale e corridoi e cortili, ed entro in tante stanze, inutili. Ma questa fatica, sentendosi, dal Lettore e da me, è poi la causa di quel po' di gioia che si prova, credo, raggiungendo la stanza utile. È un modo di narrare non moderno, certo, non frenato e freddo: un modo semplicemente avventuroso, ma ancora, suppongo, può interessare, come l'eterno Labirinto. Io ne ho fatto, dall'Iguana, una specie di sistema. Ma questa volta, era più scoperto e sconcertante, una specie di sfida alla fretta e alla disattenzione e impazienza dei tempi [...] l'impianto è quello: inerzia e velocità, basso e alto, freddo e caldo, in un'alternativa fondata su un ritmo, e questo ritmo, ora lentissimo, ora veloce, impegnato alla crescita di una tensione, che solo alla fine, cadendo, mostrerà una certa verità, forse utile: le modeste dimensioni di ogni realtà e verità davanti a un fatto certissimo: il trascorrere inarrestabile, come cortei di nuvole, di tutti gli aspetti e illusioni del mondo, e la necessità, quindi, di pietà e modestia, per chi vive l'attimo, di cui non è che un frammento. Il vero protagoni-

¹⁵ C. Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, cit., p. 84 e p. 86.

sta di questo mio romanzo, è dunque solo il «tempo», scandito dalla presenza del mare, e la sua faccia ultima, l'identificazione, di questo «tempo», in un gran sognare, o diventare, e mutare, di cui non sappiamo nulla. E questo mio proposito, di dire questo, rappresentare questo, è l'unica cosa in cui credo, del mio libro. [...] in questo romanzo ho solo tentato di respirare, con tutte le mie forze, bevendo «impossibile e tempo», una volta per tutte. E qua e là, per la fretta, soffoco, e poi torno a respirare, e a rivedere le infinite *inutilità* di cui la vita, sotto il suo colore d'aria, è piena. È dunque la mia prima rappresentazione di libertà (dopo una vita) e perciò l'ho caro. E perfezionarlo si deve e si può, naturalmente, in tutte le sue parti, ma non toccando quella difformità del respiro interiore, quelle sacche, quei vuoti d'aria, che contengono tanto «tempo», altrimenti indicibile e irrapresentabile.¹⁶

Ortese afferma di entrare nella scrittura dalla porta sbagliata: la narrazione prende una forma tortuosa, fatta di impazienza, inerzia e velocità. L'autrice confessa nella lettera all'amico che proprio la fatica di percorrere tante strade, corridoi e cortili inutili le reca poi la gioia di raggiungere la stanza utile. Questo modo di narrare è definito «non moderno, non frenato e freddo», bensì segnato dall'avventura e da un ritmo sempre cangiante, come le nuvole e le illusioni del mondo. Ortese confida a Ferrauto che il protagonista de *Il Porto di Toledo* è il tempo, scandito dalla presenza del mare e caratterizzato da trasformazioni insondabili. Questo ritmo e questo respiro sono quanto di più caro abbia l'autrice: se il romanzo può subire delle modifiche, di esso non potranno essere toccati quei vuoti d'aria che contengono la dimensione indicibile e irrapresentabile del tempo. Riprendiamo solo per un attimo il pensiero di Merleau-Ponty, quando riflette sul rapporto fra tempo, essere umano e Natura: c'è un tempo inerente alla Natura. In Whitehead, questo

¹⁶ L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 458.

tempo è inerente alle cose, ci abbraccia, nella misura in cui partecipiamo alle cose, nella misura in cui prendiamo parte al divenire della natura. È essenziale per noi, ma in quanto noi siamo Natura. La soggettività è presa nell'ingranaggio di un tempo cosmico, in una soggettività della Natura.¹⁷

Noi esseri umani non siamo staccati dal tempo cosmico, dal divenire della Natura: ne facciamo parte, ci ritroviamo all'interno di uno stesso funzionamento. Secondo il filosofo francese, «la Natura è il primordiale, cioè il non-costruito, il non-istituito; di qui l'idea di un'eternità della Natura (eterno ritorno), di una solidità. La Natura è un oggetto enigmatico, un oggetto che non è del tutto oggetto; essa non è completamente dinanzi a noi. È il nostro suolo, non ciò che è dinanzi, ma ciò che ci sostiene»¹⁸. Tali riflessioni sono presenti in Ortese fin da quando, bambina, viaggia in mare per due giorni al fine di rientrare in Italia dalla Libia: durante la traversata, pensa alla «immensità e sonnolenza e pace dello spazio».

Tale esperienza avevo fatto in Libia, tra i nove e i tredici anni, forse: come la natura, sabbia o cielo, conosca immobilità ed estensione, nell'immobilità, di sogno. Ma poi, varcando il mare per rientrare in Italia, durante un viaggio di due giorni, mi colpì in modo intenso il duplice moto risultante dalla nave che solca l'acqua azzurra, e dall'acqua azzurra che, pur non essendo più la medesima di un attimo prima, si presenta come la medesima. Il medesimo luogo, pensavo, non vuol dire dunque l'identico tempo e situazione. Questo doppio scorrere del meccanismo: vita e luogo nel meccanismo tempo, fu per me un'ombra. La nave correva correva, e io sempre a guardare lo stesso mare, e intanto la situazione della nave era un'altra: in luogo apparentemente uguale ma diverso; e

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *La Natura*, cit., pp. 161-177.

¹⁸ Ivi, p. 4.

quello di prima – il luogo di ieri – era irrevocabilmente sparito. Così, c'era questo problema del tempo – delle dimensioni e i luoghi dove le cose passavano. Così, le cose passavano! E irrevocabilmente, sembrava. E logicamente, tutto quanto accadeva – se la sua parte seconda era il non esistere più – era cosa illusoria. Questa qualità del tempo, di formare le cose per poi cancellarle, agì in modo profondo sulla mia mente, insieme alle forme, e continuamente mi si proponeva come un enigma. Il tempo si consumava: che ne era delle forme espresse da ogni tempo?¹⁹

A tredici anni, Ortese si mostra già consapevole del paradosso insito nell'idea di tempo: guardiamo la 'stessa' realtà che ora è già diversa da un attimo prima, anche se ci sembra uguale. Da *Il Porto di Toledo*: «vi è un che di strano, nel senso di una fissità di alcuni oggetti, sia materiali che immateriali, fissità in un tempo e condizione eterna, entro la vasta misura delle cose che invece mutano»²⁰. Le cose passano irreparabilmente; di conseguenza, tutto quello che accade è illusorio, perché sempre finito. Il tempo fa così: crea eventi, situazioni e incontri per poi decretarne la fine.

La domanda allora che continuiamo a porci è: se e come può la letteratura raccontare questo enigma temporale e spaziale? Quali sono le forme di una pagina che vede l'uomo non più come una soggettività che imprime la propria azione su uno sfondo, ma come parte di una serie di concatenamenti dove non è l'unico agente?

Occorre un concatenamento perché si articoli il rapporto fra due strati. Perché gli organismi si trovino presi e penetrati in un campo sociale che li utilizzi: le Amazzoni non devono forse tagliarsi un seno in modo che lo strato organico si adatti allo strato tecnologico guerriero, secondo l'esigenza di un terribile concatenamento donna-arco-steppa? Occorrono dei concatenamenti perché stati di

¹⁹ L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 51.

²⁰ A. M. Ortese, *Il Porto di Toledo*, cit., p. 153.

forze e regimi di segni intersechino i loro rapporti. Occorrono concatenamenti perché l'unità di composizione avviluppata in uno strato, i rapporti tra un certo strato e gli altri, i rapporti tra questi strati e il piano di consistenza, siano organizzati e non siano a caso.²¹

Nella visione di Deleuze e Guattari, «scrivere è forse portare alla luce questo concatenamento dell'inconscio, selezionare le voci sussurranti, convocare le tribù e gli idiomi segreti, da cui estraggo qualcosa che chiamo Io [Moi]. Io [Je] è una parola d'ordine». Se allora leggiamo l'epoca in cui ci troviamo come momento di profonda crisi cognitiva, durante il quale gli strumenti che conosciamo sono ormai obsoleti, quali concatenamenti la letteratura ci fa portare alla luce? A quali voci sussurranti ci permette di dare ascolto?

3.2 *Storia naturale e storia umana*

La sua guerra è il rifiuto del tempo e delle leggi poste dal tempo, il distacco dalle sue fioriture già ipotecate dal perire, è la condanna già fissata per chi si nutre solo di tempo.

(A. M. Ortese, *Cristo e il tempo*)

L'epoca in cui viviamo, si diceva, mette in crisi le coordinate e i riferimenti che, con tutti i loro limiti, fino a poco tempo fa potevano funzionare. Fra questi spicca naturalmente il *tempo*: come spiega molto chiaramente Dipesh Chakrabarty, i cambiamenti climatici indotti dalle attività umane impattano le nostre coordinate di comprensione storica, facendo franare le mura di separazione tra storia naturale e storia umana. Più in particolare, si tratta di tre storie che in questo momento si ritrovano a convergere:

Il riscaldamento globale antropogenico mette in eviden-

²¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 131.

za la collisione – o lo scontro – di tre storie che di solito, dal punto di vista della storia umana, si presume operino con ritmi così distinti e diversi da essere considerate, a tutti gli effetti, processi indipendenti gli uni dagli altri: la storia del sistema terrestre, la storia della vita che include quella dell'evoluzione umana sul pianeta, e la più recente storia della civiltà industriale (che per molti è la storia del capitalismo). Senza volerlo, gli umani si trovano ora a cavallo di tutte queste tre storie che operano su scale e velocità diverse. Lo stesso linguaggio che utilizziamo per parlare della crisi climatica è vittima di questo problema delle differenti scale temporali: umane e in- o non-umane.²²

Abbiamo da una parte il tempo profondo, il tempo della geologia e dell'evoluzione delle specie, e dall'altra il tempo della storia 'ordinaria', quello delle vicende delle società umane negli ultimi secoli. A questi si aggiunge il tempo della civiltà industriale (che per molti è la storia del capitalismo). La crisi climatica, che è anzitutto una crisi di senso²³, ci obbliga a pensare contemporaneamente su differenti scale temporali; tuttavia, persiste una incommensurabilità di fondo tra il tempo geologico e il tempo storico umano, tale per cui ogni discorso sull'Antropocene – cause, descrizioni, rimedi – ricade sempre necessariamente in temporalità umane. All'interno della prima delle quattro famose tesi²⁴, Chakrabarty afferma:

Gli studiosi che scrivono sull'attuale crisi del cambia-

²² D. Chakrabarty, *Clima e capitale: storie congiunte*, in *Clima, Storia e Capitale*, a cura di M. De Giuli e N. Porcelluzzi, nottetempo, Milano 2021, p. 97.

²³ Si vedano B. Latour, *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze* [1999], Raffaello Cortina Editore, Milano 2000 e B. Morizot, *Manières d'être vivant vivant*, Actes Sud, Paris 2020 (in particolare il primo capitolo intitolato *La crise écologique comme crise de la sensibilité*).

²⁴ D. Chakrabarty, *The Climate of History: Four Theses*, in «Critical Inquiry» 35.2, Winter 2009, pp. 197-222.

mento climatico dicono qualcosa di significativamente diverso da ciò che finora hanno detto gli storici ambientali. Nel distruggere senza rendersene conto, l'artificiale ancorché antica distinzione tra storia naturale e storia umana, gli scienziati del clima sostengono che l'essere umano sia diventato qualcosa di molto più grande del semplice agente biologico che è sempre stato. Gli esseri umani ora detengono una potenza geologica [...]. Agenti biologici, agenti geologici – due nomi diversi dalle conseguenze molto diverse [...]. Chiamare gli esseri umani “agenti geologici” equivale a proiettare la nostra immagine dell'umano su una scala infinitamente più grande. Gli umani sono agenti biologici sia collettivamente che individualmente. Lo sono sempre stati. Non esiste un momento nella storia umana in cui essi non siano stati agenti biologici. Ma possiamo diventare agenti geologici solo storicamente e collettivamente.²⁵

Che cosa cambia rispetto al passato? Quello che ora è profondamente diverso, spiega ancora Chakrabarty, è il fatto che «il tempo della storia umana – il ritmo al quale raccontiamo storie di individui ed istituzioni – si è ora scontrato con le scale temporali di due storie diverse, entrambe scale di tempo profondo: il tempo dell'evoluzione della vita sul pianeta ed il tempo profondo»²⁶. Se lo storicismo – come spiega ancora lo studioso in *Provincializzare l'Europa* – ha bisogno di considerare ogni fenomeno come qualcosa di intero, individuale e unico che si sviluppa nel tempo²⁷, è forse ora necessario un altro modo di vedere e mettere in relazione fra di loro gli eventi.

In Ortese, tutto questo discorso emerge in modo impressionante. L'autrice lo esprime sia 'concretamente' nella sua scrittura, sia 'teoricamente' nel corso di alcune riflessioni da-

²⁵ D. Chakrabarty, *Il clima della storia: quattro tesi*, in *Clima, Storia e Capitale*, cit., pp. 64-66.

²⁶ D. Chakrabarty, *La sfida del cambiamento climatico*, cit., p. 107.

²⁷ D. Chakrabarty, *Provincializzare l'Europa*, Meltemi, Roma 2001.

tate 1984, dal titolo *La libertà è un respiro*: in questo brano troviamo da una parte la consapevolezza che la cultura moderna abbia operato un'esclusione, dall'altra la questione dei diversi piani temporali.

Le sembra che questo – Spazio, Luogo, l'Esterno – sia cosa fondamentale per la cultura (vivente), per l'uomo (vivente) di tutti i tempi?

Sì, perché l'uomo – e solo l'uomo – è cultura, è coscienza, e sentimento di spazio, luogo, esterno. Aggiungerei «Tempo». Questa dimensione è poi fondamentale. Togli la nozione del tempo, nella sua identificazione col *luogo*: la materia, il percorso stesso del tempo, e l'uomo non esisterà più. Non esisterà quindi una *cultura*, che è appunto registrazione del Luogo e del Tempo.

In che modo le sembra possibile uscire – ammesso che le cose stiano veramente così – da una situazione che sembra conclusiva e senza speranza per la storia dell'umanità?

Posso sapere – capire – una cosa sola: che umanità e cultura *moderna* siano giunte a questo limite tragico per effetto di una esclusione, imputabile un po' a tutti, ma soprattutto all'ansia o il desiderio di non soffrire più: l'esclusione – dalla vita di tutti – del senso della *vastità* del vivere, dell'*al di là* e l'*al di qua* del vivere, del vivere della Terra e del vivere *tutto*. Una coscienza decapitata, ecco la nostra coscienza «umana», oggi. Il *Momento* è tutto! Il Corpo (privato) è il suo altare. Si dimentica che non esiste un *Momento* senza *tutti gli altri Momenti*, un corpo senza tutti gli altri corpi – compresi la Tigre e l'Uccello –, compreso il corpo celeste della Terra. Manchiamo dunque di memoria storica, ma più ancora manchiamo di memoria biologica, di visione e di coscienza del *momento prima* come del *momento successivo*.²⁸

Ortese capisce, in maniera molto chiara e acuta, che la cul-

²⁸ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., pp. 132-133.

tura moderna occidentale ha operato un'esclusione del senso della vastità del vivere. La nostra coscienza è «decapitata» perché dimentica che non è possibile isolare un momento, un uomo, un corpo. Decapitata perché manca di memoria storica e memoria biologica. La scrittrice propone un pensiero ecologico radicale: invece di santificare il corpo (privato) e pensare che il presente sia tutto, si tratta di aprirsi ad altri tempi/momenti e ad altri corpi, compresi quelli che 'escono' dalla realtà umana, compreso il corpo della terra: questi non sono uno sfondo, bensì agenti, che si concatenano all'umano²⁹. A unirli, un comune respiro:

La libertà è un respiro. Ma tutto il mondo respira, non solo l'uomo. Respirano le piante, gli animali. C'è ritmo (che è respiro) non solo per l'uomo. Le stagioni, il giorno, la notte sono respiro. Le maree sono un respiro. Tutto respira, e tutto ha il diritto di respirare. Questo respiro è universale, è il rollio inavvertibile e misterioso della vita.³⁰

In questo rollio inavvertibile, il mare occupa un posto centrale («vedo la vita come un mare; e questo mare, ai miei occhi, è immortale»³¹), forse proprio perché è da lì che arriva quel respiro: le distese marine sono il principale produttore di ossigeno del pianeta. Come ricorda l'antropologa Emanuela Borgnino, gli organismi fotosintetici marini (come il fitoplancton e le alghe) producono tanto ossigeno quanto tutte le piante messe insieme, assorbendo anidride carbonica da tre miliardi di anni. La studiosa porta l'esempio di una comunità hawaiana, i Kanaka Maoli, la quale vive nella consapevolezza profonda che condividiamo la stessa aria che ci lega al tutto: non possiamo tenerla dentro e nemmeno portarcela via, ma dobbiamo sempre darla indietro. Borgnino spiega che l'aria collega i nativi hawaiani al collettivo oltre-che-umano e alla valle che abitano. Per questo

²⁹ Si veda T. Toadvine, *Tempo naturale e natura immemorabile*, cit.

³⁰ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., pp. 116-117.

³¹ Ivi, p. 107.

motivo, si salutano condividendo lo stesso respiro, appoggiando reciprocamente fronte e naso: «quella con l'atmosfera è una relazione culturale in cui non vi è un dentro e un fuori, ma vi è partecipazione, interconnessione, è una propagazione di reciprocità che si traduce in responsabilità multiple»³². Si tratta di qualcosa di molto affine all'*atman*, quel concetto che Simone Weil riprende in una riflessione contenuta ne *L'ombra e la grazia*, raccolta di pensieri tratte dal diario tenuto fra il 1940 e il 1942:

Siamo una parte che deve imitare il tutto.

L'atman. Che l'anima di un uomo prenda per corpo tutto l'universo. Che abbia con tutto l'universo il medesimo rapporto di un collezionista con la sua collezione [...]. Mutar rapporto fra sé e il mondo come, mediante la pratica dell'apprendista, l'operaio muta il rapporto fra sé e l'arnese. Ferita: il mestiere rientra nel corpo. Che ogni sofferenza faccia rientrare l'universo nel nostro corpo.³³

'Atman' è un termine sanscrito che indica l'essenza, o il soffio vitale. L'aspetto rivoluzionario di questa parola è il suo corrispondere, al tempo stesso, al concetto di anima individuale (traducibile col pronome personale Sé), e a quello di anima universale del mondo. Come afferma il filosofo Baptiste Morizot, «l'aria aperta che ispiriamo e che ci circonda, grazie all'antico miracolo della fotosintesi, è il prodotto delle forze respiranti delle praterie e delle foreste che attraversiamo, che sono il dono dei terreni viventi che calchiamo: l'aria aperta è l'attività metabolica della terra. L'ambiente atmosferico è vivo in senso letterale: è l'effetto del vivente e l'ambiente che il vivente conserva per sé, per noi»³⁴.

³² E. Borgnino, *Ecologie native*, elèuthera, Milano 2022, p. 216. Sulla questione dell'abitare l'atmosfera, si veda M. Van Aken, *Campati per aria*, elèuthera, Milano 2020.

³³ S. Weil, *L'ombra e la grazia* [1947], Bompiani, Milano 2011, p. 249. Il brano si intitola *Il senso dell'universo* e reca una precisazione in nota: «L'identificazione dell'anima con l'universo non ha qui nessun rapporto con il panteismo».

³⁴ B. Morizot, *Sulla pista animale* [2018], nottetempo, Milano 2020, p. 15.

Sono tutte riflessioni che riportano a un comune sentire: non è possibile osservare e ‘studiare’ il mondo, perché ci siamo dentro. E con noi, tutto il resto. «Il prossimo istante lo creo io? O si crea da sé? Lo creiamo insieme con il respiro»³⁵, troviamo nella prima pagina di *Água viva*, romanzo di Clarice Lispector del 1973. Si tratta di un testo densissimo, un ‘flusso di coscienza’ dove chi legge non ha scelta: deve entrare nella bolla della protagonista, impetuosa e lacera. La voce narrante è quella di una donna che si lecca le ferite dopo la fine di un amore, ma così facendo si lecca anche il muso «come la tigre dopo aver divorato il cervo»³⁶. La forza che prorompe dalle pagine di questo testo proviene da lontano, da una realtà oltre-umana a cui la protagonista appartiene: «non essere nata animale è una mia segreta nostalgia. A volte le bestie reclamano da molte generazioni addietro e io non posso rispondere se non diventando inquieta. È il richiamo»³⁷. La donna aspetta l’inatteso prendendosi cura del mondo, ricordandosi del volto inespressivo e pertanto spaventoso di una passante, o registrando i movimenti di una fila di formiche. Sa che la vita non è fatta di tagli retti e paralleli, bensì è storta, gracile e al tempo stesso vigorosa: «sopra a questa vita insolitamente di traverso ho posato la mia zampa che pesa, facendo in modo che l’esistenza si estingua in ciò che ha di obliquo e fortuito ma anche sottilmente fatale»³⁸. La questione del tempo è centrale in tutta la narrazione; ne leggeremo solo un estratto, che subito ci proietta in una temporalità a più canali, capace di comprendere la preistoria e l’istante immanente:

Io, esposta alle intemperie, io, iscrizione aperta nel dorso di una pietra, dentro agli ampi spazi cronologici ereditati dall’uomo preistorico. Soffia il vento caldo delle grandi distese millenarie e scotta la mia superficie. [...] L’istante è di un’imminenza che mi toglie il respiro. L’istante in sé

³⁵ C. Lispector, *Acqua viva* [1973], Adelphi, Milano 2017, p. 9.

³⁶ Ivi, p. 25.

³⁷ Ivi, p. 52.

³⁸ Ivi, p. 69.

stesso è imminente. Nello stesso tempo in cui lo vivo, mi lancio nel suo transitare a un altro istante.³⁹

Anche ne *Il Porto di Toledo* assistiamo a una commistione di tempi sempre cangianti: il porto non è solo luogo fisico di protezione, ma anche rifugio temporale.

Vedevo esservi in questa vita un così gran dolore e disordine, un affollarsi tale di epoche e di storie che poi tutte dileguavano e si perdevano senza sosta, simili a onde, e questo perdersi, appunto senza scampo, era così spaventoso, così irragionevole, tanto scoraggiava ogni più lieto pensare, che l'anima stanca talora voleva un porto, credenza qualunque dove sia salva. E, intorno, non era.⁴⁰

La protagonista si ritrova al centro di un turbine dove si affollano epoche e storie che vanno e vengono, in un terribile andirivieni. In questa tempesta, cerca un porto che non trova.

Un'altra storia, molto più vasta di quella umana, irrompe poi nell'ultima sezione del romanzo, intitolata *Ricorda l'interminabile fluire della vita. Morgan*. Qui è descritto uno strano evento:

Nelle note varie ai rendiconti della Toledana, che appaiono riportati in questa parte delle sue memorie, mi sembra necessario dar subito conto di un fenomeno che caratterizzò quel periodo in cui furono pensati e, in certo senso, li circondò di un nuovo alone grigio. Era, questo alone, presente anche intorno al Sole già da tempo, ma ora [...] si precisò. Non so in quanti lo vedessero. Io lo vedevo. Era largo due volte il Sole medesimo, di un grigio ora più pallido, ora lilla e, velando la luce che cadeva su questa città e colli e Fortezza e opere portuali, così velava tali cose. Nelle chiese, come ai giorni di Rassa, si piangeva e pregava. Tutto era lutto. Venne una primavera estenuan-

³⁹ Ivi, pp. 75-76.

⁴⁰ A. M. Ortese, *Il Porto di Toledo*, cit., p. 102.

te, calda e dolce, ma non perciò la città era meno in lutto. Vi era calma, e insieme un senso di perdimento, di distruzione e supplica ai Cieli, in cui l'anima navigava.⁴¹

Il tempo profondo e il tempo della storia umana sono strettamente intrecciati: l'alone grigio⁴² che circonda il Sole è lo stesso che sta attorno alla narrazione. Tutti sono in lutto, le anime vagano supplicando i Cieli, il cielo. Avvengono poi dei fatti (come la pubblicazione di alcuni rendiconti) che cambiano, per un momento, «la condizione del cielo (cioè dell'animo mio), aprendo di colpo, sebbene per un attimo, l'alone che circondava da tempo il disco del Sole»⁴³. Anche qui, la condizione del cielo e quella dell'animo della scrittrice sono un tutt'uno: collassano i tempi e gli spazi. La malattia del sole segna le ultime pagine del romanzo, dove la protagonista decide di allontanare definitivamente da sé l'amato Lemano, colui che «all'umano accorre, come i marosi alla diga. Là desidera fluire, all'umano, al divenire dell'essere, a una storia – dell'umano – che salvi; e il mare sempre via lo strappa, lo riporta nel vacuo»⁴⁴. È narrato poi di un sogno su Lemano, fonte di grande turbamento. Il racconto di questa esperienza onirica comincia così: «ho sentito fischiare, sono scesa, non per le scale, ma direttamente dalla mia vecchia finestra, come pietra australiana, camminando disinvolta sul mio capo»⁴⁵. Ortese, a proposito dell'espressione 'come pietra australiana' precisa in una nota a piè di pagina: «allusione a un fenomeno magico di aborigeni: la notte, o anche di giorno, quando fanciulli del villaggio sognano intensamente, questi sogni si materializzano in pietre che solcano, libere e con lentezza, l'aria azzurra o nera del villaggio»⁴⁶. La scrittrice non solo deci-

⁴¹ Ivi, p. 377.

⁴² Si veda il racconto intitolato proprio *L'alone grigio*, contenuto in *Angelici dolori*, dove si narra di strani fenomeni atmosferici che precedono una fine del mondo imminente e onirica.

⁴³ Ivi, p. 381.

⁴⁴ Ivi, p. 453.

⁴⁵ Ivi, p. 455.

⁴⁶ *Ibidem*.

de di riportare un sogno come fosse un rendiconto, donandogli pari importanza e allargando il suo portato a fenomeni magici lontani, ma supera anche le tradizionali separazioni temporali di cui si è parlato: il sogno è popolato di antichi uomini e re egizi. Soprattutto, sono compresenti diverse ere: «riconosciamo ère successive». Queste ere sono personificate: alcuni uomini le depongono nelle tombe. La protagonista si preoccupa per il loro dolore e chiede a Lemano:

«Era dunque sì triste l'Era successiva?».
«Be', sì, figlia mia... noi c'ingannammo, e io per primo. Perciò soffristi tanto. Non è bene» dice «l'avvenire dell'uomo. Ma ora, credi, la città è salva. Di nuovo» dice «siamo nel passato. Di nuovo è scomparso, l'avvenire dell'uomo»⁴⁷.

3.3 *L'iguana e la blatta*

Scrivere come un cane che fa il suo buco, come un topo che scava la sua tana. E, a tal fine, trovare il proprio punto di sotto-sviluppo, un proprio dialetto, un terzo mondo, un deserto tutto per sé. (G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*)

Ortese ha sempre insistito sulla propria solitudine, a tutti i livelli: lascia la scuola quando è ancora bambina, non si sposa né ha figli, raramente si avvicina ad altri scrittori o scrittrici, vive sempre sola (ad eccezione della convivenza con la sorella), in condizioni precarie. Crediamo tuttavia che la sua scrittura non sia affatto sola: sarebbe infatti possibile ricostruire una costellazione di pagine e intere opere che, nel Novecento ma anche oltre, seguono la stessa corrente (o meglio: si muovono insieme

⁴⁷ Ivi, p. 546.

formando una nuova corrente). Non avrebbe senso dare un nome a questa corrente: basterà immergersi un attimo per sentirne la forza. Seguendo l'invito di Farnetti che propone una storia letteraria della sorellanza⁴⁸ – sorellanza intesa come categoria del pensiero e dell'esperienza –, proveremo a mettere in dialogo Anna Maria Ortese, Clarice Lispector e Antonella Anedda, seguendo le tracce di quel popolo oscuro di donne coraggiose più degli uomini di cui parlava Ortese. In particolare, vorremmo ora riprendere una questione già affrontata nel primo capitolo, quella relativa all'incontro con un'alterità irriducibile. Capita spesso, infatti, che nei testi di queste autrici sia presentata una 'creatura' con la quale le protagoniste si mettono in relazione: si tratta di un rapporto impensato – come quello che Ortese propone con il lume o con la pianta – che è vissuto in maniera 'ecologica'. Inoltre, tali incontri permettono di scardinare certi assunti e accedere a zone invisibili. Ci piacerebbe allora partire da questa possibilità – scrivere l'impensato⁴⁹ – per leggere alcuni frammenti di testi di Ortese, Lispector e Anedda, immaginando un'alleanza particolarmente potente fra le scrittrici. Non emergono sempre omogeneità o armonia fra i testi ma – aspetto più importante – gli scritti hanno in comune la forza di mettere al centro quello che solitamente viene lasciato fuori, quello che avviene negli interstizi: così facendo, aprono dello scorci e degli squarci. Come afferma Anedda in *Geografie* (2021): «Immaginiamo sempre cose ulteriori, nel momento in cui vediamo quelle che chiamiamo reali, le sovrapponiamo e le apriamo, sviscerando e dentro si infila tutto». Si tratta di testi dove la non-parola, per dirla con Lispector, abbocca:

Quando la non-parola – quello che è fra le righe – abbocca, qualcosa è stato scritto. Una volta che si è pescato quel che è fra le righe, ci si potrebbe sbarazzare con sollievo della parola. Ma lì finisce l'analogia: la non-parola, abboccando, ha incorporato l'esca. L'unica soluzione allo-

⁴⁸ M. Farnetti, *Tutte signore di mio gusto. Profili di scrittrici contemporanee*, cit.; M. Farnetti, *Sorelle. Storia letteraria di una relazione*, Carocci, Roma 2022.

⁴⁹ Si veda M. Farnetti, «L'anima semplicetta che sa nulla», cit., p. 64.

ra è scrivere distrattamente. [...] Per interpretarmi e formularmi ho bisogno di nuovi segni e nuove articolazioni in forme che siano situate al di qua e al di là della mia storia umana.⁵⁰

Questo non significa ‘semplicemente’ scrivere una fiaba o fare interagire un conte con un’iguana o una donna con una blatta, ma intercettare questioni (e modi per affrontarle) che forse nella nostra tradizione occidentale, moderna, bianca, maschile non sono ancora stati pensati. È allora che – come abbiamo visto nel secondo capitolo – entra nella scrittura l’invisibile o il negativo, inteso come angolo cieco della realtà, come descrive Anedda:

è vero il mondo è intorno a noi, ma noi siamo costretti allo spettacolo frontale, prova davvero a guardare, fisicamente intendo, con il corpo, indietro, dovresti svitare la testa come in alcuni cartoni animati. La verità è che non sai cosa ti succede alle spalle. Questa è la solitudine.⁵¹

Per intercettare quello che sta dietro al visibile e ne è imminente, queste scrittrici devono eludere tutta una serie di ostacoli millenari (a partire dal dualismo anima / corpo), ripensando e aprendo la questione dell’umano.

Vorremmo allora riprendere la lettura di alcuni passi tratti da *L’Iguana* e metterli in relazione con un romanzo dell’autrice ucraina naturalizzata brasiliana Clarice Lispector (1920-1977) uscito solo un anno prima, nel 1964, intitolato *La passione secondo G. H.* Entrambi i testi mettono al centro il rapporto fra un essere umano – in Ortese il conte Daddo, in Lispector la donna protagonista del romanzo – con un animale (o qualcosa di simile): in Ortese appunto l’iguana (una figura, come abbiamo visto, dai contorni instabili: rettile, vecchina, bambina), in Lispector una blatta. Questa relazione, che comprende amore, ma anche

⁵⁰ C. Lispector, *Acqua viva*, cit., pp. 21-22.

⁵¹ A. Anedda, *Geografie*, Garzanti, Milano 2021, p. 28.

ribrezzo, fastidio e attrazione, genera sulla pagina una vertiginosa apertura: di punti di vista, di spazi e soprattutto di tempi.

L'Iguana è disseminata di riferimenti a due idee di natura: da una parte il concetto forgiato dall'uomo moderno, da intendere in contrapposizione alla 'città' (nell'incipit del romanzo, come abbiamo visto, la scrittrice narra di milanesi che partono per il mondo per costruirvi case e alberghi, ma anche per cercare una natura 'intatta'); dall'altra, un'accezione molto più vasta e profonda: a un certo punto, ci si accorge che l'iguana stessa (come poi sarà il cardellino) è la Natura. Nell'ottavo capitolo, intitolato *Daddo turbato*, così riflette il conte:

Io non sto bene, però. Eccomi, in piena notte, nella deserta Ocaña, avvicinarmi a un pollaio e chiedere a una tribolata iguanuccia se vorrebbe sposarsi e venire con me in Europa. A parte il fatto che ciò, per la sua giovane età, non può interessarla, io non badai alla circostanza che mi ero ripromesso di farle, piuttosto, da padre. Di sposi ve ne sono fin troppi, sulla terra, e di padri, per quanto ne so, nessuno. Anche in questo caso, però, l'ostacolo rimane: può, infatti, uno spirito immortale farsi intendere dalla irrazionale Natura? E che cos'è, questa Natura? Bene o male? Che cosa attende? Essa soffre, è chiaro... bisogna aiutarla. È ciò possibile, senza morire davanti all'Eterno?⁵²

Quando il conte Daddo incontra l'iguana, c'è uno spalancamento: entrano nell'opera delle questioni che il canone del romanzo moderno aveva escluso. Non è solo l'inserimento di un essere metamorfico, ambiguo, che lacrima dal basso verso l'alto, che gioca a carampana, che ammicchia con cura tanti sassolini come fossero monete; si tratta proprio dell'irrompere della Natura: non intesa – sarcasticamente da Ortese nell'incipit del romanzo – come «un misto di libertà e passionalità», bensì una Natura che comprende il concatenamento di tante linee che non

⁵² A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 81.

possono essere capite fino in fondo (l'iguana rimane sempre un mistero per il conte), perché è proprio all'interno di queste linee che agiamo. Verso la fine del sesto capitolo (*Le pietre*), il tema della natura emerge nel corso di un dialogo fra il conte e il marchese. Quest'ultimo afferma:

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.⁵³

Nel romanzo di Ortese, la Natura raspa «alla porta dei nostri chiusi ragionamenti», e lo fa attraverso le zampe e le unghie dell'iguana.

Altre zampe sono quelle di una blatta al centro del romanzo di Lispector intitolato *La passione secondo G.H.* G.H. sono le iniziali della protagonista: «a poco a poco io mi ero trasformata nella persona che porta il mio nome. E avevo finito con l'essere il mio nome»⁵⁴. Il testo di Lispector si apre con un'insolita avvertenza 'agli eventuali lettori':

questo libro è un libro come un altro, ma avrei piacere fosse letto solo da persone dall'anima già formata. Quelle persone sanno come l'avvicinamento a ogni cosa avvenga per gradi e con sofferenza – e passando talvolta attraverso l'opposto di ciò che è la meta. Quelle persone e solo loro capiranno passo per passo che questo libro non toglie nulla a nessuno. A me, per esempio, il personaggio

⁵³ Ivi, pp. 60-61.

⁵⁴ C. Lispector, *La passione secondo G. H.* [1964], Feltrinelli, Milano 1991, p. 21.

di G.H. ha dato a poco a poco una gioia difficile, eppure il suo nome è gioia.⁵⁵

La scrittrice si auspica che il romanzo sia letto solo da 'persone dall'anima già formata' (adulte? Che hanno già vissuto ed elaborato tutta una serie di eventi, tristi e felici?), coloro che sono consapevoli della continua mutevolezza e non linearità del mondo, che sanno che per provare gioia, a volte è necessario passare dal dolore. Il testo parte come un flusso di coscienza che non si interrompe mai: i capitoli si concatenano uno nell'altro grazie alla ripetizione dell'ultima frase del capitolo precedente in apertura a quello successivo. Per entrare in questo fiume, vorremmo rileggerne alcune: «La verità è che un mondo interamente vivo è forte come un inferno»; «soltanto io saprò se l'insuccesso è stato necessario»; «Allora, prima di capire, il mio cuore è diventato bianco come bianchi diventano i capelli»; «è stato allora che la blatta ha cominciato a emergere dal fondo»; «Io ero giunta al nulla, e il nulla era vivo e umido»; «Il perdono è un attributo della materia viva»; «Io avevo compiuto l'atto proibito di toccare ciò che è immondo»; «Poiché quanto io vedevo precedeva l'umano»; «La vita preumana divina è così immediata che brucia»; «Poiché in me stessa io ho visto com'è l'inferno»; «Stavo mangiando me stessa che pure sono materia viva del sabba»; «Non devo aver paura di vedere l'umanizzazione dal didentro»; «Il divino per me è il reale»; «La rinuncia è una rivelazione».

I pensieri della protagonista solo ogni tanto sono intervallati dal racconto, sempre in prima persona, di un evento accaduto il giorno prima. G.H. si trova sola in casa, si attarda al tavolo della colazione facendo palline con la mollica di pane, per poi alzarsi e cominciare a mettere in ordine l'elegante appartamento situato all'ultimo piano. La narrazione si svolge totalmente in questo interno, nel corso di una mattinata. G.H. decide di cominciare a riordinare partendo dalla camera della domestica, che con sorpresa ritrova pulitissima. Lì, fa un incontro estremamente

⁵⁵ Ivi, p. 9.

destabilizzante e sorprendente, capace di far saltare ogni tipo di demarcazione fra umano e non umano.

Fin dalla primissima visione dell'insetto, si assiste a uno squarcio che permette l'irrompere di altre temporalità. La blatta, al centro di una vasta costellazione di simboli sospesi tra il sacro e il mondano, l'umano e il non-umano, l'immanente e il trascendente⁵⁶, porta con sé una rottura che spalanca il piano della durata e della percezione 'umana' del tempo:

Una blatta così vecchia da essere immemorabile. La cosa che mi aveva sempre ripugnato nelle blatte è proprio quel loro essere obsolete e tuttavia attuali. Sapere che erano già sulla terra, e identiche a oggi, prima ancora che fossero apparsi i primi dinosauri, sapere che il primo uomo comparso le aveva già trovate proliferanti e a strascicarsi vive, sapere che erano state testimoni della formazione dei grandi giacimenti di petrolio e di carbone nel mondo, e che là erano durante il lungo avanzamento e dopo, durante il lento ritiro dei ghiacciai – quella pacifica resistenza! Io sapevo che le blatte resistevano per più di un mese senza cibo o acqua. E che, anche dopo essere state schiacciate, riacquistavano gradualmente la loro forma e seguivano ad avanzare. Anche congelate, nell'atto di sgelarsi riprendevano la loro marcia... Da trecentocinquanta milioni di anni si ripetevano senza mutazioni biologiche. Quando il mondo era quasi del tutto spoglio, indifferenti, lo ricoprivano già.⁵⁷

La prima reazione di ripugnanza davanti alla *barata* consiste nel sapere che questi insetti sono al tempo stesso obsoleti e attuali, che sono sul pianeta, identici a oggi, da prima dei dinosauri, testimoni della formazione dei giacimenti di petrolio e del lento ritiro dei ghiacciai. Senza mutare, la blatta mantiene

⁵⁶ Si veda L. De Crescenzo, *Clarice Lispector. Corpi disciplinati, corpi (dis)obbedienti*, Nova Delphi, Roma 2019.

⁵⁷ C. Lispector, *La passione secondo G. H.*, cit., pp. 39-40.

la propria forma e le proprie caratteristiche da trecentocinquanta milioni di anni, continuando ad andare avanti anche dopo essere stata schiacciata e dopo mesi senza cibo o acqua. G. H. è sorpresa e ha paura, tenta di uscire dalla stanza ma inciampa tra il piede del letto e l'armadio, intrappolata al pari di Grégor: come lui, si ritrova bloccata in un locale, con una violenta sensazione di nausea. La sola vista della blatta provoca l'inizio di una metamorfosi inarrestabile: «come il luogo anche il tempo si era fatto palpabile, io volevo fuggire come da dentro un orologio e perciò mi affannavo con disordine». Nel testo di Lispector troviamo – proprio come in quello di Kafka – l'immensa difficoltà fisica del/della protagonista nel compiere i minimi movimenti: se la donna si ritrova incastrata in un angolo, tra l'anta dell'armadio e il letto, Grégor soltanto con fatica, dolore e tentativi mancati riuscirà ad abbandonare il letto, finendo per gettarsi a tutta forza sul pavimento.

L'incontro con la blatta scatena un'apertura cosmica, che dilata e restringe il tempo su larga scala, dove sembra possibile pensare contemporaneamente, come invitava Chakrabarty, diverse temporalità:

Tutta una vita di attenzione – da quindici secoli io non lottavo, da quindici secoli io non uccidevo – tutta una vita di attenzione raccolta si accumulava ora in me e batteva come una campana muta le cui vibrazioni io non avevo neppure bisogno di sentire, io le riconoscevo, così, semplicemente. Come se per la prima volta io fossi finalmente a livello della natura.⁵⁸

Quando la donna si trova di fronte il muso della blatta, lo descrive così:

Era un muso privo di contorno. Le antenne uscivano simili a baffi ai lati della bocca. La bocca marrone era ben disegnata. I sottili e lunghi baffi si muovevano lenti e

⁵⁸ Ivi, p. 44.

asciutti. I suoi occhi neri sfaccettati guardavano. Era una blatta vecchia quanto un pesce fossile. Era una blatta vecchia quanto salamandre e chimere e grifoni e leviatani. Antica quanto una leggenda. Ne ho osservato la bocca: là dunque era la bocca reale. Io non avevo mai visto la bocca di una blatta. Io, per la verità – io non avevo neppure mai visto una blatta. Avevo solamente provato ripugnanza per quella sua antica e sempre presente esistenza – ma non avevo mai avuto l'occasione di dover affrontare una blatta, neppure nel pensiero. Ed ecco che scoprivo che, sebbene compatta, è composta di scaglie e scaglie brune e sottili come quelle di una cipolla, quasi fosse possibile sollevarne una con l'unghia senza d'altronde interrompere la comparsa di altre e altre ancora. Forse le scaglie erano le ali, ma in tal caso doveva comporsi di strati e strati sottili di ali compresse sino a formare quel corpo compatto. Era rossiccia. E tutta fitta di ciglia. Le ciglia erano probabilmente altrettante zampe. I fili di antenna erano adesso fermi, filamenti asciutti e impolverati. La blatta non possiede naso. L'ho guardata, con quella sua bocca e quei suoi occhi: sembrava una mulatta in agonia. Eppure gli occhi erano radiosi e neri. Occhi da innamorata. Ogni occhio in sé sembrava una blatta. L'occhio adorno di frange, scuro, vivo e privo di polvere. E l'altro occhio, identico. Due blatte incrostate nella blatta, e ogni occhio riproduceva la blatta intera.⁵⁹

L'aspetto temporale continua a essere centrale: l'insetto è vecchio quanto pesci fossili e salamandre, addirittura quanto chimere, grifoni e leviatani. La blatta – più avanti chiamata «quell'orribile e crudele materia prima e plasma secco che se ne stava lì» – e l'iguana appartengono a un altro tempo, sono antiche e aprono a temporalità non umane⁶⁰. La blatta permette alla donna di acce-

⁵⁹ Ivi, pp. 45-46.

⁶⁰ Si veda, a questo proposito, una riflessione di Guattari: «Cette tension existentielle s'opèrera par le biais de temporalités humaines et

dere a un punto di vista inedito, impensato, anteriore e più vasto della dimensione umana: «io avevo guardato la blatta viva e in lei scopro l'identità della mia vita più profonda. In un crollo faticoso si aprivano dentro di me varchi duri e angusti. [...] con spavento e con nausea io sentivo che “essere io” veniva da una fonte assai anteriore a quella umana e, con orrore, assai più grande di quella umana»⁶¹. L'insetto provoca un'apertura sconvolgente: la donna, grazie all'incontro, vede in pieno «la vastità illimitata del locale». Per accedere a questa stanza, bisogna passare attraverso la blatta, che riempie lo spazio di vibrazioni nelle quali la donna si immerge: qui avviene la metamorfosi.

La blatta è pura seduzione. Ciglia, ciglia, che sbattendo chiamano.

Io pure, che mi stavo a poco a poco riducendo a quanto in me era irriducibile, io pure avevo migliaia di ciglia che sbattevano, e con le mie ciglia io avanzo, io protozoo, proteina pura. Tienimi la mano, sono arrivata all'irriducibile con la fatalità di un doppio – sento che tutto questo è antico e ampio, sento nel geroglifico della blatta lenta la grafia dell'Estremo Oriente. E in questo deserto dalle grandi seduzioni, le creature: io e la blatta viva. La vita, amore mio, è una seduzione grande, dove tutto ciò che esiste si seduce. Quella stanza che era deserta e pertanto primariamente viva. Io ero giunta al nulla, e il nulla era vivo e umido.⁶²

[...]

Io, corpo neutro di blatta, io e una vita che infine non mi sfugge poiché la vedo finalmente fuori di me – sono la blatta, io, sono la mia gamba, sono i miei capelli, sono il tratto di luce più bianca sull'intonaco della parete – sono

non humaines. J'entends par ces dernières le déploiement ou, si l'on veut, le dépliage, de devenirs animaux, de devenirs végétaux, cosmiques, aussi bien que de devenirs machiniques» (F. Guattari, *Les Trois Écologies*, Galilée, Paris 1989, p. 28).

⁶¹ C. Lispector, *La passione secondo G. H.*, cit., pp. 47-48.

⁶² Ivi, pp. 49-50.

ogni pezzo infernale di me – in me la vita è così insistente che se mi taglieranno in due, come una lucertola, i pezzi seguiranno a vibrare e a muoversi.⁶³

[...]

Ascolta, davanti alla blatta viva, il peggio è stato scoprire che il mondo non è umano, e che noi non siamo umani. No, non spaventarti! Di certo ciò che fino a quel momento mi aveva salvata dalla vita sentimentalizzata della quale io vivevo è che l'inumano è il nostro meglio, è la cosa, la parte-cosa delle persone.⁶⁴

[...]

Saremo la materia viva che si manifesta direttamente, ignorando la parola, superando il pensare che è sempre grottesco.⁶⁵

[...]

La mia vita non ha senso soltanto umano, è assai più grande – è così più grande che, in rapporto all'umano, non ha senso.⁶⁶

Difficile aggiungere qualcosa a tali passaggi: donna e blatta, aggrappate alla vita – in maniera così tenace da far vibrare i propri pezzi, una volta tagliato il corpo in due – scoprono un mondo molto più vasto (spazialmente e temporalmente) dell'appartamento borghese ben illuminato. Il processo di metamorfosi giunge poi a una indifferenziazione dove i confini tra umano/non umano sono posti su una curva infinitamente complessa, piegati, divenuti più densi. La protagonista non ridimensiona l'umano: lo abbandona con un balzo intra-specie – superando il pensiero, che è sempre grottesco – a favore del neutro: «io abbandonavo la mia organizzazione umana – per entrare in quella cosa mostruosa che è la mia neutralità viva»⁶⁷.

⁶³ Ivi, p. 53.

⁶⁴ Ivi, p. 57.

⁶⁵ Ivi, p. 156.

⁶⁶ Ivi, p. 163.

⁶⁷ Ivi, p. 89. Sarebbe interessante mettere a dialogo questo 'neutro' con quello a cui Roland Barthes dedica un corso al Collège de Fran-

Anche Ortese, come abbiamo visto, non smette di proporci continui salti dal ‘regno’ umano a quello animale fino a quello ‘inanimato’: la scrittrice stessa prova malinconia di fronte alla consapevolezza di appartenere alla specie umana, come leggiamo in un’intervista:

Io sono più che mai dalla parte delle Bestie, mi sento loro parente, o comunque un amico, un *devoto*: e grande è la malinconia che provo nel sapermi appartenente alla specie umana. Non che questa non abbia una superba bellezza e spesso bontà: ma perché *tutto* ciò che possiede mi sembra frutto di un furto. Come creatura *umana* – ecco la disperazione – mi sento da sempre: Assassino e Ladro.⁶⁸

Allo stesso modo, Lispector invita a un divenire-animale, opposto rispetto a quello antropomorfo: «Non umanizzo le bestie perché è offensivo – bisogna rispettare la natura – sono io che mi animalizzo. Non è difficile e avviene semplicemente. Si tratta solo di non fare resistenza e di abbandonarsi»⁶⁹. La via della disumanizzazione è dolorosa quanto perdere tutto: G. H., che apre e chiude la bocca per chiedere aiuto, senza sapere più articolare parola (al pari del cardillo ortesiano che emette grida senza significato, e dell’iguana che mormora e mugugna), capisce di essere in procinto di congedarsi per sempre da qualcosa. La donna assiste alla propria trasformazione da crisalide in umida larva, mentre dalla blatta, ormai morta, fuoriesce materia bianca. La protagonista ricorda di quando, in un passato non definito, camminava per le strade sapendo che avrebbe abortito: in quelle ore interminabili, sente dentro di sé il figlio che non si muove ancora, e percepisce se stessa come insieme di migliaia

ce, definito come «ciò che disattiva il paradigma». Il paradigma è inteso quale «opposizione di due termini virtuali, uno dei quali viene attualizzato, per parlare, per produrre del senso» (R. Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France 1977-1978*, Seuil, Paris 2002).

⁶⁸ A. M. Ortese, *In sonno e in veglia*, cit., p. 171.

⁶⁹ C. Lispector, *Acqua viva*, cit., p. 49

di ciglia di protozoo. La dimensione di *neutro* a cui accede la donna è demoniaca e mostruosa:

io stavo per essere catturata dal demoniaco. Giacché l'inespressivo è diabolico. [...] Se si ha il coraggio di abbandonare i sentimenti, è allora che si scopre la vita ampia di un silenzio estremamente attivo, quello stesso che esiste nella blatta, quello stesso che vive negli astri, lo stesso che vive in se stesso – il demoniaco è *prima* dell'umano.⁷⁰

E ancora: «Con il crollo della mia cultura e della mia umanità – con la perdita dell'umanità, io passavo orgiasticamente a sentire il sapore dell'identità delle cose»⁷¹. La gioia che si prova in questo stato, afferma Lispector, «è il polo opposto al polo del sentiment-umano-cristiano»⁷²: come nel sogno, la 'logica' è altra, si perde al risveglio. La protagonista, abbandonata la stabilità umana, si addormenta «con la stessa immediatezza di una blatta che si addormenta su una parte verticale»⁷³. Quando si risveglia, guarda il mondo come se ne fosse la prima abitante.

Io ero forse la prima persona a metter piede in quel castello aereo. Cinque milioni di anni prima l'ultimo troglodita aveva forse guardato da questo stesso punto, dove, in altri tempi, doveva essere esistita una montagna. E che poi, erosa, era diventata un'area vuota sulla quale erano state nuovamente edificate le città che a loro volta si erano erose. [...] Fra tremila anni il petrolio segreto sarebbe scaturito da quelle sabbie: il presente apriva gigantesche prospettive a un nuovo presente. E intanto, oggi, io vivevo nel silenzio di quello che fra tremila anni, eroso dapprima, quindi riedificato, sarebbe stato di nuo-

⁷⁰ C. Lispector, *La passione secondo G. H.*, cit., p. 82.

⁷¹ Ivi, p. 83.

⁷² Ivi, p. 84.

⁷³ *Ibidem*.

vo scale, argani, uomini e costruzioni. Io stavo vivendo la preistoria di un futuro. Come una donna che non ha mai avuto figli ma li avrà fra tremila anni, io vivevo già oggi del petrolio che sarebbe scaturito fra tremila anni.⁷⁴

Lo squarcio temporale e l'apertura cosmica avvengono grazie e attraverso la blatta: «Osservandola, io vedevo la vastità del deserto della Libia [...]. Quella blatta che là mi aveva preceduta di millenni, e aveva inoltre preceduto i dinosauri. Davanti alla blatta io ero ormai in grado di vedere in lontananza Damasco, la città più antica della terra»⁷⁵. Le lettere, più che farsi disumane, dovrebbero forse rivendicare la loro inumanità quale, paradossalmente, la più importante conquista dell'uomo:

Sento che “non umano” è un'ampia realtà, e che non vuol dire “disumano”, al contrario: il non umano è il centro che irradia da un amore neutro in onde hertziane. [...] Saremo inumani – come la più ampia conquista dell'uomo. Essere è essere oltre l'umano. Essere uomo non è un successo, essere uomo è stata una costrizione.⁷⁶

3.4 *Considera i pianeti*

Vorremmo concludere queste riflessioni con qualche accenno all'ultimo libro di Antonella Anedda (1955), *Geografie*, dove ritroviamo temporalità che collidono, che continuamente si aprono e si richiudono. La raccolta di brevi prose si apre con un capitoletto intitolato *Considera*:

(Considera i pianeti, specchi del sole e le costellazioni.)
Il tempo si consuma, lo spazio meno. Lo spazio si rinnova

⁷⁴ Ivi, p. 87.

⁷⁵ Ivi, p. 91.

⁷⁶ Ivi, pp. 136-137.

e non è vero che è vuoto. Questa camera infatti è migliore dei pensieri che tormentano o attraversano la mente. È piena di cose usate, qualche tazza, scaffali, un armadio chiaro di betulla che può fare immaginare la Finlandia. Non si muove nulla, le cose sono solide come i luoghi pieni di boschi, la finestra inquadra le nuvole – oggi il sole è velato – il divano è grigio. Solo i pensieri in questa pace stormiscono con le loro voci. Il tempo li affila uno dopo l'altro, li rende inconfondibili. Meglio rivolgersi altrove: vicino alla vetrata dondolano rovi grigi. Tra le foglie dei pioppi vivono stormi di cornacchie.⁷⁷

Il tempo e lo spazio, sebbene a velocità diverse, si consumano e si rinnovano. La camera è posta sullo stesso piano, anzi è migliore dei pensieri della scrittrice (della sua anima?): le cose di cui è piena sono solide. Quando i pensieri tormentano, stormiscono e si affilano uno dietro l'altro, meglio andare altrove. In *Geografie*, Anedda propone dei frammenti di prosa connessi da un dolore di fondo. L'attraversamento del vuoto, che si percepisce sempre più forte sulla pagina, permette, tramite una forma un po' ambigua, un po' consapevolmente 'fuori luogo', di accedere a questioni procedendo per variazioni di umori e cambiamenti meteorologici più che da riflessioni. Nei tempi e nei luoghi di *Geografie*, la storia e la geografia umana irrompono: la scrittrice racconta che si reca a Lesbos per vedere il luogo dove Aristotele scrisse la sua *Historia Animalium*, la baia di Kloni dove catalogava i pesci aiutato da Teofrasto. Tuttavia, lì Anedda incontra i migranti siriani che provengono dalla Turchia, attraversano luoghi che all'epoca della progettazione del viaggio erano solo letterari. Riflettere sullo spazio diventa così la possibilità di percorrere il tempo:

Dove nascondersi dal pensiero che non smette di rappresentare, mostrare, intrecciare, infeltrirsi. La difficoltà di uscire da sé stessi contempla la necessità di farsi strada tra la moltiplicazione delle immagini, del racconto inin-

⁷⁷ A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 7.

terrotto, delle rappresentazioni del tempo, nel tempo. Per questo al tempo del tempo meglio contrapporre gli spazi senza tempo, azzerare la memoria contro la sua potenza. Alla spirale sostituire la distesa, la prospettiva, l'orizzonte. Alla storia, appunto, la geografia.⁷⁸

Sostituire lo spazio al tempo. Nel libro di Anedda, si condensano e si sviluppano le principali questioni che sono state al centro di questo saggio, a partire dal nesso sfondo / fondale: «non è il paesaggio a fare da sfondo alle vicende umane, sono le vicende umane a stare nel paesaggio come sfondo della specie umana»⁷⁹.

L'idea di ecologia che si è fatta strada attraverso la lettura dei testi di Ortese e poi di Lispector si è ormai affinata configurandosi come la consapevolezza di una realtà dove noi umani non siamo separati dal 'resto', bensì siamo una parte, non indispensabile, della 'natura'. La nostra contingenza e improbabilità – «il fatto di essere qui, su questo pianeta [...] è talmente al di sopra di ogni immaginazione...»⁸⁰ – ci forniscono d'altro canto una grande occasione per situarci e fare alleanze con altre forme di 'intelligenza': come afferma Ortese, «l'uomo non può trasformare questo splendore in scatolame e merce, ma deve vivere e essere felice con altri sistemi, d'intelligenza e di pace, accanto a queste forze celesti»⁸¹. Tra queste altre forme troviamo gli animali, le pietre, e come ci ricorda Anedda anche la pioggia:

Il soprabito, le scarpe, il viso (eravamo senza ombrello) erano intrisi di pioggia, e tuttavia non erano offesi dalla pioggia, ma erano la stessa pioggia. Per la prima volta, l'espressione «precipitazione atmosferica» non era una delle tante scritte che compaiono sulle strade ma coincideva invece con un semplice essere là e non dover fare nulla

⁷⁸ Ivi, p. 82.

⁷⁹ Ivi, p. 148.

⁸⁰ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., p. 108.

⁸¹ Ivi, p. 52.

se non aderire al passaggio della pioggia dall'atmosfera alla terra.

Oggi sono quasi sicura che quella che in mancanza di altri termini ho chiamato felicità fosse tutta nella linea di quel passaggio e in quel prendere la vita come qualcuno prende la pioggia senza aprire o portare l'ombrello.⁸²

Anedda ci presenta, sullo stesso piano, alcuni elementi bagnati dalla pioggia: il soprabito, le scarpe, il viso. L'espressione 'precipitazione atmosferica' non si riferisce a qualcosa di oggettivo e separato, bensì a un esserci e non dover fare nulla se non 'aderire al passaggio della pioggia'. È lì, in quel concatenarsi con la traiettoria dell'acqua, che può essere rinvenuto un attimo di gioia. Se per ecologia intendiamo la scienza delle interazioni tra i viventi e gli ambienti, i loro modi di organizzare la vita e le loro metamorfosi ambientali, e se con 'pensiero ecologico' ci riferiamo al mutuo riconoscimento di persone in relazione, allora è chiara la potenza dei testi di queste autrici, le quali riescono non solo tematicamente ma anche formalmente, grazie a una meticolosa decostruzione del linguaggio 'dominante', a mostrarci quanto *siamo* l'ambiente che viviamo, i rapporti che costruiamo. Lo ripetiamo: di fronte a un pensiero maschile, bianco, occidentale e capitalistico⁸³, queste narratrici propongono modi di esistenza (nel senso di rapporto con il 'mondo') basati su principi altri, quali – lo si è visto – quello dell'ambiguità, della metamorfosi, della cura, della 'disorganizzazione', del mutualismo, della presa sul serio di cosmologie e ontologie altre. Non si tratta semplicisticamente di contrapporre un pensiero (considerato erroneamente fisso e inscalfibile) a un altro, bensì di intravedere nel primo delle crepe dove si agitano altre forze, dei pertugi da scavare per far passare l'aria: «manca l'aria, semplicemente. Manca il senso dello Spazio,

⁸² A. Anedda, *Geografie*, cit., pp. 69-70.

⁸³ Si veda R. Braidotti, *Posthuman Feminism*, Polity Press, Cambridge 2022.

del Luogo. Manca l'Esterno»⁸⁴. Il mondo è vasto: si può stare sotto la pioggia senza ombrello, innamorarsi di una pianta e sognare draghi. Si può essere blatta, iguana e molecola, e smetterla finalmente con il respiro dei mammiferi:

Simulare l'acqua salata: mettere il sale grosso nell'acqua, aggiungere alcuni cucchiaini di bicarbonato. Non è la stessa cosa, ma nei giorni di vera bruma, quelli in cui l'ansia modella gli oggetti più usuali usurandoli ai bordi, può funzionare. Riempi la vasca, immergi il corpo, immergi la testa, vai sott'acqua: è l'antidoto alla malinconia. Immergi la nuca, respira sott'acqua, apri gli occhi. Sarà così la morte?, ritornare pesci?, smetterla finalmente con il respiro dei mammiferi?⁸⁵

La natura selvaggia non è così distante da noi: basta sporcare un po' l'umano, immaginare altre pratiche di abitare il mondo.

Basta pensarsi come un pesce andando indietro fino all'acqua da cui siamo usciti e la morte smette di preoccupare. Strati e strati, rocce piene di conchiglie, erbe

⁸⁴ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., p. 126. Si veda a tale proposito una riflessione di Gianluca De Fazio: «quello che sembrava un languido *continuum*, privo di *differenze*, pacificato se non addirittura *patinato* [...], blocco privo di venature, tutto questo *esplosce*: l'Occidente, il Moderno, il Progresso si dimostrano essere frammentati, *discreti*, *caotici*, abitati da molteplicità differenziali, esistenze *minoritarie* irriducibili alla *forma* dell'Altro. [...] Il Moderno, l'Occidente, l'Uomo Bianco appaiono, così, come complessi campi vettoriali, nei quali si *agitano* molteplici soggettività non-moderne, non-occidentali, non-bianche, non-Uomini e che vengono *invisibilizzate*, rese *subalterne* da un ordine del discorso che non gli concede *le parole* per parlare, per esprimersi, per affermare i loro *modi di esistenza* e *forme di vita*. Nel mezzo del puro positivo continuo, ribolliscono irrequieti negativi che frammentano la superficie, la variano, la piegano: tutte spinte metamorfiche» (G. De Fazio, *Ecologia del possibile. Razionalità, esistenza, amicizia*, ombre corte, Verona 2021, p. 98).

⁸⁵ A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 17.

marine, sollevati da ogni idea di creazione, castigo, premio, intenzione. Solo condizioni atmosferiche e desideri o, perlomeno, tensioni.⁸⁶

Basterebbe tentare un mutamento nel paesaggio, un mutamento nel cuore: sono queste le parole di Susan Sontag che commuovono profondamente Ortese. Quando le chiedono di indicare, in tutta la letteratura, dei riferimenti per orientarsi rispetto alla condizione, ai dolori e ai doveri della mente umana sulla terra, così risponde:

Un'osservazione di Thornton Wilder, sull'Amore: «Molti che hanno passato la vita nell'amore, lo conoscono meno del bambino che ha perduto ieri il suo cane». E un'altra ancora, di Susan Sontag, sul viaggio: «Ho fatto un viaggio per vedere cose meravigliose. Un mutamento nel paesaggio. Un mutamento nel cuore». Queste ultime parole, pur essendo laconiche, quasi indecifrabili, mi commuovono profondamente. Sento che vivere è viaggiare, e viaggiare è crescere. Sento che occorre un mutamento nel paesaggio. Sento che è fondamentale un mutamento nel cuore.⁸⁷

⁸⁶ Ivi, pp. 20-21.

⁸⁷ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., pp. 132-133.

Bibliografia

Opere di Anna Maria Ortese

- Angelici dolori e altri racconti* [1937] Adelphi, Milano 2006.
Il mare non bagna Napoli [1953], Adelphi, Milano 1994.
L'Iguana [1965], Adelphi, Milano 1986.
Il Porto di Toledo [1975], Adelphi, Milano 2018.
Il cappello piumato, Mondadori, Milano 1979.
In sonno e in veglia, Adelphi, Milano 1987.
Il cardillo addolorato, Adelphi, Milano 1993.
Il mio paese è la notte, Empiria, Roma 1996.
Alonso e i visionari [1996], Adelphi, Milano 2007.
Corpo celeste, Adelphi, Milano 1997.
La luna che trascorre, a cura di G. Spagnoletti, Empiria, Roma 1998.
L'infanta sepolta, a cura di M. Farnetti, Adelphi, Milano 2000.
Silenzio a Milano, La tartaruga editore, Milano 2002.
La lente scura. Scritti di viaggio, a cura di L. Clerici, Adelphi, Milano 2004.
Mistero doloroso, a cura di M. Farnetti, Adelphi, Milano 2010.
Da Moby Dick all'Orsa Bianca, a cura di M. Farnetti, Adelphi, Milano 2011.
Le piccole persone. In difesa degli animali e altri scritti, a cura di A. Borghesi, Adelphi, Milano 2016.
Alla luce del sud: lettere a Pasquale Prunas, a cura di R. Prunas e G. Di Costanzo, Archinto, Milano 2006.
Bellezza Addio: lettere a Dario Bellezza 1972-1992, Archinto, Milano 2011.
Possibilmente il più innocente: lettere a Franz Haas (1990-1998), a cura di F. Rognoni e F. Haas, Sedizioni, Mergozzo 2016.

Testi di critica su Ortese

- Amigoni F., *I rottami del niente, il fantastico nell'opera di Anna Maria Ortese*, in «Strumenti critici», xvii, 2002, n. 2, pp. 207-237.
Ajello N., *Ortese spacca Napoli*, in «la Repubblica», 15 maggio 1994, p. 31.
Annovi G. M., Ghezzi F. (a cura di), *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London 2015.
Baldi A., *Infelicità Senza Desideri: 'Il Mare Non Bagna Napoli' di Anna Maria Ortese*, in «Italice», vol. 77, n. 1, 2000, pp. 81-104.

- Baldi A., *La meraviglia e il disincanto, studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, Loffredo, Napoli 2010.
- Basile E., *Anna Maria Ortese*, Ali&no editrice, Perugia 2014.
- Battista A., *Ortese segreta: ritratto intimo di Anna Maria Ortese*, Minimum fax, Roma 2008.
- Bellezza D., *Per me scrivere è cercare disperatamente un altro mondo*, in «Paese Sera», 31 gennaio 1983, p. 5.
- Borghesi A., *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Quodlibet, Macerata 2015.
- Borrelli F., *Ortese. Incontro ai confini del surreale*, in «il Manifesto», 26 maggio 1996, p. 21.
- Borri G., *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, Mursia, Milano 1988.
- Bubba A. (a cura di), *La grande Iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*. Atti del convegno internazionale, Roma 4-6 giugno 2018, Aracne editrice, Canterano (RM) 2020.
- Clerici L., *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002.
- Clerici L. (a cura di), *Per Anna Maria Ortese*, «Il Giannone», n. 7-8, gennaio-dicembre 2006.
- Contarini S., *Tra cecità e visione. Come leggere Il mare non bagna Napoli di Anna Maria Ortese*, in «Chroniques italiennes» web edition n. 5, 2004, pp. 1-13.
- Crivelli T., *L'Iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese*, in «Versants: revue suisse des littératures romanes», Vol. 55, 2008, n. 2, pp. 79-88.
- De Gasperin V., *Protesta nello stile: appunti sulla lingua ne L'Iguana di Anna Maria Ortese*, in «The Italianist», Vol. 30, 2010, n. 2, pp. 237-256.
- De Gasperin V., *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- De Giovanni N., *L'Iguana di Anna Maria Ortese: L'ambiguità di una metamorfosi incompiuta*, in «Italianistica», Vol. 18, 1989, n. 2-3, pp. 421-430.
- De Nicola F., Zannoni P.A. (a cura di), *Convegno di studi su Anna Maria Ortese: Rapallo, sabato 16 maggio 1998*, Sagep Editore, Genova 1999.
- Della Coletta C., *Scrittura come utopia: La lente scura di Anna Maria Ortese*, in «Italice», Vol. 76, 1999, n. 3, pp. 371-388.
- Di Carpio C., Donadio L. (a cura di), *Paesaggio e memoria: giornata di studi su Anna Maria Ortese: 26 maggio 2000*, Università degli studi di Napoli «L'Orientale», Libreria Dante & Descartes, Napoli 2003.
- Di Paolo P. (a cura di), *Nessun male può dirsi lontano: Anna Maria Ortese una scrittrice morale*, Empiria, Roma 2014.
- Di Pietrantonio V., *Lo specchio straniante: sullo sguardo di Anna Maria Ortese*, in «Griseldaonline», 2012, n. 12, pp. 1-11.

- Di Pietrantonio V., *Tra i corpi celesti e il deserto. La topografia immaginaria di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann*, in «Studi germanici», vol. 12, 2017, pp. 329-348.
- Di Rosa R., *Anna Maria Ortese e Maria Zambrano: da "luoghi di esilio" per una filosofia poetica*, in «Italice» Vol. 92, 2015, n. 1, pp. 62-82.
- Di Rosa R., *"La questione Animale" di Anna Maria Ortese: Alonso e i visionari e l'etica del soccorso*, in «Ecozon», vol. 7, 2016, n. 2, pp. 134-148.
- Dominioni M. V., *«Fatti colpevoli della mia vita infantile». Intertestualità, autobiografia ed espiazione ne L'Iguana di Anna Maria Ortese*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLIX, 2020, n. 3, pp. 97-110.
- Farnetti M., *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998.
- Farnetti M., *Appunti per una storia del bestiario femminile: il caso di Anna Maria Ortese*, in Biagini E., Nozzoli A. (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 271-283.
- Farnetti M., *Il centro della cattedrale: i ricordi d'infanzia nella scrittura femminile: Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*, Tre lune edizioni, Mantova 2002.
- Farnetti M., *Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante* in Farnetti M., Chiti E. (a cura di), *La perturbante: das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Morlacchi, Perugia 2003, pp. 9-22.
- M. Farnetti, *Le amiche del mostro*, in Raimondi G. (a cura di), *Lo straniero che è in noi. Sulle tracce dell'Unheimliche*, CUEC, Cagliari 2006, pp. 69-78.
- Farnetti M., *Tutte signore di mio gusto: profili di scrittrici contemporanee*, La Tartaruga, Milano 2008.
- Farnetti M., *La vita che non siamo noi*, 12 ottobre 2010, <https://cartesensibili.wordpress.com/2012/10/16/la-vita-che-non-siamo-noi-monica-farnetti/>
- Farnetti M., *«L'anima semplicetta che sa nulla». Alcune riflessioni sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, in Dolfi A., Prandi S. (a cura di), *«La breccia dell'impensabile». Studi sul fantastico in memoria di Filippo Secchieri*, Pacini Editore, Pisa 2012, pp. 59-81.
- Farnetti M., *«Ricordati della mia amicizia». Sulle lettere di Anna Maria Ortese* in Crimi G., Marozzi L. (a cura di), *«Tutto il lume de la spera nostra». Studi per Marco Ariani*, Salerno Editrice, Roma 2018, pp. 555-566.
- Farnetti M., *Una lettura di Corpo celeste*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLIX, 2020, n. 3, pp. 17-24.
- Favaro F., *Chi piange in sé: le forme del dolore per Anna Maria Ortese*, in «Studi Novecenteschi», vol. 38, 2011, n. 81, pp. 101-121.
- Favaro F., *Una scrittura celeste: avvicinamenti ad Anna Maria Ortese*, Edizioni Tracce, Pescara 2014.
- Fiori G., *Anna Maria Ortese o dell'indipendenza poetica*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

- Fofi G., *Anna Maria Ortese in Strade maestre. Ritratti di scrittori italiani*, Donzelli, Roma 1996, pp. 201-212.
- Frizzi A., *Performance or Getting a Piece of the Other, or In the Name of the Father, or the Darl Continent of Feminility, or Just Like a Woman: Anna Maria Ortese's L'Iguana*, in «Italice» 79, 2002, pp. 379-90.
- Guarinelli M. C., *Anna Maria Ortese l'arte e il dolore*, in «Marie Claire», n. 6, giugno 1994, pp. 236-237.
- Iovino S., *Loving the alien. Ecofeminism, animals and Anna Maria Ortese's poetics of otherness*, in «Feminismo/s. Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante» n. 22, 2013, pp. 177-203.
- La Monaca D., *Canto a tre voci: Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Lalla Romano*, Bonanno, Acireale 2012.
- Lizzi E., *La celestialità della terra nell'opera di Anna Maria Ortese*, Albatros, Roma 2019.
- Malatesta S., *Il grido della colomba*, in «la Repubblica», 16 settembre 1988, p. 26.
- Malatesta S., *Vola Cardillo*, in «La Repubblica», 7 maggio 1993, p. 35.
- Manetti B., *Fantasmî del potere e ritorno del sacro nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, in «Bollettino '900», 2018, n. 1-2.
- Marabini C., *Incontro a Rapallo*, in «Nuova Antologia», vol. 554, fasc. 2155, luglio-settembre 1985.
- Marabini C., *Io, scrittrice dimenticata. Incontro con la Ortese*, in «Il Resto del Carlino», 18 aprile 1987, p. 3.
- Maraini D., *Anna Maria Ortese*, in *E tu chi eri? 26 interviste sull'infanzia*, Rizzoli, Milano 1998, pp. 23-35.
- Mauri P., *Anna Maria Ortese: un puma, un drago e altri animali*, in «la Repubblica», 26 maggio 1996, p. 27.
- Moca M., *Un'esigenza di realtà. Anna Maria Ortese e la dipendenza dal fantastico*, LiberAria Editrice, Bari 2022.
- Monina C., *Metamorfosi e appartenenza nei racconti di Anna Maria Ortese: un'analisi de Il mare non bagna Napoli e In sonno e in veglia*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLIX, 2020, n. 3, pp. 123-130.
- Perrella S., *Sulle vie dei canti con Anna Maria Ortese*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLIX, 2020, n. 3, pp. 141-144.
- Petrignani S., *Le signore della scrittura. Interviste*, La Tartaruga, Milano 1996.
- Rossi Orts C., *Lo sguardo, il canto e le luci dell'universo. Forme della letteratura ecologica nella trilogia animalista di Anna Maria Ortese*, in «L'ospite ingrato», n. 10, 2021, pp. 407-408.
- Scharod I., *La funzione della metamorfosi nella letteratura femminile contemporanea. Anna Maria Ortese, Marie Ndiaye, Marie Darieussecq*, in Farnetti

- M., Chiti E. (a cura di), *La perturbante: das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Morlacchi, Perugia 2003, pp. 313-338.
- Seno C., *Ortese e il fantastico: una prospettiva femminile*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», n. 36, anno 2010, pp. 129-142.
- Seno C., *Anna Maria Ortese. Un avventuroso realismo*, Longo Editore, Ravenna 2013.
- Serkowska H. (a cura di), *Materia celeste*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLIX, 2020, n. 3.
- Vaccari L., *L'odore della miseria*, in «Il Messaggero», 19 giugno 1974.
- Vaccari L., *Sotto il vulcano cercando la Chimera*, in «Il Messaggero», 19 maggio 1993.
- Visentini D., Intervento al *Convegno di studi. "L'oscura luminosità della vita e dell'opera di Anna Maria Ortese*, Latina 27 ottobre 2016.
- Wood S., *Fantasy and Narrative in Anna Maria Ortese*, in «Italica», 71, 1994, pp. 354-368.
- Wood S., *Fantasy, Narrative and the Natural World in Anna Maria Ortese*, in Billiani F, Sulis G. (a cura di), *The Italian Gothic and fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2017, pp. 141-159.
- Zangrandi S., *Dare voci alle cose del mondo prive di voce: "Alonso e i visionari" di Anna Maria Ortese*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», vol. 37, 2008, n. 2, pp. 143-149.
- Zangrandi S., *Nell'emarginato l'immenso. L'appello al rispetto degli ultimi in "L'Iguana" di Anna Maria Ortese*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», vol. 39, 2010, n. 3, pp. 133-145.
- Zangrandi S., *La partecipazione alla natura segreta del mondo: donne, creature indecifrabili tra umano e non umano nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, in «Otto/Novecento», vol. xxxvii, 2013, n. 1, pp. 191-202.

Altri testi

- Achella S., Levente Palatinus D. (a cura di), *Perspectives in the Anthropocene: Beyond Nature and Culture?*, Mimesis, Milano-Udine 2020.
- Agamben G., *L'aperto: l'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Aït-Touati F., Coccia E. (a cura di), *Le cri de Gaïa. Penser la Terre avec Bruno Latour*, Éditions La Découverte, Paris 2021.
- Anders G., *Un'interpretazione dell'a posteriori [1937]*, in Id., *Patologia della libertà. Saggio sulla non-identificazione*, a cura di Clemente L.F., Lolli F., Orthotes Editrice, Napoli-Salerno 2015.
- Anders G., *Brevi scritti sulla fine dell'uomo*, Asterios Editore, Trieste 2016.
- Anedda A., *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Donzelli, Roma 2009.

- Anedda A., *Residenze invernali*, Crocetti Editore [1992], Milano 2019.
- Anedda A., *Historiae*, Einaudi, Torino, 2018.
- Anedda A. *Geografie*, Garzanti, Milano 2021.
- Arendt H., *Vita activa. La condizione umana* [1958], Bompiani, Milano 2019.
- Arendt H., *La vita della mente* [1978], il Mulino, Bologna 2009.
- Armiero M., Giardini F., Gentili D., Angelucci D., Balicco D., Bussoni I., (a cura di), *Environmental Humanities vol. I. Scienze sociali, politica, ecologia*, DeriveApprodi, Roma 2021.
- Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1956], Einaudi, Torino 2000.
- Barad K., *Performatività della natura. Quanto e queer*, ETS, Pisa 2017.
- Barengli M., *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Quodlibet, Macerata 2020.
- Barthes R., *Le Neutre. Cours au Collège de France 1977-1978*, Seuil, Paris 2002.
- Benedetti C., *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011.
- Benedetti C., *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Einaudi, Torino 2021.
- Berger J., *Perché guardiamo gli animali? Dodici inviti a riscoprire l'uomo attraverso le altre specie viventi* [2009], il Saggiatore, Milano 2016.
- Bonneuil C., Fressoz J. B., *L'événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Seuil, Paris 2014.
- Borgnino E., *Ecologie native*, elèuthera, Milano 2022.
- Braidotti R., *Madri Mostri Macchine* [1996], Castelvecchi, Roma 2021.
- Braidotti R., *Trasposizioni. Sull'etica nomade* [2006], Luca Sossella Editore, Roma 2008.
- Braidotti R., *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte* [2013], DeriveApprodi, Roma 2020.
- Braidotti R., *Il postumano. Saperi e soggettività* [2019], DeriveApprodi, Roma 2022.
- Braidotti R., *Posthuman Feminism*, Polity Press, Cambridge 2022.
- Brigati R., Gamberi V. (a cura di), *Metamorfosi. La svolta ontologica in antropologia*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Caffo L., *Margini dell'umanità. Animalità e ontologia sociale*, Mimesis, Milano-Udine 2014.
- Caffo L., *Fragile umanità. Il postumano contemporaneo*, Einaudi, Torino 2017.
- Cavarero A., *Per una teoria della differenza sessuale*, in AA. VV., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga Edizioni, Milano 1987, pp. 41-79.
- Ceresa A., *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, nottetempo, Milano 2020.

- Cixous H., *Reading with Clarice Lispector*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1990.
- Chakrabarty D., *Provincializzare l'Europa*, Meltemi, Roma 2001.
- Chakrabarty D., *The Climate of History: Four Theses*, in «Critical Inquiry» 35.2, Winter 2009, pp. 197-222.
- Chakrabarty D., *Clima, Storia e Capitale*, a cura di M. De Giuli e N. Porcelluzzi, nottetempo, Milano 2021.
- Chakrabarty D., *La sfida del cambiamento climatico*, ombre corte, Verona 2021.
- Cimatti F., *Il postanimale. La natura dopo l'Antropocene*, DeriveApprodi, Roma 2021.
- Coccia E., *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza* [2016], il Mulino, Bologna 2020.
- Coccia E., *Métamorphoses*, Éditions Payot & Rivages, Paris 2020.
- Crutzen P. J., *Geology of Mankind*, Nature, 415 (3), 2002.
- Danowski D., Viveiros de Castro E., *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine* [2014], nottetempo, Milano 2017.
- Davies J., *The birth of the Anthropocene*, University of California Press, Berkeley 2016.
- De Crescenzo L., *Clarice Lispector. Corpi disciplinati, corpi (dis)obbedienti*, Nova Delphi, Roma 2019.
- De Fazio G., *Ecologia del possibile. Razionalità, esistenza, amicizia*, ombre corte, Verona 2021.
- De Giuli M., Porcelluzzi N., *Medusa. Storie della fine del mondo (per come lo conosciamo)*, Nero, Roma 2021.
- Deleuze G., *Critica e clinica* [1993], Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.
- Deleuze G., *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 1999.
- Deleuze G., *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, ombre corte, Verona 2013.
- Deleuze G., Guattari F., *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], Quodlibet, Macerata 2010.
- Deleuze G., Guattari F., *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia* [1980], Ortheses Editrice, Napoli-Salerno 2017.
- Derrida J., *L'animale che dunque sono* [2006], RusconiLibri, Milano 2021.
- Descola P., *Une écologie des relations*, CNRS Éditions, Paris 2019.
- Descola P., *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005.
- Didi-Huberman G., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [2002], Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Didi-Huberman G., *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea* [1992], Fazi Editore, Roma 2008.
- Escobar A., *Sentir-penser avec la Terre. Une écologie au-delà de l'Occident* [2014], Éditions du Seuil, Paris 2018.

- Fadini U., *Eterotopie dell'umano. Metamorfosi antropologiche*, ombre corte, Verona 2021.
- Fargione D., Concilio C. (a cura di), *Antroposcenari. Storie, paesaggi, ecologie*, il Mulino, Bologna 2018.
- Farnetti M., *Sorelle. Storia letteraria di una relazione*, Carocci, Roma 2022.
- Focillon H., *Vita delle forme* seguito da *Elogio della mano* [1943], Einaudi, Torino 2002.
- Ghosh A., *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile* [2016], Neri Pozza Editore, Vicenza 2017.
- Guattari F., *Les Trois Écologies*, Galilée, Paris 1989.
- Guerbo M., *L'antropologo sciamanizzante. Sciamanesimo e statuto del discorso antropologico in Eduardo Viveiros de Castro*, in «Giornale Critico di storia delle idee», n. 20, 2019, pp. 287-299.
- Haraway D., *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata* [1992], DeriveApprodi, Roma 2019.
- Haraway D., *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* [2016], Nero, Roma 2019.
- Ingold T., *Siamo linee. Per un'ecologia delle relazioni sociali* [2015], Treccani, Torino 2020.
- Ingold T., *Antropologia. Ripensare il mondo* [2018], Meltemi, Milano 2020.
- Ingold T., *Corrispondenze*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2021.
- Ioffrida M., *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica della filosofia*, Quodlibet Studio, Macerata 2019.
- Iovino S., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2006.
- Iovino S., *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Carocci, Roma 2004.
- Kern L., *La città femminista. La lotta per lo spazio in un mondo disegnato da uomini* [2019], Treccani, Roma 2021.
- Kohn E., *Come pensano le foreste* [2013], nottetempo, Milano 2021.
- Kopenawa D., Albert B., *La caduta del cielo. Parole di uno sciamano yanomami* [2010], nottetempo, Milano 2018.
- Latour B., *Non siamo mai stati moderni* [1991], elèuthera, Milano 2009.
- Latour B., *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze* [1999], Raffaello Cortina Editore, Milano 2000.
- Latour B., *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico* [2015], Meltemi, Roma 2020.
- Latour B., *Où atterrir? Comment s'orienter en politique*, La Découverte, Paris 2017.
- Leopardi G., *Operette morali*, BUR, Milano 2008.
- Lispector C., *Vicino al cuore selvaggio* [1943], Adelphi, Milano 2017.
- Lispector C., *La passione secondo G. H.* [1964], Feltrinelli, Milano 1991.

- Lispector C., *Acqua viva* [1973], Adelphi, Milano 2017.
- Lonzi C., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Rivolta Femminile, Milano 1974.
- Lowenhaupt Tsing A., *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo* [2015], Keller, Rovereto 2021.
- Mancuso A., *Altre persone. Antropologia, visioni del mondo e ontologie indigene*, Mimesis, Milano-Udine 2018.
- Mancuso S., *La nazione delle piante*, Laterza, Bari-Roma 2019.
- Mancuso S., Viola A., *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, Giunti, Milano-Firenze 2013.
- Margulis L., *Symbiotic Planet. A New Look at Evolution*, Basic Books, New York 1998.
- Melandri E., *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* [1968], Quodlibet, Macerata 2004.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione* [1945], Bompiani, Milano 2012.
- Merleau-Ponty M., *Conversazioni* [1948], SE, Milano 2002.
- Merleau-Ponty M., *Il visibile e l'invisibile* [1964], Bompiani, Milano 2009.
- Merleau-Ponty M., *La Natura* [1995], Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.
- Merleau-Ponty M., *La prosa del mondo* [1969], Mimesis, Milano-Udine 2019.
- Meschiari M., *La grande estinzione. Immaginare ai tempi del collasso*, Armilaria 2019.
- Meschiari M., *Neogeografia. Per un nuovo immaginario terrestre*, Milieu edizioni, Milano 2019.
- Missiroli P., *Teoria critica dell'Antropocene. Vivere dopo la Terra, vivere nella Terra*, Mimesis, Milano-Udine 2022.
- Moore J. W., *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria* [2016], ombre corte, Verona 2017.
- Moretti F., *Il secolo serio*, in *Il romanzo*, vol. I, Einaudi, Torino 2001.
- Morizot B., *Sulla pista animale* [2018], nottetempo, Milano 2020.
- Morizot B., *Raviver les braises du vivant. Un front commun*, Actes Sud, Paris 2020.
- Morizot B., *Manières d'être vivant vivant*, Actes Sud, Paris 2020.
- Morton T., *Come un'ombra dal futuro. Per un nuovo pensiero ecologico* [2010], Aboca, Sansepolcro 2012.
- Morton T., *Iperoggetti* [2013], Nero, Roma 2018.
- Morton T., *Ecologia oscura. Logica della coesistenza futura* [2016], Luiss University Press, Roma 2021.
- Morton T., *Noi, esseri ecologici* [2018], Laterza, Roma 2020.
- Muraro L., *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 2006.

- Næss A., *Introduzione all'ecologia*, Edizioni ETS, Pisa 2015.
- Parise G., *Sillabari*, Adelphi, Milano 2004.
- Piemontese F., (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Leonardo Editore, Milano 1990.
- Pievani T., *Imperfezione. Una storia naturale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019.
- Pugno L., *In territorio selvaggio*, nottetempo, Milano 2018.
- Revelli M., *Umano Inumano Postumano. Le sfide del presente*, Einaudi, Torino 2020.
- Safina C., *Al di là delle parole. Che cosa provano e pensano gli animali* [2015], Adelphi, Milano 2018.
- Safina C., *Animali non umani. Famiglia, bellezza e pace nelle culture animali* [2020], Adelphi, Milano 2022.
- Scaffai N., *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017.
- Scaffai N. (a cura di), *Racconti del pianeta Terra*, Einaudi, Torino 2022.
- Shepard P., *Natura e follia* [1982], Edizioni degli animali, Milano 2020.
- Stengers I., *Cosmopolitiche* [2003], Luca Sossella Editore, Roma 2005.
- Stengers I., *Nel tempo delle catastrofi. Resistere alla barbarie a venire* [2009], Rosenberg & Sellier, Torino 2021.
- Stengers I., *Résister au désastre*, Wildproject, Marseille 2019.
- Strathern M., *Relations. An anthropological account*, Duke University Press, Durham 2020.
- Toadvine T., *Tempo naturale e natura immemorale*, in «Discipline Filosofiche», anno XXIV, n. 2, 2014, pp. 9-22.
- Uexküll, J. von, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili* [1934], Quodlibet, Macerata 2010.
- Van Aken M., *Campati per aria*, elèuthera, Milano 2020.
- Viveiros de Castro E., *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-strutturale* [2009], ombre corte, Verona 2017.
- Viveiros de Castro E., *Prospettivismo cosmologico in Amazzonia e altrove* [2012], Quodlibet, Macerata 2019.
- Zannoni B., *I miei stupidi intenti*, Sellerio, Palermo 2021.
- Weil S., *L'ombra e la grazia* [1947], Bompiani, Milano 2011.

Ringraziamenti

Tante *persone* hanno contribuito alla scrittura di questo saggio: in modo disorganizzato e composito, con diversi gradi di amore, amicizia e affetto, fanno parte della mia famiglia e della mia comunità. Alessandro, Alice, Bada, Barbara, Cecilia, Chiara, Claudia, Daniela, Dario, Enrico, Filippo, Francesco, Gabriele, Giovanni, Giulia, Guido, Leo, le lucciole del 6 giugno, Lucilla, Marco, Marco Antonio, Matteo, Monica, Nicola, Paolo, Rachele, Roberto, lo scorpione di Casella, Serena, Silvia, Talita, Taku, l'ulivo in fiore di Micene, Vera.

Ecco, come sono venuta vado via; e vi ringrazio di avermi ascoltata; mi scuso se ho detto troppo o confusamente; e se ho detto poco, e se ho potuto dispiacervi. Come dicono i bambini: non l'ho fatto apposta. Vi auguro un buon giorno di pace e di comprensione. La vita è più grande di tutto, ed è in ogni luogo [...]. Amate e difendete il libero respiro di ogni paese, e di ogni vita vivente.¹

¹ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., p. 54.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2022
a cura di NW (Bologna)