



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in
Filologia, Linguistica e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

Contro l'ordine del mondo

Visione, etica e giustizia nella scrittura di Anna Maria Ortese

Relatore

Prof.ssa Michela Rusi

Correlatore

Prof.ssa Monica Giachino

Controrelatrice

Dott.ssa Alessandra Trevisan

Laureanda

Margherita Bastregghi
Matricola 903283

Anno Accademico

2025 / 2026

INTRODUZIONE	5
GLI OCCHI DEL DRAGO: NASCITA DI UNO SGUARDO ALTRO	8
1.1. Erranza, sogno e formazione dello sguardo	8
1.1.1. Origini “involontarie”	8
1.1.2. Il drago e la legge degli uomini	12
1.1.3. L’apertura al mistero	15
1.1.4. Napoli: il dolore entra nella storia	19
1.2 Dolore, perdita e coscienza dell’ingiustizia	24
1.3. Scrivere per salvare gli invisibili	32
1.3.1. Trasformare il dolore e dargli forma	32
1.3.2. I dialoghi con le angeliche creature	36
1.3.3. La realtà irreale domina l’eterno	42
CAPITOLO 2	48
CONTRO L’ORDINE DEL MONDO	48
2.1. Lo sguardo obliquo	48
2.2. La voce dell’invisibile	66
CAPITOLO 3	88
LA COMUNITÀ DEL VIVENTE	88
3.1. La narrazione ecocentrica come contro-narrazione del reale	88
3.2. Il Cardillo addolorato: la voce del mondo	91
3.3. Alonso e i visionari: l’abbraccio del vivente	107
CONCLUSIONE	131
BIBLIOGRAFIA	134

INTRODUZIONE

La presente ricerca nasce da una domanda tanto semplice quanto difficile: la letteratura può ancora incidere sul mondo? Può offrire una speranza o almeno suggerire una diversa postura attraverso cui abitare la Terra e relazionarsi agli altri esseri viventi?

Interrogarsi su tale questione significa inevitabilmente riflettere sul rapporto tra parola e realtà. Se la letteratura non possiede il potere di modificare direttamente il corso degli eventi storici, essa continua tuttavia a influenzare il modo in cui gli individui percepiscono sé stessi, gli altri e il mondo che li circonda. Credere in un futuro possibile significa allora partire dal riconoscersi come parte di una realtà condivisa e assumere la responsabilità che deriva da tale appartenenza. Significa anche comprendere che il reale è, almeno in parte, costruito attraverso il linguaggio: è nelle parole, nelle immagini e nelle narrazioni che prendono forma le visioni del mondo e che si consolidano o si mettono in discussione i sistemi di valori che orientano l'agire umano. Da questa consapevolezza nasce la possibilità di immaginare una contro-narrazione capace di aprire nuove prospettive e nuove forme di relazione con il vivente.

È proprio all'interno di tale orizzonte che l'opera di Anna Maria Ortese si è rivelata un osservatorio privilegiato. Tra le voci più originali per la loro visionarietà della letteratura del Novecento, la scrittrice costruisce infatti un universo narrativo in cui il fantastico, l'infanzia, il sogno, l'animalità e tutte le forme dell'alterità diventano strumenti attraverso cui interrogare criticamente la realtà contemporanea. La sua scrittura si configura come una continua ricerca di modi alternativi di vedere e raccontare il mondo, nella convinzione che ogni autentica trasformazione debba passare anzitutto attraverso una trasformazione dello sguardo.

Il presente lavoro intende dunque indagare il rapporto tra letteratura, alterità e responsabilità etica nell'opera ortesiana, concentrandosi in particolare sulle modalità attraverso cui la scrittrice costruisce una visione alternativa del reale. L'ipotesi di fondo è che la forza innovativa della sua narrativa non risieda esclusivamente nei contenuti affrontati, ma soprattutto nella capacità di elaborare una forma espressiva capace di mettere in crisi le categorie abituali della percezione e del pensiero. Attraverso il

fantastico, lo straniamento e una continua sovversione delle gerarchie tra umano e non umano, Ortese invita infatti il lettore a sospendere le proprie certezze e ad aprirsi a una diversa esperienza del vivente.

Per affrontare tale questione, la ricerca adotta come principali categorie di analisi quelle dello sguardo e dello straniamento. Da un lato, l'attenzione si concentra sulla costruzione di uno sguardo obliquo, visionario e anti-antropocentrico, capace di restituire centralità a ciò che la cultura occidentale tende a relegare ai margini; dall'altro, vengono analizzati i procedimenti linguistici e narrativi attraverso cui la scrittrice destabilizza la percezione ordinaria del reale. La sperimentazione lessicale e sintattica, la polifonia delle voci, la presenza costante dell'alterità animale, naturale e fantastica, così come la particolare organizzazione dello spazio e del tempo narrativo, diventano strumenti attraverso cui la letteratura ortesiana tenta di educare il lettore a una diversa modalità di visione.

Il lavoro si articola in tre capitoli principali.

Il primo capitolo ricostruisce il percorso biografico e intellettuale di Anna Maria Ortese, individuando nelle esperienze personali, a partire dal sogno del drago, nei continui spostamenti geografici e nella sua particolare concezione dell'espressività alcuni elementi fondamentali per comprendere la formazione della sua poetica. L'analisi prende in considerazione anche opere centrali quali *Angelici dolori*, *Il Porto di Toledo* e *Corpo celeste*. Tali opere rappresentano tre tappe fondamentali per la scrittrice: l'inizio della scrittura, la ricostruzione della propria identità e memoria e il saggio finale che racchiude tutto il suo percorso poetico. In esse, dunque emergono con particolare evidenza i nuclei teorici che accompagneranno l'intera produzione successiva.

Il secondo capitolo si concentra invece sugli aspetti stilistici e formali della scrittura ortesiana. Attraverso l'analisi della lingua, della struttura narrativa e della costruzione polifonica dei testi, l'intento è stato quello di mettere in evidenza come la scrittrice elabori una vera e propria poetica dello straniamento fondata sulla moltiplicazione dei punti di vista, sulla musicalità della prosa e sulla continua messa in discussione delle categorie interpretative dominanti. In questa prospettiva, la letteratura appare come uno spazio capace di accogliere la pluralità delle voci del vivente e di restituire dignità ontologica a ciò che la modernità tende ad escludere.

Il terzo capitolo rappresenta il momento applicativo della ricerca e verifica concretamente le ipotesi formulate nelle sezioni precedenti attraverso l'analisi ravvicinata di due opere

della maturità: *Il Cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari*. In questi romanzi le questioni dello sguardo, dell'alterità e dello straniamento trovano infatti una delle loro espressioni più compiute. L'indagine mette in luce come le figure animali, i bambini, i visionari e le molteplici forme dell'alterità presenti nelle opere non costituiscano semplici elementi simbolici, ma agiscano come dispositivi narrativi attraverso cui Ortese mette in crisi la prospettiva antropocentrica e propone una diversa relazione tra uomo, natura e mondo. Più che offrire risposte definitive, questa ricerca intende dunque seguire le coordinate disseminate dalla scrittrice nelle sue opere, nella convinzione che la letteratura possa ancora rappresentare un'isola di interrogazione critica e di immaginazione etica. Se il mondo contemporaneo appare sempre più segnato dalla frammentazione, dalla perdita di senso e dall'indebolimento delle relazioni fraterne con l'altro e con il vivente, la voce di Anna Maria Ortese continua a suggerire la possibilità di intraprendere una diversa rotta per una nuova forma di attenzione. Una forma di attenzione che, prima ancora di trasformare il mondo, invita ad affidarsi al mare ignoto e a partire per il grande viaggio di trasformazione dello sguardo con cui osservare il mondo.

CAPITOLO PRIMO

Gli occhi del drago: nascita di uno sguardo altro

1.1. Erranza, sogno e formazione dello sguardo

1.1.1. Origini “involontarie”

Anna Maria Ortese nasce il 13 giugno 1914 a Roma «per caso», come lei stessa affermerà in un'intervista del 1985: «romana non sono, e neanche napoletana. Mia madre aveva sangue toscano, e lo sento; così come sento il sangue catalano, duro, di mio padre».¹

Quando lascia la capitale, è ancora una bambina di pochi mesi, «fra le braccia fiammanti di raso rosso e oro della mia nutrice».² Fin dall'inizio, la sua identità si colloca sotto il segno di una non appartenenza, di «un'origine involontaria» che la sottrae alla possibilità di radicarsi in un luogo preciso.

Le sue radici familiari distribuite tra il Sud Italia, la Toscana e una possibile ascendenza spagnola, proseguono muovendosi in questo orizzonte mobile e di incertezza. La madre, Beatrice (detta Bice) è napoletana, con padre carrarese e madre romana, i quali nonni rappresentano figure molto importanti per la formazione e l'infanzia di Anna Maria Ortese. Infatti, se la nonna Brigida è colei che partecipa attivamente a formare l'immaginario fiabesco della futura scrittrice, intrattenendo i piccoli Ortese con racconti fantastici, il rapporto con il nonno è solamente attraverso la fantasia (non lo ha mai conosciuto); lei sa che era scultore («un appassionato artista dei marmi»)³ e che era impazzito per la morte di uno dei figli; dunque, l'unico modo per conoscerlo è sognarlo: «una creatura amabile» dagli occhi d'oro «che pareva come assorta in una musica

¹ C. MARABINI, *Incontro a Rapallo*, in «Nuova Antologia», vol. 554, fasc. 2155, luglio-settembre 1985, p. 203.

² A. M. ORTESE, *Viaggio a Roma*, in «Meridiano di Roma», a. III, n. I, 2 gennaio 1938, p. VI.

³ EAD, *L'isola*, in *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006,

lontana» e che le parla sorridente della Bellezza. Entrambi saranno protagonisti di numerosi racconti di Ortese, divenendo in particolare modo la figura del nonno un emblema dell'intera produzione della scrittrice.

Invece, il padre Oreste è originario di Caltanissetta, ma con probabili radici catalane: infatti, il cognome suonava originariamente Ortez. La famiglia è numerosa e di umili origini: cinque fratelli (Raffaele, Giuseppe, Emanuele, Antonio e Francesco) e due sorelle (Maria e Anna Maria).⁴

La ricostruzione delle origini familiari si presenta come un'operazione complessa a causa delle numerose informazioni contraddittorie e dei processi di depistaggio a cui contribuisce *in primis* la stessa scrittrice. Tuttavia, nonostante le incertezze dei dati documentari, le «origini involontarie» si rivelano essere illuminanti per la comprensione della sua figura e opera. Queste costituiscono un elemento fondamentale dell'identità individuale, in quanto ciò che non è scelto diventa ciò che più profondamente determina, come rivelerà in una lettera del 18 marzo 1941, indirizzata all'amico pittore Antonio Franchini:

Quando uno non si è fatto da sé o per meglio dire non si è fatte da sé quelle qualità per cui risulta superiore agli altri, l'unica cosa che veramente possa essere sua, questa cosa è l'umiltà, la semplicità del cuore, ch'è anche chiarezza estrema. Uno che sia capace di vedere il mondo senza enfasi né disgusto, senza spavento né ammirazione, in perfetta quiete d'animo, quello sì che vede il mondo; così come lo riflettono le superfici tranquille di certi tranquillissimi laghi, in mattine di primavera.⁵

Anna Maria Ortese, dunque, eredita dalla famiglia l'indole nomade e inquieta che la spinge a una costante oscillazione e fuga tra presenza e distacco, costringendola a trovare in questo spazio liminale la propria postura prediletta. Ciò che forma la sua identità è il movimento e in esso vi riconosce una possibilità di apertura nei confronti

⁴ Per un maggiore e completo approfondimento della biografia di Anna Maria Ortese, rimando al testo monografico di L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 5-39.

⁵ Lettera di Anna Maria Ortese ad Antonio Franchini, 18 marzo 1941 in L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., pp. 10-11. Riporto il testo completo della lettera poiché illumina in poche righe sulla visione del mondo da parte di Anna Maria Ortese, oltre a chiarire l'importanza delle origini involontarie da cui tutto parte. La lettera specifica e anticipa quanto verrà approfondito in seguito riguardo all'etica di cui si fa portavoce la scrittrice. Infatti, l'umiltà del cuore rappresenterà per lei una postura prediletta e scelta con coraggio nonostante una vita che la rifiuta continuamente: «Poche cose, è vero, Tonio? Ci differenziano quasi sempre gli uni dagli altri e quelle poche cose non ce le siamo certo create, ci vengono dalle origini involontarie, dai nostri genitori, nonni e via dicendo, dalla somma degli sforzi fatti da loro per divenir migliori, dalle debolezze da loro sopportate [...]».

dell'ignoto e del cambiamento interiore, individuati sempre più come principi imprescindibili dell'esistenza.

Tale condizione originaria si riflette anche nella struttura della sua infanzia, attraversata da continui spostamenti: dalla Puglia a Portici negli anni della guerra; dalla Lucania nei primi anni Venti alla Libia nel 1924, per infine trasferirsi a Napoli nel 1928, lasciando poi la città con l'arrivo della guerra per proseguire con ulteriori movimenti (Roma, Venezia, Milano, Rapallo).

Eppure, nessuno di questi luoghi diventa per lei patria, ma si configurano tutti come esperienze transitorie: spazi attraversati eppure, ciononostante, interiorizzati. Napoli in particolare modo sarà per lei la città del cuore, fonte di immenso dolore e di un amore ancora più grande.

Pertanto, non si tratta soltanto di una questione anagrafica o geografica, ma piuttosto di una vera e propria predisposizione nei confronti del mondo: non appartenere a nessun luogo significa, per Ortese, essere esposta a una pluralità di punti di vista, senza poterne assumere uno definitivo. Questa instabilità si rivela generativa, riconoscendo nel movimento la matrice che forma il suo sguardo, dove l'assenza di radici stabili apre alla possibilità di una percezione altra. Sarà il suo non provenire veramente da nessun luogo che le permetterà di individuare la sua «patria nella Via Lattea», ne «lo Spazio Esterno in cui *quasi* non siamo, tanto invisibili e dove si muove questo piccolo tragico mondo» e così «sentirsi figlia di chi non vedo».⁶ Un punto di vista sul mondo estremamente visionario che si fa ora universale, in quanto nella distanza del cielo può vedere tutte le creature - viventi e non, visibili e invisibili - e la Terra come un unico grande corpo disperso in uno Spazio infinito.

Il periodo dell'infanzia, nonostante le condizioni di miseria – senza giocattoli e costretti a mangiare dei tocchetti di pane – mettano a dura prova la famiglia, si dimostra, per lei, essere pervaso da un forte senso di ebbrezza e da un'intensa attività fantastica.⁷ Anna Maria accoglie, dunque, ogni viaggio ed evento con incanto grazie alla personale vocazione per le avventure e la spiccata sensibilità e curiosità per il mondo. Per cui la realtà, mediata dal corpo e dai sensi, si offre a lei come un'esperienza viva che viene continuamente rielaborata dall'immaginazione. Proprio con quest'ultima sente di avere

⁶ A. M. ORTESE, *La libertà è un respiro*, in *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 114.

⁷ Cfr. D. MARAINI, *Anna Maria Ortese, in E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Milano, Bompiani, 1973, p. 24.

un legame profondo, scoprendo in essa una gioia che nell'esistenza non riesce a trovare: le sembra che la sostanza visibile non sia così meravigliosa come quella dei sogni.

Accanto all'esperienza, anche le prime letture domestiche – dalle fiabe ai grandi romanzi della tradizione – contribuiscono in modo significativo alla formazione di un suo mondo in cui immaginazione e reale si intrecciano continuamente. È infatti nel continuo errare entro uno spazio dicotomico – concreto e visionario, abitato e al tempo stesso reinventato con la fantasia – che prende forma l'originale sguardo ortesiano sull'esistenza; uno sguardo che non accetta il reale nella sua immediatezza, ma lo attraversa, lo interroga e lo trasfigura per poter ricostruire una personale metafisica.⁸ Così i luoghi non si fissano mai come patria, ma si mostrano piuttosto come soglie, territori di passaggio in cui esperienza e immaginazione si compenetrano, aprendo a una dimensione ulteriore del vivere.

Da questo modo di vedere, nasce la visionaria e futura parola poetica di Anna Maria Ortese: un'espressività che trae origine dai sogni e di essi si nutre, e per questo capace di accogliere ciò che sfugge e di dare dimora a ciò che nel mondo resta escluso. In essa l'esperienza vissuta si trasfigura e trova un senso altro, più profondo.

Da tali questioni prende avvio l'idea di ricostruzione etica della realtà attraverso la parola, intesa come gesto di giustizia nei confronti di tutto ciò che è diverso, fragile o invisibile, e che nel mondo *reale* resta senza voce, condannato al silenzio.

Da queste «origini involontarie», che comprendono la virtù del provenire dal nulla, nasce la scrittura visionaria dotata di una sacralità rivolta alla vita tutta, intrisa di pietà e di amore, di rispetto e devozione per ogni *essere*. Il '900 forse non era ancora pronto ad accogliere e comprendere la voce di «una zingara assorta in un sogno», come la definisce Elio Vittorini e come anche lei stessa, più volte, si definirà; tuttavia, c'è il futuro che si apre davanti a lei e proprio ad esso la scrittrice guarda.

⁸ Cfr. T. NOTARBARTOLO, *Anna Maria Ortese, verità amare e parole d'amore*, in *La grande iguana: scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Atti del Convegno internazionale, Roma, 4-6 giugno 2018, a cura di A. Bubba, Canterano, Aracne, 2020, pp. 145-150.

1.1.2. Il drago e la legge degli uomini

In Lucania, si produce per Anna Maria Ortese una prima e decisiva incrinatura del rapporto con il reale attraverso l'esperienza del sogno del piccolo drago.

Mi trovavo, di giorno, nella stanzetta da pranzo, con i fratelli e la Nonna. C'era un gran silenzio. Il sole filtrava dalle persiane chiuse e illuminava la tavola senza tovaglia, con una sola bottiglia verde e nera nel centro. Io ero seduta nel mio seggiolone. *Di là*, dietro la porta che metteva nella stanza della Nonna, si sente uno scricchiolio. La Nonna si alza, e va a vedere. Torna dopo un momento e dice, molto pallida e triste: «Di là c'è il Drago, e vuole *uno* di voi». Il silenzio continuò. Forse uno dei miei fratelli piccoli piangeva o era adirato. Di colpo, io scesi dalla mia sedia, e mi diressi verso la stanza. Spinsi la porta. C'era una diffusa luce rossa dalle grandi pareti rivestite di carta rossa a fiori. Tutto il mobilio della stanza, un grande armadio di noce, attrasse la mia attenzione. Una delle ante, quella destra, era dischiusa, e qualcosa di verde brillava e si moveva nella fessura, come una gonna... Poi vidi la coda e le manine del Drago, che si preparava a scendere. Scese. Una specie di coccodrillo, col petto bianco, la bocca rossa, *aperta*, e occhi infinitamente affettuosi, benevoli... Sembrava un bambino, sembrava che mi conoscesse. E io pensavo: «Come può volermi *mangiare?*». Sempre guardandomi – ma facendo fatica dato il suo peso – la povera Bestia veniva avanti. Ed ecco che alla mia sinistra, sulla parete immensa, prese corpo una figura magnifica e ugualmente immensa, con gonnellino rosso, con elmo, con corazza e spada. Era l'Arcangelo Michele (di cui c'erano molte immagini in un ripostiglio della casa). Uscì quasi dal muro, allungò un braccio e mi *consegnò* la spada. Mi trovai in piedi sul collo della Bestia, armata – io alta appena qualche centimetro – e con un ordine dell'Angelo. La Bestia non aveva capito. Mi guardò, e un attimo dopo si rovesciò sul dorso. Un fiume rosso usciva dalla sua bocca, come fosse stoffa, ma gli occhi restavano dolci e calmi. Anzi, tutto l'oro del tramonto li sommerse, e da quell'oro – e dai fiori e la stoffa rossa che uscivano dalla sua bocca – veniva una voce meravigliosa, fievole: «Io ti volevo bene,» diceva «volevo regalarti una cosa... E tu mi fai male...» e qui seguì un diminutivo del mio nome. Cercavo a terra la *cosa* che mi voleva regalare, la cercai con terrore e disperazione perché non la meritavo. Entrò la Nonna. L'Arcangelo rientrò nel muro. Steso a terra, il Drago sbiadiva come una luce. Raccolsi allora la spada, piccola e rotta. Il sogno sparì. 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. Avessi potuto piangere. Ma di questo non piansi mai. Solo **mutai, dentro di me**, nel senso che guardai il bel San Michele con orrore, e identifichiai l'Ordine Celeste (in breve: la Salvezza), con una spietatezza indicibile. D'allora, guardai sempre con cautela in tutti i mobili, nei luoghi calmi e scuri. Ogni volta che sentivo il gemito di una bestia, mi sentivo rimescolare... E non potei mai più pensare di essere «buona», una creatura *come loro* ... Avevo un peccato. Tutti gli uomini avevano un peccato e un debito immenso da pagare.⁹

Quando il drago le compare in sogno per la prima volta, lei ha solo quattro anni ed è una bambina che nutre da sempre un amore incantato e inspiegabile per gli esseri piccoli e

⁹ A. M. ORTESE, *Piccolo drago*, in *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 168-169.

misteriosi.¹⁰ L'incontro onirico con la creatura dagli occhi teneri e l'espressione colma di bontà le rimane impresso con forza nella memoria, tanto da tornarla frequentemente a visitare nel corso della vita.

La scena presenta fin da subito un carattere perturbante, in quanto il drago per come si presenta non appare minaccioso, ma sembra esserle una figura familiare («sembrava un bambino, sembrava che mi conoscesse. E io pensavo: “come può volermi mangiare?”»). In tale ambivalenza le si rivela l'innocenza in ciò che dovrebbe essere mostruoso. Tuttavia, si fida dell'autorità dell'Arcangelo Michele (la sua apparizione nel sogno è probabilmente dovuta al fatto che nella casa vi erano numerosi quadretti rappresentanti l'Arcangelo) e, come suggeritole, la bambina si convince a uccidere la creatura. L'atto non produce l'auspicata liberazione, ma una frattura interiore insanabile, presentando ora la mostruosità in ciò che invece riteneva una «figura magnifica».

Il dolore che segue il gesto è legato all'aver fatto soffrire una creatura buona. Da questa sofferenza inferta sorge il sentimento di una colpa originaria di cui lei stessa si è macchiata per sempre. Non si tratta dunque di un semplice rimorso infantile, ma della percezione di aver violato qualcosa di essenziale, senza aver avuto modo di riconoscerne la natura. Da questo momento, lo sguardo di Ortese su ciò che si presenta come *reale* si incrina. Il bene non è più riconoscibile e non coincide più con l'Ordine, il quale si dimostra non più affidabile. «L'Ordine Celeste», che dovrebbe rappresentare la Salvezza così come le è stato insegnato, si rivela essere ambiguo: questa stessa Salvezza non coincide più con la Giustizia. Da tale evento, il reale diventa ai suoi occhi incomprensibile e ingiusto. La bambina intuisce, senza ancora aver trovato le parole giuste per poterlo formulare, che il mondo contiene una contraddizione interna profonda che lo rende ineffabile, e lo stesso accade all'esistenza.

L'esperienza vissuta è il primo punto decisivo e trasformativo per Anna Maria Ortese che non sembra più poter accettare ciò che le si mostra come evidenza. Il drago diventa allora simbolo di ciò che sfugge, ossia l'inaudito, il mistero, «la poesia dell'esistenza» e la fragilità del vivente.¹¹ Intuisce, dunque, che la realtà è costituita da una forma di ingiustizia originaria in cui vige una Legge che sembra favorire una sola parte di mondo,

¹⁰ Come si legge in M. V. VITTORINI, «*Ho quattro libri in manoscritto*», in «Wimbledon», a. III, n. 21, gennaio 1992, p. 28.

¹¹ Cfr. 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.

la quale si è arrogata un misterioso diritto di supremazia. Anna Maria non può più essere «una creatura di loro», di quelle buone come il drago; lei è colpevole come tutti gli uomini che, per una loro supposta cecità, sono portati a distruggere e non riconoscere la bellezza in ciò che è fragile, misterioso e innocente.

I sogni si dimostrano per lei essere portatori di un significato profondo, in grado di illuminare le zone d'ombra della realtà così come si presenta, mostrandone l'intrinseca natura a più strati. Così, rischiarendo questi «angoli invisibili», emerge un dolore le cui origini sono ancora inspiegabili per la bambina. La poesia dell'esistenza e il suo mistero, ossia tutto ciò che sfugge alla conoscenza, si rivela in tali angoli mostrando sia la bellezza sia le incrinature della vita; queste sono quelle che intende indagare, intuendo qualcosa di più profondo che non è percepibile nel puro visibile.

Da questo momento Ortese, mossa tra il dolore della rivelazione e una gioia nascosta nel sapere che c'è *altro* da scoprire, affronta la vita con un occhio indagatore e un cuore aperto ad accogliere l'invisibile e ogni sua conseguente trasformazione interiore. Si situa in Lucania l'inizio di un dialogo con il mondo in cui quest'ultimo viene continuamente interrogato, sperimentato e messo in dubbio da Anna Maria Ortese.

Il racconto del sogno, a conferma della sua importanza, in quanto il principio originario di ogni futura frattura con il reale, è successivamente riportato a chiusura della raccolta *In sonno e in veglia* (1987) con il titolo di *Piccolo drago (conversazione)*. Ortese da allora continua a cercare in ogni angolo nascosto delle sue abitazioni e dei luoghi del mondo una creatura invisibile a cui prestare attenzione per non ferirla, come aveva fatto ingenuamente da bambina.

Anni più tardi, lei racconta il sogno a Dario Bellezza e nel descrivere l'accaduto come il suo «primo e indimenticabile sogno di paura e anche rivelazione di ciò che avrei scelto nella vita»,¹² ribadisce dunque la necessità di accogliere e di non avere timore dell'inaudito e del mistero. I sogni, senza i quali la vita subisce una perdita, rappresentano un «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».¹³

¹² Ibidem.

¹³ A. M. ORTESE, *In sonno e in veglia*, cit., p. 115.

Ortese, dunque, tramite il sogno del *Piccolo drago*, ha la prima rivelazione trasformativa scaturita da un'incrinatura del reale. Così l'esperienza si carica di un valore etico fondamentale che presuppone un nuovo modo di percepire l'esistenza e la vita sulla Terra. La scrittrice, dopo ciò, non può non vedere e riconoscere il dolore che abita il mondo e «la *grazia* che risiede nello sguardo dei piccini del creato». ¹⁴

1.1.3. *L'apertura al mistero*

Il quinto giorno, arrivammo a una terra piatta, che il mare ci veniva intorno tutto liscio e bianco, e qui si vedevano uomini e donne con bellissimi manti celesti, gialli, rosei, bianchi. Scendemmo a terra: un bambino col turbante d'oro, ma scalzo, venne a prenderci le valige, e in faccia era color cuoio. Andammo in un albergo senza finestre, tutto bianco, con un odore misterioso, di un posto dove si è consumata una vita amorosa, selvaggia. Le coperte erano tutte verdi, sfrangiate, le luci basse. Mia madre si tolse il cappello con le ciliege, e pianse. Il Capitano, per calmarla, le portava un piatto di datteri, dicendo: - Mangia, mangia. Chissà che cosa aveva mia madre, perché anche in seguito, qualche volta, la trovai a piangere, guardando fisso in un punto del mare, sulla spiaggia.

[...]

La nostra vita si svolgeva solitamente intorno alla casa, ch'era in un deserto giallo, ordinato, tranquillo. Sparsi in questo deserto si vedevano: prima di tutto, in fondo, una bella striscia silenziosa di mare, una striscia molto silenziosa e azzurra; poi l'oasi; poi le case dei Maltesi, dove abitavano i nostri piccoli amici.

Dietro le case dei Maltesi, c'era un gruppo di barche tirate a secco, inaridite e sbiancate dal vento e dalla luce, dove noi giovani abitavamo durante il giorno, quando non eravamo a scuola.

[...]

Le mattine di domenica, in mezzo a quella nuvola rossa, un camion si fermava davanti casa, ci caricava tutti. Ah, era bello, se ricordo, quel rumore del motore, e i nostri gridi spezzati da una commozione selvaggia, era bello, e quel vento rosso che ci soffocava. Il cielo era azzurro sulla linea ondulata dell'orizzonte, mentre il camion si avviava verso l'orizzonte, azzurro sulla morbida infinita sabbia gialla. Con le mani ci reggevamo la falda del cappello, che il vento voleva rapire e ridevamo.

Non ricordo giochi né voci, dei miei fratelli come dei nostri compagni; né i volti ricordo: solo che stavamo lì, seduti dentro quelle barche fantasticando o forse senza neppure fantasticare, coi piedi nudi e in mano un pezzo di pane. ¹⁵

È il 1924 e la famiglia Ortese si trasferisce a Tripoli. Il viaggio ha tutte le connotazioni di una magica avventura: le valigie, la partenza per mare, la barca che salpa verso un luogo lontano, l'Africa, l'ignoto oltre l'azzurro e la speranza riposta nella terra dorata. L'entusiasmo sognatore di Anna Maria la porta a fantasticare su quel mondo al di là del

¹⁴ Cfr. A. M. ORTESE, «Caro Dario». *Una lettera di Anna Maria Ortese a Dario Bellezza*, cit., p. 156.

¹⁵ EAD, *La strada per Tipperery*, in «Il Mondo», a.X, n. 50, 16 dicembre 1958, p. 11.

mare. Come una melodia dell'anima, l'emozione sorta dall'incanto dei colori, delle luci, dei suoni e dei silenzi le avvolgono la vista e la mente per proiettarla in una dimensione fiabesca. Il «campo vastissimo», che è stato concesso al padre, «tutto giallo, limitato lontano lontano da una linea blu e bianca, il mare. Non si sentiva un rumore, neppure di vento»¹⁶ sembra essere un luogo dei sogni; gli uomini e le donne hanno abiti dai colori sgargianti; il blu-azzurro del cielo e del mare e il giallo del deserto colorano l'immaginario; il silenzio della natura, i momenti di gioco selvaggio con i fratelli. Anna Maria inizia questo viaggio trasportata dallo stupore e dall'incanto. La fantasia tinge quel luogo di meraviglia, ma la realtà vissuta è priva di poesia. La casa costruita nel deserto «sembrava la casa dei fantasmi. Senza porte e senza finestre, [...] Dalle porte entravano gli sciacalli. Era un inferno»;¹⁷ oltre alle condizioni di miseria dell'abitazione, anche la famiglia Ortese vive momenti tragici: i pianti della madre, il tifo, il freddo della casa, lo scarso cibo e la morte dell'amata nonna Brigida.

Tuttavia, in questo luogo remoto dalle tonalità turchine e oro, avviene un ulteriore dispiegamento del reale e del suo mistero, portando con sé una mutazione nell'anima e nello sguardo di Ortese. In Libia scopre la fascinosa proprietà della «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».¹⁸

In seguito al viaggio in Africa, la scrittrice sviluppa una nuova sensibilità nella percezione del sé dentro lo spazio. Il mistero che sottende la vita emerge, in principio, dalla vista dell'immenso orizzonte di sabbia e mare, per coinvolgere ciò che da essa prescinde: il sesto senso. Ortese coglie nel movimento dentro il vasto deserto un nuovo equilibrio della propria postura, e comprende che tale percezione può manifestarsi solo quando è immersa nell'immensità dell'ambiente naturale. Così, attraverso un continuo dialogo tra reale e sogno, il deserto abitato si trasforma in uno spazio di libertà, silenzio e solitudine: elementi necessari per poter uscire da sé e percepirsi dentro qualcosa di più grande.

Lo stesso deserto diventa metafora di una condizione marginale che Ortese occupa e che le consente di percepire ciò che non si vede. La rivelazione visionaria, e quindi una nuova frattura con il reale, nasce da uno spazio geografico dell'esperienza e si trasfigura in uno

¹⁶ EAD, *Partiamo per il Brasile*, in «Corriere d'Informazione», 18-19 gennaio 1958, p. 5.

¹⁷ D. MARAINI, *Anna Maria Ortese* cit., p. 26.

¹⁸ A. M. ORTESE, *Dove il tempo è un altro*, in *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 66.

spazio figurato, un vuoto tra sé e il mondo reale, in cui dolore e ascolto coesistono per mezzo del distacco. Questa diversa prospettiva del deserto rende visibile l'invisibile e affievolisce la propria voce per poter sentire quella di coloro che nel mondo non ne hanno.¹⁹ Il grande respiro che quel suolo offre la educa a una nuova sensibilità e le lascia nell'animo l'inizio di un principio etico che emerge dal dialogo con la realtà: il riconoscimento del legame inscindibile tra l'uomo e la natura, nonché la necessità per il primo di vivere dentro di essa.²⁰ Inizia con l'esperienza africana a germogliare quella sensibilità ecologica che caratterizza il pensiero intriso di amore e rispetto di Anna Maria Ortese. Uno sguardo che illumina visionariamente sulla necessità di porsi in ascolto non solo delle invisibili creature (talvolta dall'aspetto di Bestie mostruose) e dei sogni, ma anche della natura che ci circonda.

L'ambiente naturale sembra avere un cuore pulsante e dolente per qualche inspiegabile ferita subita, presentando una matrice che appare comune a quella della sofferenza umana. Alla base di questo legame tra tutte le creature c'è un misterioso dolore che ha a che fare proprio con il luogo di appartenenza: un sovramondo che è ben più grande della Terra in cui si sviluppa la vita; nel luogo d'esilio, cioè questa grande «petraia» in cui ci troviamo sentiamo costantemente il richiamo di questo spazio altro.²¹

Questa dimensione *altra* ha le caratteristiche del deserto – immensità, silenzio e sospensione – in cui il reale si dilata, stratifica e perde consistenza. L'infinito sottrae ogni misura umana, ridimensionando così il soggetto-uomo e dislocandolo da una posizione centrale; così, l'esperienza dello spazio si trasforma in esperienza interiore: un vuoto che non è mancanza, ma offre la condizione necessaria per ascoltare il canto nascosto dell'esistenza.

Da questa postura marginale lei osserva le stelle nelle oscure notti del deserto e ne sente il richiamo riconoscendo in quello «l'Esterno! Lo Spazio, il Luogo dove questo piccolo tragico mondo si muove! [...] Lo Spazio Esterno, ecco il Luogo».²²

Si consolida con la Libia la disposizione personale di Anna Maria Ortese a non accettare il reale nella sua forma immediata, ma a cercarne continuamente un senso ulteriore, più

¹⁹ Come osserva L. BELLUCCI, *E tu chi sei? Spazio, corpo, visioni in Anna Maria Ortese*, Roma, Avagliano, 2024, p. 68.

²⁰ L'osservazione è di D. MARAINI, *Anna Maria Ortese* cit., p. 25.

²¹ A. M. ORTESE, *Memoria e conversazione*, in *Corpo celeste*, cit., pp. 9-11.

²² EAD, *La libertà è un respiro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 115.

profondo e invisibile. Sono ancora gli albori di quell'inquietudine del cuore che porterà con sé tutta la vita, con la sensazione di trovarsi sempre in un luogo ignoto, di cui però lei stessa è responsabile della serenità. Un mondo che agli occhi di una bambina è però ancora splendente e affascinante da abbagliarle la vista continuamente.²³

Il tempo non passava, c'era giorno o notte, senza mutamento. Poi cominciò ad andarsene qualcosa. Non capisco come fosse accaduto, ma non stavamo più bene come una volta, e il Capitano sembrava pensieroso. [...] 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.²⁴

Qualcosa, però, in quel periodo si rompe. Sorge la necessità di un nuovo viaggio per la famiglia, che porta ad un nuovo cambiamento nella vita di Anna Maria: la partenza per Napoli e il confronto con una diversa realtà, quella della civiltà.

Lei è muta durante il viaggio in mare, ma resta affascinata dalla visione del «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».²⁵

Poiché tutte le sue riflessioni visionarie nascono in questo periodo dall'osservare la natura e il mondo intorno a sé, anche il moto delle onde contro la barca diventa motivo per interrogarsi su un nuovo assetto dicotomico dell'esperienza esistenziale: lo scorrere di «vita e luogo nel meccanismo del tempo».²⁶ Il tempo si configura, pertanto, come un'ulteriore ed enigmatica zona d'ombra del reale nella mente di Anna Maria. Di conseguenza, il mondo delle cose e dei luoghi si dimostra essere ancora più dotato di una sostanza intrinsecamente illusoria, che lo sottopone a un incessante processo di dissoluzione. Tale esperienza di perdita si traduce nel dolore conoscitivo del passare delle cose, ma al contempo offre un possibile nuovo svelamento: nel venire meno della consistenza del reale si manifesta nuovamente l'emergere di una dimensione *altra*, che ad essa si sovrappone stratificandola. In questo spazio (che ancora non ha una forma per la bambina, ma che si rivelerà essere quello della scrittura), ciò che nell'altro è perdita si ricompone secondo un assetto portatore di libertà e così anche tutte le cose umane –

²³ Ivi, pp. 113-114.

²⁴ EAD, *La strada per Tipperery*, cit., p. 11.

²⁵ EAD, *Dove il tempo è un altro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 64-66.

²⁶ *Ibidem*.

tempo, spazio, identità – possono essere riformulate. Il vivere, dunque la realtà, risulta per la bambina che osserva le onde un vero e proprio

fenomeno apocalittico (ma anche incantatore), essendo tanto intenso e sfuggente a qualsiasi prova o analisi di parte – essendo l'insondabile o inafferrabile stesso -, non si può rendere che in uno stato d'animo contrario, che indicherò come: l'ammirazione o contemplazione della sua immensità e (per noi) ferocia.²⁷

Di fronte a ciò, l'anima umana e la natura reagiscono con il silenzio improvviso, che pare l'unica risposta possibile al dolore di qualcosa che col tempo se ne va. Della stessa natura è quello «del grande e immoto AZUR dei cieli africani – o di altri estesi continenti – e in questo silenzio c'è lo stesso rombo silenzioso del mare che precipita dietro la nave».²⁸

Per Ortese, dopo questo altro svelamento, il reale così com'è non può essere nuovamente accettato. Tuttavia, la sua indole curiosa la spinge a voler scoprire e conoscere sempre più a fondo la superficie visibile e invisibile dei cieli e della terra, rifiutando ogni precetto imposto da qualcuno (memore dell'Ordine celeste dell'Arcangelo Michele) e affidandosi ai suoi sensi: perché un altro cielo deve pur esistere, un'altra Patria in cui tutto si ricompone.

1.1.4. Napoli: il dolore entra nella storia

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. Non importa, così, dove nacqui, e come vissi fino agli anni tredici [...] So che un certo giorno mi guardai intono, e vidi che anche il mondo nasceva; nascevano montagne, acque, nuvole, livide figure. Il luogo dove questo accadeva era la città di un Borbone. Il tempo, quello di un Borbone, forse ultimo, giaceva sommerso sotto il piede del giovane secolo attuale. Io nacqui dunque alla vita in questa strettoia.²⁹

Anna Maria ha tredici anni quando arriva a Napoli nell'inverno del 1928. L'approdo in questa città segna per lei un passaggio decisivo in quanto è qui che avviene la sua

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ EAD, *Il Porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 1998, p. 23.

iniziazione al mondo: quello verso la società. Fino a quel momento, immersa nella natura e nello spazio aperto della Libia, Ortese non aveva ancora fatto esperienza piena della Civiltà, vivendo – come dice anni più tardi in un'intervista a Dacia Maraini - «come una pianta»: non aveva nessun nome e non sentiva di doverne avere uno.³⁰ Così il ricordo dell'altra terra le si profila offuscato come un sogno da cui è svegliata, venendo trasportata in uno stato tra il sonno e la veglia in questo nuovo paesaggio.

L'impatto iniziale alla vista di Napoli è quello di una città antica, in cui tra il mare blu e l'immenso monte – il Vesuvio - si trova un grande molo di petroliere rosse³¹ e dietro di esso spuntano in numero infinito case e campanili dorati. I colori, le luci riflesse e le tante sagome del paesaggio le restituiscono l'immagine di una città che apparentemente appartiene ad una meravigliosa fiaba, sospesa tra incanto e meraviglia.

Tuttavia, il primo sguardo si incrina rapidamente, in quanto ciò che appare non coincide con ciò che si rivela. La città si trasforma progressivamente da spazio luminoso in luogo opaco, attraversato da una presenza inquieta e indefinita.

Le nuvole, in quel tempo, coprivano quasi eternamente la nostra città infelice, grandi nuvole piene di pioggia e, la notte, bianche di luna.
La casa dove io abitavo, con molta gente della mia età, trasandata e misera, era perciò, per quanto ne ricordo, sempre immersa in queste tristi nuvole.³²

La natura accompagna l'immaginario di Anna Maria come specchio di un personale sentimento del cuore. Il dolore sorto dalla visione del moto ondoso durante il viaggio assume i tratti del reale e scopre l'impossibile ritorno a quel tempo dell'infanzia nella terra africana. Il cielo si fa pesante, la casa immersa in una tristezza costante, e ciò che prima sembrava una promessa di gioia si carica ora di una tonalità malinconica. L'incanto non scompare del tutto, ma viene attraversato da una dissonanza che Ortese avverte con crescente intensità e che le fa apparire il suo vissuto antecedente come un'illusione.

A Napoli, infatti, avviene una scoperta decisiva: quella della propria condizione di miseria. La povertà, che fino a quel momento non era stata pienamente percepita, si rivela improvvisamente una realtà concreta. Questa si dispiega a partire dall'abitazione in cui vive: una catapecchia situata all'ultimo piano di un edificio nei pressi del porto, in via

³⁰ Rinvio a D. MARAINI, *Anna Maria Ortese*, cit., pp. 23-35.

³¹ A. M. ORTESE, *La strada per Tipperery*, cit., p. 11.

³² EAD., *Il porto di Toledo*, cit., pp. 27-28.

Piliero. L'appartamento, sebbene piuttosto ampio, è arredato poveramente e, oltre alle numerose stanze, dispone di un balcone rettangolare affacciato sul molo.³³ Da questo punto di osservazione, la bambina contempla con stupore la luce e i mutevoli colori del cielo e del mare, traendo da tale visione un temporaneo sollievo rispetto alla durezza del mondo civile. È grazie al paesaggio naturale che ella coltiva ancora la speranza sognatrice che la città possa rispecchiare la meraviglia del cielo primaverile.³⁴ Infatti, nel cielo, nel mare, nelle colline e nei giardini sente respirare ancora quella libertà provata nel deserto; è proprio a causa della sua insofferenza agli spazi chiusi, oltre ad un conflitto con le norme scolastiche, che abbandona anche la scuola. La sua formazione prosegue quindi da autodidatta grazie alle letture di tutti i libri della casa e aiutando i suoi fratelli nei compiti. Pertanto, quei primi anni a Napoli trascorrono in uno stato oscillante tra tristezza, solitudine, incanto e desiderio di libertà. Il cielo, nella ricerca disperata di fuga verso uno spazio immenso, diviene più che mai il suo rifugio dove trovare pace e dimenticare le sofferenze.³⁵ Infatti, la vita vissuta e l'inclinazione del suo animo si rivelano attraverso l'immagine delle nuvole invernali che sovrastano la città, come segno di una profonda tristezza sotterranea di cui ancora non ha compreso la matrice originaria.

Non erano che brutture, una estensione infinita di catapecchie che si arrampicavano fino alla Certosa, e fra mezzo a queste, chiese buie, meravigliose, e poi torri, portali giganteschi, mercati di pesce, latrine; davanti non era, compatto e misterioso, che il mare.³⁶

Nel tentativo disperato di lenire tale sentimento, Anna Maria decide di esplorare la città camminando con sguardo attento; ciononostante, ovunque si disvela un'autentica miseria, permeante ogni angolo, l'aria salmastra e persino i volti stessi degli abitanti.³⁷ Le passeggiate, iniziate per una vagabonda inclinazione d'animo, si configurano però come momenti di esperienza vitale, nel corso dei quali la scrittrice scopre, al di là dell'orrore della città, la meraviglia della dimensione dell'errare come apertura all'ignoto. Si tratta di spazi di libertà e solitudine che ella avverte come necessari per dare forma alla propria immaginazione così da poter rielaborare il reale. Il suo è un volontario smarrirsi nei luoghi

³³ La descrizione dettagliata della casa si trova ne *Il porto di Toledo*, cit., pp. 24-26.

³⁴ Rinvio a A. M. ORTESE, *Via da Roma*, in *Angelici dolori e altri racconti*, a cura di Luca Clerici, Milano, Adelphi, 2006, p. 280.

³⁵ EAD, *Quartiere*, in *Angelici dolori*, cit., p. 51.

³⁶ EAD., *Il porto di Toledo*, cit., pp. 27-28.

³⁷ EAD, *La strada per Tipperery*, cit., p. 11.

della città: un movimento incessante nello spazio che consente di ampliare lo sguardo sul mondo, indagarlo e attivare quel processo di sottrazione dei suoi elementi e stratificazione di nuovi da cui scaturisce lo stupore della visione.³⁸

Se la meraviglia dell'ignoto si disvela attraverso l'errare nello spazio, è in tale azione che scopre con amarezza l'infelicità del mondo. Analogamente alle *brutture* delle case, l'incontro con la popolazione che vi abita è una presa di coscienza terribile per lei. Si trova di fronte un mondo umano spaventoso, fatto di crudeltà e sorprendentemente povero.

Ciò che avverte con forza per salvarsi dal disorientamento provato è un bisogno vitale di preservare il proprio tempo (quello dell'infanzia e dell'innocenza), di cui si sente sempre più derubata.

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.

«Prendetemi, Nuvole, Aria,» grido «uccidetemi».

Volano le Nubi e l'Aria, ignorandomi. La mente - mia silenziosa: «Uccidetemi!» ancora grida.

«Spaccate, Amati, questa pietra».

Io, insomma, sentivo la giovinezza, o prima età, andarsene, portarmi via, in modo inarrestabile, benché insensibile, quieto. Sentivo il tempo come un'emorragia. Le ore battevano pesanti nel mio petto, e ogni istante qualcosa, come le acque di un fiume, staccavano e trascinavano via. E dove, dove via da questa terra?³⁹

È dunque osservando e leggendo che Anna Maria passa il suo tempo solitario tra un sogno e l'altro, nel tentativo di sospendere il fluire della vita, rapido come un fiume. Ed è proprio nel cielo che il suo sguardo si posa più a lungo, nella speranza di essere presa dalle sostanze aeree e leggere che lo popolano. Lassù, nell'immensità di quello spazio, pare esserci un tempo eterno e, di conseguenza, la vera gioia.

³⁸ V. PIETRANTONIO, *Tra i corpi celesti e il deserto. La topografia immaginaria di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann*, in «Studi Germanici», vol.12, 2017, <https://www.studigermanici.it/wp-content/uploads/2017/12/1522-781-2-PB.pdf>, pp. 329-348.

³⁹ Ivi, p. 35.

Non sapevo ancora scrivere, ma leggere sì (avendo fatto le prime due classi), e perciò, leggendo con quella avidità che si può immaginare, non trovando altro che in queste pagine un qualche spiraglio di luce, poco alla volta seppi anch'io, bene o male, scrivere. [...] cominciai un diario [...] ma ben presto trovai la più grande soddisfazione possibile nello scrivere i miei pensieri, o sensi, su un ritmo in varie righe alternate di brevi e lunghe.⁴⁰

Attraverso le letture impara a scrivere, poiché così riesce a calmare il suo mondo interiore e comprendere meglio la lingua meravigliosa ed estranea con cui le parla il mondo. Dicendo il suo dolore, esso si trasfigura e così anche lei muta scoprendo una rinnovata pace e libertà. Tuttavia, l'approccio alla scrittura è ancora una forma inconscia della bambina che si trova a sperimentare con la vita e scopre tra le diverse possibilità la dimensione dello scrivere come portatrice di un misterioso sollievo momentaneo. Tutto ciò, dunque, avviene senza aver compreso pienamente il valore di tale forma, ossia di quella parola etica celestiale che imparerà a pronunciare.

Da un lato, dunque, vi sono le passeggiate, di giorno e di notte, per la città di Napoli; dall'altro, le esplorazioni fantastiche tra le stanze della casa, alimentate dal gioco, dalla lettura, dalla scrittura e dalla pittura. Il suo bisogno di libertà e di conoscenza non può essere contenuto entro confini fisici ed è, infatti, solo oltrepassandoli attraverso i sogni ad occhi aperti che riesce a sperimentare la gioia che le è stata sottratta.

Pertanto, la presa di coscienza non si traduce ancora in un'esperienza completamente razionale, ma in un sentimento diffuso e difficile da nominare che si manifesta con un costante senso di estraneità, di disorientamento, come se qualcosa nel reale non fosse più al proprio posto. È proprio in questo scarto che si colloca la trasformazione ortesiana dello sguardo e della postura.

Napoli diventa così il luogo in cui l'infanzia si incrina definitivamente; non attraverso una rottura improvvisa, ma un lento slittamento, in cui il mondo perde la sua trasparenza e si rivela nella sua opacità; ma anche tale opacità si trasforma in una maggiore trasparenza dei misteri che lo abitano.

Allo stesso tempo, sente forte l'esigenza di rivendicare il suo mondo dei sogni e dell'immaginazione non come una fuga dal reale, ma come una modalità *altra* di abitarlo e illuminarlo. In questo senso, essi si configurano come spazio di resistenza e insieme di

⁴⁰ Ivi, p. 28.

rivelazione della realtà, a cui si intreccia l'errare come forma necessaria per trasformare continuamente sguardo e cuore.

L'esperienza della civiltà non coincide, dunque, con un ingresso armonico nel mondo umano, ma con la percezione di una distanza. Una distanza, ossia un'emarginazione a cui è costretta; tuttavia, si prepara a nascere quella successiva presa di coscienza in cui il reale apparirà definitivamente segnato da una profonda ingiustizia e in cui proprio questa distanza sarà scelta da Ortese per poter sentire la vita.

In questo scarto, tra realtà e sogni si prepara già la trasformazione profondamente etica che porterà Anna Maria Ortese a interrogare il reale non solo come mistero, ma come spazio attraversato da una responsabilità, e dunque da una possibile esigenza di giustizia.

1.2 Dolore, perdita e coscienza dell'ingiustizia

L'analisi della geografia dell'infanzia di Anna Maria Ortese si colloca sotto il segno di un rapporto complesso con la realtà, configurandosi come un'esperienza insieme segnata dal dolore e dalla gioia, in cui si intrecciano il sogno, l'erranza e la rivelazione. Tale periodo è ricordato da lei come sospeso in un continuo movimento tra ricordo e visione, in cui la realtà irrompe frequentemente nei suoi momenti di *rêverie*, trasformando la meraviglia del sogno in un dolore silenzioso, che affiora ogni volta che l'esperienza concreta si impone a rompere la meraviglia. La realtà appare sempre più incrinata, ineffabile e abitata da una presenza ingiusta. Tutto ciò che Ortese percepisce come incanto e libertà, invece, trae origine dall'esplorazione, dagli spazi immensi – cielo, deserto, mare - e da quelle presenze intime che popolano la sua immaginazione.

Tuttavia, la realtà di Napoli sottopone questo universo a una prova radicale, confrontandola con uno spazio profondamente sconvolgente, assai distante da quello silenzioso e visionario vissuto nel deserto e nell'interiorità. L'armonia tra sogni e reale provata negli anni precedenti sembra non avere più possibilità di essere ricomposta in questo luogo confuso che irrompe a spezzarne ogni equilibrio precedente. Napoli si mostra come spazio saturo, affollato e la interfaccia con la povertà come una reale condizione della propria esistenza e di tanti altri esseri umani. Questa condizione di miseria rappresenta un confine da cui sembra impossibile sfuggire e tutto ciò che impone

un limite al movimento è avvertito come una catena da spezzare dal suo animo profondamente nomade. Si rende quindi necessario partire ancora, e così i suoi fratelli salpano uno dopo l'altro per la via del mare.⁴¹ Anna Maria Ortese, invece, resta a casa ad attenderli, rifugiandosi frequentemente nelle consuete dimensioni creative.

È proprio in queste sue peregrinazioni per la città che avviene l'incontro con la realtà nella sua forma più cruda e accanto ai momenti di stupore e di apertura all'ignoto, emergono visioni che ne spezzano l'incanto:

Come questa giovane, nella città, era tutta una moltitudine di aborti che, dotati di infinita miseria, tendevano la mano. La loro vista mi scaldava; nel senso che l'orrore della loro condizione (ripeto, erano moltitudini) mi dava, di questa vita o società vicereale, l'immagine di un inferno, di cui qualcuno o qualcosa erano responsabili. (Allora, anzi, non pensavo troppo *qualcosa*, solo *qualcuno*). Perciò, in un sentimento misterioso e simile appunto a un gran caldo, che provavo vedendo questi infelici, io dico che mi pareva di salvarmi. Non so se li amassi. Ma qualcosa di simile. Avrei voluto aiutarli. Ritrovarmi una regina per spargere al mio passaggio, invece di pezzi di pane rubati in casa, autentiche pietre preziose, diamanti e rubini. Mi fermavo accanto a Mamota e la guardavo. Essa, solo coi suoi occhi pietosi mi parlava. I poveri, lo notai in appresso, non parlano, i veri poveri, dico, non conoscono alcuna espressione, essendo ridotti a una quiete animale. Sostando accanto a Mamota, cercavo di schiacciarmi in me stessa, come vedevo la natura aveva fatto con lei, per esserle davvero pari.⁴²

Nella scena dell'incontro con Mamota, riportata ne *Il porto di Toledo* (1975), affiora la nuova visione di un'ingiustizia sotterranea che attraversa la società e la Storia. In questa sembra risiedere una condizione di sofferenza umana e una Legge che esclude tutto ciò che è diverso, invisibile e per questo senza voce. Se il sentirsi vicina a queste figure nasce inizialmente da un'inclinazione naturale del suo animo, sperimentata poi sulla sua pelle con il sogno del drago, è attraverso la crescente consapevolezza della realtà che giunge a percepire con gli "invisibili" come Mamota un legame ancora più profondo, quasi un vincolo di sangue. Riflesso nei loro occhi, Ortese intravede il suo stesso dolore, quello di un comune destino di estraneità e marginalità nella società per come si presenta.

A questo punto, come nel sogno del drago, *qualcuno* sembra essere responsabile di tutto ciò che vede. L'esperienza trasforma ulteriormente il suo io, sfumandone i confini e aprendolo con maggiore consapevolezza all'ascolto dell'*Altro*, ossia a tutto ciò che è diverso, invisibile, muto e fragile. Anna Maria Ortese si configura pertanto sempre più

⁴¹ Cfr. EAD, *La strada per Tipperery*, cit., p. 11.

⁴² EAD., *Il porto di Toledo*, cit., pp. 27-28.

come un soggetto partecipe dell'esistenza, non sua semplice osservatrice: una postura in cui l'empatia diviene strumento necessario per "conoscere" il mondo, comprendere e accostarsi a tutte le creature, in particolare quelle dimenticate. Avviene per lei «il passaggio dalla percezione soggettiva della marginalità a un più ampio orizzonte di esclusione».⁴³

Questa intuizione sorta a Napoli si lega profondamente al sogno infantile, che continua a vivere nella memoria e a riemergere come simbolo; infatti, ogni notte quando c'è il vento, a Ortese sembra di sentire il rumore dell'armadio da cui è uscita la creatura e di vedere i suoi occhi imploranti e buoni.⁴⁴ Con questo ricordo portato dal vento le ritorna il senso di colpa di cui lei si è macchiata e di una necessaria espiazione di questo peccato commesso, in segno di una devozione verso la *Bestia* e tutto ciò che è invisibile. Le si disvela ora l'ingiustizia storica quale male del mondo, capace di schiacciare i più fragili - gli invisibili della Storia - riducendoli ad esseri senza *espressione* al pari degli animali. Nasce così una visione radicale in cui la Legge - Ordine celeste e Legge umana - appare come principio di esclusione e di violenza; mentre la Storia si rivela essere un luogo di sopraffazione continua e immotivata. Il mondo civile non si presenta, dunque, come progresso, piuttosto come uno spazio incrinato e doloroso; mentre quello naturale, invece, le pare preservare un sentimento di bontà innocente che nella società e nella Cultura non esiste più.

C'è un dolore comune, in cui uomini, natura, animali e Terra soffrono per *qualcosa* e soprattutto a causa di *qualcuno* che ne è l'artefice e che rende questa realtà terrificante ed estranea:

Io ricordo un eterno fragore di tuono, e un silenzio cupo. Ero talmente terrorizzata da tutto che mi ero fatta una maschera. Con un sorriso ironico sulla faccia, vivevo, riuscivo a vivere. La notte, o quando ero sola, nelle lunghe ore che gli studenti erano a scuola, avrei potuto toglierla, ma non si toglieva. In casa passavo perciò per una ragazzetta sana e priva di problemi.

Non facevo che disegnare e scrivere, disegnare e scrivere, e smaltivo in ciò il mio terrore. E perché ero terrorizzata? Da che? Mah! Poter dire.

Anzitutto, mi accorgevo di vivere, e intuivo quanto questo vivere fosse tremendo. In secondo luogo, sentivo che in questo vivere vi era del buono, e questo buono era l'età giovanile, e presto mi sarebbe stata tolta. Inoltre, capivo che ciò che veniva avanti (l'avvenire dell'uomo, così come si presentava) non era preferibile alla morte. Frattanto,

⁴³ A. BALDI, *Esperienza del dolore ed empatia*, in *La grande iguana: scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, cit., pp. 117-121.

⁴⁴ A. M. ORTESE, «Caro Dario. Una lettera di Anna Maria Ortese a Dario Bellezza», cit., p. 157.

come dissi, pioveva sempre, il vento gridava, e in quei momenti io provavo una felicità, che, sentivo, bisognava fissare presto.⁴⁵

Il reale si presenta come qualcosa di insopportabile, in cui vivere diventa esperienza tremenda e il tempo assume i tratti di una perdita inarrestabile. Anna Maria, infatti, è terrorizzata dall'avvenire che le si palesa nelle vie e nei volti della miseria. È un destino a cui sente di volersi sottrarre, senza tuttavia vedere possibilità di salvezza. Intanto il tempo della gioia – quello dell'infanzia – è sempre più vicino alla sua scadenza ultima. A questo punto, se la giovinezza appare come un bene destinato a scomparire e il futuro è invece un'incombente minaccia, l'unica possibilità di resistenza sembra essere l'espressività: disegnare, leggere, scrivere e dare forma al terrore sperimentato per potersene liberare.

Il vento grida fuori dalla finestra e giunge per portarle felicità: è la voce di ciò che è invisibile, il ritorno del drago e dell'amato mondo dei sogni⁴⁶ – ciò che di buono resiste alla civiltà. Fin dal sogno, e con l'esperienza di Napoli aggiuntasi a confermare le sue precedenti intuizioni, sembrano configurarsi ancora più chiari i due poli rappresentati dal drago e dall'Arcangelo. Se il drago è portatore della diversità, l'angelo è la Legge insensata e maligna che schiaccia i più piccoli indifesi.⁴⁷ Così negli occhi di Mamota vede gli stessi degli animali (e del drago), collegando, per sovrapposizione di immagini, la povertà della donna e il suo essere muta e invisibile alla stessa impossibilità di difendersi dell'animale-drago. Memore del senso di colpa di cui si era macchiata, si avvicina a questa figura e «si schiaccia in sé stessa per esserle davvero pari».⁴⁸ Conseguenza di questo gesto è la dimostrazione che Ortese, a partire dall'inclinazione innata per le piccole creature, sempre più coscientemente sceglie da che parte vuole stare e sente di appartenere: quella degli indifesi, esclusi, invisibili, ossia dei mutati dalla storia e dal mondo della società (animali, natura e persone). Pertanto, l'uomo, ora civile e non più angelo, e la sua Legge, non più Ordine celeste, sono causa del male e del dolore nel mondo, in quanto sostengono di poter sfruttare e schiacciare tutto ciò che vogliono. Si forma in maniera sempre più ardita la propria coscienza etica: il dovere di comprendere

⁴⁵ EAD., *Il porto di Toledo*, cit., p. 26.

⁴⁶ A. M. ORTESE, «Caro Dario». *Una lettera di Anna Maria Ortese a Dario Bellezza*, cit., p. 157.

⁴⁷ Cfr. E. ATTANASIO, *Divenire drago: esplorazioni nell'opera di Ortese*, Bologna, Pendragon, 2022, p. 60.

⁴⁸ A. M. ORTESE, *Il porto di Toledo*, cit., pp. 27-28.

che nella storia non vi è gloria, ma dolore ed essa non è fatta dagli uomini e dalle donne; ciò che invece ha importanza sono i piccoli, tutte le creature minuscole del creato e i bambini.⁴⁹ Queste parole della maturità non sono ancora pronunciabili, ma l'animo di Ortese è già pronto a riceverle e a farle fiorire.

Di fronte a questa ingiustizia esterna, si rifugia nel mondo dell'interiorità, mutando ulteriormente la propria percezione del reale. Nonostante la nuova delusione, lei dimostra comunque un'intatta curiosità per il mondo e un animo esploratore che tenta inesorabilmente di costruire una personale lente per poter dare forma a ciò che le si mostra davanti:

Era mio scopo sperimentare la vita, che pur temevo, e conoscere in tutto e per tutto la sostanza della terra e dei cieli. [...] non volevo che alcuno mettesse limiti alla mia necessità di sperimentare. [...] Io ero come un marine che, dovendo attraversare un mare di cui si sa poco e si teme molto, rifiuta i mezzi usuali.⁵⁰

Come un marine continuamente indaga, interroga e viene delusa più spesso di quanto vorrebbe. Rifiuta ogni mezzo usuale, fra cui annovera la Chiesa, la scuola e ogni istituzione civile che le sembra solo portatrice di male e dolore ingiustificati.⁵¹ Sceglie pertanto di usare dei mezzi suoi, rifugiandosi nel mondo dell'espressività visionaria, nel tentativo di aggrapparsi agli ultimi momenti di gioia infantile.

È dunque dall'ingiustizia che sperimenta all'esterno che si ricollega il sentimento di una perdita nel reale, a cui sopraggiunge la fantasia per colmare il vuoto. C'è un riemergere del senso di marginalità, come una condizione della propria esistenza a cui vorrebbe ribellarsi perché non scelta. Tuttavia, da questa posizione liminale riconosce una possibilità di visione diversa e una maggiore libertà di movimento.

A condividere con lei lo stesso desiderio di scoperta e i segreti dell'infanzia è anche il fratello maggiore Emanuele, detto Manuele. Con lui condivide quel magico mondo in cui visioni, sogni e desideri si amalgamano per formare un tutt'uno. Le pagine del racconto *Pellerossa*, inserito successivamente nella raccolta di *Angelici dolori* e rimodificato per

⁴⁹ Si vd. M. V. VITTORINI, «*Ho quattro libri in manoscritto*», in «Wimbledon», a. III, n. 21, gennaio 1992, p. 28.

⁵⁰ A. M. ORTESE, *Il porto di Toledo*, cit., pp. 32-33.

⁵¹ *Ibidem*.

essere inserito ne *Il porto di Toledo*, restituiscono questo universo in tutta la sua intensità e stupore.

Prima della partenza del fratello come marinaio, i due giocano nella stanza affacciata sul porto, immaginando di navigare su uno dei velieri ancorati al molo. Sognano avventure straordinarie, tra mari e oceani, verso terre lontane e sconosciute. L'entusiasmo infantile di Ortese trova inizialmente espressione nella pittura, ancora prima della scrittura. Un giorno, infatti, propone al fratello di decorare la stanza dei giochi con un Pellerossa di enormi dimensioni: è il suo amore nascosto e amico più intimo, Cavallo Bianco.

Armata di matite dai vivaci colori, dà forma su carta a questa rappresentazione fantastica. Tuttavia, la realtà interviene ancora una volta provocando dolorosi sentimenti. La derisione dei fratelli e il confronto con il mondo della civiltà la risvegliano bruscamente dal sogno e lo sguardo del suo nobile eroe, un tempo simbolo di forza e fascino, si carica di dolore. È lo sguardo di chi non sa di essere rifiutato perché estraneo alla società, che tende invece a imporsi e a occupare sempre più ogni spazio. In quella figura si raccolgono tutte le passioni del "selvaggio" impossibilitate ad esprimersi e perciò trattenute «negli occhi come quelli degli animali dolorosi e profondi».⁵² Se nell'immaginazione infantile tale sguardo era segno di forza e fonte di un fascinoso amore, con il progressivo imporsi della realtà e la fine del tempo dell'infanzia che si avvicina, esso appare ingenuo e fragile; ne risulta una figura sbagliata. Proprio per questo Ortese vi si sente ancora più legata, poiché entrambi condividono una profonda estraneità al mondo e alle sue Leggi. Il reale sembra essere irrimediabilmente incomprensibile e inabitabile e rispetto ad esso percepisce una distanza sempre maggiore, senza trovare il modo di colmarla. Al drago e a Mamota si aggiunge anche Cavallo Bianco fra le creature escluse, confermando sempre di più nella vicinanza con esse quello sguardo e postura etica che Ortese assumerà con tenacia nella sua vita a venire.

Libertad haz que dulce resuene

e lagrime di riverente estasi mi correvano il viso.

Dove sono ora tutti questi dolci Eroi, e perché non andai?⁵³

⁵² EAD, *Pellerossa*, in *Angelici dolori*, cit., p.27.

⁵³ Ivi, p. 26.

La libertà offerta da quel mondo di sogni la lascia nella realtà con lagrime dolci e amare, di un amore che svanisce nel ricordo della memoria e un presente attraversato dal senso di una perdita subita e irreparabile a cui non può porre rimedio.

Una nuova comprensione avviene all'interno di queste stanze napoletane: attraverso la scoperta del dialogo impossibile tra immaginazione infantile e realtà c'è un rinnovato dolore, come prova ulteriore di un suo sentimento di non appartenenza.

Quando Manuele si imbarca e salpa, lasciandola sola, quel mondo di fantasie condivise si incrina definitivamente; ciò che prima era stato costruito insieme sopravvive ormai soltanto nella memoria e nell'immaginazione. A partire dalla sua partenza, anche gli ultimi frammenti di quell'universo di Eroi le sono progressivamente sottratti.

Manuele muore poco dopo per mare, vicino all'isola di Martinica, portandosi via le ultime speranze di quel passato. È il tempo dell'infanzia che giunge al termine; un tempo di gioia che si dissolve senza possibilità di essere trattenuto, segnando per Ortese il passaggio tempestoso verso una realtà troppo estranea e inaccessibile, in cui non vi è spazio per chi che è diverso: tutti coloro che hanno nello sguardo quel segno di un mondo lontano e ormai perduto. Di conseguenza, con la morte del fratello, non si spezza soltanto un legame affettivo importante, ma si infrange definitivamente la possibilità di risanare quel vuoto tra sé e il reale, con l'esito di essere destata irrevocabilmente dal sogno di quegli anni e della loro libertà.

Ne *Il porto di Toledo*, Anna Maria Ortese ripercorre il ricordo di quell'evento:

Quell'inverno - in gennaio era accaduta la cosa - non passava più. Sulla città si abbattevano temporali tremendi e notti percorse da 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! Ogni mattina le campane del barrio suonavano a morto, interminabilmente. Il sole non sorgeva più. La luce si levava per subito tramontare. [...]

Si può immaginare in che stato d'animo io rimanessi.

Stupore e visioni e sentimenti che non hanno espressione, se il mare desolato, quando senza interruzione flagella i moli, nemmeno può averne. No, io non avevo più espressioni. Ero muta, abbagliata.⁵⁴

⁵⁴ EAD, *Il porto di Toledo*, cit., p. 42.

La natura sembra riflettere lo stato d'animo di fronte al lutto del fratello Emanuele ("Rassa") e ora è Anna Maria ("Dasa") ad apparire priva di espressione, come Mamota, come il drago e come il selvaggio, potendo comunicare solo con gli occhi. Anche lei non ha più voce, anche lei è irrevocabilmente un'emarginata, un'invisibile come tutte queste creature a cui si è sentita vicina. Infatti, «tale silenzio compatto, o pace, o impossibilità del mondo»,⁵⁵ non si configura soltanto come assenza di parola, ma come una condizione esistenziale in cui il dolore resta inespresso, sospeso e quasi indicibile: è il silenzio di «un'amputazione», in cui una «parte dell'anima se n'è andata per sempre».⁵⁶

Il reale è definitivamente inaccettabile, la frattura originaria rispetto a esso si radicalizza nell'esperienza di ogni luogo attraversato e nel sentimento della perdita, per tradursi progressivamente nel senso di una ingiustizia subita. A partire da questo, il reale non può più essere abitato nella sua immediatezza, ma si impone come spazio estraneo, opaco, segnato da una distanza che genera inquietudine e rifiuto. Allora come sperare più in una «Maria Rosaria» che la porti nella terra d'Eroi, nella terra di libertà e salvezza lontana da queste acque di rottami?

Cose necessarie s'intende, né io ne lamento il fatale progredire, l'ansito gioioso e prepotente. Cose necessarie, umane.

Ma intanto, come sperarla più ora una «Maria Rosaria» che si faccia strada in queste acque basse ingombre di rottami e carica di bandierine allegre, mi porti lontano, come teneramente aspettavo una volta in lei sola fidando, salvezza innocente, liberazione bella? Strano a dirsi io non posso fare a meno di attenderla. Anzi, certe sere di tranquillità, mi sorprende sui vetri, battito soave d'ala di questo gabbiano, ma con rumor dolce appena sensibile, quasi non potesse per spirituale sua sostanza, chiamare più forte. E io pregando le reali cose e il lavoro che aspettino un poco, mi trovo a bordo della nave la quale è vuota e le sue sartie cantano di felici speranze invocando la terra d'Eroi. E la terra è là, e io scendo e su grandi cavalli mi caracollano intorno gli Eroi che qui vennero dove la civiltà non li segue, che qui cantano con potenti bocche gli inni della pace e della gioia ritrovata, fuggendo dietro essi fra zampe e cappelli alti la luce del tramonto senza fine.

S'intende, sogni.

Ma pur buono è questo tornare anche di alcuni momenti, con libero piacere e a volte lagrime, a quelli che uno amò Eroi mesti, e Cavallo Bianco e il fratello Manuele e tanti altri.⁵⁷

Crescere è accettato con disperazione, riconoscendolo inevitabile. Resta solo il desiderio, fragile e ostinato, di un ritorno di quell'età, di raggiungere quelle terre lontane, dove tali

⁵⁵ Ivi, p. 44.

⁵⁶ EAD, *Dove il tempo è un altro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 65.

⁵⁷ EAD, *Pellerossa*, in *Angelici dolori*, cit., p. 30.

figure eroiche, insieme ad animali, ai poveri e a tutti coloro che nel mondo della società civile risultano invisibili, ma ancora vivono e respirano. In questo spazio lontano e *altro*, tutti loro e lei stessa acquistano dignità e riconoscimento in una rinnovata comunione di gioia e libertà. Per Anna Maria Ortese diventa allora necessario trovare una nuova via di fuga dalle perdite della vita: un altrove in cui ciò che nel mondo reale è marginale o negato, oppure perduto, possa finalmente manifestarsi e sopravvivere. Le si rivela con sempre maggior forza la sofferenza che permea il mondo in cui vive, – «è che io appartenevo al mio tempo. Ero una creatura infima»⁵⁸ –, il quale sembra aver irrimediabilmente reciso ogni legame con le proprie origini primordiali. Al contrario, nell'infanzia, nell'immensità dello spazio e nel sogno, vede continuare a pulsare quel sentimento capace di restituire all'esistenza il suo carattere misterioso e meraviglioso: resiste la sacralità del vivere. È proprio da questa dimensione di libertà vitale dell'infanzia che parte la ricerca di Anna Maria Ortese, per una terra dove ancora tutti questi elementi scartati e dispersi possono coesistere. Perché avverte che, nonostante tutto, «il vivere è cosa sovraumana. Eccezionale, del tutto! Forse è l'inferno. Ma questo non toglie che sia qualcosa di sovrumano».⁵⁹

In questo senso, da questa frattura prende forma la necessità di una parola capace non solo di dire il reale, ma di oltrepassarlo, aprendo uno spazio *altro* in cui esso possa essere riscritto, ossia nuovamente pensato e trasformato, e restituito a una possibilità di giustizia e alla sua verità più profonda.

1.3. Scrivere per salvare gli invisibili

1.3.1. Trasformare il dolore e dargli forma

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: appunto, l'istruzione.

Mi feci coraggio, tuttavia; e di quella lingua raccogliettica di un popolo dominato da un presente a esso estraneo, e da un futuro più estraneo ancora, mi feci la penna che era

⁵⁸ EAD, *Il porto di Toledo*, cit., p. 34.

⁵⁹ EAD, *La libertà è un respiro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 109.

possibile farmi: un'asticciola colorata, tremante, villana e, nello stesso tempo, intinta come era nel buio presente, non poco vuota o cupa. Sì, mandava talora dei suoni cupi.⁶⁰

La parola di Anna Maria Ortese nasce da una condizione di marginalità e solitudine. A partire dalle sue «origini involontarie» iberiche e dalla mancanza di istruzione, sceglie di prendere il coraggio per potersi esprimere in una forma di resistenza espressiva. Da questa posizione liminare nasce una parola fragile e insieme necessaria, una lingua «raccoglitrice» che si fa strumento di ricerca e di sopravvivenza in un presente troppo oscuro.

Il mondo interiore ortesiano, abitato da immagini vivide riflesse dagli astri e dal mare, trova espressione attraverso le «penne colorate», scalpitante di trovare la propria voce ed esprimere il personale linguaggio della meraviglia e dell'accoglienza. Al contrario, l'esterno irrompe con un vocabolario segnato dalla violenza, dall'oppressione e dalla separazione. In questo scarto tra interno ed esterno, tra visione e realtà, il vedere e il sognare diventano allora strumenti necessari per risvegliare lo stupore del vivere e una coscienza umana smarrita: infatti, l'uomo sembra essersi allontanato da una comune origine, condannando all'esilio tutti coloro che, nella loro innocenza, non rientrano nei codici della civiltà.⁶¹ Questo atteggiamento affonda le radici in un'illusoria e spesso maligna presunzione di superiorità dell'uomo rispetto agli altri esseri viventi del Creato, per cui è ancora più necessario far sentire la voce degli «estranei».

Tuttavia, questa possibilità espressiva portatrice di un forte valore etico universale, non può realizzarsi se prima non avviene una ricostruzione del "sé".⁶² Come afferma la stessa Ortese, «è sulle scale di quella casa che ho iniziato a scrivere per trovare un'identità».⁶³ La scrittura nasce dunque come un gesto intimo e necessario, volto a dare forma a un io frammentato e attraversato dal dolore.

Noi abbiamo un grido nell'anima, delle passioni, delle lagrime; e insensibilmente siamo portati ad esprimerle. Cosa facciamo con tale operazione? Quel che, in termine musicale, si dice "trasporto". La vita, caos, diventa "forma". Ed è questa l'unica degna di esser guardata.⁶⁴

⁶⁰ EAD, *Il porto di Toledo*, cit., pp. 23-24.

⁶¹ EAD, *Memoria e conversazione*, in *Corpo celeste*, cit., pp. 9-14.

⁶² Così C. SENO, *Il femminismo di Anna Maria Ortese*, in *La grande iguana: scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, cit., p. 21-27.

⁶³ N. POLLA-MATTIOT, *Il mio paradiso è il silenzio*, in «Grazia», 16 giugno 1996, cit., p. 94.

⁶⁴ Traggo la citazione da A.M. ORTESE, *Angelici dolori*, in *Angelici dolori*, cit., pp. 68-69.

La parola poetica si configura come un atto di trasformazione dove il caos dell'esperienza segnato dalla sofferenza, viene trasportato in scrittura, reso visibile e attraversabile. Scrivere, in questo senso, significa non solo esprimere il dolore, ma contenerlo, ordinarlo, renderlo pensabile.

Ortese si trova ancora una volta in una condizione di esilio: il tempo le ha sottratto quella patria di affetti e di sogni che sopravvive soltanto nella memoria. Proprio da questi ricordi, legati a una geografia marina e una città estatica (la prima Napoli dell'infanzia, poiché come dice lei stessa «mancava tutta la storia, che è stata il tempo de *Il mare non bagna Napoli*»)⁶⁵ nasce la necessità di trattenere, oltre «alla bellezza ed evanescenza» delle «cose e volti insondabili che erompono quotidianamente dal vivere», anche «alcune proprietà e cadute del vivere, la cui natura era altrettanto insondabile»,⁶⁶ e fra esse la prima è l'eterno scorrere del tempo.

Non stavo bene, in quel tempo che aveva seguito la fuga [...] e morte di Rassa: per un nulla, io così sempre impassibile, piangevo, tremavo, o anche, illudendomi di non so cosa, ridevo, e molte furono quindi le lacrime che caddero violentemente sulla mia faccia mentre li scrivevo, questi nuovi rigi. Nello stesso tempo mi sentivo mutata, liberata. Sì, il dolore aveva avuto una svolta: era stato indicato, e solo per questo modificato. Non era trascorso ma modificato. [...] i fatti accaduti mi apparivano nella modestia (non per questo meno terribile) dei destini umani, non dico che li accettassi, ma, una volta espressi, erano come onde alla cui furia si è aperto il mare medesimo (mentre prima erano scogli): e il mare era l'espressività che scioglieva quella furia e la placava, o sembrava placarla, in una sorta di stupore.⁶⁷

La scrittura nasce dal silenzio della perdita per liberare il cuore. Infatti, l'unica possibilità di darvi forma, e insieme di attenuare i sentimenti in un certo «stupore», si realizza nel ritmo della scrittura: il «mare dell'espressività» che si apre per lei e trasforma ciò che prima era pietra («scogli») in onde, placandone la furia grazie all'immensità dello spazio marino. È nel mondo dell'immaginazione che la voce riesce a emergere proprio quando essa nel reale viene meno, «facendo apparire i destini umani nella loro modestia», non per essere accettati, ma per essere almeno contenuti e sopportati.

Le prime forme di espressione partono come risposta immediata e individuale («sentendo dentro di me un gran vuoto e insieme affetto per questo mondo di visioni»⁶⁸), ossia per

⁶⁵ Rinvio a L. CLERICI, *Il dolore bagna Napoli*, in «L'Unità», 16 maggio 1994, p. 7.

⁶⁶ A.M. ORTESE, *Dove il tempo è un altro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 63.

⁶⁷ EAD, *Il porto di Toledo*, cit., p. 46.

⁶⁸ Ivi, p. 43.

cercare un ricongiungimento con la realtà. Attraverso la rievocazione di quel tempo ormai chiuso, per trattenere i ricordi (gioiosi e dolorosi) e renderli eterni, aprendoli ad una nuova possibilità di esistenza, l'autrice ritrova la pace. È dunque, di fronte all'impossibilità di comprendere e sostenere gli avvenimenti, che Ortese può fare soltanto una cosa: scrivere per trattenere ciò che sfugge nella realtà e aggiungere ciò che manca, trasfigurandola secondo una personale percezione.⁶⁹ L'espressività che prende ora forma: «era diversa dalle precedenti, voglio dire che non riguardava Dasa né esprimeva il dolore del tempo fuggiasco. Rievocava Rassa, e la chiamai: Per uno di Toledo (Marinero)».⁷⁰

Adesso non si tratta più soltanto di dialoghi sulla propria solitudine del cuore (quella di Dasa-Ortese) e sul «dolore del tempo fuggiasco», ma la memoria e la pietà per il dolore della madre (Apa) la vincono e così scrive la prima rievocazione di Emanuele-Rassa per ricordare come il fratello era stato in vita. Nella memoria rievocata con l'atto creativo trova la sua patria e riscopre la quiete dell'anima (l'identità ricostruita), così da poter «allargare le sue onde personali»⁷¹: poter vedere oltre il dolore individuale quello degli altri e averne compassione. Da questo gesto portatore di serenità e libertà, va formandosi la coscienza di una parola etica che guarda all'*Altro* e accoglie su di sé il dolore del mondo. Così facendo Ortese rende il dolore personale come esperienza trasformativa di apertura in particolare modo verso coloro che soffrono, in quanto essi più di ogni altro possono capire e da lei essere capiti. Si va formando, sempre più consapevolmente quell'atteggiamento di non indifferenza verso ogni creatura ed essere vivente.⁷²

A partire con il trittico di poesie *Manuele*, dedicato al fratello e pubblicato su «L'Italia Letteraria», Anna Maria Ortese avviene il suo debutto letterario nel 1933.

Successivamente, si impegna alla scrittura di alcuni racconti; fra i primi figurano *Pellirossa* (1934) e *Quartiere* (1936). Ad essi seguiranno altri quattro, anche questi fortemente autobiografici: *Angelici dolori*, *L'avventura*, *Il sogno* e *La penna d'angelo*, inizialmente pubblicati sotto il falso nome di Franca Nicosi. Prende avvio da questo momento il suo impegno per curare il mondo attraverso la parola poetica.

⁶⁹ Cfr. F. HAAS, *Anna Maria Ortese e le lettere al suo «ambasciatore» nella «feroce e cara Napoli»*, in *La grande iguana: scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, cit., p. 55.

⁷⁰ A. M. ORTESE, *Il porto di Toledo*, cit., p. 43.

⁷¹ Ivi, p. 47.

⁷² Rinvio al saggio di L. BELLUCCI, *E tu chi sei? Spazio, corpo, visioni in Anna Maria Ortese*, Roma, Avagliano, 2024, p. 106.

1.3.2. I dialoghi con le angeliche creature

La pubblicazione e il successo per Bompiani del primo volume con titolo *Angelici dolori* (1937), in cui confluiscono gli scritti precedenti e altri nuovi per un totale di tredici racconti, avviene grazie alla spinta di Massimo Bontempelli (direttore a quel tempo de «L'Italia letteraria»). Egli intravede in lei una personalità eccentrica per il panorama letterario di quegli anni. La stessa scelta del titolo è di Bontempelli come la nota editoriale.⁷³

I primi testi si configurano come dei racconti-risposta, in cui Anna Maria parte da un'emozione improvvisa e le dà forma attraverso la scrittura.

Venne la notte. [...] Intanto era necessario che io partissi, mi trovassi per la sera dopo, là tra le nuvole emigranti, là assai lungi dalle mie finestre. Mi ricordavo sì i colloqui e le soavi amicizie che avevo stretto, ma era gran febbre, ripeto, e dovevo partire. Più di una volta mi sollevai e vidi i Lumi chiamarmi. Non erano più i bei Corsari, no, ma tutto un popolo meditativo che si curvava sull'acqua dicendo «vieni, vieni, vieni». [...] Sì, sì io sarei andata. [...] passava e ripassava di volata il Lume della Barca, con la testa bassa e sbattendo i remi nell'acqua, volendo farmi capire ch'era il momento, ed egli voleva portarmi lontano.⁷⁴

La narratrice-Ortese sente la necessità di «partire» verso le acque illuminate dal «Lume della Barca» che l'attende. Si tratta di un viaggio metaforico e profondamente poetico, collocato «fuori dalla curva del tempo e dello spazio»,⁷⁵ il quale, come la biografia stessa, è solitario, nomade e popolato di visioni. Appropriandosi delle parole di Maria Zambrano: «per non perdersi nel deserto bisogna però racchiudere dentro di sé il deserto; interiorizzarlo nell'anima, mente e sensi per evitare i miraggi e ascoltare le voci. [...] Bisogna imparare a essere mossi dalla luce».⁷⁶

Anna Maria interiorizza il deserto e nel momento di profonda estraneazione e solitudine, in cui la normalità appare ancora più come illusione e dolore - tempo, spazio, amore e

⁷³ Così Fanetti: «In questi racconti che tutti insieme fan romanzo e poema lirico – una semplificazione spietata degli argomenti e degli atti dà lume di miracolo alle persone e cose più comuni della vita. Le immaginazioni si levano vive su favolosi sfondi, e paiono disegnate con raggi di stella», cfr. M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998, p. 39.

⁷⁴ A.M. ORTESE, *Solitario lume*, in *Angelici dolori*, cit., pp. 44-45.

⁷⁵ M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 21.

⁷⁶ M. ZAMBRANO, *I beati*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 42.

identità sembrano dissolversi, e con essi vacilla il senso stesso del mondo - trova la cura nella scrittura, in quanto spazio accogliente. Attraverso le parole della Anna Maria Ortese ormai matura è possibile riconoscere quanto questo bisogno di scoperta, movimento e mutamento sia per lei imprescindibile, confermandone l'indole nomade: «Sento che vivere è viaggiare, e viaggiare è crescere. Sento che occorre un mutamento nel paesaggio. Sento che è fondamentale un mutamento nel cuore».⁷⁷ Si tratta di ricercare nella «patria» della memoria quel mutamento nel paesaggio evocato, in cui sia possibile riappropriarsi di ciò che nella realtà si sgretola e ricostruire l'identità per trovare la pace. In questa tensione, il desiderio di libertà trova nella distanza, nell'isolamento e nel silenzio la condizione per il recupero delle parti disperse della propria esistenza.⁷⁸ Come il fratello, anche il suo percorso si iscrive in una geografia marina solitaria; tuttavia, ciò che si apre per lei, è il mare dell'espressività.⁷⁹ In questo contesto, segnato da una necessaria nuova dislocazione spaziale, il ritorno al passato, tra ferite trasformative e momenti di gioia, diviene la via per ricomporre la propria esistenza e ritrovarsi, nella prospettiva di una riconciliazione con la realtà e di un implicito cambiamento. Necessita una nuova patria in cui sentirsi a casa e che non può essere nella realtà.

Nei primi racconti della carriera, tale intenzione si traduce in una ricerca creativa in cui la scrittura trova progressivamente la propria forma mentre tenta di ricostruire il sé dell'autrice. Essa si configura così come un vero e proprio *rimembrare* in cui, secondo Clerici, il tono della narratrice intreccia dimensioni sentimentali, psicologiche ed esistenziali, muovendo da un iniziale egocentrismo panico dell'infanzia verso una progressiva presa di coscienza, segnata da un confronto doloroso e da un senso di estraneità tra l'io, il mondo e il genere umano.⁸⁰ Queste novelle esprimono un'angosciosa ricerca di libertà; infatti, come rivela la scrittrice stessa in una lettera del 1938 a Bompiani, tutto ciò che scrive è dettato da «un'affannosa ricerca di liberazione».⁸¹

⁷⁷ A.M. ORTESE, *La libertà è un respiro*, in *Corpo celeste*, cit., p.133.

⁷⁸ Come osserva L. BELLUCCI, *E tu chi sei? Spazio, corpo, visioni in Anna Maria Ortese*, cit., pp. 68-69.

⁷⁹ Cfr. S. OELLER, *Il "mare dell'espressività": tra mare fisico e mare metaforico nel romanzo Il porto di Toledo (1998) di Anna Maria Ortese*, in «American Association of Teachers of Italian Online Working Papers», 2019, <https://aati-online.org/wp-content/uploads/2016/11/OLLER-STEFANIE-Ortese.pdf>, pp. 1-7.

⁸⁰ Rinvio a L. CLERICI, *L'invisibile trama dei racconti*, in *Angelici dolori*, cit., p. 451.

⁸¹ A.M. ORTESE, *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di G. d'Ina e G. Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988, p. 484. La lettera di Anna Maria Ortese a Valentino Bompiani è del 3 ottobre 1938.

Angelici dolori sono descritti dalla narratrice, in uno dei tanti dialoghi all'interno della raccolta, come «libri di novelle delicatissime, purissime, come volevi tu. Ruscelli, fiori, angeli... sai, roba antica (trista menzogna, perché, se tali fossero stati le apparenze, la sostanza avrebbe saputo di ben altro. Ma lasciamo andare)». ⁸²

Il dialogo con la madre (il «tu» a cui si riferisce nel testo) prende forma in un sogno in cui si riscontrano elementi di realtà che irrompono a renderlo ancora più misterioso e magico. La prosa è estremamente evocatrice e ricca di risonanze arcaiche, grazie ad essa la spontaneità espressiva della scrittrice, insieme alla percezione del reale intrisa di religiosità, eleva il quotidiano a una dimensione di luce e bellezza;⁸³ ma la sostanza ha tutt'altra forma: come un filo che collega tutti i racconti alla base vi è un dolore del cuore, ma anche un amore per la vita che percepisce essere celeste. La confidenza rivolta alla madre lascia intendere, inoltre, la volontà della scrittrice di esaltare il mondo fanciullesco dei sogni quale reale, ponendo come irreali quello pragmatico degli adulti.⁸⁴

Risulta, pertanto, molto difficile ascrivere tali scritti ad un genere specifico, poiché dotata di una forte sensibilità, lei racconta ciò che vede attraverso la sua ottica particolare, attribuendovi un significato di estraneità e meraviglia, nel tentativo di comprendere e trattenere ogni riflesso del mondo.

Infatti, fin dalla giovinezza, Anna Maria appare abbagliata da un mondo in cui ogni presenza - volti, suoni, luci e il loro riflesso, nuvole, sole - si carica di una straordinaria magia, tanto affascinante quanto incomprensibile. A questa visione incantata di estraneazione dal reale si intrecciano però persistenti momenti di presa di coscienza: il risveglio dai suoi sogni a occhi aperti reca con sé un dolore oscuro, legato ad una colpa, ma anche alla mutevolezza delle cose e al loro inesorabile svanire, contribuendo a un crescente sentimento di spaesamento. Anna Maria è assorta in un sogno che si mescola continuamente con il reale e proprio da quest'ultimo essa parte per poi superare le barriere del mondo materiale e rifugiarsi nell'interiorità visionaria.

La raccolta di *Angelici dolori* si presenta come un insieme di dialoghi tra la narratrice e le figure della fantasia e della memoria. Attraverso lo scambio con l'*altro*, o per meglio

⁸² A. M. ORTESE, *La villa*, in *Angelici dolori*, cit., p. 122.

⁸³ Bontempelli presenta ed elogia *Angelici dolori* con queste parole davanti alla seduta reale dell'Accademia d'Italia: «Rara potenza di creazione fantastica, un istinto sicuro di espressione, un senso religioso delle realtà quotidiane [...] trasfigurate in luce e bellezza», cfr. M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 39.

⁸⁴ Rinvio a L. CLERICI, *L'invisibile trama dei racconti*, in *Angelici dolori*, cit., p. 453.

dire, attraverso lo sdoppiamento, riesce a esprimere il proprio dolore e spaesamento per trovare una risposta salvifica. Tramite la distanza riesce a vedere, prendendo maggiore consapevolezza e comprensione di sé. Attraverso questo percorso che cresce da un racconto all'altro va identificando le modalità e le coordinate per raggiungere il luogo desiderato che lo spirito della Gioia e del Silenzio ha ideato per lei:⁸⁵ la scrittura.

«Lei a che cosa pensa? Io ho molta paura».

«Di che?»

«Adesso sono qua» dissi «con Lei; ma domani è un'altra cosa. Uno continuamente cambia, allora? Ieri c'era la luna, e stasera non c'è».

[...]

«Stasera noi siamo qua e domani là. Ecco il gran privilegio dell'Arte, che resta su quanto...».

[...]

Spesso, il fanciullo ed io, ce ne stiamo come ai tempi della prima giovinezza, nel buio angolo; ed io, all'ultimo chiarore delle estive nuvole passanti sui vetri, tento decifrare certi libri delle Leggi.⁸⁶

La protagonista conversa con questa figura che sembra ricondursi a quella di Aldo Romano. I suoi «Angelici dolori», sembrano essere gli amici dell'adolescenza: Adriana Capacci e il fidanzato dell'amica, Aldo Romano. Ortese, infatti, era molto amica della prima e innamorata senza fortuna del secondo.⁸⁷ Rielabora in tali pagine i ricordi di un amore impossibile che alla fine dell'adolescenza le aveva provocato uno stato emotivo tumultuoso ed «esagerato con la fantasia per tali angelici dolori».⁸⁸ Attraverso il dialogo con questa figura, la narratrice rimarca la mancanza di istruzione ed esterna la sua non comprensione delle Leggi del mondo, soffermandosi più volte sull'imbarazzo che questo le causa. La conversazione prosegue con le tonalità del sogno, ma che tuttavia conserva la sostanza reale. Attraverso le parole del personaggio con cui dialoga viene dichiarato il precetto fondamentale di cui Anna Maria stessa fa tesoro: il grande privilegio riservato all'Arte e la capacità intrinseca di essa nel riuscire a trattenere ciò che svanisce rendendolo eterno.

Se dal dialogo con questa figura della memoria comprende la Bellezza ed immortalità dell'Arte, adesso ciò che le manca è solamente una penna per poter scrivere.

⁸⁵ A. M. ORTESE, *L'isola*, in *Angelici dolori*, cit., p. 17.

⁸⁶ EAD, *Angelici dolori*, in *Angelici dolori*, cit., pp. 75-76.

⁸⁷ Cfr. L. CLERICI in *Apparizione e visione*, cit., p. 75.

⁸⁸ A.M. ORTESE, *Angelici dolori*, in *Angelici dolori*, cit., pp. 75-76.

«Signore» esclamai «permetta che mi esprima. Io ho una gran fiducia in Lei, gentile signore, io credo che Lei possa intendermi. Io ho desiderato questo momento, sì, non lo nego, tutti possono dirLe s'io l'ho desiderato. Ma ora, uno strazio mi vince, di andar con Loro. Io, signore, (non posso "essere buona" è storia lunga, signore: ma la cattiveria, il male, la sofferenza, il desiderio, l'angoscia, i patimenti tutti, fino a quelli spasmodici dell'agonia, mi esaltano, sono la mia vita. [...]) «Guardi» disse il giovane ufficiale, dopo un momento ch'era stato sopra pensiero «quanto lei mi dice è umano, posso comprenderlo. Ma la pace è pure la gran bella cosa». [...]

«Signore, forse Lei non mi ha capita».

«L'ho capita perfettamente, cara» ripeté l'Angelo, e per la prima volta osò alzarmi in viso i suoi occhi azzurri

Perché io trasalii che cosa vi lessi? che cosa c'era in quegli occhi estremamente belli, di dolente, di tenero, di appassionato e mesto? Io credevo intendervi il desiderio ardente e incantato della «felicità». Subito, però, il curioso sguardo si estinse, e il rigido ambasciatore del sereno Padre, riprendeva calmo la esortazione. Ma (ancora incerta la rosea bocca in un tremito) qualcosa come una luna cresceva sotto il suo mantello. Vidi allora due lunghe penne bluastre spuntare in basso. Qui sono forse puerile, ma senza colpa. Cieca di gioia e cauta, mentre egli parlava, strappai una di quelle azzurre penne, la più lunga, che brillò in cima d'una goccia rubino.

Egli mise una voce dolente, indi sorrise.

«Scusi, signore» balbettai. «Le dispiace? Io me la conservo»⁸⁹.

Il successivo dialogo con la creatura angelica, si trova ne *La penna d'Angelo*. In esso tutti i desideri della bambina vengono espressi all'Angelo grazie al quale comprende che oltre all'inevitabilità della sofferenza vi è anche la possibilità di una pace. Quest'ultima si trova in una terra celeste dove la natura, così come ogni essere vivente del creato vivono nella gioia e il tempo presente, passato e futuro svaniscono per essere un unico flusso continuo e astorico. Durante l'incontro, la protagonista strappa all'Angelo una penna azzurra, ma rifiuta la pace offertale in quel mondo celeste. La sua decisione è di rimanere sulla terra e vivere: perché nonostante le imperfezioni di questa vita, lei sente che deve continuare. Si imbarca e salpa nel mare - metaforico -, accogliendo su di sé tutto «il male della terra, del sangue, delle lacrime; il terribile e squisito male di che mai nessuna celeste quiete potrà compensare coloro che bene a fondo lo seppero».⁹⁰

La penna angelica è ora nelle sue mani, non rimane altro da fare per lei, se non giungere ad approdare definitivamente nell'*Isola*.⁹¹ La terra della salvezza le compare, un giorno, in uno dei suoi sogni-passeggiate: una casa dai merli candidi su cui pende una luna triste che è situata in un paradiso «strano e selvaggio» di Napoli. Un'abitazione colma di quadri

⁸⁹ EAD, *La penna d'angelo*, in *Angelici dolori*, cit., pp. 99-100.

⁹⁰ EAD, *L'isola*, in *Angelici dolori*, cit., p. 20.

⁹¹ Ivi, p. 13.

dei tempi passati, quei tempi dei Sogni di un'età lontana e tra le cui stanze vivono le creature del Giorno e della Notte o del Sogno; nella quale si trovano tutti gli spettri e le finzioni dolorose e le finestre dai balconi fioriti sono tutte rischiarate dal turchino del cielo. Lei da quella casa non esce più perché là è felice e può fantasticare, respirare e osservare senza che la voce triste e squallida del mondo la raggiunga. Nessuna Legge umana o divina o civile, nessuna Lotta esiste in questa casa, se non dialoghi con la Gioia, la pace, il Silenzio e la possibilità di godere dei piaceri della Vita in eterno. Si comprende che questa Isola è la scrittura, nel momento finale del racconto in cui appare la figura-spirito del nonno materno e con esso l'Usignolo, simbolo della Poesia e dell'immortalità dell'arte, come ricorda Keats, uno degli autori prediletti della scrittrice, in *Ode a un usignolo*.⁹² Lei e il nonno, dunque, dialogano proprio sull'Arte e dal giardino della casa la bambina osserva come in un sogno la terra dormiente: un corpo lontano a cui non pare appartenere più. I suoi occhi sono aperti sul passato e sul futuro e l'Usignolo canta, ricorda, piange e ora tace.⁹³

Il percorso di *Angelici dolori* si conclude con il racconto *L'isola* che, nonostante sia collocato all'inizio del libro, rappresenta in realtà il punto di approdo di quel percorso che porta Anna Maria a ricostruirsi e sapersi collocare definitivamente in quell'altrove, quella patria da lei scelta che è la scrittura e il mondo della libertà che offre. Come lei stessa dice:

E riguardo a questa libertà tanto amata, tanto cara da apparire pavimento stesso e tetto della vita, e a questo espressivo che dentro tale libertà camminava sollevandone le pareti, spostandone gli aerei muri, sentivo che era in essi qualcosa di fondamentale, di immutabile, quasi non fosse - l'eterno essere a cui tutti ci si conduce - che un esprimersi eterno, un liberamente camminare eterno. E non si potrà da ciò, ora mi chiedo, essere indotti a supporre immortalità per le cose tutte, la cui radice di libertà mai non muta, il cui gemito, come vento delle altitudini, mai si spegne?⁹⁴

Anni più tardi alla domanda quale sia la funzione della scrittura, Anna Maria Ortese risponde: «scrivere è cercare la calma, e qualche volta trovarla. È tornare *a casa*. [...] chi

⁹² Anna Maria Ortese è noto conoscesse e amasse la letteratura inglese: «Gli inglesi hanno – o avevano – virtù celesti: *pensavano* la natura prima ancora di pensare l'uomo, la riportavano amica, quindi, al focolare domestico. È l'esempio più raccomandabile di fraternità con l'orrore. Per questo potere sull'assurdo, del mare e degli spettri, divenne grande la loro terra, la loro ragione». Cfr. A. M. ORTESE, *La virtù del nulla*, in *Corpo celeste*, cit., p. 100.

⁹³ A.M. ORTESE, *Isola*, in *Angelici dolori*, cit., p. 13.

⁹⁴ EAD, *Il porto di Toledo*, cit., p. 37. Se non diversamente segnalato i corsivi sono da considerarsi dell'originale.

non scrive [...] è sempre *fuori casa*».⁹⁵ La scrittura è *casa*, o salvezza, o isola, o giardino, o mare, o luce, o terra, è ovunque vi sia rifugio di pace e dove resiste la «libertà di un respiro»⁹⁶ che sembra non avere più spazio nel mondo.

Da queste pagine di dialoghi celesti di un'anima intrisa di una profonda sacralità per la vita, prende avvio la parola poetica ortesiana: una parola fatta di compassione, devozione e di una intrinseca volontà di giustizia verso ogni creatura vivente.

1.3.3. *La realtà irreale domina l'eterno*

Vidi un *Raffaello* di piccole proporzioni. Tutte le altre cose le ho dimenticate, proprio perché quel *Raffaello* mi colpì. Rappresentava un cielo. E quel cielo – in qualche modo che devo ritenere straordinario – capovolgeva ogni idea che avevo sulla realtà, era più vero, più reale di ogni altro cielo del mondo reale. Sulla sua consistenza non potevano esserci dubbi. E la sua straordinarietà era in questo: che *sostituiva* dunque *la prima* creazione con *una seconda*, che si poneva però *come la prima*, perché preesistente a questa, essendo *l'idea* di questa. Diceva – o era come se dicesse – al cielo *naturale*: «*Tu vai e vieni. Non resti. Ed ecco, io – Cielo di Raffaello – resto, perché non sono il cielo naturale, sono l'idea di qualsiasi cielo. Così, resto*».⁹⁷

La necessità di fermare il tempo e renderlo eterno, come la possibilità di un'altra verità che scardina l'unica verità della realtà rinnovano ed illuminano lo sguardo della scrittrice sul mondo. Il «Cielo di Raffaello» – percepito come più reale e vero del cielo naturale in quanto idea eterna – le mostra l'esistenza di una *dimensione altra* dotata di una forza creatrice, di una *dynamis*, che si attiva tramite l'erranza e in grado di capovolgere la realtà.⁹⁸ Da qui nasce la concezione dell'espressività non come riflesso del mondo, ma come forma di appropriazione dell'inespresso, capace di dar vita ad una *seconda realtà* che non è meno vera della prima, ma che stratifica quest'ultima mostrandone i misteri. Così, il *vero* appare illusorio come il cielo reale, poiché la verità e la bellezza permangono nell'Arte. Tutto in questa dimensione si ricompone e può esistere e resistere al lento disfacimento provocato dal tempo storico e dallo spazio umano. Attraverso l'espressività ciò che è invisibile si esprime ed è rivelato; dunque, esiste e ha consistenza reale; fra cui

⁹⁵ EAD, *La virtù del nulla*, in *Corpo celeste*, cit., p. 104.

⁹⁶ EAD, *La libertà è un respiro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 116.

⁹⁷ EAD, *La virtù del nulla*, in *Corpo celeste*, cit., p. 97.

⁹⁸ L. BELLUCCI, *E tu chi sei? Spazio, corpo, visioni in Anna Maria Ortese*, cit., pp. 38-39.

i sogni. Infatti, è con la dislocazione e la distanza che per Ortese si ha la possibilità di percepire gli aspetti invisibili che altrimenti sfuggirebbero e mostrarne così la sostanza luminosa che abita il mondo oltre i nostri sensi.

Luca Clerici, nel saggio *L'invisibile trama dei racconti*, propone una linea di analisi che individua proprio nella dislocazione del punto di vista (costruito con la forma-dialogo), il meccanismo che permette di narrare il processo di trasformazione della scrittrice. Attraverso tale dislocazione può recuperare nella memoria della giovinezza i momenti fondativi di quei dolori e gioie di un'esistenza percepita come frammentata per ricomporla, riscriverla e potersi così liberare per accogliere l'*alterità*.⁹⁹ Perché «occorre rientrare in sé stessi, dove è il *nome*. [...] questo mi sembra il luogo più lontano dall'angoscia»,¹⁰⁰ e perché ha la sensazione della vita «*come chiamata*», «come *particolare* e obbedienza a un disegno che necessita di quel particolare [...] invisibile nella sua insignificanza» perciò

il fatto di essere qui (noi diciamo: la Terra, ma è un nome che gli abbiamo dato, in realtà è un corpo celeste inconoscibile nella sua essenza) [...] e il fatto di esistere –, è così straordinariamente, direi *gravemente*, perché il privilegio fa paura, al di sopra di ogni merito minimamente sospettato! Insomma, comunque sia, questo vivere è cosa sovrumana. Io lo sento eccezionale del tutto! Forse è l'inferno. Ma questo non toglie che sia qualcosa di sovrumano.¹⁰¹

Dunque, per la scrittrice «la vita è un mare»,¹⁰² ai suoi occhi, immortale e così la prosa dell'autrice è densa di immagini e visioni che si muovono leggere tra le tonalità marine dell'azzurro, del rosa, del verde e dell'oro. La sacralità del mistero della vita a cui si prostra devotamente pervade ogni pagina; così anche il seme della sofferenza che soggiace nell'esistenza ne intensifica la materia sacra, trasformandosi nello sguardo compassionevole (quella *pietas* virgiliana) verso ogni creatura, anche la più piccola e invisibile. L'ingenua tenerezza e amore umano verso le creature angeliche e fantastiche che visitano i racconti, vibra nel tessuto delle righe e sfuma i confini tra reale e irreale in un ritmo a tratti allucinato e stregato – quasi inquietante –, a tratti onirico e celestiale, da essere struggente per qualsiasi anima.¹⁰³

⁹⁹ Cfr. L. CLERICI, *L'invisibile trama dei racconti*, a cura di L. Clerici, in *Angelici dolori*, cit., p. 451.

¹⁰⁰ A. M. ORTESE, *La Libertà è un respiro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 115.

¹⁰¹ Ivi, p. 108-109.

¹⁰² Ivi, p. 107.

¹⁰³ F. FAVARO, *Una "scrittura celeste": avvicinamenti ad Anna Maria Ortese*, Pescara, Tracce, 2014, p. 18.

In questi racconti, respira la libertà di uno sguardo stupefatto, incantato dalle visioni e profondamente devoto a questo *altro* mondo. Gioia e Dolore, luci e ombre della narrazione, sono tessute insieme da una soggiacente solitudine del cuore esule della scrittrice; e per questo «si scrive perché si ha voglia di inventare dei personaggi, di stare in loro compagnia».¹⁰⁴ Nella parola sente ancora vibrare la sacralità del vivere in quanto si dimostra capace di salvare l'esistenza e curarne le ferite interiori:

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 giù al solo fine di *esprimerlo* (questo un effetto secondario), bensì di costituirsi, tale inespresso finalmente rivelato, come una seconda irreale realtà; non tanto irreale, poi, se vedevamo la realtà vera disfarsi continuamente, al pari di un vapore acqueo, e la realtà irreale dominare l'eterno.¹⁰⁵

Pertanto, la potenza creatrice della parola genera una dimensione di accoglienza e di libertà non solo per chi scrive, ma per tutte le creature che attraverso essa prendono forma (angeli, folletti, draghi, alberi, uccelli, stelle e così via). Ortese riesce a dare voce al proprio dolore tremendamente reale e a trasformarlo in un arcipelago di sogni in cui sorgono isole-giardino rigogliose di vita palpitante in ogni angolo.

Come si può infatti pensare alle poche mura domestiche, ai mobili soliti, ai volti soliti, allorché nel cielo passano eserciti angelici, e volti meravigliosi sotto caschi d'oro, si girano colmi d'invidia e d'affanno, e il nostro piccolo cuore vaneggia, dice di sentirsi male? [...] Grandi nuvole passavano sul mio capo, vestite di seta rosa, con collane e monili d'oro, e volteggiavano, dicevano di andare a una festa.¹⁰⁶

In questo luogo, che coincide con quello della scrittura, popolato dalle anime di creature visionarie e non, il sé e *l'altro* possono abitare e riscoprire un'armonia unisonante di *respiro*, ossia una comune coscienza dell'esistere («rivelarsi come una seconda irreale realtà»);¹⁰⁷ il senso del tempo si dissolve in un tempo astorico fondato sulla compresenza – è sempre maggio, o primavera –, mentre lo spazio si configura in quanto mutante, non più luogo fisico, ma spazio immaginativo non soltanto attraversato, ma continuamente decostruito, esplorato e che prende forma dalle figure che lo abitano.¹⁰⁸ Ne deriva un

¹⁰⁴ L. CLERICI, *Apparizioni e visioni*, cit., p. 66.

¹⁰⁵ A. M. ORTESE, *Il porto di Toledo*, cit., p. 470.

¹⁰⁶ EAD, *Angelici dolori*, in *Angelici dolori*, cit., p. 70.

¹⁰⁷ A. M. ORTESE, *Il porto di Toledo*, cit., p. 470.

¹⁰⁸ Cfr quanto L. BELLUCCI, *E tu chi sei? Spazio, corpo, visioni in Anna Maria Ortese*, cit., p. 84.

graduale decadere dei principi regolatori del mondo per aprirsi ad una dimensione *altra* – “una seconda realtà” – libera dalle costrizioni del reale in cui le «grandi nuvole vestite di seta rosa, con collane e monili d’oro, volteggiano e dicono di andare a una festa»;¹⁰⁹ dove ci sono giardini dai milioni di fiori gialli e rossi e turchini; e c’è sempre l’alito del mare con la sua dolce musica; e sempre il sole di giorno e la luna di notte. Su tutto il Sole e le passeggiate fantastiche.¹¹⁰ Questa è la casa che sceglie Ortese, dove vi è quiete dorata e dal balcone può fantasticare sul mondo e dialogare con le creature dei sogni e le altre creature della Terra (colombi, fiori, Lumi, mare, nuvole) che vengono a visitarla e per i quali prova una «Pietà confusa». La stessa che prova per «l’erba, la dolce Aria, silenziosa figlia del Tempo, del Sole. Immote Creature! solitari Esseri!».¹¹¹

A partire da *Angelici dolori* si delinea la voce di una personalità unica come quella di Anna Maria Ortese, capace di elaborare un vocabolario, una sintassi e un modo di percepire la scrittura, e il mondo, che la rendono una figura visionaria, non solo per il proprio tempo, ma anche per quelli a venire.

Quella parola celeste, universale, e per questo di immenso valore etico, nasce proprio dalla spontanea inclinazione del suo animo che già dentro di sé sentiva esistere, senza ancora averne compreso, il suo potenziale. Nonostante lo scarso riconoscimento di molti letterati e critici a lei contemporanei, il volume di *Angelici dolori* e la lingua di Ortese fanno rumore e incuriosiscono – soprattutto a Napoli - divenendo un «caso letterario».¹¹² Questo riscontro positivo è per la scrittrice una spinta fondamentale per la propria consapevolezza artistica. Sullo slancio di questi racconti decide di scriverne dei nuovi, «racconti facili, meravigliati» dice lei stessa commentando i propri scritti nel saggio *Attraversando un paese sconosciuto*. Nonostante alcuni successi, quello letterario è un mondo che sembra respingerla, infatti le critiche, soprattutto personali, non mancano: Falqui e Vigorelli la stroncano etichettandola come «un caso umano non privo di un suo dramma particolare».¹¹³

Ortese tuttavia non rinuncia a scrivere e si fa coraggio salpando per quel mare che le si apre con i mezzi di cui dispone: una penna colorata e una lingua che si congela dalla

¹⁰⁹ A. M. ORTESE, *Angelici dolori*, in *Angelici dolori*, cit., p. 70.

¹¹⁰ EAD, *Valentino*, in *Angelici dolori*, cit., p. 136.

¹¹¹ Ivi, p. 139.

¹¹² Come scrive L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., p. 88.

¹¹³ Ivi, p. 84.

realtà per sfuggire alla propria originaria significazione e rendere possibile il personale sperimentare tra esperienza e immaginazione; una lente scura di viaggiatrice-emarginata per osservare silenziosamente ciò che sfugge nel caos della vita; infine, uno specchio straniato davanti cui porre la realtà e sé stessa per poterla scomporre, catturarne la sfuggevolezza della sostanza e rifletterne le luci e ombre che abitano l'esistenza. Nasce da questi elementi quello che si può definire: il vocabolario visionario di Anna Maria Ortese.¹¹⁴ La ricerca artistica della scrittrice trova, attraverso essi, la possibilità di esprimere l'incessante tentativo di dare forma al reale, in una tensione tesa a catturarne le insondabili qualità della vita – le luci e il canto del mondo – e attraverso l'astrazione ridisegnarne le immagini riflesse secondo la personale percezione.

Sempre Luca Clerici,¹¹⁵ rintraccia nella carriera di scrittrice di Anna Maria Ortese, un totale di circa duecento racconti pubblicati tra riviste e volumi, ma – coerentemente alla personalità della scrittrice – il numero non è certo, sia perché nuovi titoli potrebbero ancora emergere attraverso ulteriori ricerche, sia per la natura delle opere che sono continuamente trasformate dalla stessa scrittrice, come nel caso di numerosi racconti che confluiscono ne *Il porto di Toledo*. Infatti, il terreno di questi scritti, come l'intera opera narrativa ortesiana, si caratterizza fin da principio per avere contorni estremamente sfumati, in cui fantastico, metafisico, magico-evocativo, resoconto di viaggio, autobiografia, cronaca e inchiesta si contaminano a più riprese, attraverso una visione singolare che intreccia tensione lirica ed espressionista. Quello che sembra proporre Ortese è un nuovo modo di fare letteratura in grado di accogliere tutti i *particolari* e forme possibili, rovesciandone i regimi tradizionali o contaminando gli stessi.¹¹⁶ un modo di narrare che sappia trascendere i confini e sia con gli altri e per gli altri.

Mentre tutto vola, si libra e si trasfigura in altro con la scrittura,¹¹⁷ riscoprendo la libertà e la Gioia nel Silenzio di questo deserto interiore che ha scelto di accogliere in sé il dolore del mondo, la visionarietà della scrittrice diventa sempre più consapevole e pronta ad indagare con i suoi sensi visionari il mondo e la vita su questa Terra, così da poterla riscrivere con parole nuove. Sbocciano lentamente, ritessendo lei stessa continuamente le

¹¹⁴ Cfr. L. BELLUCCI, *E tu chi sei? Spazio, corpo, visioni in Anna Maria Ortese*, cit., p. 22-23.

¹¹⁵ In L. CLERICI, *L'invisibile trama dei racconti*, a cura di L. Clerici, in *Angelici dolori*, cit., p. 447.

¹¹⁶ Ivi, p. 453.

¹¹⁷ Rinvio per questo aspetto a F. FAVARO, *Una "scrittura celeste": avvicinamenti ad Anna Maria Ortese*, cit., p. 21.

sue opere nell'intento di seguire il flusso delle proprie trasformazioni percepite come necessarie per l'apertura del cuore, le future «parole universali»¹¹⁸ che la scrittrice impara a dire in segno di una giustizia che invoca il diritto alla libertà. In esse si dispiegano e raccolgono tutta l'esistenza e le sue grandi tonalità affettive la Gioia e la Sofferenza, la felicità e il disagio, la Vita e la Morte. Ogni libro, dunque, costituisce una continuazione dei precedenti, dove la pietà cristiana (pathos) e la laica ragione (logos) coesistono, creando un sistema di immagini e di idee visionarie.¹¹⁹

La parola etica ortesiana nasce come salvezza, ma si radicalizza per diventare strumento di giustizia e di conoscenza: uno sguardo capace di attraversare il reale, restituendone luci ed ombre; ma anche indignato con esso. Da qui l'urgenza di riscrivere «la vecchia natura delle cose»,¹²⁰ a favore di una letteratura come *reato* in grado di apportare le aggiunte e i mutamenti al mondo, indispensabili per sé e per coloro che hanno dovuto far propri il deserto e il silenzio. È una parola in nome di «una libertà come *respiro di tutti*» e del ritorno della *ragione*, cioè «la conoscenza, o anche la “visione” del vivere, del complesso di leggi – non visibili ma riconoscibili – che rendono possibile la vita»¹²¹ contro l'indifferenza del vivere umano.¹²²

¹¹⁸ M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 11.

¹¹⁹ Così M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, cit., pp. 15-17.

¹²⁰ A. M. ORTESE, *Anne, le aggiunte e il mutamento*, nell'introduzione a *Il porto di Toledo*, cit., pp. 13-14.

¹²¹ EAD, *Non da luoghi d'esilio*, in *Corpo celeste*, cit., p. 138.

¹²² Cfr. EAD, *La libertà è un respiro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 128.

CAPITOLO 2

Contro l'ordine del mondo

2.1. Lo sguardo obliquo

Se credo se credo se rido alle cose
invisibili, se chiedo le cose impossibili,
se mi batto col vento, se sbando di
continuo, se mi affanno,
è il mio gioco battagliero
di indispettare quel cielo ostinato
che si nasconde dietro al nostro cielo.
Mostra solo i suoi buchi di luce
quando dormiamo.

Senza polvere senza peso – M. Gualtieri¹²³

«Io vidi con i miei occhi»¹²⁴ scrive più volte Anna Maria Ortese in *Corpo celeste*, apparso nel 1997 come «un puntuale auto-commento ai testi narrativi»,¹²⁵ nel tentativo di «raccontare ciò che vedevo – il cui significato era meraviglia, stranezza –, volli dire questo, al di sopra e prima dei giudizi particolari che si dovevano al mondo e a chi guardava il mondo». ¹²⁶ In queste due frasi è racchiusa la chiave interpretativa con cui un lettore, critico o chi si voglia, dovrebbe avvicinarsi ad una prima lettura dell'opera ortesiana. Quell' «io vidi» esplicita l'importanza rivestita dal campo semantico della vista; infatti, come un *fil rouge* – solo apparentemente silenzioso – esso emerge continuamente nelle opere, in segno di un'esperienza formativa di Ortese e del lettore che avviene proprio attraverso lo sguardo. La seconda sottolinea l'intenzione, o meglio l'istinto che la sospinge a raccontare ciò che vede e sente, per trovare *in primis* la pace dell'anima e far fronte al proprio dolore provocato dall'intensità del «fenomeno apocalittico (ma anche incantatore) del vivere». ¹²⁷ Per cui, la scrittura è una vocazione

¹²³ M. GUALTIERI, *Senza polvere e senza peso*, Torino, Einaudi, 2006, p. 44.

¹²⁴ EAD, *Attraversando un paese sconosciuto*, in *Corpo celeste*, cit., p. 35.

¹²⁵ A. BORGHESI, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 132.

¹²⁶ A. M. ORTESE, *Attraversando un paese sconosciuto*, in *Corpo celeste*, cit., p. 48.

¹²⁷ EAD, *Dove il tempo è un altro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 68.

che sorge dal cuore, poi vi è la dedizione a vita all'essere scrittori, ma questa viene dopo – da fuori – da chi riceve quelle parole e sceglie per te l'etichetta di “scrittore” e successivamente giudica, se sei un buono scrittore o un “nulla”, se sei un buon pensatore o uno cattivo. Ortese lo evidenzia: se scrive e come scrive non nasce per dare un giudizio e così essere giudicata o per impartire lezioni all'umanità e trarne i benefici, ma per decifrare ciò che si mostra sotto il nome di realtà. Se la sua parola è riuscita ad esprimere un pensiero - cosmologico, eco-centrico, visionario – in grado di illuminare con un credo celestiale di libertà, amore e pietà e intentando restituire diritto alla vita di ogni essere, è soltanto frutto di una mente che era già riuscita a vedere – inconsapevolmente o meno – oltre il proprio sé. Ovvero, dopo aver percepito che vi è altro oltre ciò che si mostra, «che la Natura ha occhi! Chi non ha mai guardato negli occhi di un figlio o di una figlia della Natura [...] non ha mai visto nulla di divino»¹²⁸ è riuscita ad esprimerlo al mondo con «parole universali»¹²⁹ portatrici di celestiale sacralità. È diventata ciò che ogni scrittore dovrebbe essere: uno scrittore che avendo visto e compreso, sa di avere sulle spalle il dovere di una responsabilità verso l'umanità, la Terra e tutte le creature viventi.

Leopardi parla di «un'unità tra immaginazione e pensiero»¹³⁰ che ha le sue radici nella fanciullezza. Infatti, sostiene che le «immagini dell'infanzia non sono che la produzione dell'altro come sogno o come finzione, nella cui dimora affinare la critica, e la speranza».¹³¹ Dunque, sostiene che ripercorrendo la memoria di un individuo attraverso la scrittura, sia possibile raggiungere la sorgente del proprio sé e di una comunione con l'altro, nel tentativo di dare ordine ai frammenti dispersi lungo la linea temporale storica e umana.

Anche per Anna Maria la produzione che tratta l'infanzia – vedi *Angelici dolori* - va riletta secondo questa interpretazione. Essa, detto in termini leopardiani, è necessaria alla sopravvivenza poiché la realtà appare come una moltitudine di impressioni dei sensi vivissime, in cui la bambina ancora non «conosce l'amarezza della disillusione»¹³² e per cui non c'è un “ragionamento attento”. Solo successivamente, ossia «solamente col molto vedere»,¹³³ senza poterne avere reale controllo, lei riesce ad affinare i sensi per formare

¹²⁸ EAD, *Non da luoghi d'esilio*, in *Corpo celeste*, cit., pp. 162-163.

¹²⁹ M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 11.

¹³⁰ A. PRETE, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 70.

¹³¹ Ivi, pp. 122-123.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

un giudizio e così farsi portatrice di un pensiero sul mondo. Attraverso il silenzio della «nascita alla vita» che «è nascere all'esperienza» – secondo il pensiero leopardiano – lo sguardo di Anna Maria muta e come tale lo riporta nei libri. Per Ortese è solo rinascendo che si può divenire testimoni dell'originario stato dell'uomo come «figlio della luce»:¹³⁴ essere quindi visionari, tentando di raccontarlo, ma non essendo spesso compresi dal mondo e per questo imputati. La questione sollevata viene chiarita da una lettera che Luigi Compagnone indirizza alla scrittrice e amica:

Ti credo perché convinto come te che tutto ciò che c'è di grande in questo mondo, di felice e di tragico, soltanto i visionari lo vedono, anche se non sempre afferrano la verità e la magia dei suoi preavvisi. Infatti, tu stessa nel risvolto dici di dispiacerti di ciò che hai scritto, di aver scritto cose assurde, e comunque non comprensibili nemmeno a te stessa. Dunque, da prendere per sogni o narrazioni confuse dal vento.¹³⁵

L'indagine nella memoria, quindi del «partire da sé»,¹³⁶ e il rammarico a cui allude Ortese nella lettera è riservato a *Il porto di Toledo*, definito come un testo autobiografico e fortemente criticato dai contemporanei alla scrittrice. Come dice la stessa autrice, è sì un'autobiografia, ma dei «i ricordi della vita irreali».¹³⁷ Con questo romanzo lei intende rispondere al mondo, e in particolare a quello letterario, scrivendo un testo «a favore di una letteratura come reato»:¹³⁸ ossia, sceglie di reinventare sé stessa, aggiungendo e mutando l'esperienza personale, per aprirla alla pluralità dei punti di vista. A tal proposito, Paola Villani parla di «scrittura come autobioscopia», ossia come un'indagine dolorosa nella memoria che trasforma il testo in una ricostruzione del sé e del mondo e in cui la stessa autrice si pone come soggetto che osserva e contemporaneamente viene osservato. Anna Maria, dunque, vive fuori dal racconto, ma si pone in uno stato di distacco, o meglio in una sorta di morte apparente, che le permette di poter rivivere e nel mentre vedersi vivere per riscrivere l'esperienza, i luoghi, i nomi e le ombre.¹³⁹ Come rivela lei stessa ad Adele Cambria: «la realtà la devi buttare via, prima di scrivere, non si può fare niente, è

¹³⁴ D. BELLEZZA, *Un'immaginazione feroce*, in *Per Anna Maria Ortese*, a cura di L. Clerici, numero monografico de «Il Giannone», a. IV, nn.7-8, gennaio-dicembre, 2006, p. 140.

¹³⁵ L. COMPAGNONE, Lettera aperta a una scrittrice, in *Per Anna Maria Ortese*, cit., p. 135.

¹³⁶ L. MURANO, *Partire da sé e non farsi trovare*, in *La sapienza di partire da sé*, a cura di Diotima, Napoli, Liguori, 1996, p. 8.

¹³⁷ Titolo dell'opera di A. M. ORTESE, *Il Porto di Toledo*.

¹³⁸ Ivi, p. 14.

¹³⁹ Cfr. P. VILLANI, *Prima persona femminile: Anna Maria Ortese e la scrittura autobiografica*, in *Italianistica*, XLII, n°3, settembre-dicembre 2020, p. 52.

informe, è insensata, ma la lente della scrittura deve focalizzarne le tracce... senza realtà non scrivi, con la realtà non scrivi...». ¹⁴⁰ Lei sogna non solo di riprodurre le immagini della realtà con precisione e nitidezza, ma anche la fluttuante sostanza irreali. Allora, se il lettore, ignaro di questa affermazione della scrittrice, prende la componente di meraviglia dei suoi romanzi, riportandoli al solo reale e solamente sulla base di esso ne trae un giudizio, forse non “ha visto” e compreso ciò che offre l’arte: poter sognare ad occhi aperti. La potenza creativa aggiunge all’unico e imperfetto colore del reale, un’infinita tonalità invisibile in grado di poterlo svelare e migliorare – e questo Anna Maria Ortese lo ha compreso meravigliosamente.

Sempre Leopardi scrive a proposito dell’immaginazione come svelamento:

Certo che nulla è perfetto in un modo che non è, in un modo in cui le cose non sono; e la natura delle cose che sono, non può corrispondere a quello ch’è fuori di loro, e non è riposto in nessun luogo. Noi sognando andiamo a cercare la perfezione di ciò che vediamo, fuori dell’esistenza, mentr’ella esiste qui con noi, e coesiste a ciascun genere di cose che conosciamo, e non sarebbe perfezione in verun altro caso possibile. ¹⁴¹

La realtà anche nella percezione leopardiana appare imperfetta, poiché ciò che l’uomo apprende attraverso i soli sensi non soddisfa totalmente quel desiderio di assoluto e di compiutezza che lo attraversa continuamente. Per questo interviene il sogno, che tenta di ritrovare, dentro il visibile, una forma ulteriore e più profonda dell’esistenza. Tuttavia, tale tensione non deve essere una ricerca di un ideale collocato fuori dalla vita; ma piuttosto è dalle ombre di questo sogno che appare l’imperfezione del reale e si riattiva la traccia di una memoria lontana: uno stato naturale perduto. ¹⁴² Così si può ora immaginare l’esistenza di una perfezione originaria che non esiste separatamente dalle cose, ma le attraversa e coesiste con esse.

Anche Anna Maria Ortese si muove entro questa prospettiva leopardiana. Infatti, osservando «*il Cielo di Raffaello*», la scrittrice non ricerca una perfezione estranea al mondo, ma riconosce nella rappresentazione artistica la capacità di mostrare i limiti dell’altra dimensione e aggiungere ciò che in essa manca. Per questo le sembra un cielo “più vero” di quello naturale, poiché in grado di stratificarne la sostanza e di lasciar

¹⁴⁰ A. CAMBRIA, *L’ultimo libro di Anna Maria Ortese, una perla editoriale*, in *Minerva dossier*, aprile 1988, p. 35.

¹⁴¹ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri I*, a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, p. 1087.

¹⁴² Cfr. Ivi, p. 1088.

emergere l'idea primordiale e assoluta di ogni cielo.¹⁴³ Dunque, il *Raffaello* non sostituisce completamente il cielo reale, ma lo penetra e lo trasfigura, facendo riaffiorare grazie all'immaginazione fattasi arte, quella dimensione invisibile che si perde nel puro reale. Così, anche la parola ortesiana nasce dalla vita e in essa si addentra. Pertanto, è uno sguardo che intende penetrare l'esistenza per riportarne ogni sguardo possibile e far riemergere tra essi quello che conserva la traccia di quella perfezione assoluta originaria. Se nella realtà questa non può essere ricostruita, allora è solo nella parola poetica in connessione con la vita che si può sognarla: «scrivere è qualcosa di molto privato: è come sognare».¹⁴⁴

A seguito di quanto detto, è doveroso approfondire l'importanza della “visione”, come ulteriore elemento fondamentale per comprendere il legame indissolubile fra scrittura e vita per Anna Maria Ortese. Lei intende per «visione»¹⁴⁵ l'aver visto la vita e aver appreso ad aver «Compassione» per essa e per ogni creatura. La triade di elementi – vita, Arte, visione – viene riprodotta nell'intera opera della scrittrice attraverso quello che Wu Ming chiama «sguardo obliquo» o «azzardo del punto di vista»: cioè presentare la narrazione da un altro punto di vista che non è quello comune e che può essere quello degli animali, oggetti, luoghi o cose inanimate.¹⁴⁶ Per poter sviluppare l'importanza della poetica dello sguardo ortesiano, ossia come si costruisce e funziona all'interno dei testi, bisogna ripercorrere un avvenimento legato all'esistenza personale: ciò che causa la «disillusione»¹⁴⁷ del vedere e che provoca un'apertura a nuovi orizzonti prospettici. Questa modalità dello sguardo ortesiano – compassionevole verso il reale, disilluso e sognante – sembra avvicinarsi proprio alla “doppia vista” leopardiana: ossia alla capacità di percepire simultaneamente la concretezza del mondo e la dimensione invisibile che lo attraversa. Tuttavia, in Ortese tale facoltà assume un significato ancora più profondo, poiché non riguarda soltanto la conoscenza poetica del reale, ma implica principalmente una responsabilità nei confronti dell'Altro: cioè tutte le forme marginali del vivente

¹⁴³ A. M. ORTESE, *La virtù del nulla*, in *Corpo celeste*, cit., p. 102.

¹⁴⁴ EAD, *Non da luoghi d'esilio*, in *Corpo celeste*, cit., p. 160.

¹⁴⁵ Riporto una parte del discorso: «la visione è essenzialmente la *Poesia* e ho citato *L'ode a un usignolo* perché in nessun momento la poesia ha toccato una visione (e una libertà) più alta». Per visione intende cogliere la *Poesia* del vivere, che altro non è se non aver riconosciuto «la Tristezza della Gioia e la Compassione per gli Ultimi». Cfr. A. M. ORTESE, *Non da luoghi d'esilio*, in *Corpo celeste*, cit., p. 155.

¹⁴⁶ Cfr. WU MING 1, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, https://www.wumingfoundation.com/italiano/NIE3_Euridice.pdf, p. 26.

¹⁴⁷ A. PRETE, *Il pensiero poetante*, cit., p. 122.

invisibili alla Storia. Infatti, quando giunge la guerra, per Ortese avviene una frammentazione fra un Io esistente prima e uno dopo di essa, impossibilitato a tornare a ciò che è stato, ma altrettanto impossibile l'abbandono totale di quella parte di sé. Lo sguardo cambia, sembra ora sdoppiarsi e così un occhio tuttora sogna e l'altro vede la realtà tremendamente dolorosa a cui non può esserne indifferente: l'anima della scrittrice è inevitabilmente spaesata. Il racconto *Un paio di occhiali*¹⁴⁸ rappresenta esattamente questo scontro violento con la realtà che gioca tutto proprio sul tema della doppia vista: cecità e visione sono contrapposti e resi narrativamente grazie al *medium* degli occhiali della piccola Eugenia. Il mondo così come appare ad Ortese e così anche ad Eugenia, genera una «nevrosi» che Anna Maria riconduce alla «metafisica»: ossia «quel meccanismo delle cose che sorgono nel tempo, e dal tempo sono distrutte. Questa realtà era per me incomprensibile e allucinante».¹⁴⁹ L'Io tenta di «fuggirsi», di oltrepassare l'eternità della propria angoscia e allora in quanto scrittrice prende la penna – a differenza della povera Eugenia che non ha scampo – per rivolgersi al «cielo nascosto, uno spazio-tempo altrettanto abissale dello spazio che ci sovrasta»:¹⁵⁰ l'interiorità. Ortese costruisce, per sopravvivere alla confusione, una «personale metafisica»¹⁵¹ e secondo questa scrive ciò che vede e come questo le appare. Ne consegue una descrizione, in tutti i romanzi a venire, che parte da uno sguardo unicamente ortesiano: sospeso fra la realtà e l'irrealtà, fra la vita e l'interiorità. A tal proposito è necessario rimarcare l'importanza di quell'«io vidi»¹⁵² di *Corpo celeste*, per «comprendere come nella *scrittura* si trovi la sola chiave di lettura di un testo, e la traccia di una eventuale verità»;¹⁵³ e così si giustifica lo spaesamento di un comune lettore che, di fronte all'opera di Ortese, tenta di riconoscerne la topografia e gli oggetti dei testi approcciandosi con il quotidiano «automatismo mentale». Ortese, infatti, incrina le metafore attraverso cui abitualmente il mondo viene organizzato e compreso, sostituendole con un personale sistema di analogie e connessioni che eccede il conosciuto socialmente condiviso. La sua scrittura costruisce un linguaggio

¹⁴⁸ Primo racconto con cui si apre il romanzo di A. M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 18.

¹⁴⁹ A. M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994, p. 10.

¹⁵⁰ A. PRETE, *Il cielo nascosto: grammatica dell'interiorità*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2016, (rilevato dal retro del frontespizio. Si precisa che la citazione non è di Prese, bensì della casa editrice che ha curato l'edizione).

¹⁵¹ T. NOTARBARTOLO, *Anna Maria Ortese. Verità amare e parole d'amore*, in *La grande iguana: scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, cit., p. 145-146.

¹⁵² A. M. ORTESE, *Attraversando un paese sconosciuto*, in *Corpo celeste*, cit., p. 35.

¹⁵³ EAD, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 9.

fondato sull'associazione visionaria delle immagini, su rimandi interiori che appartengono alla memoria e all'immaginazione personale. Le visioni, dunque, si fanno parola e la parola apre al lettore l'accesso a una prospettiva del mondo differente. Entrare nella scrittura ortesiana allora implica sospendere le abituali coordinate e accogliere la possibilità di uno sguardo altro, che esce dal proprio sé e abbraccia l'alterità. La sua opera invita infatti a distaccarsi dall'idea che esista un unico modo di vedere il mondo, mostrando come ogni percezione sia già una prospettiva. In questo senso risulta significativo il riferimento a Erwin Panofsky, secondo cui la prospettiva costituisce anzitutto la metafora di una *Weltanschauung*, di una visione del mondo.¹⁵⁴ A tal proposito, inoltre, si può parlare di “regime scopico ortesiano”, in quanto si attualizza il «complesso interplay» di una prospettiva che incrocia lo sguardo – il modo di vedere del soggetto - le immagini – mentali ed esterne - e i dispositivi che permettono tale visione. È un mostrare ciò che si racconta, ovvero tradurre narrativamente il “proprio vedere”.¹⁵⁵ Per questo nei suoi testi il soggetto non domina la realtà solo attraverso lo sguardo, ma entra continuamente in relazione con essa, lasciandosi attraversare e modificare dalle visioni che emergono dalla memoria, dall'immaginazione e dalla realtà. Per poter rappresentare questo scambio altrimenti confuso, la scrittrice sceglie per esempio di presentare solamente delle porzioni del reale, isolandole con dei confini fisici come porte, finestre, lenti, specchi ecc. Utilizza, dunque, quello che August Langen ha definito *Rahmenschau*,¹⁵⁶ ovvero il vedere inquadrato a cui però la scrittrice contrappone sempre una visuale panoramica. Tuttavia, se questa prospettiva limitata, come sostiene Langen, permette di razionalizzare ciò che si mostra, mentre la visione sconfinata tende invece a offuscare e destabilizzare lo sguardo, è proprio in quest'ultima che Ortese individua la forma più autentica del vedere: ovvero la «visione». È con l'apertura all'indefinito che si crea lo spazio per il sogno e dunque si stratifica la realtà con le ombre di questo. Nell'opacità di questa percezione disorientante si rivela, infatti, paradossalmente, una comprensione più nitida e profonda del mondo. Il lettore, infatti, nel tentativo di orientarsi nella logica prospettica tradizionale, si ritrova ad essere spaesato proprio perché invece

¹⁵⁴ Cfr. W. J. T. MITCHELL, *Pictorial turn e scienza delle immagini*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Milano, Raffaello-Cortina, 2017, p. 87.

¹⁵⁵ Ivi, cit., pp. 69-70.

¹⁵⁶ Cfr. A. LANGEN, *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1965.

lo sguardo di Ortese mostra una predilezione per ciò che è destabilizzante, opaco, piccolo o deformato.

Sempre Eloisa Morra individua un altro dei principali meccanismi secondo cui funziona questo particolare regime scopico. Il “guardare” si fonda su tre poli opposti: visione panoramica e sfumata contrapposta a quella incorniciata e nitida a cui poi si aggiunge un terzo elemento che è il dato coloristico. Infatti, anche attraverso l’uso dei colori viene potenziata sia la confusione del lettore che la rappresentazione della personale visione: i colori amplificano l’illusione, ma possono anche divenire portatori della realtà “più vera” che è l’espressività; ad essi è contrapposta poi l’acromia che sembra rappresentare la chiarezza del quotidiano, ma che non apre a nessun’altra possibilità conoscitiva.¹⁵⁷

A questo punto ci viene in aiuto Viktor Šklovskij con la categoria dello «straniamento», particolarmente utile per comprendere la singolarità dello sguardo della scrittrice:

Ed ecco che per restituire il senso della vita, per «sentire» gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell’arte è di trasmettere l’impressione dell’oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell’arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell’arte, è fine a sé stesso e deve essere prolungato; l’arte è una maniera di «sentire» il divenire dell’oggetto, mentre il «già compiuto» non ha importanza nell’arte.¹⁵⁸

Secondo il teorico russo, l’arte sottrae gli oggetti e il reale all’automatismo della percezione quotidiana, ossia al loro «riconoscimento» per restituirli alla «visione». Nella vita ordinaria, infatti, l’essere umano tende progressivamente a non vedere più davvero ciò che lo circonda, riconoscendo gli oggetti in modo meccanico e rapido, come ridotti a semplici funzioni o abitudini percettive. L’arte interviene allora per interrompere questo processo automatico, restituendo al mondo la sua intensità sensibile e la sua dimensione misteriosa. Attraverso il procedimento dello «straniamento», il reale appare improvvisamente insolito, rallentato, deformato, ma proprio tale difficoltà percettiva permette al soggetto di tornare a «sentire» e «vedere» le cose nella loro presenza viva e inquieta: come per la prima volta, scrive Šklovskij qualche riga dopo. In questa

¹⁵⁷ Cfr. E. MORRA, *La vita delle immagini*, in *La grande iguana: scenari e visioni a vent’anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, cit. pp. 96-100.

¹⁵⁸ V. ŠKLOVSKIJ, *L’arte come procedimento*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, traduzione di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 1968, p. 82.

prospettiva, la scrittura di Anna Maria Ortese mira a operare costantemente una radicale disautomatizzazione della vista del lettore, tale da poter leggere nell'intera opera le fondamenta di una vera e propria «religione dello sguardo».¹⁵⁹ Per cui, il passaggio tra dimensione visionaria e realtà, all'interno dei testi, non appare mai immediatamente distinguibile e la narrazione evita volutamente una separazione netta tra reale e immaginario, lasciando che le due dimensioni si compenetrino continuamente in un movimento fluido e oscillatorio. È la traduzione di ciò che avviene alla stessa scrittrice: lei vede e contemporaneamente si apre all'incessante processo trasformativo tra esperienza reale e irreale. Perciò, si pone come «*l'uomo che sogna*»¹⁶⁰ e accompagna il «caro Lettore»,¹⁶¹ ossia invita «l'uomo-pietra, l'uomo appunto *che dorme*»,¹⁶² a seguirla in questa decostruzione e ricostruzione della vista. Il lettore è così trascinato fin dall'inizio in questo ritmo instabile, quasi come se fosse cullato dal moto del mare: un'onda lenta e incessante che sposta lo sguardo senza mai offrire un punto fermo. Il processo di «rinascita alla visione» – sostiene Ortese – perché avvenga, necessita però di empatia e partecipazione, in quanto elementi fondamentali perché permettono di elevare l'uomo alla comprensione andando oltre la conoscenza. Per poter «sentire»,¹⁶³ il lettore deve necessariamente abbandonarsi alla narrazione come a una corrente, rinunciando progressivamente all'illusione che il controllo del reale, – e dunque anche dei fatti – possa garantire stabilità, sicurezza o sia l'unica verità possibile. È proprio da questo lasciarsi trasportare – smarrendosi – che può emergere una nuova modalità percettiva. La scrittura ortesiana produce infatti uno stato di sospensione e di apertura, in cui il mondo torna a mostrarsi nella sua dimensione più fragile e misteriosa. L'effetto perturbante è inevitabile in quanto tutto appare ambiguo, oscuro ma fascinoso; tuttavia, se il lettore riesce a fidarsi può uscire dalla foschia e trarne nuova limpidezza. Ovviamente, si presuppone che egli sia pronto ad accogliere questa nuova prospettiva, altrimenti ciò che rimarrà è solo la sensazione di non comprensione e di indifferenza. Šklovskij continua la riflessione sostenendo che ogni volta che c'è un'immagine – e la scrittura di Anna Maria lavora principalmente per immagini – c'è straniamento, in quanto lo scopo di essa è toccare la

¹⁵⁹ A. BORGHESI, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, cit., p. 132.

¹⁶⁰ A. M. ORTESE, *La virtù del nulla*, in *Corpo celeste*, cit., p. 107.

¹⁶¹ Non c'è una nota specifica di rimando, poiché la formula viene riutilizzata dalla scrittrice in numerose opere.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, cit., p. 82.

coscienza e non avvicinare l'oggetto alla nostra comprensione.¹⁶⁴ Ogni dettaglio all'interno dei testi di Ortese sembra riaffiorare lentamente davanti agli occhi del lettore, come immerso in un'acqua che attutisce i suoni e modifica le forme. Lo sguardo è allora chiamato non semplicemente a riconoscere ciò che vede, ma a soffermarsi sull'immagine nel suo continuo formarsi e disfarsi, lasciandosi attraversare dalle impressioni che essa suscita interiormente.

A questo punto è inevitabile parlare dell'effetto perturbante nell'arte e in particolare nella scrittura di Ortese: l'*Unheimlich* concettualizzato da Freud. Infatti, lo psicanalista austriaco sostiene che non è l'oggetto totalmente sconosciuto a generare angoscia, piuttosto ciò che è familiare e insieme estraneo, vicino ma deformato; vale a dire quando l'abituale perde la sua stabilità e diviene inquietante perché permette il «ritorno del rimosso».¹⁶⁵ Proprio a questo «rimosso» nominato da Freud, Ortese sembra voler condurre il suo lettore, coincidendo esso con l'idea di visione ortesiana. L'elemento mancante che genera angoscia, lei lo connette al segreto dell'esistenza che ciascuno di noi ancora possiede nel proprio cuore e a cui si ha accesso solamente risvegliando il «terzo occhio»¹⁶⁶; ossia, prima è necessario togliere il velo della realtà, smascherarne le illusioni apparentemente reali per poter “sdoppiare la vista” e vedere lo strato invisibile, più reale del reale. Solo così la vita appare nella sua pienezza e ambivalenza è il messaggio nascosto fra le righe dei romanzi. In questo senso la visione sembra nascere da una continua risonanza tra sguardo esterno e sguardo interno: i due movimenti non sono mai separabili, ma si richiamano reciprocamente. In questo modo, al centro delle pagine viene presentato il tentativo di non fare una rappresentazione puramente mimetica o “fotografica” del reale. Chiaromonte, infatti, estrapolando il concetto dalla critica al realismo espressa da Artaud, dice: «Artaud negava alla radice il realismo: “Alla rozza visualizzazione di ciò che è – egli ha detto – il teatro oppone immagini di ciò che non è.” Si potrebbe dire che, tutto sommato, questa è la funzione dell'arte sempre».¹⁶⁷

¹⁶⁴ Ivi, cit., p. 88.

¹⁶⁵ S. FREUD, *Il perturbante*, in ID., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1991, p. 293.

¹⁶⁶ Il «terzo occhio» è la “seconda vista” di cui parlano i mistici, ossia uno sguardo in grado di penetrare la superficie delle cose reali, cogliendone la vera essenza. Cfr. G. MONTESANTO, *Una luce bianca tra le nuvole basse. L'utopia di Ortese*, in «L'Unità», 1 ottobre 2004, poi ripubblicato su WordPress, <https://annamariaortese.wordpress.com/2006/01/13/123/>.

¹⁶⁷ N. CHIAROMONTE, *Scritti sul teatro*, a cura di M. Chiaromonte, Torino, Einaudi, 1976, p. 63.

Mediante le categorie teorizzate di Freud e Šklovskij e con l'aggiunta del pensiero di Artaud ripreso da Chiaromonte, si può ben comprendere come nell'opera ortesiana i luoghi, i corpi, gli oggetti e le creature non si presentano mai come elementi semplicemente realistici o descrittivi, ma assumono contorni allucinati, fantastici e mutanti.

Ad esempio, la Napoli del dopoguerra smette di essere soltanto uno spazio urbano e si trasforma in un organismo dolente e deformato, fra lamenti e preghiere, abitato da insetti e uomini che si muovono tra il buio e l'oro; gli animali non occupano una funzione marginale, diventano presenze misteriose e sacre, che emettono suoni oscuri, parlano, che incarnano l'alterità, ma mantengono tratti umani e diventano i contenitori di ogni male terreno; la luce, il mare, il cielo e le architetture sembrano caricarsi di un significato ulteriore, che eccede la loro semplice materialità provocando un vorticoso smarrimento cromatico e sensoriale pullulante di sinestesie. Per cui, lo straniamento ortesiano non si limita a produrre effetti estetici, ma diviene una modalità visiva capace di «cogliere e fissare, sia pure il tempo di un istante – e mi riferisco alla durata artistica – il meraviglioso fenomeno del vivere e del sentire».¹⁶⁸ Le sue descrizioni frammentate, i giochi di luce e colore, le improvvise deformazioni prospettiche cercano proprio di riprodurre il movimento ondoso dello scorrere temporale dentro la vita che solo l'arte riesce ad imprimere. È grazie a questa visione dinamica e instabile della realtà che gli oggetti sembrano rivelare qualcosa che eccede la loro semplice apparenza. Da qui nasce anche il frequente spaesamento durante la lettura e per cui si è portati a domandarci “chi sta guardando?” o “che cosa viene realmente guardato?” o “dove è la verità?”. Nei testi, infatti, il soggetto osservato non appare mai del tutto stabile, poiché le immagini si materializzano e smaterializzano continuamente, oscillando tra presenza e dissolvenza.

Lo straniamento è il mezzo che Ortese predilige proprio per rendere insolito ciò che appare normale al fine di smascherarne l'assurdità e così incrinare la superficie apparentemente stabile del reale. Tale prospettiva nasce da una visione etica del mondo che rifiuta l'adesione passiva all'ordine della visione dominante e tenta di riappropriarsi di ciò che è “laterale”, con la speranza di poter ricondurre il lettore alla visione totale, mostrandogli ciò che ha «rimosso»: sia a quel rapporto di comunione primordiale con la

¹⁶⁸ A. M. ORTESE, *Dove il tempo è un altro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 63

Natura da cui si è auto-escluso l'uomo,¹⁶⁹ ma anche al necessario riconoscimento della fragilità del mondo e dello sguardo dell'alterità. Sembra insistere su questo punto: tutto è portatore di verità perché essa non è unica, ma ne esistono tante quanti sono gli sguardi di ogni essere; così come tutto è degno di avere la libertà di respirare. È dunque proprio in questo processo oscillatorio e straniante che si incrina l'antropocentrismo e il confine tra memoria e realtà, tra sogno e mondo concreto, tra umano e animale, fino a trasformarlo in un continuum prospettico mutante e di coesistenza. I numerosi dispositivi visivi presenti nelle sue opere – finestre, specchi, vetri, lenti, riflessi, porte – contribuiscono ulteriormente a questa negoziazione incessante con «l'altro-da-sé»,¹⁷⁰ rendendo lo sguardo uno spazio mobile di attraversamento e relazione, più che uno strumento stabile di dominio sul reale.

La scrittrice nel dare forma al misterico, che è per sua natura ambiguo, mostra allora ogni concetto nella sua doppia natura: Male e Bene non sono separabili, rinvenendo i tratti dell'uno nell'altro, e viceversa; la verità non è definibile e chiara, ma si stratifica; e così anche il giudizio si rovescia continuamente.

Le numerose prospettive che si intrecciano rispondono inoltre anche alla volontà di rallentare la lettura per attivare un processo mentale nel lettore che è possibile solo grazie alla confusione. Il richiamo continuo è un “voler renderlo partecipe”, al fine di farlo riflettere sulla natura illusoria dello sguardo tradizionale, come della sua unicità, e sui labili confini tra immaginazione e realtà.¹⁷¹ Dunque, la vista che costruisce Ortese può essere considerata un caso di sguardo perturbante etico volontariamente costruito per aprire il lettore alla “visione” di una pluralità e compresenza di punti di vista tutti ugualmente degni di esistere. Tuttavia, è a causa di questa postura non antropocentrica e non razionale che si dissolve ogni certezza dell'umano e affiora quel perturbante rinvenuto proprio nell'esistenza di nuovi, o dimenticati, punti focali: la suddetta “crisi dello sguardo” a cui sembra ambire Ortese. Facendosi portatrice del messaggio, riporta sulle pagine quel «vedere per la prima volta»¹⁷² di Sklovskij, nel tentativo di sradicare il lettore dalla cecità dell'«Intelligenza» e ricondurlo alla «Ragione». Dove – in termini

¹⁶⁹ Cfr. R. SCARFÒ, *Dall'otherness all'altro. Negli scritti di Anna Maria Ortese*, Reggio Calabria, Leonida, 2012, p. 33.

¹⁷⁰ E. MORRA, *La vita delle immagini*, in *La grande iguana*, cit. p. 97.

¹⁷¹ Ivi, p. 94.

¹⁷² V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, cit., p. 83.

ortesiani - la Ragione indica «la conoscenza, o anche la visione del vivere, del complesso di “leggi” – non visibili ma riconoscibili – che rendono possibile la vita».¹⁷³ A tal proposito, «ragione» e «vita» si mostrano come «i volti dell’essere: ciò che vede e ciò che è veduto».¹⁷⁴ Ne deriva che, per transitività, la facoltà della «ragione» si collega a quella della «visione», come qualità ora ritenute inseparabili e necessarie per l’uomo.¹⁷⁵ Se è vero che per «*intelligenza*» Ortese intende ciò che non è ragione, allora non essendoci questa, non c’è neanche la visione e tanto meno la vita: l’intelligenza è, infatti «indifferente del tutto alla vita e alla sua conservazione».¹⁷⁶

Riprendendo, allora la frase «volli dire questo, al di sopra e prima dei giudizi particolari che si dovevano al mondo e a chi guardava il mondo»,¹⁷⁷ Ortese sembra chiarire che il proprio discorso non coincide né con la nostalgia di un passato ideale né con la speranza ingenua di una società perfetta. Lei stessa riconosce l’impossibilità di un mondo innocente e privo di contraddizioni.¹⁷⁸ La sua riflessione si colloca piuttosto su un piano etico: la scrittura diviene una forma di responsabilità nei confronti del vivente e una scelta a cui la scrittrice decide consapevolmente di dedicarsi, anche a costo dell’incomprensione o dell’isolamento. Neppure nei romanzi viene proposta una visione utopica della realtà. Al contrario, il mondo ortesiano è attraversato dalla continua compresenza di luce e ombra, gioia e sofferenza, speranza e perdita. Ciò non impedisce tuttavia alla scrittrice di esprimere una precisa idea di come l’uomo dovrebbe relazionarsi al mondo. Tale posizione emerge in maniera più esplicita nelle pagine di *Corpo celeste*, ma attraversa costantemente ogni sua opera precedente, affiorando attraverso i personaggi, le figure dell’alterità e gli interventi della voce narrante.

La particolarità della scrittura ortesiana risiede però nel modo in cui questo messaggio viene trasmesso. Esso non assume mai la forma di un discorso ideologico o di una contrapposizione aggressiva. Ortese affida invece la propria riflessione a una lingua fondata sulla compassione, sulla meraviglia e sulla partecipazione emotiva. Più che imporre una verità, la scrittrice invita il lettore ad aprirsi a una diversa modalità di visione. Allo stesso tempo, Ortese è pienamente consapevole dei limiti della letteratura. Essa,

¹⁷³ A. M. ORTESE, *Non da luoghi d’esilio*, in *Corpo celeste*, cit., p. 142.

¹⁷⁴ EAD, *Il Cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993, p.107.

¹⁷⁵ Cfr. R. SCARFÒ, *Dall’otherness all’altro. Negli scritti di Anna Maria Ortese*, cit., p. 82.

¹⁷⁶ A. M. ORTESE, *Non da luoghi d’esilio*, in *Corpo celeste*, cit., pp. 140-141.

¹⁷⁷ EAD *Attraversando un paese sconosciuto*, in *Corpo celeste*, cit., p. 48.

¹⁷⁸ Ivi, p. 54.

infatti, può mostrare e caricarsi di parole di speranza su come potrebbe essere o come dovrebbe essere guardata la vita, ma non può averne l'ultima – purtroppo. Proprio qui emerge uno degli aspetti più problematici. Infatti, dal momento che il lettore – più aperto o meno alla rivoluzione dello sguardo – è un individuo della società e cultura che lei tenta di riordinare. Ovvero, proviene da una società dominata dall'indifferenza, dell'utile e da un sistema di falsi valori che tende a rimuovere tutto ciò che potrebbe mettere in discussione la propria immagine di sé. In questo contesto, la demistificazione operata da Ortese appare spesso scomoda, poiché costringe a confrontarsi con ciò che lei definisce la «coscienza decapitata».¹⁷⁹

Non sorprende allora che la scrittrice sia stata spesso percepita come ingenua, visionaria o estranea al proprio tempo. Tuttavia, sembra possibile interpretare tale marginalizzazione non soltanto come una conseguenza subita, ma anche come una posizione consapevolmente accettata. Ortese riprende infatti molte delle definizioni che le vengono attribuite e, attraverso la scrittura, ne sovverte il significato. Le parole provenienti dalla società vengono così restituite alla loro originaria ambiguità e complessità.

Per tali motivazioni, «una zingara assorta in un sogno»¹⁸⁰ diventa una descrizione che lei stessa riutilizza in numerose interviste successive.

È proprio nella dimensione creativa, in quella che la scrittrice definisce «seconda realtà»,¹⁸¹ che diventa possibile ricomporre i frammenti dispersi del mondo e recuperare una visione più ampia dell'esistenza.

In questo senso il sogno ortesiano non coincide con lo stesso dell'uomo moderno, ossia di una società ideale, ma con la ricerca di una dimensione originaria di armonia tra le forme del vivente. Anche i «diversi», i visionari e gli esclusi diventano per lei figure privilegiate – «veri diversi» – poiché, essi hanno visto la vera patria perduta, che per lei è quella celeste e ne hanno sentito il richiamo; e cioè:¹⁸²

i cercatori di identità, propria e collettiva, e nazionale, e d'anima. Coloro che videro il cielo, che mai lo dimenticarono, che parlarono al di sopra dell'emozione, dove l'anima è calma. Che non credono, o credono poco, ai partiti, le classi, i confini, le barriere, le fazioni, le armi, le guerre. Che nel denaro non hanno posto alcuna parte dell'anima, e quindi sono

¹⁷⁹ EAD, *La libertà è un respiro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 132.

¹⁸⁰ Così la definisce Elio Vittorini nel risvolto di copertina de *Il mare non bagna Napoli*, quando viene pubblicato nel 1953 da Einaudi nella collana da lui stesso diretta «I Gettoni».

¹⁸¹ A. M. ORTESE, *Il porto di Toledo*, cit., p. 470.

¹⁸² EAD, *Memoria e conversazione*, in *Corpo celeste*, cit., p. 10.

incomprabili. Quelli che vedono il dolore, l'abuso; vedono la bontà o l'iniquità, dovunque siano, e sentono come dovere il parlarne. I cercatori di silenzio, di spazio, di notte, che è intorno al mondo, di luce, che è intorno al cuore. Questi *diversi* che vorrebbero semplicemente dare il senso del segreto umano, e trovare, o indicare, il rapporto di dovere tra vita e vita [...] A loro la vita viene sottratta con la sottrazione dell'altro – che ora parla altra lingua! E quando vorrà mostrare a che cosa, nel suo paese, e sotto gli occhi di tutti, sia ridotta la vita – scarica e ammazzatoio, dopo allevamento e oscuramento – lo si indicherà come guastatore e visionario.¹⁸³

Essi, dice Ortese, sono i veri estranei – perché «estranei siamo tutti»¹⁸⁴ – e quindi i più disperati. Sono coloro che hanno capito, ovvero visto e provato su di sé la disillusione della visione; che hanno sentito il dovere morale di mostrarlo e proprio per questo sono stati sottoposti ad un'angoscia ancora più grande: il silenzio. A causa di ciò, vengono indicati come i «guastatori» del quieto vivere; in nome di una volontà dell'uomo ad autopreservarsi dal dolore che comporterebbe il riappropriarsi della memoria biologica. Il rimosso porterebbe con sé la presa di coscienza di ogni azione perpetrata contro le leggi della vita: dalla catena infinita di violenza, in cui il più forte passa il male al più debole e dove tra gli ultimi risiedono gli animali e la Natura; ad ogni altro tipo di sopruso che lo ha portato a giudicare senza alcuna misericordia una parte di creature non degne di respirare.¹⁸⁵ Perciò lei riconduce all'uomo la volontaria scelta di esiliarsi dallo stato originario: è un rimuovere per non soffrire – o per meglio dire – per non vedere ciò che ha compiuto e perso. È in questa cecità totale, senza più una morale ad illuminarlo, che le si mostra ora un'umanità sottomessa, in un crescendo storico, ad una illusoria Religione che altro non è se non la «Tirannia del Nulla, la tirannia del denaro»¹⁸⁶, «figlia primogenita dell'intelligenza».¹⁸⁷ In questo senso, lo straniamento non rappresenta una fuga dal reale, ma al contrario una forma più profonda di immersione in esso: alterando il visibile, la scrittura rende percepibile ciò che la normalità sotterra. Perché lo sguardo di amore e di pietà di Anna Maria Ortese intende voltarsi e illuminare proprio gli ultimi, secondo un credo che sembra rifarsi a quello di Simone Weil:

¹⁸³ EAD *Attraversando un paese sconosciuto*, in *Corpo celeste*, cit., p. 30.

¹⁸⁴ EAD, *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, p. 176.

¹⁸⁵ «Respirare» come spiega Ortese in *Corpo celeste*, significa avere la libertà di vivere e godere degli stessi diritti degli altri.

¹⁸⁶ EAD, *La libertà è un respiro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 124.

¹⁸⁷ EAD, *Non da luoghi d'esilio*, in *Corpo celeste*, cit., p. 149.

Colui che vedendo uno sventurato trasferisca nell'altro il proprio essere fa nascere in lui per amore, almeno per un momento, un'esistenza indipendente dalla sventura. [...] Trasferire il proprio essere in uno sventurato significa assumere su di sé per un momento la sventura.¹⁸⁸

A tal proposito, Wu Ming parla dello «sguardo obliquo» e ne rimarca la capacità di esso di riuscire a fondere etica e stile nei romanzi. Il Collettivo, infatti, sostiene che spostando il punto di vista può avvenire la sovversione in grado di riscrivere una contro-narrazione della Storia. Esso auspica che cambiando lo sguardo attraverso cui si racconta si possa *muovere* il lettore e incoraggiarlo al cambiamento etico.¹⁸⁹ Il gruppo analizza tale tematica nella letteratura contemporanea alla quale richiede un dovere morale di «riacquistare fiducia nella parola e nella possibilità di riattivarla, ossia ricaricarla di significato»,¹⁹⁰ apparentemente perduta con il romanzo post-moderno. Tuttavia, sono tutte qualità che Ortese ha anticipato in modo visionario e fatto proprie nella sua opera. Si tratta di una ricerca continua che si propone di mostrare, anche solo per un istante, una nuova rilettura del mondo – una contro-narrazione difatti – che svela *in primis* l'importanza di partire dal cambiare sé stessi. La stessa presa di posizione necessaria e di responsabilità di cui parla il Collettivo.

Per Anna Maria Ortese, il saggio *Corpo celeste* esaudisce il desiderio di ricomporre il suo pensiero narrativo e vedere riunito il suo percorso come scrittrice e come persona. svela al lettore il progetto di una vita votata alla parola, credendo ancora nel potere salvifico di essa. Viene formulato un vero e proprio credo religioso che, a partire dallo sguardo verso l'alterità, ribadisce l'importanza di ciascuno nel farsi portatore o portatrice di significato, realizzando così il primo passo verso una trasformazione rivoluzionaria, non solo di sé, ma anche nel modo di abitare eticamente la Terra

A partire da questo testo finale, tutte le narrazioni non sembrano più una costellazione di luci solitarie dentro opere sparse, meravigliate e fantastiche, perché si ricompongono tutta l'intricata geografia ortesiana e se ne svelano i rapporti inscindibili che intercorrono tra pensiero e narrazione, tra amore per la vita e dolore per essa. Di conseguenza, anche le parole dei romanzi si riattivano e inevitabilmente assumono un'intenzionalità e una ricerca della scrittrice dotata di un'estrema profondità. È grazie al saggio che si esplicita

¹⁸⁸ S. WEIL, *Attesa di Dio*, a cura di M. C. Sala, Milano, Adelphi, 2008, p.

¹⁸⁹ WU MING 1, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit., pp. 26-27.

¹⁹⁰ Ivi, p.24.

ora nitidamente l'importanza ricoperta dalla vista e dalla sua grammatica. Per cui avendo ora compreso il messaggio che l'autrice ha disseminato nei romanzi, è necessario andare a compiere una seconda lettura di ogni testo con l'occhio del *detective* e inevitabilmente da ciascuna trama affiorano nuovi significati. Grazie alla lente di ingrandimento fornitaci, si illuminano la galassia di verbi, sostantivi e aggettivi che rimandano ad una retorica percettiva ben studiata e non semplicemente frutto di «un'ingenuità espressiva».¹⁹¹ Dunque, il “caro lettore” adesso non ha più scuse perché, come diceva Agatha Christie, «un indizio è un indizio, due indizi sono una coincidenza, ma tra indizi fanno una prova». Così ogni richiamo espresso nelle narrazioni rivela una precisa intenzione: cercare di renderlo vigile. Infatti, esortandolo direttamente, Ortese cerca di farlo soffermare su quel piccolo particolare apparentemente marginale e ne richiama l'attenzione proprio quando pensa possa essersi perso o confuso, perché è conscia che il suo occhio è umano e non è abituato alle nuove prospettive. Anna Maria sembra così dire al lettore che proprio in questi piccoli dettagli, che appaiono oscurati, nascosti, o semplicemente irrilevanti, si custodisce il segreto non solo di un testo, ma della vita. Se ora questo particolare, riemerso da una seconda lettura più consapevole, cambia così tanto i ruoli prospettici che erano contrapposti e ne ribalta la sensazione, facendo percepire ciò che prima era perturbante come il dato più reale, significa che forse la grandezza sta proprio nelle piccole cose: dettagli, creature, invisibili, singoli individui, suoni, luci. Perché, come dice l'autrice, «la vita è più grande di tutto, ed è in ogni luogo, e da tutte le parti – proprio da tutte le parti – chiede amicizia e aiuto».¹⁹² In questo senso, si può dire che Ortese combatte tutto ciò con il «disarmare» che altro non è che amare senza alcun tipo di confine ogni creatura, così come l'esistenza.¹⁹³

Anna Maria sembra così invitare il lettore, così come ogni individuo, a riconoscere la propria responsabilità nei confronti di ciò che accade nel mondo. La possibilità di una trasformazione del reale non risiede in gesti straordinari, ma nella capacità di rinnovare lo sguardo e di sottrarsi a quella cecità che separa gli esseri viventi gli uni dagli altri. Solo attraverso questo risveglio percettivo diventa possibile accorgersi dell'altro, della sua fragilità e della sua sofferenza, aprendosi a una relazione fondata sulla cura e sulla compassione.

¹⁹¹ L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, cit., p. 87.

¹⁹² A. M. ORTESE, *Attraversando un paese sconosciuto*, in *Corpo celeste*, cit., p. 55.

¹⁹³ Cfr. L. BELLUCCI, *E tu chi sei? Spazio, corpo, visioni in Anna Maria Ortese*, cit., p. 333.

La scrittrice ha accolto ogni conseguenza di questo gesto rivoluzionario e forse la «persuasero di essere un sognatore, con nulla o quasi da dire»¹⁹⁴, ma la sua parola, seppure dolcemente, non ha mai smesso di perseguire il voto fatto e dare così forma a «strutture di luce e gettarle come reti aeree sulla terra, perché essa non sia più quel luogo buio e perduto che a molti appare, o quel luogo di schiavi che a molti si dimostra».¹⁹⁵ Così anche il suo sguardo d'amore e comprensione non si è mai sottratto alla realtà, ma ha contrapposto alla pura lucidità – forma di razionalità sterile e disincarnata, incapace di produrre una presa sul mondo e di incidere sul sé – ¹⁹⁶ l'ambiguità del mistero e le possibilità meravigliose che questo offre.

Da questa postura che ha tutte le caratteristiche di un'isola, perché emarginata – e perciò a questo punto non sembra un semplice caso il titolo *L'isola* di *Angelici dolori* come spazio della scrittura – lo sguardo di Ortese continua, tuttavia, a rivolgersi verso il “continente”, ossia verso il mondo esterno, storico e umano. L'isola diviene così il luogo simbolico – come l'isola di Ocana nel romanzo *L'iguana* – di una trasformazione interiore, uno spazio di ricerca del sé per rinascere alla visione e insieme un invito rivolto all'umanità: lasciare le consuetudini del proprio tempo, attraversare l'ignoto mare e mettere in discussione il visibile quotidiano per riscoprire, attraverso l'immaginazione e l'ambiguità, un modo più autentico di abitare il mondo. L'opera ortesiana si configura allora come un universo poetico della meraviglia e della metamorfosi, che invita il lettore continuamente al movimento, al mutamento e alla cura. È il luogo in cui il soggetto può, nelle sue pagine, liberarsi dalla rigidità del reale, senza mai abbandonarlo. A questo serve la letteratura profondamente etica e in grado di far sognare ancora l'uomo: a poter leggere il mondo con uno sguardo nuovo, visionario. In questo modo viene restituita al vivere quella profondità misteriosa e sacra che custodisce il miracolo di esistere: la vera Grazia. A questo punto, come molti dei protagonisti dei romanzi, o il lettore diventa una Stella Winter o un Neville, grazie a dei Jimmy Op o Elmina che li hanno destati dalla cecità, o il mondo ha bisogno ancora di altri «visionari» come Ortese che gli mostrino l'invisibile segreto che è tutt'ora custodito negli occhi delle piccole creature e che sfugge a quelli dell'«Intelligenza». Occhi di bontà, sofferenza, amore, compassione, senza ferocia ma

¹⁹⁴ A. M. ORTESE, *Attraversando un paese sconosciuto*, in *Corpo celeste*, cit., p. 32.

¹⁹⁵ Ivi, cit., p. 53.

¹⁹⁶ A. RIMBAUD, *Illuminazioni*, in *Opere complete*, trad. it. a cura di M. Richter, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992, p. 390.

miti, interroganti, ma che proprio per ciò, custodiscono ancora le tracce di quel legame originario che esiste fra ogni essere vivente della Terra.

2.2. La voce dell'invisibile

Nel precedente capitolo è stata teorizzata la sperimentazione avviata da Ortese per riportare, attraverso lo sguardo, l'alterità nella scrittura. Ossia, si è osservato come grazie allo straniamento provocato dalla sovrapposizione e contrapposizione di una pluralità di punti di vista, l'autrice si dimostra in grado di ricreare ciò che lei intende per visione: una forma di resistenza etica capace di demolire l'unicità della prospettiva moderna e riportare alla luce la molteplicità dei punti di vista che abitano il reale.

La medesima intenzione, inevitabilmente, si riflette nei romanzi anche sul piano della voce. Per Anna Maria Ortese, infatti, non è sufficiente vedere l'alterità, ma occorre anche darle espressione. Per tali motivazioni la sua narrativa risulta straniante perché si propone di restituire visibilità ad ogni esistenza, a partire da quelle marginali e dimenticate, nel tentativo di rappresentare la vita senza imprigionarla nelle categorie della ragione moderna. La scrittura, secondo lei, nasce infatti da una tensione impossibile: fissare sulla pagina ciò che per natura sfugge, muta, respira e scorre. Scrivere significa inevitabilmente fermare il fluire del vivere: «ogni volta che uno scrittore fissa il suo sguardo sulla vita, questa cosa imponderabile e meravigliosa – ora un fiume, ora un animale, ora un uomo – lo turba e perde la sua incantevole naturalezza».¹⁹⁷ Il movimento ricreato risulta perciò inferiore a quello naturale. Eppure, Ortese tenta continuamente di salvare quella commovente sostanza mobile, misteriosa e innocente che precede ogni definizione. Secondo la scrittrice è però impossibile dare voce a questa visione attraverso una narrazione tradizionale e antropocentrica, poiché essa finirebbe inevitabilmente per ricondurre il vivente entro categorie già determinate: cioè entro rigide «sagome geometriche».¹⁹⁸ Ciascuna prospettiva individuale tende, infatti, a delimitare ciò che nomina, poiché ogni sguardo è inevitabilmente condizionato da una particolare

¹⁹⁷ A. M. ORTESE, *Da Moby Dick all'Orsa Bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 2011, p. 32.

¹⁹⁸ Ivi, p. 33.

esperienza del mondo e dai codici culturali attraverso cui lo interpreta. Di conseguenza, la voce di un narratore o di un personaggio che si imposta su questa prospettiva, rischia sempre di trasformarsi in una forma di possesso che tenta di imporsi sulla vita: nel momento in cui cerca di comprendere, classificare e definire, esso tende infatti a ricondurre ciò che osserva entro la propria verità e le proprie categorie interpretative. È proprio questo rischio che Ortese sembra tentare costantemente di evitare nei suoi romanzi. La sua narrativa non intende giudicare, ordinare o dominare il reale, ma lasciarlo apparire nella sua complessità, rispettandone l'ineffabile libertà originaria.¹⁹⁹ Per la stessa *pietas* che nutre verso il vivente, ogni creatura presente nella sua opera, sia uomo, animale, oggetto o paesaggio, sembra possedere una propria dignità ontologica, una propria voce e una propria autonomia. La letteratura diventa allora il tentativo di restituire la poesia della vita, ossia una visione del vivente che ne accolga l'ambiguità, l'incantevole intimità e la profonda armonia senza ridurle a una definizione univoca. Da questa necessità, la scrittrice sviluppa una postura profondamente critica nei confronti della modernità e dei suoi linguaggi, prendendo una presa di posizione solitaria e tenace, perché contro corrente per i suoi tempi. Lei riconosce che:

Un paese, come non deve mancare di corsi d'acqua, di sorgenti, di nuvole, deve avere cura, o consentire la crescita, di anime, coscienze, grazia, linguaggi puri, ombre azzurre, altissime: o perirà. Si asciugherà il suolo se mancano acque e foreste; si perderà la nazione, se mancano anime e coscienze. Se non sarà legittima qualsiasi forma di profondità e di coscienza, il paese più forte perirà.²⁰⁰

Nelle sue riflessioni la crisi della lingua moderna coincide con una forma di crisi della coscienza. Quando una società perde le parole capaci di custodire il mistero, la fragilità e la sofferenza – la meraviglia della vita – perde progressivamente anche la capacità di riconoscere l'esistenza dell'altro. Dunque, per Anna Maria la letteratura gioca un ruolo fondamentale nel restituire al mondo, e in particolare all'uomo, questa coscienza così da veder realizzato l'auspicato cambiamento nell'umanità. Per l'autrice i custodi di tale coscienza, intesa come ragione morale, sono gli antichi e la loro cultura che è «l'archivio e deposito di informazioni e bellezza senza fine»;²⁰¹ loro erano ancora in grado di

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ EAD, *Corpo celeste*, cit., p. 33.

²⁰¹ Ivi, p.131.

riportare attraverso la loro lingua, un senso di giustizia, così come adoravano la Terra e proclamavano la libertà di esistere e respirare per ogni creatura.²⁰² Invece, ora la Storia e l'uomo moderno con la sua cultura sono una «scuola di appropriazione e violenza» e «il dolore dato all'altro non ha giustificazione [...] Viene dal nostro cuore inumano. Non lo era!».²⁰³ Ortese invoca il ritorno di quel cuore umano; per questo si rivolge ai suoi contemporanei con numerose domande retoriche cariche di indignazione: «credete davvero che la vita umana sia sempre e solo trionfo *sull'altro*? [...] Credete che i deboli – paesi o individui – debbano essere eliminati anche se in modo indolore?». ²⁰⁴

La scrittrice sostiene che la violenza non nasce soltanto dall'oppressione materiale del più forte sul più debole, ma ha origine da una forma di imposizione di un certo linguaggio o anche tramite un impoverimento contenutistico, oltre che formale: ciò che non può essere nominato viene lentamente escluso dall'orizzonte morale. La modernità è il luogo in cui sta avvenendo una vera e propria decostruzione e distruzione linguistica. Alla logica del profitto, del dominio, dell'utilità nel segno di una giustizia solamente personale, si accompagna oramai anche una progressiva distruzione della parola come luogo della coscienza.²⁰⁵ Così anche per l'Italia e la sua «parola antica, l'italiano, discorso antico: ma non più illuminato dal sole del millennio che finiva». ²⁰⁶ Ciò che rimane della memoria di una nazione – come di quella del mondo – è solamente una flebile musica triste che, portata dal vento, intona quegli antichi canti, un tempo pieni di poesia ed essa sembra dire: «vedete così *eravamo*». ²⁰⁷ Non sorprende allora che Ortese descriva il proprio tempo come sprofondata in un vero e proprio «deserto d'anima», ²⁰⁸ popolato solamente dalle «musiche del Nulla». ²⁰⁹ È proprio contro tale svuotamento morale in cui tutto appare «dissacrato, o sta per esserlo», ²¹⁰ che la scrittrice oppone la propria idea di letteratura per tentare di costruire una possibile isola di salvezza in cui attenzione e sensibilità ancora trionfano, com'era nei «tempi grandemente civili». ²¹¹ Ne deriva la proposta di una narrativa moderna sovversiva e che diviene portavoce di un pensiero poetico antico,

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ivi*, p. 130.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 32.

²⁰⁵ *Ivi*, 21.

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 24-25.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 42.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 41.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 125.

²¹⁰ *Ivi*, pp. 20-21.

²¹¹ *Ibidem*.

rispetto a quello di un'epoca che privilegia l'immediatezza comunicativa dei *mass media* e in cui si assiste alla frantumazione della lingua, caduta in «gergo, intimidazione, beffa, cinismo».²¹² A un mondo di rumori confusi, di una «parola rimandata al grido», frantumata, che esalta la violenza e l'oppressione di chi «non è udito»,²¹³ l'autrice invece propone una letteratura che intende raccontare «il mondo come emozione e ragione di un ignoto al quale tutti apparteniamo» e che venera la Terra, così come i suoi figli modesti e discreti.²¹⁴

Per lei nessuna espressione della modernità sembra più essere in grado di comunicare e di farsi portatore della «*Poesia*»²¹⁵ del vivere, non essendo più capace di conservare la memoria di una relazione profonda tra uomo e uomo, tra uomo e mondo, tra uomo e universo e tra uomo ed esistenza tutta. Infatti, fedele a ciò che crede dovrebbe fare la letteratura, ossia insegnare e avere cura delle coscienze, il suo sguardo si volge inevitabilmente altrove: all'autentica lingua dei simboli. I modelli della scrittrice sono da ricercarsi principalmente nella letteratura dell'Ottocento o antecedente, italiana e straniera: Leopardi, Manzoni, e prima ancora Dante,²¹⁶ Poe, Keats, Dickens. Gli altri punti di riferimento, invece, li ritrova in autori novecenteschi, quali Conrad, Proust, Hemingway e Borges.²¹⁷ Nella narrativa di questi autori, Anna Maria Ortese osserva l'esistenza di una «lingua per tutti»;²¹⁸ ossia una lingua capace di rendere la dignità di ogni vita e la meraviglia di fronte al mistero del creato.

I romanzi di Ortese creano, secondo una scelta profondamente studiata dalla scrittrice, uno scarto rispetto alla quotidianità moderna. Il lettore, infatti, viene sottratto alla fruizione rapida e automatica del testo ed è costretto a rallentare, a sostare sulle parole, sulle immagini, sui silenzi e sui suoni ambigui che abitano l'intera opera. In tale sospensione diviene allora possibile accedere a una percezione più profonda del reale. È la messa in campo di una «seconda realtà» che si appropria dell'«inespresso»,²¹⁹ non solo al fine di esprimerlo, ma soprattutto per costituirlo «come una seconda irreale realtà: non così tanto irreale, poi, se vedevamo la realtà disfarsi continuamente, al pari di un vapore

²¹² Ivi, p. 18.

²¹³ Ivi, p. 20.

²¹⁴ Ivi, pp. 128-129.

²¹⁵ Ivi, p. 155.

²¹⁶ Cfr. Ivi, p. 103.

²¹⁷ Cfr. Ivi, p. 128.

²¹⁸ Ivi, p. 24.

²¹⁹ EAD, *Il porto di Toledo*, cit., p. 470

acqueto, e la realtà irreale dominare l'eterno».²²⁰ Per rappresentare l'invisibile e l'estraneo occorre infatti una scrittura altrettanto invisibile ed estranea, di tutt'altra melodia; per ascoltare ciò che il presente ha dimenticato occorre una parola che il presente stesso ha relegato ai margini, oppresso, e per questo motivo rimosso. La scrittura di Ortese si configura come uno spazio accogliente in cui trovano posto non soltanto le voci escluse dalla Storia, ma tutte le forme espressive dell'universo. Secondo il medesimo principio, anche le parole, i registri e i costrutti esclusi dal linguaggio corrente tornano a respirare liberamente all'interno delle sue trame. La letteratura diviene così il luogo in cui la vita, e soprattutto ciò che in essa è stato dimenticato o rimosso, può recuperare la propria dimensione corale. Riportando le parole della scrittrice:

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 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 *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. L'animo è oppresso, vorrei dire, davanti ai prodigi della molteplicità e bellezza della Terra e di tutti i suoi figli, fiori e animali che siano, davanti al loro segreto, al perché *del loro essere qui, in questo momento*: davanti al loro *essere inconnoscibili ed essere sempre*.²²¹

Ortese ripropone quindi nei romanzi una comunione dialogante e paritaria tra Natura e uomo, all'interno della quale tutte le forme del vivente condividono una medesima dignità ontologica. La musicalità straniante che attraversa la narrazione nasce proprio dal tentativo di dare espressione alla pluralità di voci e di presenze senza attribuire a nessuna di esse una posizione dominante.

Questa voce terrestre e cosmica, tuttavia, può essere udita soltanto attraverso la pietà e l'amore solidale verso ogni creatura e che Ortese considera le premesse fondamentali non solo per l'uomo, ma per riconoscere che «tutto è *corpo*».²²²

²²⁰ Ivi, p. 95.

²²¹ A. M. ORTESE, *Corpo celeste*, cit., pp.127-128.

²²² Ivi, p. 54.

Solo uno sguardo capace di aprirsi all'alterità e di accogliere ciò che appare diverso da sé può infatti cogliere l'armonia nascosta che lega le molteplici forme dell'esistenza. Anna Maria, dunque, tenta continuamente di restituire la totalità dei respiri nei romanzi.

In questa prospettiva, la scrittrice sembra assumere il ruolo di una direttrice d'orchestra che coordina e armonizza una pluralità di voci senza annullarne le differenze. Attraverso una narrazione estremamente viva e particolareggiata, Ortese riesce a produrre un'impressione di mimesi del reale e dei suoi molteplici linguaggi. È ciò Roland Barthes definisce con «effetto di reale»:²²³ ogni opera più che raccontare il mondo, tenta di riprodurre il movimento, il ritmo e la continua trasformazione.

Si può allora sostenere che la scrittura ortesiana e il ritmo che attraversa i suoi romanzi, nasca certamente dall'unicità dello sguardo e dalla fusione tra ricerca letteraria e tensione etica, ma oltrepassi i confini della soggettività individuale per accogliere la totalità. Attraverso la lingua, infatti, la scrittrice tenta di restituire il movimento incessante di ogni soggetto. Le diverse melodie che attraversano la narrazione sembrano, per cui, provenire da molteplici punti di vista, finendo poi per intrecciarsi in un'unica trama polifonica.

A questo punto è necessario chiedersi: ma cosa canta questa musica antica e polifonica? Ortese tenta infatti di restituire il canto originario dell'esistenza. La musicalità che il lettore percepisce nei romanzi non deriva soltanto dalla struttura ritmica della prosa, ma dall'intera costruzione narrativa. È la stessa diegesi a essere organizzata secondo una logica di compresenza e relazione, nella quale uomini, animali, elementi naturali e dimensione cosmica partecipano a un medesimo dialogo melodico. Viene così evocato un universo non antropocentrico, ormai dimenticato dalla modernità, ma ancora capace di conservare la memoria di una fondamentale unità del vivente.

Lo straniamento prodotto dall'inclusione di una molteplicità di voci, prospettive e registri non rappresenta allora un artificio estetico. Esso costituisce piuttosto un gesto etico, volto a decostruire la percezione abituale trasmessa da quella voce unica e dominante attraverso cui l'uomo pretende nominare e interpretare il reale. Attraverso questa strategia, la scrittrice tenta di restituire la complessità della vita e la pluralità dei suoni che la abitano. Come afferma la stessa Ortese: «E desidero – anzi urgenza dolorosa – di *rendere*, nei miei scritti, il sentimento della *stranezza*».²²⁴

²²³ G. GENETTE, *Figure III*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 210-211.

²²⁴ EAD, *Corpo celeste*, cit., p. 60.

È grazie alla visione polifonica del cosmo che Ortese riesce a penetrare la vita nelle sue profondità segrete e a cogliere tutte le cose del mondo nel loro perpetuo divenire: una molteplicità di forme, presenze e trasformazioni che la scrittrice tenta di restituire senza imprigionarle in definizioni univoche, conservandone al contrario la meraviglia, il mistero e l'ambiguità originarie a cui mira la sua poetica. Da questa visione di insieme sorge nella sua scrittura quella sensazione di «*stranezza*» che giunge fino al lettore.

Infatti, l'intento della scrittrice non è semplicemente quello di raccontare una storia. La scrittrice ha l'obiettivo di risvegliare una coscienza apparentemente assopita dell'uomo per restituirla alla visione totale.²²⁵ Per tale ragione, l'alterità che riaffiora nelle trame genera inizialmente un senso di spaesamento.

Si analizzerà ora come questa poetica dello straniamento dai fini etici e fondata su considerazioni ontologiche, viene realizzata attraverso la voce-scrittura ortesiana nella sua narrativa.

A partire da *L'iguana* (1965), l'autrice si dedica alla sperimentazione narrativa di queste premesse teoriche, sviluppandola anche nelle opere successive.

Il primo campo di indagine per comprendere questo meccanismo è quello dello stile della narrazione. Esso, infatti, risulta essere poetico e arcaicizzante, in netto contrasto con quello della lingua quotidiana. Tale scarto, prodotto da un linguaggio percepito come inattuale e per questo estraneo alle consuetudini comunicative contemporanee, genera uno straniamento nel lettore, secondo una dinamica analoga a quella già osservata per lo sguardo. La ricerca della scrittrice verte principalmente sulla letterarietà del lessico, della sintassi e dei costrutti linguistici.

La studiosa Vilma de Gasperin, a partire dal romanzo *L'iguana*, individua alcuni esempi che più sembrano caratterizzare la prosa letteraria ortesiana. Fra quelle a livello morfologico fa notare la predilezione dell'enclisi pronominale connessa solitamente alle forme verbali dell'imperfetto o del trapassato prossimo, come i casi di: «eravi una letterina»²²⁶ o anche «l'antica amicizia ch'eragli fornita in cuore».²²⁷ Si vedono altri tratti caratteristici come: l'uso del pronome personale *vi* a sostituire *ci* e del pronome soggetto singolare nella forma *altri*; o quello di *alcuno* invece di *nessuno* a voler lasciare un senso di ambiguità in quanto per il lettore vi è il dubbio se significhi *qualcuno* o *nessuno*. Lo

²²⁵ Ivi, p. 45.

²²⁶ A.M. ORTESE, *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 1986, p.47.

²²⁷ Ivi., p. 112.

studio individua una ricercata aulicità anche a livello delle congiunzioni e preposizioni, data ad esempio dall'utilizzo di alcune forme sintetiche delle preposizioni articolate come *coi* o *pel*; o delle congiunzioni letterarie come *peraltro* o *nonpertanto* e dei connettivi di stampo arcaico come *acciocché*, *nonché* o *sibbene*. Ancora, viene individuato l'impiego frequente degli avverbi *indi*, *di poi*, *invero*, oppure di forme verbali desuete tra cui l'uso del condizionale come sostitutivo del tempo futuro o di forme arcaiche come *dimandare* al posto di *domandare*. Per quanto riguarda il lessico vengono utilizzate ad esempio parole desuete come *disparito*.²²⁸ L'utilizzo di un lessico e di costruzioni appartenenti prettamente al campo letterario all'interno della lingua dei romanzi è dunque ricorrente. Tuttavia, Ortese non si ferma alla semplice ricerca di un'arcaicità o di una maggiore letterarietà. A partire dal recupero di una prosa fortemente poetica e apparentemente "fuori dal tempo", la scrittrice sottopone la lingua a un continuo processo di rielaborazione, fino a costruire una forma espressiva profondamente originale. La ricerca stilistica non riguarda infatti soltanto il lessico, ma investe l'intera struttura della frase. Ipotassi ampie e articolate, frequenti rallentamenti del periodo e un costante lavoro sul ritmo contribuiscono alla costruzione di una prosa musicale e al tempo stesso fortemente particolare e straniante. Le ipotassi ortesiane tendono a svilupparsi in periodi ampi e avvolgenti. Ciò risponde alla necessità di rappresentare il reale nella sua complessità, evitando di ridurlo a una definizione univoca. Ogni immagine, evento o dettaglio viene infatti osservato da più prospettive e restituito attraverso una molteplicità di impressioni, sensazioni e associazioni che si manifestano simultaneamente nella coscienza di chi guarda. Per Ortese la realtà non è mai riconducibile ad un unico significato, ma si presenta come un intreccio di percezioni che convivono nello stesso istante. Ne offre un esempio il seguente passo:

il principe non ricordava di aver visto in Europa, negli ultimi dieci anni della sua gaia vita, un cielo come quello: immensa cupola di un azzurro, purissimo e lucente in ogni punto della sua volta, così da richiamare – immagine abusata, ma al momento non troviamo altro – la superficie di un bicchiere appena lavato, appoggiato su una fresca foglia.²²⁹

²²⁸ Per un approfondimento ulteriore rimando al testo di V. DE GASPERIN, *Protesta nello stile: appunti sulla lingua ne "L'Iguana" di Anna Maria Ortese*, *The Italianist*, 30 (sup2), 2010, <https://doi.org/10.1080/02614340.2010.11917489>, pp. 237-254.

²²⁹ EAD, *Il Cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993, p. 42.

In questo periodo emerge innanzitutto la poeticità della prosa ortesiana. L'atto del guardare il cielo si trasforma progressivamente in una vera e propria contemplazione, poiché la descrizione non si limita a registrare un dato visivo, ma si apre a una rete di associazioni e immagini che ne amplificano il significato. La contemplazione della natura, in particolare del cielo, costituisce infatti uno dei nuclei centrali della narrativa ortesiana, nella quale il paesaggio non rappresenta mai un semplice sfondo, ma una presenza dialogante. Oltre all'ampiezza del periodo, si possono osservare altri tratti tipici della sintassi sopra citati. L'accumulo di aggettivi e sostantivi, insieme all'uso frequente di virgole e lineette, contribuisce a modellare il ritmo della lettura attraverso continui rallentamenti e riprese. La frase procede così per espansioni successive, inducendo il lettore a soffermarsi sui particolari anziché avanzare rapidamente verso l'informazione successiva. Le lineette, inoltre, introducono spesso osservazioni o commenti della voce narrante, creando un effetto di prossimità tra narrazione e riflessione.

I rallentamenti sintattici sembrano rispondere alla volontà di trattenere il lettore in uno stato di sospensione, impedendogli una fruizione rapida e automatica del testo. La lettura viene continuamente interrotta e costretta a sostare sui dettagli, in un movimento che richiama quella pratica di attenzione e contemplazione che la scrittrice considera necessaria per accedere a una visione più profonda del reale. Tale effetto è ottenuto anche attraverso l'uso di parentesi, all'interno dei quali Ortese inserisce commenti, precisazioni o informazioni apparentemente secondaria – normalmente ciò che è tra parentesi è ritenuto secondario – che finiscono invece per assumere una particolare rilevanza.

Un ulteriore elemento che contribuisce alla costruzione del ritmo sintattico è costituito dai puntini di sospensione particolarmente frequenti nei dialoghi. Essi introducono pause, esitazioni e sospensioni del discorso che rendono la comunicazione meno lineare e più prossima ai movimenti della voce e del pensiero. Un caso di quanto detto, lo si ritrova nel dialogo tra Neville e Ruskaja ne *Il Cardillo addolorato*: «“non vi siete ingannato davvero... È stato proprio ieri ma non ero impensierito...questa sarebbe stata una sciocchezza”». ²³⁰ I puntini non segnalano soltanto una pausa, ma rendono percepibili l'incertezza, l'emotività e la frammentarietà del discorso, contribuendo a quella musicalità irregolare e sospesa che caratterizza la prosa ortesiana.

²³⁰ EAD, *Il Cardillo addolorato*, cit., p. 45.

La struttura della prosa nei romanzi sembra così assumere un movimento ondivago, caratterizzato da continue aperture, ritorni e sospensioni.

Non è un caso che tale andamento richiami il moto delle onde del mare. Ortese stessa afferma di «vedere la vita come un mare»,²³¹ e questa immagine sembra estendersi anche sulla sua concezione della scrittura. Il mare costituisce una presenza costante nel suo immaginario: luogo di libertà e di apertura, ma anche spazio della perdita e della memoria. Esso diviene così uno dei simboli di quella che la scrittrice definisce «la tristezza della gioia»,²³² ossia la compresenza di meraviglia e dolore che caratterizza ogni esperienza autentica del vivere. In questa prospettiva risultano particolarmente illuminanti le riflessioni di Gaston Bachelard sull'acqua e sull'immaginazione. Il filosofo associa infatti il mare e le acque profonde alla *rêverie*, una forma di contemplazione lenta, profonda e continua che sospende il soggetto in uno stato di ascolto e meditazione. Allo stesso tempo, egli individua nelle immagini acquatiche una peculiare dimensione malinconica, poiché l'acqua sembra custodire la memoria di qualcosa di remoto, perduto e tuttavia ancora presente.²³³ Letta attraverso questa lente, la musicalità ortesiana – lontana, nostalgica e quasi sovraumana – quale si ode nel perpetuo frammentarsi della prosa, simile all'infrangersi delle onde, appare come il tentativo di tradurre sulla pagina quel mare immenso e immortale che è la vita.²³⁴

La scrittrice, attraverso un lavoro che prende avvio all'interno della lingua, tenta di mostrare al lettore quanto sia facile mettere in crisi le rigide costruzioni interpretative attraverso cui egli segmenta e ordina il mondo, grazie al semplice cambio di alcuni particolari.²³⁵ Attraverso la costruzione di un linguaggio complesso e colto, Ortese mira infatti a produrre un effetto che travalichi i confini dell'opera e coinvolga direttamente il modo di percepire la realtà.

La dimensione letteraria proposta, inconsueta per il presente, ma debitrice ai modelli della tradizione precedentemente richiamati, si arricchisce inoltre di elementi stilistici profondamente personali. Con la lingua che costruisce, la scrittrice non si limita a

²³¹ EAD, *Corpo celeste*, cit., p.111.

²³² Ivi, p. 155

²³³ Riflessioni tratte dal saggio di G. BACHELARD, *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, trad. di M.C. HEMSI e A.C. PEDRUZZI, Milano, Red, 2006, pp.60-80.

²³⁴ A. M. ORTESE, *Corpo celeste*, cit., p. 111.

²³⁵ EAD, *Corpo celeste*, cit., p. 113. Per Anna Maria Ortese sono le piccole cose le più importanti infatti: «Il particolare può essere minimo, quasi invisibile; invisibile, anzi, nella sua insignificanza. Ma il disegno è eccelso. Il particolare – la pietrina del mosaico – “lo sente”, qualche volta;»

recuperare forme poetiche progressivamente marginalizzate dalla modernità, ma tenta anche di restituire espressione alla propria esperienza del mondo. Nei romanzi affiorano così tracce della sua biografia, della sua sensibilità e della sua posizione marginale rispetto ai modelli culturali dominanti.

In questa prospettiva si possono individuare numerosi forestierismi spagnoleggianti e dialettismi napoletani, i quali rimandano alle origini familiari e geografiche dell'autrice. Accanto a questi compaiono forme ancora più peculiari, come l'abbondante uso di vezzeggiativi e diminutivi, nonché costruzioni linguistiche fortemente espressive che sembrano sottrarsi alle convenzioni della lingua standard. Tali scelte contribuiscono a delineare una voce letteraria profondamente originale, capace di trasformare la marginalità in una forma di libertà espressiva.

Un esempio di forestierismo si ritrova nella parlata dell'iguana, ad esempio: «vado all'inferno, se muoro, o senhor?».²³⁶ Sebbene la correttezza con cui viene trascritto il termine non coincida con la lingua spagnola, la sonorità della parola rimanda a tale lingua. Il dialetto napoletano compare invece frequentemente ne *Il Cardillo addolorato*, soprattutto nei pensieri inseriti tra parentesi: «(Questa, non ammogliandosi, l'espressione, l'espressione dialettale che anche il Duca usava)» oppure «(non, voglio dire, figlio mio, come uno dei tanti pazzarielli titolati, che vedrai a Napoli girare in carrozza, per visite, tutto il giorno)». Poiché le parentesi costituiscono spesso il luogo in cui la voce narrante interrompe il flusso della narrazione per commentare o precisare quanto viene raccontato, la presenza del dialetto all'interno di questi inserti assume un significato particolare. Essa sembra infatti avvicinare maggiormente la voce narrante all'orizzonte linguistico e affettivo dell'autrice stessa.

Tra gli elementi più caratteristici della scrittura ortesiana vi è inoltre il frequente ricorso a vezzeggiativi e diminutivi, come «braccine», «creaturina», «manine», «vocetta» ne *Il Cardillo* oppure «donnina», «creaturina», «personcina» ne *L'Iguana*. Tali forme non svolgono una semplice funzione stilistica, ma sembrano tradurre linguisticamente quella particolare attenzione che Ortese riserva agli esseri fragili, invisibili e marginali e che dichiara esplicitamente in *Corpo celeste*: «amo ciò che è piccolo, amo le cose e le creature infinitamente piccole».²³⁷

²³⁶ EAD, *L'Iguana*, cit., p. 147.

²³⁷ EAD, *Corpo celeste*, cit., p. 163.

Nelle pagine dei romanzi compaiono inoltre espressioni che deformano o reinventano il linguaggio comune. È il caso, ad esempio, della frase: «tutte e due le manine di questi erano diventate *zampetti*».²³⁸ In questo contesto il termine «zampetti» non produce soltanto un effetto di tenerezza o miniaturizzazione, ma contribuisce anche a sfumare il confine tra umano e animale. Tuttavia, è necessario aggiungere che essendo una parola non rimandabile pienamente alla correttezza grammaticale della lingua, rimanda allo stesso principio dello straniamento che avviene all'interno dei romanzi.

Queste scelte linguistiche rafforzano l'idea che lo sguardo e il cuore di Ortese rimangono fedeli al proprio credo etico verso tutte ciò che è invisibile, piccolo e dimenticato.²³⁹ Per dare voce a queste presenze marginali, la scrittrice costruisce una lingua altrettanto eccentrica rispetto alle convenzioni dominanti. Nella «parola antica»,²⁴⁰ così come nella libertà artistica che la caratterizza, emergono gli angoli nascosti del reale nel tentativo di restituire una visione più ampia della vita e della molteplicità di voci che in essa cantano. Si tratta dello stesso movimento che, sul piano dello sguardo, conduceva a vedere ciò che normalmente rimane escluso o inosservato.

Tale sperimentazione produce inevitabilmente uno straniamento nel lettore, che viene sottratto al ritmo ordinario della comunicazione per essere immerso in una dimensione più lenta, contemplativa e oscillatoria, ma anche nuova e per certi aspetti fanciullesca.

La tensione musicale che attraversa la prosa ortesiana non costituisce dunque un semplicemente tratto stilistico. Essa rappresenta piuttosto una forma di fedeltà alla visione del mondo della scrittrice, che tenta di restituire attraverso la scrittura la complessità del vivente e di incrinare quelle modalità percettive che tendono a irrigidire il reale entro categorie fisse e gerarchiche. La peculiarità dello stile ortesiano, pertanto, non risiede soltanto nella scelta delle parole o delle costruzioni sintattiche, ma si manifesta pienamente nella musicalità che scaturisce dall'intreccio di tutti gli elementi che compongono il romanzo.

È proprio a questo livello che forma e significato cessano di poter essere considerati separatamente. Il ritmo non agisce come un semplice ornamento della narrazione, ma diviene uno degli strumenti principali attraverso cui la scrittura produce senso e restituisce la propria particolare visione del mondo.

²³⁸ EAD, *Il Cardillo addolorato*, cit., p. 381.

²³⁹ EAD, *Corpo celeste*, cit., p. 160.

²⁴⁰ Ivi, p. 25.

A tal proposito viene in aiuto la riflessione di Henri Meschonnic. Lo studioso sostiene che il ritmo non sia solamente una questione di metrica o di ornamento, bensì «*est l'organisation même du sens dans le discours*».²⁴¹ Il ritmo, prosegue Meschonnic, è strettamente legato alla voce del soggetto, poiché ne rappresenta la presenza nella lingua orale e scritta. Forma e contenuto, pertanto, non possono essere analizzati separatamente quando si parla di «*rythme*», poiché è proprio attraverso il ritmo che il soggetto si iscrive nel discorso e vi imprime la propria visione del reale.

Se attraverso il lessico e la sintassi Ortese riesce ad accogliere ciò che nel reale viene rimosso e l'ambiguità come tratto caratteristico del vivere, l'autrice si pone tuttavia una questione ulteriore: come accogliere l'alterità e come impedire che le voci delle molteplici esistenze rimangano isolate? Come rappresentare il sentimento che nasce dalla percezione della pluralità del vivente senza ricondurlo a una prospettiva dominante? È proprio a questo livello che il ritmo assume una funzione decisiva.

Questa particolare caratteristica ritmica nasce principalmente da una continua tensione sulla modalità di narrare.

Anche la narrazione ortesiana non procede secondo la linearità del discorso argomentativo, ma attraverso movimenti oscillatori che tentano di riprodurre, il più mimeticamente possibile, il fluire naturale della vita, senza imporle un ordine artificiale. Ne deriva un movimento che sembra riprodurre il respiro del vivente.

In questo senso, la modalità narrativa della scrittrice presenta alcune affinità con quella circolarità fatta di ritorni, riprese e variazione che Gérard Genette individua nell'«iteratività proustiana».²⁴² Come accade nella *Recherche*, immagini, temi e percezioni tendono a riaffiorare più volte nel corso del racconto, ogni volta proposti da una prospettiva diversa, ora più vicina ora più lontana.

All'interno dei romanzi ortesiani, infatti, molti elementi ritornano costantemente, sia attraverso la rievocazione del passato sia perché i personaggi tornano a osservare, ricordare o discutere la medesima questione in momenti diversi della narrazione. Ne *Il Cardillo addolorato*, ad esempio, il racconto della morte del cardillo compare già nella prima parte dell'opera; tuttavia, questo evento non soltanto continua ad influenzare gli avvenimenti successivi, ma viene progressivamente riconsiderato attraverso nuove

²⁴¹ H. MESCHONNIC, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 217.

²⁴² G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., p.188.

prospettive che ne rivelano dettagli inizialmente sfuggiti. Un meccanismo analogo si ritrova anche in *Alonso e i visionari* con il sistema delle lettere. Oltre a non seguire una cronologia rigorosamente lineare, esse vengono spesso riprese e rilette nel tentativo di cogliere significati ulteriori o particolari precedentemente trascurati.²⁴³

La ripetizione variata di nomi, personaggi, parole, immagini o situazioni non coincide mai con una semplice reiterazione, ma diviene uno strumento attraverso cui restituire la continuità profonda dell'esperienza e la complessità del reale.

Ne deriva una trama che, come la stessa prosa, sembra procedere per onde che si susseguono, simili e al tempo stesso differenti. Ogni immagine lascia dietro di sé un'eco destinata a ritornare, modificata dal tempo e dalla prospettiva. È come se la narrazione tentasse di rendere udibile il canto sommerso della vita stessa: un canto antico, ambiguo, malinconico e insieme vitale, che continua a vibrare sotto la superficie del linguaggio che la letteratura ha il compito di riportare all'ascolto.

Anche la temporalità narrativa partecipa di questa struttura ondivaga. Il tempo del racconto non procede infatti secondo una successione lineare e progressiva, ma attraverso continui movimenti di avanzamento e ritorno. Sotto questo aspetto sembra nuovamente confermarsi l'influenza proustiana: è proprio nel costante oscillare tra analessi e prolessi che Genette individua uno degli aspetti fondamentali della costruzione temporale della *Recherche*.²⁴⁴

Questa temporalità non lineare, si accompagna inoltre una connessione fra tempo cronologico e meteorologico. Nella scrittura ortesiana, infatti, la natura non costituisce un semplice sfondo degli eventi umani, ma partecipa attivamente al loro svelarsi. Le stagioni, la luce, il vento, il mare e le variazioni atmosferiche modificano continuamente il volto delle cose e contribuiscono a ridefinire la percezione dei luoghi e degli avvenimenti. Il tempo non viene dunque scandito soltanto dalla successione degli eventi, ma anche dalle trasformazioni del paesaggio naturale, che entra pienamente a far parte della narrazione.²⁴⁵

Nelle pagine della scrittrice emerge così una Natura viva e partecipe, dotata di una propria presenza e di una propria voce. Essa, in quanto rappresentazione del tempo ciclico, interrompe il ritmo abituale della vita moderna e sottrae all'uomo la pretesa di dominare

²⁴³ Per ulteriori esempi rimando ai paragrafi 3.2 e 3.3.

²⁴⁴ Cfr. G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., p. 124.

²⁴⁵ Per esempi riguardanti la Natura rimando sempre ai paragrafi 3.2 e 3.3.

completamente il reale, così come di avere una posizione privilegiata nell'interpretazione del mondo.

In questa prospettiva risulta particolarmente significativo il confronto con la teoria della molteplicità elaborata da Deleuze e Guattari. I due filosofi invitano infatti a ripensare il molteplice «come sostantivo (essere del molteplice)» e non come aggettivo.²⁴⁶ Il punto fondamentale da cui gli studiosi partono è che esso non va solo pensato, piuttosto fatto. La molteplicità secondo loro non si ottiene attraverso l'aggiunta di elementi, bensì guardando agli elementi di cui già disponiamo: «sottraendo l'unico dalla molteplicità da costituire [...] questo sistema potrebbe essere chiamato rizoma».²⁴⁷ Ovvero mediante la sottrazione di un principio unificante capace di ricondurre la differenza a un centro. È in questo contesto che i due filosofi propongono la teoria del rizoma: ossia l'idea di una struttura che funziona come una rete di connessioni non centralizzate e mobili fra le singolarità esistenti. Dunque, le relazioni fra soggetti non vengono più concepite secondo un modello arborescente, organizzato verticalmente, ma attraverso una configurazione di connessioni orizzontali simili alle radici. Ogni elemento entra in dialogo con gli altri attraverso un flusso non predefinito, ossia senza che vi sia un punto privilegiato da cui il reale possa essere osservato e ordinato.²⁴⁸ Tale immagine appare particolarmente efficace per comprendere il procedere della narrazione ortesiana, nella quale la pluralità delle forme viventi si manifesta attraverso continui intrecci, passaggi e contaminazioni. Infatti, «se il libro imita il mondo, come l'arte la natura» non può esserci una riduzione dicotomica nell'immaginario costruito all'interno del libro, poiché la natura non agisce in tale maniera; al contrario si dovrà rispettare la ramificazione variegata, circolare, lineare e spontanea delle radici che sono la rappresentazione più prossima a quella della natura e del suo movimento.²⁴⁹ Perciò è possibile racchiudere la molteplicità del vivente nella scrittura, ma questo implica – e Ortese sembra averlo incredibilmente colto – un'operazione di decomposizione strutturale interna al linguaggio che di per sé non richiude la lingua su sé stessa ma la analizza e la decentra per spostarla su altre dimensioni.²⁵⁰ Attraverso questa operazione, la scrittura ortesiana sembra farsi eco di una

²⁴⁶ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Cooper, 2003, p. 37.

²⁴⁷ Ivi, p. 61.

²⁴⁸ Rinvio ivi, p. 31.

²⁴⁹ Si veda ivi, pp. 57-58.

²⁵⁰ Ivi, p. 64.

sorta di “voce rizomatica dell’universo”, capace di restituire la molteplicità del vivente senza ridurla a un principio unitario e rigido. Fratture, sospensioni, ritorni, temporalità non lineari, ma circolari e disordinate e una costante ridefinizione delle gerarchie narrative contribuiscono a costruire uno spazio testuale, in cui nessuna voce domina definitivamente sulle altre.

Secondo tale logica è possibile anche giustificare la posizione esterna assunta dall’autrice, la quale interviene soltanto in brevi momenti per richiamare l’attenzione del lettore o commentando gli accadimenti quasi fosse anch’essa una spettatrice.²⁵¹ Ortese coordina questo meccanismo narrativo senza che la propria voce finisca per sostituirsi al prodigio della vita e al suo incessante fluire. Al contrario, riesce a mostrare gli eventi nel loro svolgersi naturale ed è proprio per questo che essi appaiono nella loro irriducibile «stranezza».²⁵² La scrittura tenta infatti di sanare la frattura fra la società civile e la natura, vale a dire quella separazione tra l’uomo e il mondo naturale che la modernità ha progressivamente consolidato. Di conseguenza, la sua letteratura è inevitabilmente straniante, ma al tempo stesso dolente e salvifica.

A questo punto diviene necessario interrogarsi sul contenuto. Un altro livello di analisi per comprendere lo straniamento dato dalla sperimentazione narrativa ortesiana, riguarda infatti qual è questa polifonia di voci. Se il lessico, il ritmo e la struttura narrativa consentono di accogliere la pluralità delle esistenze. È nel contenuto stesso dell’opera che tale pluralità trova piena manifestazione. Ortese tenta di restituire l’alterità nella scrittura, dunque l’effetto che ne consegue è una sensazione straniante perché inconsueto.

Nelle opere ortesiane si configura perciò una vera e propria polifonia del vivente. Le voci umane parlano su registri differenti, ma tale pluralità dei suoni non riguarda solamente le coscienze umane. Ad esempio, i bambini o gli animali come l’iguana parlano sgrammaticato o con suoni onomatopeici: «*lu caddillu*», dice Sasà riferendosi al cardillo, oppure canticchia un monotono «*aà! Aà! Aà!*»²⁵³ mentre salta nel giardino della casa; oppure l’iguana parlando con il padre «io, babbo, non dico bugia».²⁵⁴ Oppure il Duca che parla con termini napoletani, il principe Neville che ha una proprietà linguistica colta, Elmina invece che appare fredda e utilizza delle frasi poco strutturate, di una persona che

²⁵¹ Si vedano gli esempi ai paragrafi 3.2 e 3.3 di questo lavoro.

²⁵² Si veda quanto A. M. ORTESE, *Corpo celeste*, cit., p. 48.

²⁵³ EAD., *Il Cardillo addolorato*, cit., p. 222.

²⁵⁴ EAD. *L’Iguana*, cit., p. 126.

non ha ricevuto istruzione. Ogni personaggio sembra dunque possedere una propria lingua.

La misura del reale, però, non rimane antropocentrica, poiché non coincide più esclusivamente con l'uomo. Gli animali, gli alberi, il mare, il vento, le creature fantastiche e persino le cose partecipano a un medesimo orizzonte espressivo. L'autrice immagina, all'interno dei suoi testi, un universo nel quale ogni forma dell'esistenza possiede una propria voce e una propria dignità ontologica, contribuendo alla costruzione di una realtà irriducibilmente plurale.

È all'interno di questa prospettiva polifonica, orientata a scardinare una concezione esclusivamente antropocentrica dell'esistenza e ad accogliere forme di espressione che precedono o eccedono il linguaggio razionale umano, che assumono particolare rilievo le figure animali quali il cardillo, il puma o l'iguana; ma anche quelle dei bambini-creature come Decio, Sasà, il Folletto, Babà. Gli animali dei romanzi mostrano infatti che l'assenza della parola umana non coincide con l'assenza di comunicazione. Attraverso il canto, lo sguardo, il gesto e la sofferenza, essi rendono percepibile una dimensione del vivente che la cultura occidentale ha progressivamente relegato ai margini.²⁵⁵

In questo senso, Derrida offre una prospettiva particolarmente significativa. Come sottolinea Marie-Luise Mallet nella prefazione a *L'animale che dunque sono*, il filosofo attribuisce un'importanza centrale alla questione della sofferenza animale. La tradizione filosofica occidentale, a partire dalla definizione aristotelica dell'uomo in quanto *zoon logon echon*, ha infatti costruito il rapporto tra uomo e animale secondo una logica oppositiva, attribuendo al primo una superiorità fondata su un elemento che egli possiede in più rispetto all'animale: il *logos*.²⁵⁶ Se si mette in relazione questa prospettiva con la teoria della molteplicità di Deleuze e Guattari, che ragiona per sottrazione piuttosto che per accumulazione, si può ipotizzare che proprio la sospensione della centralità del *logos* consenta di immaginare una relazione non gerarchica tra uomo e animale. In questa prospettiva rizomatica, infatti, la comunicazione non dipende più dall'appartenenza a un grado ontologico superiore, ma dalla possibilità di entrare in relazione da una posizione paritaria.²⁵⁷ Il problema, infatti, secondo Derrida, sembra essere allora la razionalità

²⁵⁵ Si rimanda ai paragrafi 3.2 e 3.3 di questa tesi per gli esempi.

²⁵⁶ Cfr. M.L. MALLET, prefazione a J. DERRIDA, *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 30.

²⁵⁷ Si rimanda ai paragrafi 3.2 e 3.3 di questa tesi per gli esempi.

elevata a principio assoluto, che ha progressivamente indotto l'uomo a considerarsi ontologicamente superiore alle altre forme di vita. In questo modo, si è così spezzato quel legame e dialogo originario tra uomo e natura che Ortese tenta continuamente di riportare alla luce attraverso la rappresentazione dell'alterità.

Derrida osserva inoltre come l'uomo abbia progressivamente rimosso la propria animalità, definendo come incomprensibile e negativo tutto ciò che eccede il proprio orizzonte di comprensione. Riconoscere la somiglianza con l'altro animale, significa invece confrontarsi con una condizione di fragilità e sofferenza. Per questo il filosofo mette in discussione non solo «ogni sicurezza per quanto riguarda “l'animalità” dell'animale “in generale”», ma anche «la sicurezza per quanto riguarda “l'umanità dell'uomo”». ²⁵⁸

Si tratta di un movimento che sembra risuonare profondamente nella scrittura di Ortese, dove vengono continuamente messe in discussione le categorie attraverso cui si definiscono la verità, il bene e l'identità stessa dei viventi. Nessuna creatura occupa una posizione privilegiata e tutte partecipano a una medesima dimensione esistenziale. Non sorprende allora che i nomi attribuiti ai personaggi – soprattutto a quelli non umani – tendono a moltiplicarsi e a trasformarsi nel corso della narrazione. Essi non fissano mai definitivamente un'identità, ma ne mostrano piuttosto il carattere mobile, relazionale e irriducibile. Tale meccanismo si riscontra tanto nel *Il Cardillo addolorato*, quanto ne *L'Iguana* e in *Alonso e i visionari*. La sovrabbondanza delle denominazioni rimanda infatti alla complessità di ogni essere, così come alla moltitudine delle identità che può assumere e dei significati che esso racchiude, nonché all'impossibilità di esaurirne il senso attraverso una sola definizione. Non è un caso che questa molteplicità riguardi soprattutto le figure dell'alterità. In quanto presenze stranianti per lo sguardo comune, esse vengono continuamente ricondotte entro categorie differenti, nel tentativo di renderle comprensibili e quindi controllabili. La nominazione si lega così a un processo interpretativo che rischia di ridurre la ricchezza del vivente a una definizione univoca.

È significativo, inoltre, sottolineare che coloro che nominano siano spesso figure adulte e portatrici di una visione razionale del mondo. Al contrario, i bambini – come Decio in *Alonso e i visionari* – non avvertono subito la necessità di classificare ciò che incontrano. Quando si imbattono nell'alterità, il gesto del nominare nasce successivamente e non

²⁵⁸ Cfr. M.L. MALLET, prefazione a J. DERRIDA, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 31.

proviene dal desiderio di dominio o di possesso, ma da un sentimento spontaneo di vicinanza e amicizia. Il nome diventa così uno strumento di relazione piuttosto che di controllo.

La scrittrice sembra dunque voler mettere in crisi la percezione comune, evitando di fissare definitivamente le identità attraverso il nome e quindi una definizione stabile. Ogni creatura rimane aperta, mutevole e non definita entro sagome rigide. Si tratta del tentativo di restituire a ciascuna esistenza la propria libertà di espressione all'interno delle molteplicità del vivente.

Riappropriandosi nella scrittura di prospettive e voci differenti, l'autrice realizza una vera e propria decostruzione della centralità della soggettività umana, che tradizionalmente organizza e interpreta il racconto del mondo. Nei suoi romanzi ogni essere contribuisce alla costruzione della narrazione, dando vita a una dimensione corale in cui molteplici prospettive convivono senza essere ricondotte a un unico punto di vista dominante.

L'effetto straniante può essere ulteriormente compreso attraverso la celebre domanda posta da Derrida: «e se l'animale rispondesse?».²⁵⁹ Nei testi ortesiani gli animali, così come le altre forme del vivente, rispondono attraverso i loro diversi linguaggi, ed è proprio questa possibilità a generare quel sentimento di «stranezza»²⁶⁰ che attraversa l'opera. Tuttavia, sono proprio queste forme comunicative alternative a farsi portatrici del messaggio più profondo della narrazione: il canto del cardillo ne *Il Cardillo addolorato* e lo sguardo del puma in *Alonso e i visionari* diventano così manifestazioni di una voce più ampia, capace di ricordare all'uomo la sua appartenenza a una comunità di vita che lo precede e lo oltrepassa.

Se è relativamente semplice riprodurre ciò che viene pronunciato, risulta un'operazione ben più complessa tradurre in ritmo l'intonazione, così come i silenzi e le parole che passano per lo sguardo o altre modalità di comunicazione. Infatti, molte delle voci che si iscrivono nei romanzi parlano attraverso il canto, il suono, il movimento del corpo, gli occhi e, talvolta, mediante linguaggi privi di grammatica codificata, simili per molti aspetti a quelli dei bambini.²⁶¹ Esse non trasmettono necessariamente un significato logico o razionale, ma aprono uno spazio comunicativo fondato sull'affettività, sulla sensibilità e sulla relazione.

²⁵⁹ J. DERRIDA, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 173.

²⁶⁰ A.M. ORTESE, *Corpo celeste*, cit., p. 223.

²⁶¹ Per gli esempi rimando ai paragrafi 3.2 e 3.3 di questo lavoro.

Ciò che conta, sembra suggerire Ortese, è la compassione, il sentimento e l'amore, ma soprattutto «la partecipazione al dolore del mondo»:²⁶² dimensioni che nessun linguaggio puramente razionale può esaurire. In questa prospettiva, la scrittrice sembra rovesciare tale idea secondo cui gli animali reagiscono senza rispondere, valorizzando proprio la reazione del corpo come forma di autenticità non ancora subordinata alle logiche moderne del denaro, dell'utile e del dominio. È allora il linguaggio prossimo a alla poesia – il suo ritmo, la sua musicalità e la sua capacità di suscitare emozioni – a mostrarsi capace di incrinare la visione antropocentrica del reale e di restituire una visione più ampia della vita.

Se la poesia rappresenta la forma privilegiata attraverso cui accogliere il vivente nella sua complessità, lasciando spazio a dimensioni che eccedono la ragione, non sorprende che gli uccelli occupino una posizione così rilevante nell'immaginario ortesiano. Fin dall'antichità, queste creature sono state associate a una forma di espressione originaria e misteriosa, spesso accostata alla parola poetica. Il loro linguaggio, incomprensibile sul piano semantico ma immediatamente percepibile su quello sonoro e affettivo, sembra incarnare quella possibilità di comunicazione non fondata sul *logos* che Ortese ricerca costantemente nella propria scrittura.

Il canto degli uccelli attraversa infatti molte opere della scrittrice, in particolare *Il Cardillo addolorato*, custodendo la memoria di qualcosa di remoto e perduto dall'uomo moderno. A questo proposito risultano particolarmente illuminanti le riflessioni leopardiane riportate da Antonio Prete. Nel suo studio dedicato allo *Zibaldone*, gli uccelli vengono definiti i «cantori della terra», così come i poeti per il mondo umano.²⁶³ Tuttavia, questo canto non appare più immediatamente comprensibile all'uomo contemporaneo. Se infatti «il selvaggio e l'antico intendevano il canto degli uccelli: tra il loro ascolto e il nostro c'è la storia dello sviluppo civile dei sensi».²⁶⁴ Nonostante ciò, permane ancora, secondo Prete, una traccia di quel linguaggio originario: «è rimasta una traccia “umana” di quel linguaggio del corpo: la poesia». Abitare la dimensione poetica significa allora conservare la possibilità di accedere a una forma di comprensione che non passa esclusivamente attraverso la razionalità.²⁶⁵

²⁶² A.M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 1996, p. 230.

²⁶³ A. PRETE, *Il pensiero poetante*, cit., p. 175.

²⁶⁴ A. PRETE, *Il pensiero poetante*, cit., p. 176.

²⁶⁵ *Ibidem*.

Gli uccelli sembrano così assumere, anche nell'immaginario della scrittrice, la funzione di messaggeri incaricati di ricordare agli uomini la dimensione sovrumana della «*Poesia*» del vivere.²⁶⁶ Attraverso il loro canto, intonato insieme sulla gioia e sulla malinconia, sull'amore e sulla compassione per ogni creatura, essi partecipano al dolore del mondo, divenendo i custodi della memoria di una verità antica che la modernità ha progressivamente rimosso.

Creature fragili e liminali, che hanno «nelle qualità dell'animo» una somiglianza con i bambini, gli uccelli sembrano incarnare quelle possibilità di relazione immediata con il vivente che Ortese individua come alternativa alle logiche del dominio. Non a caso, ricorda Leopardi, essi furono «resi volatili, acciocché il loro canto venendo dall'alto, si spargesse molto in largo».²⁶⁷ Il loro canto continua così a diffondere una verità dimenticata: l'appartenenza comune di tutte le creature a un medesimo respiro, a una medesima comunità del vivente che precede ogni distinzione tra uomo, animale e natura.

Riporta Ortese:

quando la pace e il diritto non saranno solo per *una parte* dei viventi, e non vorranno dire solo la felicità e il diritto di una parte, e il consumo spietato di tutto il resto, solo allora, quando anche la pace del fiume e dell'uccello sarà possibile, saranno possibili, facili come un sorriso, anche la pace e la vera sicurezza dell'uomo.²⁶⁸

Prende dunque forma nei romanzi di Ortese una narrazione che non argomenta né dimostra, non razionale e moderna ma che si manifesta come ritmo, musica e rivelazione del legame profondo che unisce tutti i viventi. A questo punto è forse possibile dire che la polifonia ortesiana si amplia ulteriormente. Non si tratta più soltanto del “canto della Terra”, ma del “canto dell'universo” stesso: musica antica, spesso dolente, ma che conserva ancora nelle sue note la memoria di una gioia lontana, svelando la propria melodia nascosta solo se viene posta attenzione al «finissimo magistero della natura».²⁶⁹ Dunque, Anna Maria mostra una contro-narrazione a quella del quotidiano in cui ora l'uomo non è la misura della polifonia che scaturisce ed essa non si misura solo su di lui. Possiamo allora proporre il termine di “polifonia transumanista ortesiana” come il

²⁶⁶ A. M. ORTESE, *Corpo celeste*, cit., p. 155.

²⁶⁷ A. PRETE, *Il pensiero poetante*, cit., pp. 176-177.

²⁶⁸ A.M. ORTESE, *Corpo celeste*, cit., p. 55.

²⁶⁹ A. PRETE, *Il pensiero poetante*, cit., pp. 176-177.

risultato di tante voci diverse. Lo straniamento della narrazione di Ortese assume così un significato profondamente etico e spirituale. Esso serve a liberare il lettore dall'illusione di essere il centro del mondo e a restituirlo alla consapevolezza – che è anche visione – di appartenere ad una comunità immensamente più vasta. Infatti, dice Ortese:

Ciò che sembra mettere in pericolo, oggi, non la sola centralità, ma la stessa *necessità* dell'uomo sul nostro pianeta, è la perdita di visione e giustizia. La visione è essenzialmente la *Poesia*, e ho citato *l'Ode a un usignolo* perché in nessun momento la Poesia ha toccato una visione (e una libertà) più alta. La giustizia, poi, è essenzialmente la pietà del più giovane e del più antico, dell'assolutamente innocente e dell'incomparabilmente puro; è la reverenza per l'Antenato e il Bambino. Questo Antenato è la Terra, questo Bambino e la Bestia, il *minore* per età o famiglia. [...] la centralità – come dimostrano i versi di Keats – è tutta nell'*ammirare* e soccorrere.²⁷⁰

La letteratura diviene allora il luogo in cui le voci possono ancora essere ascoltate e in cui la «Bestia» parla e ha dignità al pari di ciascun'altra creatura; ma anche dove vi è ancora un senso di giustizia, soccorso e amore. Insomma, la dimensione in cui la «*Poesia*», secondo l'accezione ortesiana del termine, coincide con la visione totale della vita: il misterioso, fragile, arcano e incessante canto della Terra e del cosmo intero. L'autrice inscena in ogni opera un processo di «rivolta contro il reale» attraverso la sperimentazione di una contro-narrazione che avviene dentro la letteratura stessa e che conferma, nuovamente, il legame inscindibile fra scrittura e vita per Anna Maria Ortese.

²⁷⁰ A. M. ORTESE, *Corpo celeste*, cit., p. 155.

CAPITOLO 3

La comunità del vivente

3.1. La narrazione ecocentrica come contro-narrazione del reale

Come mettere in crisi la visione antropocentrica e moderna e riportare l'uomo alla visione totale e ad avere giustizia verso l'altro?

Questo capitolo intende verificare come a partire dai concetti di alterità e contro-narrazione sia possibile mettere in crisi lo sguardo del lettore-uomo per superare l'antropocentrismo e aprire l'uomo ad una visione ecologica e universale.

Nel capitolo precedente si è osservato come Anna Maria Ortese costruisca una poetica dello sguardo e della voce in grado di riportare l'intera esistenza all'interno delle sue opere. Attraverso lo straniamento prodotto dalla presentazione di una pluralità di punti di vista e da una polifonia di voci, la scrittrice mette progressivamente in discussione l'idea che esista un'unica prospettiva legittima da cui osservare e interpretare il reale, così come una sola voce autorizzata a raccontarlo. La rappresentazione dell'alterità all'interno dei testi non costituisce un semplice tema, ma un vero e proprio dispositivo contro-narrativo con cui poter incrinare lo sguardo del lettore-uomo. Tale operazione, non risponde però a una volontà puramente decostruttiva. Infatti, mettendo in crisi lo sguardo antropocentrico e l'unica verità dominante, la scrittrice intende portare a compimento un'ideale ancora più elevato: recuperare la capacità di restituire una visione totale della vita e quella di ridare giustizia ad ogni figura; caratteristiche che l'uomo moderno ha progressivamente smarrito.

Ortese affida alle figure dell'alterità all'interno dei suoi romanzi il compito di mettere in discussione le certezze della razionalità moderna e i limiti di una realtà basata su concetti come gerarchia, dominio, violenza ed esclusione dell'altro. La pluralità dei punti di vista e la polifonia delle voci invita così il lettore a confrontarsi con una dimensione corale, basata invece sulla relazione, compassione e amore per ogni forma di vita.

In questo capitolo si intende analizzare come le nozioni teoriche affrontate precedentemente operino concretamente all'interno di due dei romanzi che, insieme a

L'Iguana, costituiscono la “trilogia animale e fantastica” ortesiana: *Il Cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari*. È stato scelto di selezionare queste due opere non soltanto per l'importanza che rivestono nella riflessione poetica maturata dalla scrittrice negli anni; ma soprattutto perché tale progetto etico e visionario viene riportato in questi testi con dei meccanismi affini.

A partire da una riflessione sulla struttura delle due opere e dei loro contenuti, si tenterà dunque di rispondere alla seguente domanda: in che modo *Il Cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari* mettono in crisi la visione moderna e antropocentrica del reale, aprendo a una visione ecologica e universale dell'esistenza?

Prima di addentrarci nelle specificità dei testi sono necessarie due premesse che concorrono alla richiesta di Ortese di un cambiamento di prospettiva da parte del lettore e che riguardano entrambi i romanzi: una sulla letteratura di genere fantastico e il viaggio, l'altra sulla singolarità della scrittura ortesiana. Entrambe condividono l'idea di partire all'avventura come qualcosa di necessario per il mutamento; infatti, accogliendo l'ignoto, ossia saltando nel vuoto, è possibile aprirsi alla visione della vita nella sua meravigliosa contraddittorietà.

Ortese sembra iniziare la stesura delle opere domandandosi: come posso rappresentare l'alterità rimossa nel reale? Inevitabilmente - pare risponderci - lo si può solo attraverso una visione altra. Ad esempio, con la letteratura fantastica, poiché essa permette di far esistere tutto ciò che non rientra nella logica razionale senza essere fin da subito rigettato dalla visione comune. Presentare la narrazione sotto l'insegna di “fantastico” offre l'*escamotage* perfetto per poter parlare della realtà senza che il lettore abbia fin da subito la percezione di essere lui il soggetto sotto accusa e “da cambiare”. A completamento di tale intenzione attuata con il fantastico, vi è la premessa narrativa del viaggio. Tale concetto e l'importanza che esso riveste viene reso ancora più esplicito da una frase circa la fine del romanzo *L'Iguana*: «I 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». ²⁷¹

Entrambi i romanzi de *Il Cardillo addolorato* e di *Alonso i visionari*, sono di genere fantastico e si aprono con un viaggio; per cui, fin dalle prime pagine si cela l'intenzione di portare il lettore a un cambiamento nello sguardo e nel cuore attraverso la lettura.

²⁷¹ A. M. ORTESE, *L'iguana*, cit., p.168.

Aggiungendosi l'elemento de «i viaggi sono sogni» allora non solo vi è già postulata la premessa per un necessario cambiamento di prospettiva da adottare, ma anche che questo implica l'accoglienza di ciò che nel reale resta invisibile e che invece nei sogni respira: l'alterità, così come tutto ciò che si perde nella pura razionalità.

La seconda questione riguardante la peculiarità della scrittura ortesiana intende rispondere allo stesso bisogno di rinnovare la visione umana sul reale. Anche la struttura labirintica e straniante dei romanzi accoglie l'invito fatto da Anna Maria al lettore: avventurarsi, lasciandosi trasportare dalla narrazione senza volontà di dominarla. Questa chiave di lettura è, invece, dichiarata in una lettera dall'autrice stessa:

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 [...] Devo dunque lavorarci ancora, e molto, lo so – gli intermezzi devono apparire veri intermezzi, non fatti casuali – però 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.²⁷²

Ortese sembra sottintendere che solo quando il lettore sarà in grado di adottare questa prospettiva straniata, in quanto non antropocentrica, e riconoscerle pari dignità, allora riuscirà a cogliere ciò che si cela dietro l'apparente sostanza concreta e razionale; così potrà scoprire che oltre «le stanze inutili» ci sono altrettante «stanze utili» in grado di stupirlo.

A questo punto saranno i romanzi de *Il Cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari* a parlare.

²⁷² EAD, Lettera a G. Ferrauto del 16 aprile 1971, in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p.458.

3.2. Il Cardillo addolorato: la voce del mondo

Il romanzo viene pubblicato nel maggio del 1993, riscuotendo un notevole successo fra la critica e il pubblico. Infatti, tra le tre opere della trilogia è quella che, nonostante la complessità, gode di maggiore fortuna. Il libro rientra sotto l'etichetta di genere fantastico, nonostante presenti alcune caratteristiche del giallo. In effetti, attraverso delle strategie che si rifanno soprattutto a questa ultima categoria, mantiene il lettore in uno stato di sospensione, spingendolo costantemente a interrogare ciò che vede e ciò che crede di sapere. Allo stesso modo la trama risulta difficile, poiché non lineare e logica, ma piuttosto è strutturata secondo un andamento labirintico e centripeto. Quasi tutta la narrazione gira intorno alla figura del Cardillo che rimane per l'intero romanzo una figura misteriosa e sfuggente. La sovrapposizione di elementi, l'andamento intrigato e non logico, rispecchia la volontà della scrittrice di costruire una tensione conoscitiva – tra occultamento e rivelamento – che intrattiene il lettore per tutta l'opera, rinviando continuamente la possibilità di una verità definitiva. Ortese è consapevole che ciò che sta raccontando «è un dire e uno smentire continuo»,²⁷³ facendo sovrapporre una pluralità di prospettive che si accumulano e dissolvono e che per questo confondono il lettore e lo portano ad un senso di straniamento. Egli, infatti, tenta continuamente di ritrovare le coordinate e la scrittrice promette di rivelargli più volte il mistero dei fatti; tuttavia, questo proposito viene sempre rimandato e così ogni voce e punto di vista sono smentiti poco dopo in un moto oscillatorio fra verità e menzogna, segreto e confessione, sogno e realtà, presente e passato fino a perdere la rotta di quale sia il punto focale. Tale meccanismo risponde in realtà all'intento di Anna Maria di dimostrare attraverso il romanzo che «la verità è impossibile»²⁷⁴ e lo straniamento è conseguenza inevitabile di ciò, in quanto l'uomo ha continuamente bisogno di comprendere, ma la comprensione non può spiegare tutto. Ortese è consapevole che quanto si è prefissata corrisponda al:

Penoso compito del narratore di storie sotterranee, legato a città sotterranee, crudeli storie di fanciulle impassibili, di Folletti disperati, di Streghe sentimentali e di Principi Squilibrati, oltre che di altri Fantasmi – benché fantasmi non siano, ma solo povera gente del bel mondo euro-napoletano, prima e dopo il '93; è penoso compito di tale narratore preparare il suo ipotetico Lettore a una tranquilla delusione e insieme cauta speranza... In

²⁷³ A.M. ORTESE, *Il Cardillo addolorato*, cit., p. 353.

²⁷⁴ O. PIVETTA, *Ortese e le occasioni di Alonso*, in «l'Unità», 25 maggio 1996, p. 4.

che cosa? Che il viaggio istruttivo di Bellerofonte e i suoi amici verso il Sole del mondo mediterraneo riprenda, e sorprendente sia la sua felicità, giù nei sotterranei dell'Essere...²⁷⁵

Dunque, siamo al cospetto di un'opera singolare che si presenta inizialmente come un racconto d'avventura dai tratti fantastici e fiabeschi, ma che progressivamente rivela una dimensione ben più inquieta e problematica per chiunque ne è coinvolto: lettore, personaggi e autrice stessa.

Il romanzo ha inizio con un viaggio che funge da premessa narrativa per raccontare la storia di un protagonista e del suo percorso di metamorfosi morale. Tre giovani signori – il Principe Neville, lo scultore Dupré e il commerciante Nodier – «Verso la fine del Settecento, o Secolo dei Lumi»²⁷⁶ partono dalla città di Liegi per raggiungere Napoli. In questa città intendono incontrare Don Mariano Civile, ritenuto il migliore guantaio del tempo. Quest'ultimo ha due figlie: Elmina – detta la Capra – e Teresa, la più piccola. Entrambe «alte, impettite, belle e insopportabilmente *mute*», per un'«incapacità di esprimere, sia pure alla buona, i propri sentimenti di fanciulle, ammesso che ne avessero».²⁷⁷ Proprio questo loro tratto è ciò che attrae i tre giovani e in particolare modo Nodier, essendo un gran parlatore. Fra le due ragazze, Elmina è quella che cattura maggiormente l'attenzione per l'alone di enigmaticità che la avvolge. Sarà, infatti lei a parlare per la prima volta della strana figura di un cardillo e della sua ambigua morte di cui lei sembra responsabile. Attraverso il racconto la ragazza introduce l'elemento destinato a destabilizzare l'intera vicenda. Da questo momento il romanzo si popola di supposizioni, interpretazioni e tentativi di spiegazioni che vengono costantemente smentiti o rimessi in discussione attraverso un vociare che si svolge su diversi registri. Ciò che è reale si confonde con ciò che è immaginato, sognato o ricordato, mentre ogni possibilità di ricondurre gli eventi a una verità univoca sembra progressivamente dissolversi. L'apparente leggerezza della fiaba lascia così emergere un'atmosfera da giallo, sempre più oscura, nella quale il mistero non riguarda soltanto il destino dei personaggi della narrazione, ma la natura stessa della realtà rappresentata.

L'enigma intorno alla figura di Elmina e del Cardillo attira non solo il lettore, ma anche Albert che si innamora di lei, chiedendola in sposa. A seguito del matrimonio nasce un

²⁷⁵ A.M. ORTESE, *Il Cardillo addolorato*, cit., p. 391.

²⁷⁶ Ivi, p. 15.

²⁷⁷ Ivi, p. 16.

figlio, che chiamano Alì Babà. Sfortunatamente come il piccolo cardellino anche egli muore precocemente a causa di un misterioso incidente e poco dopo lo segue il padre. Del nucleo familiare rimangono solamente Elmina e la seconda figlia Sasà. In realtà, la donna sembra non provare alcun tipo di affetto materno nei confronti della bambina, piuttosto invece riversa tutto l'amore verso un'altra piccola creatura: un Folletto, che è anche un portapacchi con una penna, ma anche un caprettino e un bambino malato di nome Hieronymus Käppchen e il quale si scopre in ultimo essere il figlio adottato anni orsono dal signore Civile. La cura che Elmina dimostra per questa strana figura oltre l'umano non ha limiti, tanto che nulla appare più interessarle della vita che la circonda. Nodier preoccupato per la donna, tenta di farle una proposta di matrimonio, ma decide infine di sposare la sorella Teresa. A questo punto è Neville, l'ultimo dei tre giovani che, incuriosito sempre di più dalla vedova, sviluppa un sentimento di amore e rispetto nei suoi confronti.

Questi sono i fatti che vengono narrati, in un tempo remoto e una città ossimorica. Come viene scritto nella presentazione del libro, se in superficie «l'aria che si respira è lieve, esaltante, di sublima opera buffa», nel profondo «il fondo è pura tenebra metafisica».²⁷⁸ È proprio questa tensione tra lieta fiaba e inquietudine, tra spiegazione razionale ed esperienza col mistero, tra visibile e invisibile, a costituire uno dei nuclei centrali del romanzo e il punto di partenza per comprendere la crisi dello sguardo del lettore che Ortese orchestra. Questa cornice generale è necessaria ad introdurre il disegno di «prospettive multiple e personaggi instabili»²⁷⁹ che compone la complessa trama del romanzo ortesiano.

Al fine di dimostrare come avvenga il passaggio dalla crisi dello sguardo alla sua ricostruzione in una forma rinnovata, ecologica e universale, è necessario partire da ciò che causa la frattura di esso: la rappresentazione dell'alterità e la contro-narrazione di cui la trama si fa portatrice. L'analisi intende procedere per coppie oppostive: personaggi umani e personaggi non umani; narrazione dominante antropocentrica e contro-narrazione nascosta dell'alterità; sguardo all'inizio del viaggio del protagonista e del lettore e visione finale dei due.

²⁷⁸ Ivi, aletta di copertina.

²⁷⁹ L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., p.601.

A partire dalle diverse prospettive e voci rappresentate all'interno dell'opera, è possibile suddividerle in umane e non umane. Le prime, attraverso le quali il lettore viene a conoscenza della trama, sono principalmente quelle di Neville, Nodier, Albert, il Duca e Teresa. Tali personaggi intendono continuamente interrogare ciò che vedono attraverso uno sguardo e l'utilizzo di un registro non solo settecentesco e nobile, ma profondamente antropocentrico. Il loro è uno sguardo caratterizzato dalla volontà di dominio, per cui cercano di capire, classificare, spiegare i gesti e la vita della figura oggetto del loro interesse: Elmina e ciò che costituisce la sua vita. Ad esempio, Albert la vede come «il mostro triforme da vincere (capra, leone, aquila): era la Chimera meravigliosa».²⁸⁰ Oppure descrivono i suoi occhi quali colmi di «un'infinita, quasi maestosa pietà» a loro incomprensibile, ma affascinante, poiché sempre ricondotta a «una creatura da conquistare», fragile e misteriosa. Il comportamento di lei viene definito dal Duca come «inumano, almeno per una ragazza così giovane».²⁸¹ Elminia diviene dunque un oggetto osservato, interpretato e simbolicamente dominato, a cui non viene lasciato alcuno spazio per esprimersi e farsi portatrice di una propria verità. Ogni personaggio vede nella donna una proiezione di ciò che appartiene al proprio orizzonte conoscitivo e, così facendo, non ne riconosce realmente l'esistenza né la singolarità. Non vi è una versione di questi sguardi che prevalga sugli altri, ma un grande chiacchiericcio in cui ogni figura tenta continuamente di interpretarla senza mai ascoltarla davvero:

Riaffioravano anzi per lei, titoli sgradevoli, di «tedesca» e «strega», ma anche, curiosamente, «giacobina», qualche volta, essendo il popolo (e quello di Napoli non faceva eccezione), nella sua passione per la giustizia, i drammi familiari e le pene di morte, sempre propenso, anzi felice di esagerare in sospetti e giudizi.²⁸²

Se Nodier vede in lei una creatura da salvare e malvagia, Neville una figura affascinante e quasi sacra nella sua stranezza, Teresa così come altri la considerano malata, triste o colpevole. Il lettore si chiede allora: ma chi è Elmina? Non vi è una risposta univoca, neppure alla fine del romanzo. Ortese lascia infatti aperta l'interpretazione, tanto al lettore, quanto ai personaggi che si dimostrano liberi di muoversi e pensare senza un controllo imposto dall'alto. L'autrice sembra quasi suggerire che ciascuno debba imparare

²⁸⁰ EAD, *Il Cardillo addolorato*, cit., p. 24.

²⁸¹ Ivi, p. 50.

²⁸² Ivi, p. 156.

a porsi in ascolto e a osservare la vita nel suo fluire, senza pretendere di comprenderla completamente o di rintracciare una verità definitiva dietro ogni evento. Non a caso, in alcune righe al termine del libro, scritte fra parentesi,²⁸³ il narratore si rivolge direttamente al Lettore: «(Dell'irruzione della cosiddetta "cronaca" nella leggenda, il Lettore non si adonti: in questo mondo le sostituzioni, il sovrapporsi delle novità alle novità, sono cosa pressoché continua, forse non hanno fine)».²⁸⁴ La vita è irrefrenabile: come un fiume scorre e ciascuno porta con sé la propria visione, la propria voce e la propria verità, spesso contraddittorie. Ma anche la vita, sembra suggerire Ortese, è intrinsecamente contraddittoria.

Questo primo quadro di punti di vista e voci che si intercambiano e dialogano offre, tuttavia, una medesima prospettiva e dei registri simili; proprio quello sguardo e quella lingua che Ortese intende decostruire. Sebbene differenti tra loro, tutti questi personaggi continuano infatti a osservare il mondo attraverso categorie antropocentriche. È questa la visione unica che, a partire dall'Illuminismo, ha posto l'uomo e la sua intelligenza al centro del reale.

D'altro canto, la scrittrice, dopo aver lasciato libero arbitrio ai suoi personaggi umani, interviene a dirigere l'orchestra e introduce altri punti di vista e altre voci: quelle dei soggetti non umani, fin a quel momento muti e ridotti a oggetto di osservazione. L'alterità non viene introdotta per essere compresa, ma per destabilizzare il sistema di conoscenze dei personaggi e del lettore. L'effetto che si produce non è tanto: "ecco la verità", quanto piuttosto: "forse la tua verità non basta più". A questo punto l'alterità smette di essere soltanto oggetto dello sguardo umano e diviene anch'essa soggetto dotato di una propria prospettiva. Fra i personaggi che la rappresentano spiccano: Elmina, il Cardillo, il Folletto e Sasà. Essi sono presentati come silenziosi, enigmatici, incomprensibili, vicini agli animali o al meraviglioso, proprio perché così appaiono gli invisibili e i diversi nel reale. Ognuno di essi si fa portavoce di forme di esistenza escluse dal mondo civile.

Elmina, ad esempio, è la figura liminale della società. La sua esistenza, umana e contemporaneamente vicina alla natura, una volta sottratta alle categorie interpretative maschili e illuministiche, si dimostra portatrice di un'ulteriore verità. Tuttavia, «tali gradi di purezza non sono accessibili a tutti, intendiamo dire, chi può, comprenda, chi non può,

²⁸³ È nota l'importanza che le questioni fra parentesi rivestono per Ortese, sempre per lo stesso principio di scardinare la lingua dominante e razionale.

²⁸⁴ A.M. ORTESE, *Il Cardillo addolorato*, cit., p. 402.

continui a pensare ciò che gli pare».²⁸⁵ Il cuore della donna è oscuro per l'uomo moderno quanto il cuore della natura. Anch'esso è dolente, poiché sembra già possedere quello sguardo visionario ortesiano e quella compassione universale che caratterizzano la poetica dell'autrice. Eppure, la donna pur avendo compreso qualcosa della triste verità profonda del vivere, non intende imporla a nessuno: «era una donna ch'è stata colpita: non nel suo orgoglio – questo era indomabile – ma nella sua consapevolezza del mondo, nel passare delle creature e delle altre certezze a lei davanti, e svanire».²⁸⁶

Sasà invece incarna i fanciulli della terra che «con orecchie dappertutto, [...] spiano, dalle loro seggioline, e perfino da sotto i tavoli, lo svolgersi delle scene di questo gran mondo. E non poco essi interferiscono sui suoi misteri e sulle passioni dei principali protagonisti di tali misteri. [...] creature deboli e mute»,²⁸⁷ ma forse custodiscono nel loro cuore una triste verità che gli altri hanno disconosciuto. La bambina «ha gli occhietti immensi in una luce di sogno»:²⁸⁸ una creatura triste perché non amata e dimenticata che tutt'ora attende il ritorno del padre morto. Debole, muta, incapace di esprimersi secondo il linguaggio adulto, comunica attraverso parole deformate – «*Lucaddillu! Lucaddillu! Lucaddillu!*» – o semplici suoni onomatopeici – «*Aaà! Aaà! Aaà!*».²⁸⁹ La sua qualità principale consiste nell'osservare il mondo e ascoltare ciò che la circonda, con lo stesso sguardo incantato dalla vita che possiedono i fanciulli.

Il Cardillo, invece, è il centro attorno a cui ruota l'intera storia. Non a caso è proprio l'animale a dare il nome all'opera. Esso è «quell'uccello che non era un uccello ma una sorta di destino»,²⁹⁰ oppure «una Chimera di pietra».²⁹¹ La sua figura costituisce per eccellenza la «sigla di *altro*»²⁹² poiché condensa in sé tutte le caratteristiche dell'alterità. Può essere letto come simbolo del dolore universale condiviso da ogni creatura, percepito ma assente fisicamente: non agisce direttamente nella trama, ma è «nascosto in questo mondo» e «la voce e il pianto del Cardillo non tace mai».²⁹³ Il suo lamento ritorna come un vero e proprio *refrain* lungo tutto il testo, benché «del resto, una sola volta, nella vita,

²⁸⁵ Ivi, p. 134.

²⁸⁶ Ivi, p. 176.

²⁸⁷ Ivi, p. 191.

²⁸⁸ Ivi, p. 184.

²⁸⁹ Ivi, p. 199.

²⁹⁰ Ivi, p. 192.

²⁹¹ Ivi, p. 193.

²⁹² EAD, *L'iguana*, cit., p. 168.

²⁹³ EAD, *Il Cardillo addolorato*, cit., p. 258.

si sente il Cardillo»²⁹⁴ e vi sia persino chi non lo sentirà mai. Chiunque abbia ascoltato almeno una volta il suo pianto ne rimane segnato per sempre, trovandosi a ripensare a quella melodia dolorosa con rimpianto e affetto. Pur nella sua assenza, il piccolo uccello prende forma attraverso le interpretazioni degli altri personaggi, che gli attribuiscono significati differenti. Per Elmina rappresenta l'amore, «il capriccio che da quella casa era bandito»,²⁹⁵ ma anche «il rimorso». ²⁹⁶ Lei lo ama; tuttavia, l'uccello no e anzi la tormenta e la punisce.²⁹⁷ Liborio invece lega il Cardillo al mondo dei «piccerilli», poiché incarna ciò che gli adulti hanno rimosso: «perché questo dolore (o gioia? O anelito? O semplice desiderio di gioia?) che il famigerato uccello esprime, non ha, a ben pensarsi, molta attinenza col mondo degli adulti, sia intellettuali che nobili, ma solo col mondo dei piccerilli». ²⁹⁸ Ferrantina sostiene invece che distrugga coloro che lo amano perché rappresenta la memoria e il desiderio di una felicità perduta.²⁹⁹ Neville, inizialmente scettico, finirà per considerarlo «il solo demone della storia»,³⁰⁰ per poi benedire «quella voce sovrumana». ³⁰¹

Il Cardillo diviene così il perno che muove i fatti con il suo canto doloroso e oscuro. La sua presenza-assenza di creatura-spirito che si libera volando sopra ogni cosa raggiunge chiunque si ponga in ascolto reale. Esso diviene l'oggetto che ogni personaggio utilizza per giustificare o dare spiegazioni su quanto accade e in cui riversare paure, colpe e desideri. In questo senso l'uccello rappresenta una forma particolare di alterità: non tanto una presenza concreta, quanto il richiamo a qualcosa di altro, lontano e dimenticato. È il legame che un tempo vi era tra uomo e universo e uomo ed esistenza tutta. Proprio per questo la sua figura risulta perturbante sia per i personaggi che per il lettore. Fonte di attrazione e di amore, ma non di cura come invece accade per le altre figure “diverse”. Il Cardillo assume piuttosto il ruolo di «ricettacolo del male e del dolore». ³⁰² Essendo però una presenza intangibile nessuno può realmente colpirlo. Da qui nasce quel senso di impotenza che attraversa il romanzo. Le altre figure dell'alterità finiscono allora per

²⁹⁴ Ivi, p. 314.

²⁹⁵ Ivi, p. 189.

²⁹⁶ Ivi, p. 189.

²⁹⁷ Ivi, p. 262.

²⁹⁸ Ivi, p. 267.

²⁹⁹ Ivi, p. 382.

³⁰⁰ Ivi, p. 291.

³⁰¹ Ivi, p. 415.

³⁰² R. SCARFÒ, *Dall'otherness all'altro. Negli scritti di Anna Maria Ortese*, cit., p. 44.

diventare i bersagli sostitutivi su cui si riversa il male che non può raggiungere il vero oggetto.³⁰³ Così il Folletto e Sasà si trasformano nei capri espiatori per eccellenza. Anch'essi incarnano l'alterità, ma quella tipologia che richiama l'amore e la cura. La loro presenza sembra ricondurre chiunque vi si avvicini a uno stato originario, naturale e innocente che l'uomo ha perduto, ma che nel profondo continua oscuramente a sentire. In essi si concentrano amore e odio, gioia e dolore, nostalgia e risentimento.

L'ultimo personaggio che è necessario ricordare fra coloro che incarnano l'alterità è il Folletto, o Lillot, o Käppchen. Egli appare sotto diversi nomi e raffigura insieme l'orfano, lo spirito e il «Bimbo della Natura».³⁰⁴ È, infatti, colui che è «nato morto alla vita, al successo, al mondo, alla luce di qualsiasi città regia [...] è anche *l'altro*, il piccino dei fiori, il vecchio Käppchen ».³⁰⁵ Se Elmina riversa su di lui una devozione assoluta, Sasà lo odia perché gli impedisce il matrimonio dei suoi sogni con il bambino Geronte. «L'altro» è dunque per l'uomo, contemporaneamente, fonte di amore e di rifiuto: gelosia per il ricordo di qualcosa di puro e innocente che non possiede più, ma anche contenitore su cui scaricare la propria sofferenza, illudendosi, così facendo, di allontanarla.

Un altro espediente di cui si serve Ortese per accrescere ulteriormente la sensazione di confusione e di non univocità della verità, è rappresentato dai dispositivi narrativi e visivi, quali la lente magica, la miniatura del Cavaliere le finestre e i balconi, ma anche, sul piano linguistico, dall'uso delle parentesi. Attraverso queste prospettive inquadrare, il lettore viene continuamente esposto a nuovi elementi capaci di destabilizzare lo sguardo e mettere in discussione ogni certezza.

Il primo di questi dispositivi è la lente magica posseduta dal mago e amico di Neville, Benjamin Ruskaja: «una grossa lente lattiginosa, adagiata come un occhio in un astuccio di velluto verde».³⁰⁶ Il mago dichiara al principe che «questa lente, che fa riaffiorare il passato, non sbaglia...non ha mai sbagliato».³⁰⁷ Attraverso questo oggetto Neville cerca di scoprire la verità che si cela dietro il cuore di Elmina, verso la quale avverte insieme «la fondamentale *virtù*», e la presenza di «un mistero non buono», che ne mette in dubbio l'innocenza.³⁰⁸ Tuttavia, anche la scena che si manifesta attraverso la lente non possiede

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ EAD, *Il Cardillo addolorato*, cit., p. 296.

³⁰⁵ Ivi, pp. 306-307.

³⁰⁶ Ivi, p. 81.

³⁰⁷ Ivi, p. 83.

³⁰⁸ Ivi, pp. 80-81.

i caratteri della certezza, poiché Ingmar «vide, o credé di vedere».³⁰⁹ Il mago interviene allora per descrivere ciò che appare e aiutare il principe nella sua interpretazione. Ancora una volta si osserva come punti di vista, voci e sguardi differenti si intreccino nel raccontare un medesimo avvenimento, producendo confusione tanto nel lettore quanto nei personaggi. Sebbene la lente venga presentata come uno strumento affidabile, il dubbio permane e nessuno riesce realmente a stabilire dove risieda la verità.

Lo stesso accade con la miniatura del Cavaliere. Questo oggetto magico mostra una figura che appare e scompare continuamente e che viene sovraccaricata dalle molteplici interpretazioni dei personaggi. Anche la miniatura si presenta inizialmente come strumento in grado di svelare il mistero, ma finisce per generare ulteriore incertezza, aggiungendo una nuova versione degli eventi. Ogni volta che il protagonista crede di aver colto la verità, essa si contraddice e svanisce, proprio come la figura che compare e scompare all'interno della miniatura.

Un ulteriore dispositivo di visione è costituito dalle finestre o dai balconi. Le prime servono principalmente ad aggiungere dettagli relativi alla dimensione esterna e alla natura meteorologica. Quest'ultima contribuisce spesso a caricare la scena di inquietudine, poiché ciò che accade all'esterno non viene visto chiaramente, ma soltanto intuito attraverso rumori, ombre e presenze indistinte: «(fuori si sentiva fischiare crudelmente, a intervalli, il vento triste dell'Est)».³¹⁰ Attraverso la finestra – da cui più che vedere si presuppone e si immagina – mediante i suoni e l'utilizzo delle parentesi, vengono introdotti particolari che ampliano il quadro narrativo e ne intensificano la tensione emotiva. Talvolta questi elementi confermano quanto è stato raccontato fino a quel momento; altre volte lo smentiscono, rinviando costantemente a un movimento oscillatorio tra comprensione e incomprensione.

Lievemente differente è la funzione del balcone, che introduce piuttosto una visione dall'alto. Ritorna qui un motivo ricorrente nell'opera ortesiana: i nobili osservano dall'alto le strade di Napoli affollate di persone, mentre il popolo rimane in basso. Due prospettive opposte e separate, portatrici di differenti modi di guardare e abitare il mondo: da una parte la povertà e il popolo, dall'altra la ricchezza e signori.

³⁰⁹ Ivi, p. 82.

³¹⁰ Ivi, p. 80.

La scena dal balcone si svolge in casa del Pennarulo. Neville e quest'ultimo stanno parlando del Cardillo quando, poco dopo, sentono provenire dall'esterno una «sconcertante melodia».³¹¹ I due si affacciano e scorgono un corteo che presenta tutti i tratti caratteristici della cultura napoletana. Ciò che però cattura maggiormente la loro attenzione, mentre osservano la scena «guardando in basso»,³¹² è una «berlinetta, tutta dorata (ma le ruote mancavano), tutta damaschi e merletti, dalla cornice anche dorata e infiorata; dietro i vetri della quale berlinetta sembrava si movesse, anch'essa ondulando, non so che figurina bambinesca».³¹³ Ingmar e il Pennarulo seguono attentamente la processione e, ancora una volta, il tema della visione occupa il centro della scena. Quando credono di aver avuto «un barlume di *riconoscimento*»,³¹⁴ l'oggetto osservato cambia forma o scompare, dissolvendo ogni certezza. Lo stesso accade con la berlinetta: se inizialmente Ingmar pensa di scorgervi «un Bambino Gesù di cera», poco dopo, «guardando meglio» si accorge che si tratta di «una bella bambina addormentata...col volto di Elmina».³¹⁵

Se le immagini confondono e si trasformano continuamente, anche la musica contribuisce a creare questo movimento fluttuante. Durante il corteo, iniziato con una melodia, i personaggi odono dapprima «un inno sacro che si cantava allora nelle chiese napoletane»,³¹⁶ da toni insieme tristi ed esaltati. Poco dopo emerge però, «– dapprima indistinto, poi molto preciso e trionfante –, il ritornello doloroso del Cardillo: «*E vola vola vola lu Cardillu! E vola vola vola... Oh! Oh!*»».³¹⁷

Le sovrapposizioni di immagini contraddittorie, nelle quali si intrecciano realtà e sogno, insieme all'alternarsi di melodie che sembrano appartenere ora al mondo reale, ora a quello dell'immaginazione, finiscono inevitabilmente per scuotere tanto la mente del protagonista quanto quella del lettore. Anche in questo episodio emerge il tentativo di Ortese di mettere in scena il momento di scontro tra «l'impavido mondo del mistero universale» e il «fragile mondo dell'Uomo».³¹⁸ Nonostante ciò, né il protagonista né il lettore possiedono ancora gli strumenti necessari per accogliere questi indizi. Di fronte

³¹¹ Ivi, p. 259.

³¹² Ivi, p. 260.

³¹³ *Ibidem.*

³¹⁴ *Ibidem.*

³¹⁵ Ivi, p. 261.

³¹⁶ *Ibidem.*

³¹⁷ *Ibidem.*

³¹⁸ Ivi, p. 262.

all'irruzione del mondo dell'alterità, essi reagiscono assumendo una posizione opposta a quella auspicata da Ortese: invece di lasciarsi attraversare dalla meraviglia dal mistero con stupore, reprimono le proprie emozioni, nascondono la sorpresa e finiscono per ridere di sé stessi e dello scherzo che la loro immaginazione sembra aver giocato loro. La processione e la scena osservata non vengono considerate realtà, ma soltanto una «proiezione della mente».³¹⁹ Questa è la reazione di Neville; tuttavia, in questo momento del romanzo, anche il lettore continua ad affidarsi alla sua prospettiva e alla sua interpretazione dei fatti. Per questo motivo, lo sguardo e le reazioni dei due coincidono. Verità o no dietro ogni evento, ciò che conta è l'inclinazione del cuore, sembra suggerire Ortese, ossia quanto esso è aperto all'altro e alla visione di ciò che ritiene la verità profonda.

Attraverso quest'analisi dei personaggi, delle voci, dei punti di vista, dei sentimenti che si sovrappongono e si contrastano in un continuo dialogo labirintico e centrifugo, dalle tonalità drammatiche e polifoniche della musica barocca bachiana, è possibile osservare come sia già in atto una crisi di ogni certezza e di ogni verità, disperse nel flusso della vita. La crisi dello sguardo del lettore e del protagonista Neville ha dunque inizio con l'emergere di figure che ne sdoppiano la prospettiva e permettono l'affiorare di un sentimento doloroso e oscuro fino ad allora rimosso. Per sciogliere il groviglio in cui si trovano, è necessario analizzare gli ulteriori meccanismi attraverso cui la scrittrice promuove il mutamento del cuore del protagonista – così come del lettore – al fine di farlo crescere in umanità.

Tale riflessione riguarda la struttura stessa del romanzo e il dialogo che il narratore instaura con il lettore. Il testo, come si è già osservato, si presenta come fantastico, costruito inizialmente su una narrazione dominante antropocentrica. Se il primo elemento pone una distanza tra il lettore e i fatti narrati, tra la letteratura e la realtà in cui egli vive, così che si affida alla lettura senza respingerla a priori; il secondo invece permette di avvicinarsi al testo con più facilità, in quanto corrisponde alla di lui prospettiva. Il presupposto da cui sembra partire Ortese è che il lettore, così come il protagonista Neville, conduca una vita comune: non è cattivo e non è estremamente sofferente. Vive piuttosto nella cecità e nell'indifferenza tipiche dell'uomo moderno, pur intuendo che nel mondo esista un'ombra lieve di ingiustizia, della quale però non si sente ancora responsabile. Al

³¹⁹ *Ibidem*.

fine di illuminare proprio queste zone buie e riportare l'uomo alla visione, si è visto come l'autrice introduca l'alterità, ovvero ciò che abita le zone oscure e rimosse del reale.

Il lettore segue quindi la narrazione separandola dalla propria vita e confinando il dialogo con essa al solo spazio della letteratura. A tal proposito, soprattutto nei punti più critici e complessi, il narratore – Ortese – interviene nel dialogo attraverso osservazioni metanarrative e dissemina indizi che non servono soltanto ad orientare la lettura, ma lasciano intendere che il vero soggetto osservato è il lettore e che oltre la conoscenza razionale «vi è qualche *noeud*, in questo mondo, qualcosa che non capiremo mai». ³²⁰ Questo nodo, a cui il signor Civile fa riferimento in un dialogo con Neville, non riguarda il cuore umano né quello della figlia Elmina, che «dopotutto, è un cuore abbastanza semplice», ma «il cuore stesso della Natura». ³²¹ Un cuore profondo e lontano dall'uomo, incomprensibile per la società moderna e tuttavia affascinante nella sua misteriosa contraddittorietà. Queste frasi, spesso sospese, si insinuano nei dialoghi e nella narrazione, producendo una costante sensazione di tensione e straniamento. Il lettore passa dalla compassione ad una forma di silenzioso dolore senza comprenderne fino in fondo la ragione. Sono i punti di vista e le voci della Natura che sembrano prendere corpo e aggiungersi a quelli umani, permettendogli di comprendere, pagina dopo pagina, che anch'essa guarda il mondo tanto quanto viene guardata. L'alterità, quando emerge, si manifesta nel suo carattere ambiguo, contribuendo a sostenere l'idea ortesiana secondo cui la vita è di per sé contraddittoria: «in questo mondo le cose appaiono e scompaiono, piove, spiove, c'è festa, non c'è più festa;». ³²² L'introduzione di questo elemento invisibile, che consente uno sdoppiamento dello sguardo sull'esistenza, rappresenta il tentativo di riportare l'uomo a quella forma di visione cui Ortese aspira: vedere «il luogo da cui venimmo», ³²³ poiché esso accomuna ogni creatura rilegata su questa Terra ad uno stesso destino e mostrando la sofferenza condivisa invita alla compassione altrui. Ad esempio, quando Neville osserva i Giardini della Reggia:

In quegli istanti, veramente rapito, aveva dimenticato le sue pratiche, o almeno propensioni e passioni magiche, la curiosità o volontà di malsano dominio delle vite e gli eventi, che lo

³²⁰ Ivi, p. 115.

³²¹ *Ibidem*.

³²² Ivi, p. 178.

³²³ EAD, *In sonno e in veglia*, cit., p.117.

possedeva. S'inchinò a Dio! Purtroppo, fu un attimo solo! Nel secondo, era tornato di nuovo il sottile, allegro e poco benevolo indagatore e giocatore dei segreti e destini altrui.³²⁴

Si tratta tuttavia soltanto di brevi momenti di intuizione profonda, nei quali il protagonista riesce a penetrare la realtà, a scorgere lo strato nascosto e a provare compassione nel riconoscersi piccolo all'interno di un disegno più grande. La visione totale però non è ancora possibile, in quanto il viaggio è tuttora lungo.

All'inizio del libro Ortese lascia un monito che risulta incomprensibile al lettore e che si chiarisce soltanto alla fine: «vedremo presto quanto di delicato, o aggiuntivo, vi fosse nella leggenda».³²⁵ Nelle pagine successive introduce infatti «le aggiunte», ovvero quegli elementi che hanno la funzione di rappresentare l'alterità: Elmina, il Cardillo, il Folletto, i sogni, la magia, lo Stregone e così via. Già da questo momento il messaggio dell'autrice e la presenza di tali figure lasciano intendere che la struttura narrativa antropocentrica non costituisce il livello principale del racconto. Anzi, le vicende umane, i principi e le principesse, il denaro, le sale scintillanti e le chiese sfarzose, che inizialmente sembravano costituire il centro della storia, finiscono per perdere progressivamente la loro rilevanza, poiché «là dietro non c'è nulla».³²⁶ Il narratore, attraverso interventi ironici, contribuisce continuamente a rimettere in discussione la chiave di lettura dell'opera, come nel seguente passaggio: «torniamo dunque, Lettore, ai complicati e ridicoli fatti che tessono la trama stellare delle belle passioni umane».³²⁷ La struttura del romanzo appare dunque ambigua: un viaggio per motivazioni economiche, vicende di cronaca umane e questioni sentimentali. Tuttavia, proprio questi elementi, che sembravano di primaria importanza, vengono definiti «complicati e ridicoli fatti».

Sorge allora una domanda: qual è la vera storia? Nel culmine di questa confusione e di questo straniamento, generati dalla pluralità di voci e punti di vista che si intrecciano e sovrappongono, il lettore viene invitato dal narratore a prestare attenzione, non tanto a ciò che appare gerarchicamente superiore, quanto a tutti quegli elementi che si celano sotto la superficie e che la realtà ordinaria considera insignificanti.³²⁸ Dall'oscurità

³²⁴ EAD, *Il Cardillo addolorato*, cit., p. 43.

³²⁵ Ivi, p. 18.

³²⁶ Ivi, p. 19.

³²⁷ Ivi, pp. 119-120.

³²⁸ Rinvio a C. ROSSI ORTS, *Lo sguardo, il canto le luci dell'universo. Forme della letteratura ecologica nella trilogia animalista di Anna Maria Ortese*, in «L'ospite ingrato», vol. 10, 2021, pp. 399-414, OAJ – Firenze University Press, <https://oaj.fupress.net/index.php/oi/article/view/13698>, p. 401.

emerge progressivamente nel silenzio una contro-narrazione che si sovrappone a quella antropocentrica e la stratifica, ridimensionandone la centralità. Questa seconda storia, che riaffiora nel corso del romanzo, è quella dominata dall'alterità – di cui fa parte anche la Natura – e accoglie al suo interno nuovi, inconsueti e misteriosi punti di vista e voci. Ciò che viene progressivamente richiesto al lettore è di accogliere questa prospettiva e di adottare uno sguardo non esclusivamente umano, ma più ampio, terrestre e universale, e proprio per questo straniato. Tuttavia, Ortese è consapevole che:

Forse alcuni, tra quanti seguono queste pagine, avranno notato come eventi della massima evidenza, e diremmo «luminosità», fatti ben chiari e clamorosi, ampiamente dispiegati sotto gli occhi di tutti – oppure non proprio dispiegati, ma intenti ad entrare e uscire liberamente da certe stanze, come attori in costume di cavalieri e dame entrano ed escono, durante prove di *pièce*, dalle quinte e scendono perfino in platea a riordinarsi la parrucca e il trucco –, fatti tali restino, spesso, letteralmente invisibili a coloro che pur dovrebbero esserne interessati (tanto la consuetudine spegne l'attenzione); e magari, anche segni nel cielo sfuggano ai distratti; e famosi furfanti (accade anche questo) prendano, senza che nessuno se ne accorga, la direzione di una famosa città, spacciandosi per ottimi ministri o gentiluomini... E accade poi quello che accade. E, insomma, il mondo è disattento e non possiamo non dedurne che solo talune profonde qualità dell'animo, come quelle che emergono in chi ama di puro amore, rendono gli uomini illuminati; mentre l'amore superficiale non vede nulla di nulla.³²⁹

La consuetudine di cui parla Ortese è la stessa che impedisce di vedere la vita e la pluralità di esistenze che la abitano, anch'esse portatrici di verità e dignità ontologica. Eppure, tutto questo è «sotto gli occhi di tutti»; tuttavia, se non viene adottata una prospettiva differente, non è possibile cogliere quei «segni nel cielo» che rimangono invisibili allo sguardo comune. A tal proposito, i personaggi non comprendono – così come il lettore – il cuore di Elmina e definiscono la sua generosità «contro natura, se non addirittura mostruosa, in una donna giovane e bella».³³⁰ Anche la sua devozione verso il Folletto piuttosto che per la figlia o il matrimonio risulta inumana: «donna Elmina vive sotto l'influsso di un dovere che è un sogno, vive in un inganno che la nuoce».³³¹ Ciò che sfugge alle logiche quotidiane della società viene ricondotto, dallo sguardo umano – in questo caso le parole provengono da Neville – a una scelta triste e sbagliata, come se fosse proprio Elmina il soggetto incapace di vedere.

³²⁹ A.M. ORTESE, *Il Cardillo addolorato*, cit., pp. 240-241.

³³⁰ Ivi, p. 159.

³³¹ Ivi, p. 236.

I tre uomini tentano continuamente di spiegare il suo comportamento e di interpretare il cuore attraverso categorie umane e razionali, ma le risposte – sembra suggerire la scrittrice – non possono essere trovate entro quell'unica realtà. Anzi, queste supposizioni finiscono spesso per umiliare Elmina e il suo credo, poiché «la passione, spesso, è cieca e fantasticante».³³² Non soltanto la passione umana non vede, ma il cuore dell'uomo si dimostra essere anche sede del male, quello inflitto all'altro, poiché tutto ciò che è diverso intimorisce, proprio in quanto sfugge alle forme consuete della comprensione. Le reazioni dei protagonisti oscillano così tra sbigottimento, collera e commozione, senza che essi riescano a comprendere pienamente la ragione di tali sentimenti.

La contro-narrazione costruita da Ortese intende mettere in crisi lo sguardo per ricostruirlo, mostrando che esiste altro oltre l'uomo e oltre ciò che egli è abituato a considerare reale. La razionalità non può essere l'unica chiave per comprendere tutto; al contrario, sono i sentimenti puri come l'amore, la compassione e la devozione verso ogni creatura e verso la vita stessa che assumono un valore centrale. La realtà umana, così come viene presentata nel romanzo, non costituisce più il dominio esclusivo sul mondo, ma l'uomo diventa una voce fra le altre. La dimensione umana va dunque ricondotta alla propria misura dinanzi a una più vasta dimensione naturale e universale.

A questo punto Ortese sembra aver disposto tutti gli elementi per ricostruire non tanto la storia, che rimane nella sua dimensione letteraria, quanto lo sguardo del lettore sull'esistenza. Il viaggio è riuscito a trasformare Neville che, grazie all'incontro con l'alterità, diviene anch'egli un visionario:

Cercò da allora - ovunque li trovasse li portava a casa – dei piccoli Hieronymus: si accorse e vide che i giardini di Liegi, e così di altre città o capitali, ne erano pieni. Sedevano, con le ginocchia abbracciate e il musetto sulle ginocchia, sotto la neve. Mordevano un po' di pane, o leccavano, svegliandosi, un piattino di latte che qualche nobile dama aveva riempito per loro. Ma sempre svogliati, assenti, estatici. Qualcuno era certo, aspettavano, e il principe ne conosceva il nome: la «piccola Elmina».³³³

Ora egli non può più ignorare ciò che prima gli sfuggiva: tutti quei fanciulli e quei bisognosi che popolano il mondo e che la società relega ai margini nel tentativo di non vederli e dimenticarli. Così termina il viaggio e il principe prende coscienza della

³³² *Ibidem*.

³³³ *Ivi*, p. 400.

stoltezza e della cecità con cui aveva vissuto fino a quel momento. Ciò che si rivela davvero importante è proprio ciò che prima riteneva irrilevante o addirittura inesistente: «e lui aveva creduto a tanti bugiardi (del paradiso e l'inferno napoletano), a tanti cittadini del sottosuolo (dell'anima)! Solo il Cardillo era vero, e il dolore e la fedeltà dell'orfana tedesca per H. Kappchen».³³⁴ Quella voce sovrumana, inizialmente percepita come oscura, diviene ora ciò che rende cara «l'oscura vita». La prospettiva si ribalta: non è più la vita sulla Terra a essere luminosa e il Cardillo il male, ma accade il contrario e la gioia sembra risiedere proprio nell'azzurro cielo.

Il principe sembra infine aver compreso il segreto custodito dall'animale: «benedisse il Cardillo che arrivava, e finalmente gli avrebbe spiegato tutto. La follia e la separazione, il dolore e questa gioia che giungevano adesso con lui: tutta calma, fredda, infinita».³³⁵

Ben diversa e invece la sorte del Notaro, che si scopre aver amato anch'egli Elmina ma che, fuggendo, si è macchiato di «omissione di soccorso».³³⁶ La centralità e lo scopo di ogni esistenza dovrebbe essere invece, secondo le parole di Anna Maria, «nell'*ammirare* e nel *soccorrere* [...] perduta questa facoltà [...] il Nulla assoluto».³³⁷

Ortese, tuttavia, non impone una nuova verità. Lascia piuttosto una soglia sulla quale il lettore può scegliere se restare nell'unica prospettiva antropocentrica, come il Notaro, oppure, nella speranza che egli sia «fornito di una sua antenna privata per raccogliere il "silenzio" glaciale dell'Universo»,³³⁸ aprirsi alla visione totale, perché multipla, e modificare così il proprio modo di percepire il rapporto tra sé e il mondo.

«Dov'è adesso, per favore, il Lettore silenzioso nascosto nel cuore dei rumorosi tempi moderni?».³³⁹ La disperata richiesta dell'autrice sembra avere le stesse note melodiche e malinconiche di quel canto, o lamento, del Cardillo.

³³⁴ Ivi, p. 414.

³³⁵ Ivi, p.415.

³³⁶ Ivi, p. 413.

³³⁷ A.M. ORTESE, *Corpo celeste*, cit., pp. 156-157.

³³⁸ EAD, *Il Cardillo addolorato*, cit., p. 392.

³³⁹ *Ibidem*.

3.3. Alonso e i visionari: l'abbraccio del vivente

Il romanzo viene pubblicato nel 1996 e costituisce l'ultimo tassello della trilogia animale e fantastica. Nonostante le numerose critiche ricevute, Ortese lo considera «più caro del *Cardillo* perché è un libro necessario».³⁴⁰ In effetti, in *Alonso e i visionari* la riflessione dell'autrice abbandona parzialmente l'indeterminatezza simbolica che caratterizza *Il Cardillo addolorato* per assumere i toni di una vera e propria profezia sulla crisi dell'umanità e del mondo moderno. La frattura tra uomo e natura non viene più evocata soltanto attraverso il mistero e l'ambiguità, ma si manifesta come una deriva civile, morale e spirituale che coinvolge l'intera società.

Se nelle precedenti opere la denuncia di Ortese della cecità antropocentrica e della violenza esercitata sul vivente emergeva attraverso figure enigmatiche e dispositivi simbolici, in questo romanzo essa si fa più esplicita e radicale, fino a configurarsi come una sorta di processo intentato contro l'uomo moderno e la sua indifferenza. La stessa scrittrice dichiara infatti di voler portare sotto accusa «tutta la cultura ottimista ed espansionista [...] fondata sul diritto, per l'uomo, per ogni uomo [...] di considerarsi e agire come il Primo e il Migliore, colui cui spetta ogni bene, non importa se ne riceve strazio o follia la verde Terra».³⁴¹ Il romanzo raccoglie dunque l'indignazione maturata da Ortese nei confronti di una società che, «in nome della libertà dell'Utile e del Nulla, o del solo Piacevole»,³⁴² ha progressivamente oltrepassato «tutti i limiti altrui»,³⁴³ smarrendo ogni forma di responsabilità verso il mondo vivente.

L'uomo viene così posto di fronte alle proprie paure e alle proprie colpe. Ciò che emerge è l'immagine di un'umanità che ha preferito «la strage, la crudeltà, la beffa»³⁴⁴ all'«amicizia modesta, benevola, continua verso tutti i viventi della Terra»,³⁴⁵ recidendo quel legame originario che la univa alle altre creature. Tuttavia, pur riconoscendo l'impossibilità di cancellare il dolore inflitto alla Terra e ai suoi «Cuccioli»,³⁴⁶ Ortese non rinuncia a immaginare una possibilità di rinascita. In questa prospettiva, tanto la vendetta

³⁴⁰ N. POLLA-MATTIOT, *Il mio paradiso è il silenzio*, in «La Grazia», 19 giugno 1996, riportata in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 599.

³⁴¹ A.M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 1996, p. 205.

³⁴² Ivi, p. 206.

³⁴³ Ivi, p. 207.

³⁴⁴ Ivi, p. 206.

³⁴⁵ Ivi, p. 208.

³⁴⁶ Ivi, p. 245.

quanto la punizione si rivelano sterili, poiché incapaci di generare una reale trasformazione dello sguardo.

A rendere possibile tale trasformazione è invece l'immaginazione, facoltà alla quale la scrittrice attribuisce un ruolo fondamentale. Essa consente, infatti, di oltrepassare l'apparenza delle cose e di cogliere quelle verità invisibili che permettono di comprendere come «tutto il mondo è soprannaturale».³⁴⁷ Attraverso le possibilità conoscitive offerte dall'immaginazione, l'autrice tenta allora di riscrivere la Storia e di proporle una diversa interpretazione. Se ne *Il Cardillo addolorato* la rappresentazione dell'alterità produceva una progressiva crisi dello sguardo antropocentrico e della pretesa di una verità unica, in *Alonso e i visionari* Ortese sembra interrogarsi su ciò che può emergere dopo tale crisi. Il romanzo non si limita più a mettere in discussione la centralità dell'uomo, ma tenta di delineare una diversa concezione del vivente, fondata sulla relazione, sulla compassione e sull'uguaglianza ontologica di tutte le creature.

Prima di procedere all'analisi delle strategie attraverso cui Ortese costruisce questa riflessione etica e visionaria, è opportuno richiamare sinteticamente la trama del romanzo. La narrazione è affidata a Stella Winter, una donna americana coinvolta nella ricostruzione di una vicenda avvenuta molti anni prima e rimasta avvolta in una fitta rete di dubbi, testimonianze discordanti e ricordi frammentari. Al centro del racconto si colloca la morte di Julio, capo di una banda di ribelli e figlio prediletto di Antonio Decimo, professore romano noto per le sue teorie sulla superiorità della specie umana e dell'intelletto. Tali convinzioni influenzano profondamente anche il figlio e il movimento politico da lui guidato.

La vicenda viene progressivamente riportata alla luce attraverso il racconto di un viaggio compiuto in Arizona da un gruppo composto dal professore Jimmy Op e amico di Stella; Decimo e suo figlio Decio e la biologa americana Miss Rose. Durante questa esperienza i personaggi si imbattono in un cucciolo di puma, Alonso. Decio con l'immediata spontaneità propria dell'infanzia, corre ad abbracciarlo, dando origine a un legame destinato a costituire il vero nucleo emotivo e simbolico del romanzo. Fin dalle prime pagine diviene sempre più evidente che il centro della narrazione non coincide tanto con gli eventi umani o con il mistero della morte di Julio, quanto con la figura del puma e con la rete di significati che progressivamente si sviluppa intorno ad essa.

³⁴⁷ Ivi, p. 243.

Il rapporto tra i due “cuccioli” si intensifica rapidamente e Alonso sembra assumere tratti quasi umani, tanto profondo appare il vincolo affettivo che lo lega al bambino. Tuttavia, durante il viaggio Decio perde la vita in un incidente automobilistico mentre il padre era alla guida. Il puma sopravvive perché protetto dal corpo del bambino. A partire da questo si produce una trasformazione decisiva nella figura di Decimo. Colui che «si lusingava di essere un uomo di ferro»³⁴⁸ appare profondamente scosso, non tanto dal dolore per la perdita del figlio quanto da un oscuro «sentimento di rabbia»³⁴⁹ rivolto proprio contro l'animale sopravvissuto.

Pur dichiarando di voler portare Alonso a Roma in memoria di Decio, il professore sembra in realtà coltivare un crescente desiderio di vendetta. Il puma finisce così per incarnare tutto ciò che Decimo combatte nelle proprie teorie: ciò che sfugge alla razionalità, alla gerarchia e alla superiorità umana. L'animale appare ai suoi occhi «sciocco»³⁵⁰ e inferiore, e tuttavia il legame che aveva instaurato con il figlio e quello sguardo così «*paterno*»³⁵¹ con cui sembrava ricambiare l'affetto ricevuto, risultano per lui incomprensibili e intollerabili. La capacità di amore e di riconoscenza manifestata da un essere considerato inferiore incrina infatti le fondamenta stesse del suo sistema di valori.

L'ostilità nei confronti del puma cresce progressivamente, alternandosi a momenti di sofferta compassione. Anche Julio manifesta verso Alonso un atteggiamento ambiguo, oscillando tra scherno, insofferenza e aggressività. Nel frattempo, la narrazione si arricchisce di lettere, testimonianze, racconti indiretti e voci discordanti che contribuiscono a rendere sempre più incerto il confine tra realtà e immaginazione.

A un certo punto Alonso muore, ma la sua morte si rivela tutt'altro che definitiva. Le cause dell'evento si moltiplicano e si contraddicono, mentre successive apparizioni sembrano rimettere continuamente in discussione la sua scomparsa. Il puma sembra infatti morire e rinascere più volte, assumendo ogni volta sembianze differenti, fino a trasformarsi in una presenza quasi immortale e leggendaria. Anche la sua stessa esistenza viene progressivamente messa in dubbio.

³⁴⁸ Ivi, p. 38.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ Ivi, p. 39.

³⁵¹ *Ibidem*.

La narrazione assume così una struttura autenticamente labirintica, soprattutto nella sua parte centrale, dove razionalità e visione, testimonianza e fantasia, indagine e sogno si intrecciano incessantemente. Alla riapertura ufficiale del caso relativo alla morte di Julio si affiancano le inchieste informali e quasi surreali riguardanti Alonso, fino a far convergere i due misteri in un'unica rete narrativa.

Stella e gli altri protagonisti emergono da questa esperienza profondamente trasformati. Alcuni rimangono sospesi nell'incertezza; altri, come Jimmy Op, sembrano soccombere al peso della vicenda, fino a perdere ogni equilibrio e compiere un gesto suicida. Eppure, in questa storia attraversata da morte, colpa, silenzi e verità inconciliabili, continua a risuonare una voce più tenace delle altre: una voce di dolore e di dolcezza che lascia intravedere la possibilità di una diversa forma di convivenza tra gli esseri viventi e consente di immaginare, nonostante tutto, una nuova speranza. Questa voce è di colui a cui viene rivolta la preghiera finale di Ortese e che recita tali parole: «caro, eccelso Spirito, autore di Cuccioli e altre visioni, e di anime angeliche come quella del viaggiatore dell'Arizona [...] suona, col vento della primavera e dello stesso triste autunno, serene musiche del ritorno, del ritrovamento sospirato, caro Spirito».³⁵²

L'immaginazione costituisce uno degli strumenti fondamentali della poetica ortesiana e della comprensione della sua opera, poiché è strettamente connessa all'idea di visione. Immaginazione, visione e alterità rappresentano tre nuclei concettuali che attraversano l'intera produzione della scrittrice. Se l'immaginazione rende possibile la visione, è quest'ultima che consente di riconoscere l'alterità e di accoglierla nelle molteplici forme attraverso cui essa si manifesta.

Già a partire dal titolo, *Alonso e i visionari*, Anna Maria anticipa i protagonisti simbolici della narrazione. Attraverso l'incontro tra queste due figure – il puma e i visionari – la scrittrice suggerisce che esista ancora la possibilità di «un mutamento del destino umano».³⁵³ Alonso è il Cucciolo posto al centro della storia, mentre i visionari sono quei personaggi che hanno la ventura di incontrarlo e che, oltre a vederlo, riescono realmente a riconoscerlo: Decio e Op.

All'interno del romanzo si trova inoltre una traccia significativa per comprendere l'etimologia simbolica del termine “visionari” e la connessione che esso intrattiene con

³⁵² Ivi, p. 245.

³⁵³ Ivi, p. 208.

l'immaginazione e con l'alterità. Tale indizio compare fin dalle prime pagine, attraverso il riferimento esplicito a William Blake.³⁵⁴ Il poeta inglese, fra gli autori più amati dalla scrittrice, fu a lungo considerato un visionario e un profeta. Analogamente, anche la scrittrice viene associata a questa immagine quando Raffaele la Capria la collocò polemicamente fra «la schiera dei santi visionari».³⁵⁵ Una sorte simile sembra dunque accomunare i due autori. Ortese, tuttavia, si appropria di questa definizione e, con sottile ironia, ne ribalta il significato, trasformandola in una categoria positiva fino a farne il titolo stesso della propria opera.

Ma chi sono questi visionari? E in che senso possono essere definiti profeti o santi? Si tratta naturalmente di una santità laica. Nonostante i numerosi richiami al Cristianesimo disseminati nel romanzo, è già stata evidenziata nei capitoli precedenti la precoce frattura che separa Anna Maria dall'istituzione ecclesiastica. Per visionari, infatti, la scrittrice non intende coloro che possiedono il dono di prevedere il futuro, bensì quanti riescono a penetrare lo strato superficiale del reale grazie a una immaginazione ancora viva e feconda: i poeti come Blake, i bambini come Decio o gli adulti che hanno ancora un animo di fanciullo come Op. Ortese sembra annoverarsi fra questi visionari e, insieme a lei, molti dei protagonisti che popolano le sue opere.

La vista torna dunque a essere, anche in questo romanzo, non soltanto un tema centrale, ma una vera e propria narrazione sotterranea che orienta il senso dell'opera. L'obiettivo è vedere il mondo e comprendere che esso «solo apparentemente è l'Utile e il Visibile»,³⁵⁶ poiché in realtà costituisce la proiezione di un più grande e inimmaginabile «Regno di bontà, bellezza e gioia»,³⁵⁷ accessibile soltanto attraverso una disposizione di assoluta umiltà.

Per questo, figure come Op, Elmina o Decio diventano portatrici di una diversa forma di conoscenza e al tempo stesso, di messaggio di speranza. La loro capacità di vedere non coincide con un privilegio intellettuale, ma con una particolare disposizione etica fondata sulla compassione, sulla cura e sulla partecipazione al dolore del mondo. Essi si

³⁵⁴ Ivi, p.19.

³⁵⁵ O. PIVETTA, *Ortese e le occasioni di Alonso*, in «L'Unità», 25 maggio 1996, p. 4.

³⁵⁶ A.M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, cit., pp. 207-208.

³⁵⁷ Ivi, pp. 207-208.

oppongono così a quella «indifferenza fondamentale degli uomini comuni»,³⁵⁸ che Ortese individua come una delle cause principali della frattura tra l'uomo e il vivente.

Proprio perché sfuggono alle categorie interpretative dominanti, questi personaggi vengono spesso percepiti come figure eccentriche o incomprensibili: Elmina è considerata quasi inumana, Decio viene giudicato debole dallo stesso padre, mentre Op è progressivamente assimilato alla follia. Attraverso di loro, tuttavia, si chiarisce il legame profondo che unisce immaginazione, visione e alterità, nonché il ruolo che Ortese affida alla propria scrittura: essa contribuisce alla costruzione di una diversa idea di mondo, fondata sull'accoglienza del vivente e su una prospettiva autenticamente ecocentrica e universale.

Chiarita questa premessa teorica, è ora possibile analizzare i dispositivi narrativi attraverso cui Ortese guida il lettore, insieme alla sua *alter ego* Stella Winter, verso una progressiva trasformazione dello sguardo.

Se nel capitolo precedente si è osservato come Ortese elabori una vera e propria poetica dello sguardo fondata sullo straniamento e sulla sospensione delle abituali gerarchie percettive, *Alonso e i visionari* rappresenta probabilmente il punto più compiuto di tale sperimentazione. Il romanzo non si limita infatti a raccontare una vicenda incentrata sull'alterità, ma costruisce una serie di dispositivi narrativi destinati a produrre nel lettore una vera e propria crisi dello sguardo, nell'ottica di una sua ricostruzione più etica.

Come accadeva nel *Cardillo addolorato*, l'obiettivo non consiste solamente nel trasmettere un messaggio ideologico già formulato e disseminato all'interno della trama; al contrario, Ortese mira a provocare un progressivo spostamento percettivo che costringa il lettore a riconsiderare il rapporto tra uomo, animale e mondo, affinando al contempo la propria capacità di cogliere quei particolari che normalmente restano nascosti. Entrambe le operazioni rispondono al medesimo principio: imparare a vedere l'invisibile che si cela oltre ciò che appare immediatamente reale. Tuttavia, rispetto a *Il Cardillo*, *Alonso e i visionari* compie un passo ulteriore. Se il precedente romanzo mostrava soprattutto i limiti della razionalità e dell'antropocentrismo come uniche chiavi di interpretazione del mondo, qui la scrittrice sembra voler indicare anche ciò che può emergere dopo quella crisi. La risposta è racchiusa simbolicamente proprio nel primo incontro tra Alonso e il bambino Decio, e in particolare nel gesto dell'abbraccio:

³⁵⁸ Ivi, p. 228.

là era sorto, e sorgeva tuttora, non visto, il mutamento del destino umano. Là qualcuno, cui si poteva dare qualsiasi nome, amava gli uomini e aveva compassione del loro inferno [...] la terra è stanca di belve, e già questa natura, tanto temuta, ha piccoli figli di pace, allatta creature dalla dolcezza di Alonso, mentre noi nascondiamo o cancelliamo senza vergogna la grazia dell'uomo.³⁵⁹

Prima di analizzare le strategie narrative attraverso cui Ortese costruisce questa riflessione etica e visionaria, è necessario soffermarsi sui personaggi e sulla complessa polifonia di voci, sguardi e verità che attraversa l'opera. Come avveniva ne *Il Cardillo*, anche in questo romanzo le figure possono essere ricondotte a due grandi categorie: da un lato i personaggi dell'ordine umano e razionale, dall'altro i visionari, all'interno dei quali rientra anche la dimensione dell'alterità.

In tale prospettiva Alonso occupa una posizione cardine. Analogamente al Cardillo, egli non appare concretamente nella storia, ma viene evocato attraverso i ricordi del viaggio, i racconti di altre voci, le testimonianze e le lettere. La sua presenza si manifesta dunque soprattutto in forma mediata, come una figura continuamente narrata e reinterpretata dagli altri personaggi. Per questo motivo Alonso non può essere considerato un semplice animale-personaggio né soltanto una rappresentazione dell'alterità. Egli si configura piuttosto come un elemento destabilizzante che interrompe costantemente la narrazione apparentemente dominante, quella costruita attorno alla morte e di Julio e alle relative indagini. In tal senso il puma diventa il principale dispositivo attraverso cui Ortese mette in crisi le categorie percettive abituali e costringe i personaggi a confrontarsi con ciò che eccede le loro certezze. Non a caso, ogni volta che viene evocato, Alonso assume una definizione o una forma diversa. Inizialmente è il «*Felis concolor*»,³⁶⁰ poi il puma, infine la «cosa», ossia qualcosa di indefinito e difficilmente classificabile. Viene descritto come un essere privo di intelligenza, anzi «tutto il contrario. Sembrava quello che era – uno sciocco, un brutto».³⁶¹ Tuttavia, subito dopo, i suoi occhi vengono presentati come colmi di «affetto e gioia», rivolti a tutti «e soprattutto il bambino».³⁶² Successivamente riceve il nome di Alonso e, progressivamente, i suoi comportamenti assumono caratteristiche sempre umane. Le metamorfosi della creatura si moltiplicano nel corso del romanzo e

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 11.

³⁶¹ *Ivi*, p. 21.

³⁶² *Ibidem*.

cambiano a seconda dello sguardo di chi racconta. Alonso appare contemporaneamente creatura, animale, bambino, vittima innocente, presenza enigmatica fino a divenire una figura cristologica («piccolo “cristo”»).³⁶³ Ogni tentativo di attribuirgli un’identità stabile risulta insufficiente e proprio questa irriducibilità genera lo straniamento che attraversa l’intera opera.

Al tempo stesso, il puma sembra concentrare in sé una pluralità di significati che finiscono per coinvolgere tutti gli altri personaggi. Come già accadeva con il cardillo, Ortese affida ad Alonso una funzione simbolica che trascende la sua dimensione narrativa. Nei suoi occhi è rappresentato «lo Spirito del mondo»,³⁶⁴ il figlio mandato sulla Terra a ricordare all’umanità la propria origine comune e a testimoniare il dolore provocato dalla separazione tra i viventi. Alonso diventa così la voce che raccoglie tutte le altre voci, il punto di convergenza delle diverse prospettive presenti nel romanzo e il simbolo di una visione più ampia, capace di comprendere l’intera comunità del vivente. Non è casuale che egli appaia costantemente associato agli esseri fragili, marginali e dimenticati. Pur essendo definito spesso muto, il suo sguardo sembra parlare continuamente: «sembrava che i suoi occhi supplicassero di essere riconosciuti». ³⁶⁵ È lo stesso sguardo che chiede di essere riconosciuto e che la scrittrice individua negli esclusi della Storia, nelle creature abbandonate, negli animali, negli orfani, in tutte quelle figure che la società tende a relegare ai margini.

In quanto figura cardine, attorno al Alonso si dispongono gli altri personaggi, i quali reagiscono alla sua presenza in modi profondamente diversi. È proprio sulla base di tali reazioni che emerge la distinzione tra coloro che appartengono all’ordine della visione e coloro che restano prigionieri della logica antropocentrica.

Decio rappresenta il caso più evidente di apertura all’alterità e può essere considerato colui che è già naturalmente visionario. È infatti il primo a riconoscere Alonso, quando gli altri vedono soltanto una presenza indistinta: «“guarda, papi, un babi vecchio! No, è nuovo! Ci guarda!”». ³⁶⁶ La sua visionarietà non consiste semplicemente nell’aver notato la creatura, ma nella qualità stessa del suo sguardo. Tale caratteristica viene anticipata da un commento di Op che assume quasi il valore di una dichiarazione poetica dell’autrice:

³⁶³ Ivi, p. 240.

³⁶⁴ Ivi, p. 245.

³⁶⁵ Ivi, p. 21.

³⁶⁶ Ivi, pp. 18-19.

«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 un'intensità... [...] *quello che è*. La cosiddetta realtà, intendo».³⁶⁷ Sebbene la frase sia pronunciata da un personaggio, è difficile non riconoscervi una delle convinzioni più profonde di Ortese. In quanto bambino, Decio possiede infatti uno sguardo non ancora disciplinato dalle strutture culturali e razionali dell'età adulta. Tanto il suo linguaggio quanto la sua percezione del mondo gli permettono di vedere ancora con stupore e meraviglia il mondo, senza un giudizio, consentendogli di accogliere il mistero senza necessità di spiegarlo. Proprio come dichiara Ortese di vedere e percepire il mondo quando inizia a scrivere.

Per questo motivo egli non tenta mai di definire Alonso o di attribuirgli una funzione precisa. Al contrario, lo accoglie immediatamente attraverso un gesto che precede qualsiasi elaborazione razionale: l'abbraccio. Tale gesto assume una funzione estremamente centrale nel simbolismo del romanzo. Il corpo diventa infatti il primo strumento di comunicazione tra il bambino e l'animale, una forma di relazione immediata che non conosce gerarchie né separazioni, perché istintivo.

È proprio in quell'abbraccio che si racchiude il nucleo più profondo dell'opera. Ortese dissemina lungo tutta la narrazione gli indizi necessari a comprenderne il significato, per poi ricomporli soltanto nelle pagine finali. Fra questi assume particolare importanza il momento in cui, mentre Decio stringe a sé il puma, quest'ultimo rivolge al padre un'espressione «di rimprovero, forse, o solo dolore».³⁶⁸

Decimo rappresenta infatti l'uomo adulto, razionale che ha infranto questo legame fraterno. Il bambino, invece, conserva ancora la memoria di quella connessione originaria che unisce tutte le creature. La spontaneità con cui va incontro all'animale mostra che egli non percepisce alcuna differenza ontologica tra sé e Alonso. Tale continuità viene ulteriormente sottolineata dalle numerose similitudini che intrecciano caratteristiche umane e animali: il puma si avvicina «come distratta, al modo di tanti bambini»,³⁶⁹ mentre Decio «volò a terra»³⁷⁰ e in una misteriosa trepidazione, assumendo con quel verbo «volò», quasi i tratti di un piccolo uccello. Attraverso queste continue sovrapposizioni, la

³⁶⁷ Ivi, p. 19.

³⁶⁸ Ivi, p. 21.

³⁶⁹ Ivi, p. 19.

³⁷⁰ Ivi, p.18.

scrittrice suggerisce che la distinzione tra umano e non umano non costituisce una separazione assoluta, ma una costruzione culturale che può essere rimessa in discussione. È proprio questa possibilità di vedere oltre i confini imposti dalla razionalità che rende Decio uno dei più autentici visionari del romanzo.

A seguito di questo episodio, Antonio Decimo viene progressivamente collocato nella categoria opposta rispetto a quella del figlio. Il professore incarna infatti l'uomo moderno e la sua razionalità cieca, attraverso la quale misura il mondo secondo criteri di utilità, superiorità e dominio. Fin dal primo incontro con Alonso, egli osserva l'animale con un sentimento di disprezzo ed «esultanza per *non essere lui* quella *cosa* lì, e tutto quanto di umile si sveglia e muore ogni giorno». ³⁷¹ La presenza del puma mette immediatamente in crisi il sistema di pensiero di Antonio, introducendo quel qualcosa che sfugge alle gerarchie attraverso cui egli interpreta l'esistenza. La crescente ostilità che nutre nei confronti di Alonso nasce proprio dall'impossibilità di accettare che una creatura ritenuta inferiore possa manifestare forme di sensibilità, fedeltà e amore al pari dell'uomo. Decimo è, in questo senso, colui «che non vede l'unità del tutto, ma solo il proprio particolare». ³⁷²

Proprio a partire da questo incontro emerge con maggiore chiarezza anche la figura dell'altro professore, Jimmy Op. Egli osserva con meraviglia la scena dell'abbraccio e, fin dalle prime pagine, la curiosità con cui guarda il mondo e l'attenzione che riserva ai dettagli più minuti costituiscono indizi della sua natura visionaria. Il professore americano appare immediatamente legato al professore Decimo, ma il rapporto non si esaurisce nella semplice amicizia. Stella nota, infatti, che tra i due esiste «mistero della personalità» che li unisce, ³⁷³ mentre poco prima li definisce «i due antagonisti». ³⁷⁴ L'impressione è che essi rappresentino due poli opposti generati dalla scissione di un'unica entità umana. Numerosi elementi sembrano confermare tale ipotesi. Entrambi sono professori universitari; entrambi occupano una posizione centrale nella vicenda; persino la loro morte avviene lo stesso giorno «a distanza di poche ore». ³⁷⁵ Soprattutto, la visione del mondo di cui si fanno portavoce viene costantemente posta in relazione e in contrasto

³⁷¹ Ivi, p. 19.

³⁷² Ivi, p. 20.

³⁷³ Ivi, p. 238.

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ Ivi, p. 228.

all'interno della narrazione. Rappresentano due modi radicalmente differenti di abitare il reale. Essi incarnano infatti lo scontro tra due mondi, uno vecchio e uno nuovo. Op esplicita la propria prospettiva attraverso parole che assumono quasi il valore di una dichiarazione poetica: «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». ³⁷⁶ In questa affermazione è racchiusa una concezione del mondo fondata sulla continuità e sulla relazione. Op non tenta di dominare ciò che non comprende, né di ricondurre il reale entro categorie separate rigidamente; al contrario accetta l'ambiguità e il carattere irriducibile dell'esistenza. Egli rappresenta, dunque il visionario adulto, il testimone di quel mondo nuovo incarnato in quell'abbraccio e che Ortese tenta di immaginare attraverso la scrittura.

Decimo, al contrario, viene presentato come «l'uomo "naturale"», ³⁷⁷ portatore di un culto dell'uomo che la scrittrice considera ormai giunto al proprio limite storico. Egli incarna il mondo vecchio, incapace di riconoscere l'alterità e progressivamente sprofondato nella cecità. A confermare ulteriormente la specularità tra i due personaggi contribuisce il diverso campo semantico che il accompagna nel corso della narrazione. Op è molto spesso associato alla dimensione dell'immaginazione, della sensibilità, della speranza e della possibilità: tutte qualità che rendono pensabile una diversa forma di convivenza tra i viventi. Il suo sguardo rimane aperto al futuro e continua a intravedere possibilità di vita laddove altri vedono soltanto minaccia o incomprendibilità.

Decimo, invece, è solitamente accostato alla dimensione della vendetta, della violenza e della distruzione. Sono termini che non generano vita, ma la negano. Attraverso di essi si profila infatti quel destino apocalittico che Ortese presenta come esito possibile della storia umana qualora non avvenga una radicale trasformazione dello sguardo.

A questo punto emergono con chiarezza i visionari del romanzo. Se Decio incarna la naturale disposizione infantile alla fraternità tra le creature e all'accoglienza dell'alterità, Jimmy Op rappresenta invece il visionario adulto: colui che, pur avendo attraversato le

³⁷⁶ Ivi, p. 20.

³⁷⁷ *Ibidem*. Per la spiegazione di cosa Ortese intende per «uomo naturale» si rimanda al saggio di A.M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., p. 107. Per la scrittrice «l'uomo-*nature*» è anche detto «uomo-pietra, l'uomo appunto, che *dorme*». È dunque, l'uomo razionale, che pone l'umanità in una posizione gerarchicamente superiore rispetto alle altre creature, poiché dotata di intelletto rispetto a quest'ultima. Colui che «sottomette con durezza, o mercifica, o tormenta, comunque la Natura, nei suoi figli che dormono, o la guardano senza pietà o fraternità, è ancora e sempre il temibile uomo-*nature*».

strutture culturali e razionali della modernità, riesce ancora a conservare uno sguardo aperto sul mistero del vivente e farsene testimone.

Tuttavia, la posizione occupata da Op all'interno della narrazione richiede un'ulteriore precisazione. Sotto molti aspetti, infatti, la sua funzione appare vicina a quella di Alonso. Come il puma, egli agisce da mediatore tra l'uomo e l'alterità, poiché rende esplicito al primo il significato profondo nascosto dietro l'incontro tra Decio e l'animale. Anna Maria si serve principalmente di Op per far sentire la sua voce all'interno del romanzo e offrire così al lettore una chiave interpretativa degli eventi e delle trasformazioni che attraversano l'opera. Secondo l'ottica che inquadra Op come mediatore, egli può essere accostato alla figura dell'apostolo. Così come quest'ultimo trasmette agli uomini il messaggio di Cristo e ne testimonia la verità, allo stesso modo Op si configura come il principale testimone di ciò che è accaduto in Arizona. Egli sembra voler ricordare all'uomo che affidarsi al mistero non significa rinunciare alla conoscenza, ma aprirsi a una forma più profonda di comprensione. Ciò che mette in crisi la percezione razionale non conduce infatti alla morte, bensì alla possibilità di una vita nuova.

Non appare casuale, allora, che il suo cognome sia *Opfering*, il quale rinvia al termine sacrificio, poiché per vicinanza di suono sembra *offering*, quindi offerta. Il percorso di Op assume in effetti tutti i tratti di una vera e propria testimonianza redentiva: egli sacrifica la propria stabilità, la propria razionalità e infine sé stesso nel tentativo di custodire e trasmettere una verità molto più grande di lui perché necessaria, ma che il mondo continua ostinatamente a rifiutare. Proprio per questo il personaggio si colloca come più visionario dell'intera opera ortesiana.

All'appello manca ancora un personaggio fondamentale: Stella Winter. Ancora più interessante della sua caratterizzazione appare infatti la funzione narrativa che Ortese le attribuisce all'interno dell'opera. Come Neville ne *Il Cardillo*, Stella occupa una posizione intermedia fra il lettore e i visionari, configurandosi come la figura attraverso cui il processo di trasformazione dello sguardo viene progressivamente reso visibile.

A dimostrazione del fatto che essa rappresenta una sorta di proiezione del lettore all'interno del romanzo, risulta significativa una dichiarazione della stessa Ortese. La scrittrice afferma infatti, che per dare voce a questa narrazione le serviva «un personaggio “ordinario”, senza immaginazione né grandi qualità umane», una donna borghese in grado

di ascoltare e raccogliere il racconto proveniente da un altro personaggio.³⁷⁸ Stella possiede dunque tutte le caratteristiche che Anna Maria sembra attribuire al destinatario ideale del romanzo: una figura comune, estranea alla visione, ancora immersa nelle categorie interpretative della normalità quotidiana. Come il lettore, anche lei si pone in ascolto di Jimmy Op. Attraverso le sue parole tenta di ricostruire gli eventi, di orientarsi tra i racconti differenti e di districarsi nella complessa rete di verità parziali che compongono la vicenda. Pur non appartenendo inizialmente al gruppo dei visionari, la narratrice manifesta tuttavia una disponibilità all'ascolto e una capacità di interrogarsi che lasciano intravedere la possibilità di un cambiamento. Non si tratta di una figura già convertita alla visione, bensì di un soggetto posto in una condizione di passaggio.

Il percorso di Stella assume pertanto i tratti di un vero e proprio itinerario formativo. Nel corso della narrazione ella attraversa una progressiva trasformazione percettiva che la conduce a mettere in discussione le proprie convinzioni e i propri strumenti di interpretazione del reale. Non è un caso, infatti che inizi anche lei a riempire la ciotola per il puma, senza comprendere realmente perché lo faccia.

La sua funzione narrativa consiste proprio nel rendere visibile le tappe di questo passaggio dalla comprensione razionale alla visione, sebbene il romanzo lasci volutamente aperta la questione della sua piena riuscita.

Attraverso Stella il lettore sperimenta la stessa esperienza di spaesamento che caratterizza la narratrice. Le continue contraddizioni della storia, l'accumularsi di testimonianze discordanti, la proliferazione di versioni differenti dei medesimi eventi e la costante oscillazione tra realtà e immaginazione non producono soltanto un effetto di confusione narrativa. Al contrario, esse costituiscono uno specifico dispositivo di educazione dello sguardo. Come già accadeva ne *Il Cardillo*, il disorientamento non rappresenta infatti un ostacolo alla conoscenza, ma la condizione necessaria affinché possa emergere una diversa modalità di relazione con il reale.

La posizione occupata da Stella all'interno del romanzo permette così di comprendere più chiaramente la strategia narrativa adottata da Ortese. la trasformazione dello sguardo non viene imposta dall'esterno attraverso una verità già formulata, ma prende forma gradualmente nell'esperienza stessa della lettura. Il lettore, come la narratrice, è costretto a confrontarsi con l'incertezza, a rinunciare alle proprie categorie interpretative abituali e

³⁷⁸ Cfr. A.M. ORTESE, *Il puma dal cuore umano*, in «La Stampa», 2 giugno 1996, p. 17.

ad accettare che la realtà possa manifestarsi secondo forme più complesse e ambigue di quelle consentite dalla sola razionalità.

Chiarita questa struttura dei personaggi e il ruolo svolto da Stella come figura di mediazione tra il mondo fuori dalla letteratura e ordinario e quello romanzesco e della visione, è ora possibile analizzare più da vicino le modalità attraverso cui la scrittrice costruisce la narrazione del romanzo e gli ulteriori dispositivi – oltre i personaggi – che vengono utilizzati per introdurre e sovrapporre la molteplicità di prospettive, voci e verità che ne costituiscono l'architettura profonda.

Nonostante alcune significative differenze rispetto agli altri testi della trilogia, anche *Alonso e i visionari* può essere ricondotto al genere fantastico, poiché ripropone una struttura narrativa e una serie di nuclei tematici sviluppati secondo una logica affine alle opere precedenti.

Anche questo romanzo si apre infatti con l'elemento del viaggio, che presuppone simbolicamente un processo di trasformazione destinato a compiersi al termine del percorso. Al tempo stesso, i presupposti iniziali sono quelli di un classico romanzo giallo. Fin dalla prima pagina Ortese costruisce un'atmosfera di tensione e mistero, suggerendo l'esistenza di una verità oscura celata dietro gli eventi narrati.

Attraverso l'impiego di questo dispositivo letterario, la scrittrice riesce a giustificare la presenza di due narrazioni apparentemente autonome e contrapposte che, in realtà, finiscono per sovrapporsi continuamente nel corso della vicenda: quella umana e quella dell'alterità.

La scena inizia del romanzo presenta molti elementi tipici del poliziesco. Emblematica è la presentazione della narratrice: «Mi chiamo Stella Winter. Stella Winter Grotz. Nata in Pennsylvania cinquantasei anni fa».³⁷⁹ La frammentazione sintattica, la freddezza del tono e la ripetizione insistita del nome producono un effetto perturbante. Lo stesso cognome Winter, che richiama la sfera del freddo, contribuisce a costruire una distanza. Il luogo di nascita e l'età, enunciati in modo asciutto e quasi burocratico, sembrano assumere i tratti di un'epigrafe, più che di una presentazione autobiografica. Fin dall'inizio si insinua così un'ombra di morte che grava sull'intera narrazione; tuttavia, il lettore non si sente ancora coinvolto nella storia, procedendo così la lettura da osservatore

³⁷⁹ A.M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, cit., p. 11.

e non percependo che proprio lui è il soggetto sotto accusa. Oltre a ciò, la sintassi sembra sottolineare l'urgenza di Ortese di arrivare al vero punto della storia.

A questa atmosfera di inquietudine e di attesa contribuisce anche il tempo meteorologico, elemento tradizionalmente significativo nella scrittura ortesiana: «fuori pioveva in modo oppressivo».³⁸⁰ Mentre piove i due personaggi dialogano davanti al camino con toni distaccati e gravi. A completare il quadro intervengono infine gli ultimi elementi del mistero: il «*Felis concolor*» e il professor Decimo, entrambi collegati a un viaggio compiuto anni prima in una terra lontana. Il riferimento a un luogo remoto attiva immediatamente l'immaginazione del lettore e introduce quella dimensione di alterità e di ignoto che caratterizzerà l'intero romanzo.

Sebbene Ortese introduca molto rapidamente l'elemento centrale della storia – il puma Alonso – l'impianto narrativo ripropone fin da subito un meccanismo già osservato nei precedenti romanzi. La narrazione si sviluppa infatti attorno a due nuclei distinti ma interdipendenti: da una parte la storia umana, dall'altra la storia dell'alterità.

L'andamento complessivo appare volutamente labirintico e disordinato. La scrittrice dissemina continuamente indizi, sovrappone dettagli nella stessa pagina e costruisce una trama che costringe il lettore a interrogarsi costantemente sul significato di ciò che legge. Ogni elemento sembra rinviare a qualcosa d'altro e genera domande che rimangono a lungo sospese: quale ruolo svolge questo elemento? Esiste un collegamento nascosto che ancora non è stato rivelato? Oppure è una falsa pista?

La struttura del romanzo lavora, dunque, continuamente per mettere in crisi lo sguardo razionale attraverso un movimento oscillatorio di occultamento e rivelazione. Un esempio particolarmente significativo è offerto da una riflessione di Stella relativa ad alcune lettere già lette in precedenza, ma su cui sente il bisogno di tornare:

non presentavano novità di rilievo, almeno in apertura. Ma le avevo lette, appunto, in apertura. Inoltrandomi nella loro lettura, scopersi subito, questa volta, che contenevano una novità, e profonda, rispetto alle righe iniziali. Così talvolta, scesi su una spiaggia dove il mare non sembra più alto di un dito di nebbia azzurra, subito un vuoto scuro e freddo, e il piede smarrito avverte il pericolo.³⁸¹

³⁸⁰ Ivi, p. 11.

³⁸¹ Ivi, p. 119.

In questo passaggio è possibile riconoscere diversi meccanismi riconducibili a quel regime scopico ortesiano analizzato nel capitolo precedente. Il depistaggio non avviene semplicemente per omissione o aggiunta di dettagli e dei loro nessi logici, ma principalmente mediante un procedimento di occultamento e rivelamento. Ciò che appare secondario o irrilevante si rivela spesso decisivo soltanto in un secondo momento.

La dinamica narrativa traduce così la necessità di imparare a guardare in profondità e di lasciarsi trasportare dal flusso degli eventi senza pretendere di dominarli immediatamente attraverso la comprensione razionale. Stella stessa sembra aver progressivamente abbandonato quella modalità automatica di lettura del reale che caratterizzava l'inizio della sua indagine. Travolta dall'accumularsi di testimonianze, racconti e versioni differenti dei fatti, la narratrice perde progressivamente la possibilità di esercitare un controllo totale sugli eventi e viene costretta ad affidarsi a una diversa forma di conoscenza.

Si comprende così perché i personaggi colgano spesso il significato profondo degli avvenimenti soltanto in un secondo momento. Ciò che conta non si manifesta immediatamente, ma emerge quando si torna a guardare il medesimo oggetto con occhi differenti. Le due lettere, apparentemente prive di elementi significativi, si trasformano improvvisamente in una fonte di rivelazione. Lo stesso elemento costituisce uno dei principi fondamentali della poetica ortesiana.

Particolarmente significativa è inoltre l'oscillazione tra due diverse modalità della visione. Da un lato la visione inquadrata e circoscritta, rappresentata dalle lettere e dalla loro rilettura analitica; dall'altra la visione panoramica evocata dall'immagine del mare. Se la prima consente di focalizzare l'attenzione e di organizzare razionalmente l'esperienza, essa non permette ancora di cogliere il significato profondo delle cose. Lo svelamento avviene soltanto quando lo sguardo si apre all'indefinito e si confronta con l'immensità. È nella contemplazione dentro una prospettiva ampia che si rivela invece la visione più profonda e nitida delle cose. Di fronte all'immenso, l'uomo percepisce la propria piccolezza e prende coscienza dell'esistenza di qualcosa che eccede la sua comprensione. In questo momento non domina più il reale, ma si dispone ad ascoltarlo. È allora che tornano a emergere i sentimenti, la memoria e l'intuizione. In altri termini, si realizza quel ritorno al "sentire" di cui parlava Sklovskij come condizione necessaria per poter vedere veramente.

Un ulteriore meccanismo attraverso cui Ortese mette in crisi lo sguardo abituale e lo apre progressivamente alla visione, è rintracciabile già nella prima pagina del romanzo. Il puma viene introdotto da Op tramite una descrizione quasi enciclopedica. Di conseguenza, sembra essere semplicemente un elemento marginale rispetto alla conversazione in corso. La sua presenza sembra configurarsi come un semplice dettaglio informativo, privo di una reale rilevanza narrativa. Al contrario, quando viene nominato Decimo, la reazione immediata della narratrice («trasalii»)³⁸² orienta subito il lettore verso questa figura. Fidandosi delle convenzioni narrative e di ciò che conosce, perché si è presentato (Stella), è portato a concentrarsi sul personaggio umano e relegare in secondo piano l'animale.

Già in questo passaggio si manifesta una delle principali strategie etiche e narrative della scrittrice. Ortese tende, infatti, a scardinare ciò che appare logicamente importante, centrale o degno di attenzione, tanto nella costruzione del racconto quanto nella percezione quotidiana del reale. Lo sguardo umano guidato dalla visione automatica, ossia dall'abitudine, si dirige spontaneamente verso ciò che gli è familiare, riconoscibile e culturalmente significativo. La scrittrice, al contrario, tenta di spostare l'attenzione verso ciò che appare marginale, secondario o estraneo.

Non è casuale, dunque, che il puma, inizialmente percepito come elemento accessorio, si riveli fondamentale, mentre Decimo finisca per essere uno tra i diversi protagonisti. Attraverso questo rovesciamento delle gerarchie percettive, Ortese invita il lettore a diffidare delle evidenze immediate e a interrogarsi continuamente su ciò che viene lasciato ai margini del racconto.

A questa dinamica si collega un'altra delle grandi questioni che attraversano il romanzo: il rapporto tra verità e comprensione. I personaggi, e *in primis* Stella, si muovono in una fitta rete di racconti, nel tentativo di ricostruire gli eventi e raggiungere una verità definitiva. Tuttavia, ogni volta che tale verità sembra a portata di mano, essa si sottrae nuovamente alla comprensione. Come viene esplicitato da uno dei personaggi, proprio quando «sono a due passi dalla verità tutte le luci si spengono».³⁸³

Ortese interrompe frequentemente la narrazione nel momento in cui sembra sul punto di rivelare qualcosa di importante. Nuovi dettagli si aggiungono e scardinano quelli che

³⁸² Ivi, p. 11.

³⁸³ Ivi, p. 229.

precedentemente apparivano chiarificatori. Ad esempio, è il caso di una lettera che sembrerebbe contenere un'informazione fondamentale per comprendere i fatti, ma essa svanisce: «a questo punto, s'inserivano delle frasi e poche parole cancellate».³⁸⁴ Ancora una volta la rivelazione viene differita e ciò che sembrava accessibile torna a essere avvolto nell'incertezza.

L'intera struttura narrativa procede attraverso l'accumulo di voci differenti, ciascuna portatrice di una propria prospettiva e di una propria interpretazione dei fatti. Ogni testimonianza tende a modificare o mettere in discussione quelle precedenti, producendo un continuo slittamento del significato. Un esempio lo si può notare in due lettere consequenziali inviate da Decimo a Op, in cui egli parla del puma. Nella prima il professore dice di volersene disfare, dunque sia il lettore che Stella pensano che stia progettando di ucciderlo. All'inizio della lettera successiva, invece, egli accenna ad un regalo inviato a Miss Rose chiedendo se non fosse stato accolto male. A questo punto le ipotesi si moltiplicano: ha spedito il puma vivo? Ne ha inviato il corpo? Oppure qualcos'altro? Poco dopo però Decimo chiarisce che non si «è sbarazzato di Alonso»³⁸⁵ e che la prova di quanto dice si trova in una nota al margine della lettera. Purtroppo, proprio questa nota manca all'appello. Ancora una volta la verità sembra vicinissima, ma sfugge nel momento stesso in cui appare raggiungibile. Soltanto alcune righe più in tardi il lettore apprende che «il cucciolo fu veramente investito»,³⁸⁶ chiarendo almeno la dinamica della morte dell'animale. Rimane aperta però un'altra domanda: Che cosa è stato realmente inviato a Miss Rose? Solo successivamente si scopre essere la pelliccia del puma.

La costruzione labirintica della vicenda non è tuttavia l'unico elemento a produrre spaesamento. A rendere ancora più perturbante l'esperienza del lettore-narratore contribuisce l'ambivalenza degli stati d'animo o delle azioni dei personaggi. Lo stesso Decimo, ad esempio, dichiara: «la sola cosa a questo punto, che potevo fare, o speravo gradita alla sensibilità tua e di Rose era di riprenderne la pelliccia e buttare il resto nell'immondezzaio».³⁸⁷ Per un istante le sue parole sembrano suggerire una forma di rispetto o di pietà nei confronti dell'animale; immediatamente dopo, però, il gesto ne

³⁸⁴ *Ivi*, p. 131.

³⁸⁵ *Ivi*, pp. 62-63.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 63.

³⁸⁷ *Ibidem*.

ribalta il significato. Ancora una volta il lettore è costretto a rivedere il proprio giudizio e a mettere in discussione la propria visione dei personaggi.

Attraverso questi continui slittamenti interpretativi, Ortese sembra ribadire uno dei principi fondamentali già emersi nei precedenti romanzi: l'impossibilità di ridurre il reale a una verità unica, definitiva e assoluta. Ogni esistenza possiede infatti il proprio punto di vista, la propria esperienza e il proprio modo di abitare il mondo. La verità non si presenta come un blocco compatto e unitario, ma come una molteplicità di prospettive che si intrecciano senza mai coincidere pienamente. Non sorprende allora la frase di Ingres che invita non tanto a cercare una verità, quanto a «considerare quante verità sono sparse, come in uno specchio rotto per sempre, frantumato in mille piccole schegge, in questa storia».³⁸⁸ L'immagine dello specchio infranto sintetizza l'intero impianto narrativo dell'opera. Nessuna voce possiede il monopolio della verità e nessuna prospettiva è in grado di esaurire la complessità del reale. La pluralità degli sguardi e delle voci concorre così a costruire quella struttura labirintica che caratterizza il romanzo. Le lettere, i racconti orali, le testimonianze indirette e continui cambi di prospettiva non rappresentano soltanto espedienti narrativi funzionali alla *suspense*.

Essi costituiscono piuttosto veri e propri dispositivi di straniamento, attraverso cui Ortese destabilizza le aspettative del lettore e lo costringe ad abbandonare il desiderio di comprendere. In tal modo la narrazione stessa diventa esercizio di visione: un percorso che insegna ad accogliere la complessità, l'ambiguità e la pluralità irriducibile di ogni cosa.

Anche il tempo della storia appare intricato e caotico. Infatti, le poche informazioni cronologiche che dovrebbero aiutare ad orientarsi nel racconto, fornendone una scansione temporale logica, si presentano invece come frammentarie e non lineari. Esse sono dedotte quasi sempre dalle lettere, di cui viene messa continuamente in dubbio l'attendibilità: «le due lettere, la Ottava e la Nona, incertamente datate, come tutte, con un "18 maggio...", quindi non identificabili in un tempo storico».³⁸⁹

Il movimento ondivago che cancella e ricrea, oscillando fra sogno e realtà, presente e passato, verità e menzogna, sposta continuamente i sensi di tutti coloro che sono coinvolti nella storia, lettore compreso. In una stessa frase compaiono frequentemente elementi

³⁸⁸ Ivi, pp. 239-240.

³⁸⁹ Ivi, p. 119.

che, per la logica razionale, si collocano agli antipodi; tuttavia, l'autrice, accostandoli, sembra voler annullare tale distanza per riportarli su un medesimo piano comunicante. Si pensi, ad esempio, all'opposizione fra sogno e realtà, fra invisibile e visibile, non umano e umano, verità e dubbio: «annunciate nel sogno, e poi giunte veramente»;³⁹⁰ oppure «da politica e giudiziaria, e molto “culturale,” in una storia di “spiriti”»;³⁹¹ ancora «l'amicizia era vera... anche se forse enfatizzata dal sogno del Cucciolo... tutto era vero... anche il Puma, probabilmente».³⁹² Si tratti di termini che si contraddicono e che vengono fatti oscillare continuamente da un polo all'altro.

A questo punto, è possibile sostenere che Ortese, attraverso questi movimenti repentini della narrazione e della prosa, traduca la volontà etica di un progressivo annullamento delle differenze gerarchiche, in favore di una filosofia terrestre e universale fondata sulla compresenza e sull'uguaglianza di tutte le forme. Ritorna così quel pensiero, già ampiamente esplicitato nelle sue opere e nei suoi scritti saggistici, secondo cui ogni dettaglio possiede un valore intrinseco e partecipa di una medesima condizione esistenziale. La vita, infatti, si presenta come una realtà complessa e contraddittoria che non può essere ridotta a un'unica prospettiva di sguardo e voce, né esaurita da una sola interpretazione. Un indizio significativo di tale concezione emerge nelle parole di Stella al termine del racconto:

dopo questi fatti, io non fui in grado di misurare, o almeno controllare criticamente, nessuna delle circostanze in cui erano accaduti e ancora accadevano, né fare caso alle loro sfumature, a quanto insomma costituisce il tessuto minuto e spesso contraddittorio, il punto già non chiaramente precisabile cui fa capo ogni vita, o giorno della vita.³⁹³

La riflessione della protagonista assume un valore che supera la singola vicenda narrata e investe la realtà nel suo complesso. Il dubbio, il mistero e la contraddittorietà non rappresentano anomalie da eliminare, ma dimensioni costitutive dell'esistenza terrestre. Per questo motivo la ricerca di una verità assoluta e definitiva si rivela impossibile, così come «il tessuto minuto»,³⁹⁴ spesso dimenticato è ciò che svela tale verità profonda e ne permette l'accettazione.

³⁹⁰ Ivi, p. 239.

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² Ivi, p. 239.

³⁹³ Ivi, p. 227.

³⁹⁴ *Ibidem*.

Ciò che Ortese propone non è tanto una nuova certezza, quanto un diverso modo di guardare il mondo, fondato sull'accoglienza dell'ambiguità, della complessità e della pluralità delle forme di vita, andando oltre la comprensione razionale e la differenziazione fra individui. Non a caso, i dettagli sopra citati – ma se ne potrebbero individuare molti altri, poiché costituiscono il tessuto stesso della struttura narrativa e della prosa del romanzo – contribuiscono a costruire una realtà stratificata, nella quale nessuna prospettiva riesce a imporsi come definitiva.

Attraverso questo continuo intreccio di visioni, voci e livelli di significato, Ortese invita il lettore ad abbandonare ogni concezione antropocentrica, razionale e gerarchica dell'esistenza per aprirsi a una percezione più ampia del vivente, fondata sulla relazione piuttosto che sul dominio.

La medesima dinamica che caratterizza l'impostazione dei personaggi, delle loro voci e dei loro sguardi, si riflette dunque nella costruzione stessa del racconto. In superficie, il romanzo presenta i tratti di un giallo incentrato sull'indagine di un delitto umano; tuttavia, procedendo nella lettura, la morte che assume una centralità sempre maggiore è quella del puma. Come già accadeva ne *Il Cardillo addolorato*, emerge così una narrazione umana e antropocentrica solo apparentemente dominante, alla quale si affianca quella dell'alterità. Ortese, tuttavia, sembra spingersi oltre quanto realizzato nel romanzo precedente, poiché la narrazione allegorica dietro le altre viene effettivamente esplicitata alla fine del romanzo. Il precedente romanzo rimane ancora parzialmente criptico a riguardo, soffermandosi al momento di crisi piuttosto che di possibilità di una rigenerazione. In questa narrazione allegorica confluiscono dunque entrambe le storie, quella umana e quella dell'alterità, che trovano infine un significato comune all'interno di una riflessione più ampia sul destino dell'uomo e sul suo rapporto con il vivente. Nonostante il depistaggio narrativo, nel ripercorrere il libro, quasi all'inizio si scorge un indizio fondamentale lasciato da Op a Stella: «questa, però, non è una storia di animali, signora Winter [...] già suppongo si sia sbagliato a parlare di “animali”. La vita è una».³⁹⁵ Se questo dettaglio appariva misterioso a tal punto da essere dimenticato, diventa illuminante solo una volta giunti al termine. Effettivamente, la storia non è animalista, Anna Maria non intende promuovere la superiorità dell'animale piuttosto che dell'umano, o la maggiore importanza di uno rispetto all'altro. La vera questione non riguarda la

³⁹⁵ Ivi, p. 21.

soluzione dei misteriosi casi, bensì il modo in cui l'uomo guarda il mondo e quindi una storia allegorica di un ben più grande delitto. Tale informazione viene data alla fine del romanzo attraverso la voce di Stella:

era stata una storia ben più grande della sua apparente collocazione poliziesca, e della sua matrice politica o criminale che dir si voglia: era stata la storia di un peccato molto comune agli uomini, ma il più grave (il primo, penso) di tutti i peccati: il disconoscimento dello Spirito del mondo, della sua mitezza e bontà, della grazia che lo attraversa a ogni istante... e non lo dimentica mai, tale mondo.³⁹⁶

È il delitto dello sguardo che ha disimparato a vedere. Così è avvenuto il «disconoscimento dello Spirito del mondo». Di quello spirito fraterno mostratosi nell'abbraccio fra Decio e Alonso in cui uomo e Natura si riconoscono come esseri uguali in quanto «la vita è una».

A tal proposito, è necessaria un'ulteriore precisazione relativa alla costruzione narrativa del romanzo, che sembra collegarsi profondamente a una delle convinzioni più ricorrenti nelle opere ortesiane: l'idea che ciò che occupa una posizione marginale sia spesso portatore di una verità più autentica rispetto a ciò che si trova al centro della scena. L'esperienza personale di esclusione e di marginalità vissuta dalla scrittrice appare infatti costantemente trasfigurata nella sua produzione letteraria, non soltanto attraverso la rappresentazione di personaggi relegati ai margini della società, ma anche mediante precise strategie compositive che coinvolgono la struttura stessa della narrazione.

Anna Maria sembra assumere deliberatamente questa postura liminale e trasformarla in un principio organizzativo dell'opera. Di conseguenza, gli elementi realmente decisivi non occupano quasi mai la posizione che il lettore si aspetterebbe. Al contrario, le chiavi interpretative del romanzo tendono a collocarsi nelle zone periferiche del racconto, laddove l'attenzione appare inizialmente minore. È significativo osservare come molti degli indizi che consentono di comprendere il significato profondo della vicenda siano concentrati nelle pagine iniziali e in quelle finali, mentre la parte centrale del testo si presenta come un intreccio di testimonianze, ipotesi, ricostruzioni e informazioni che sembrano assumere grande importanza, ma che progressivamente si rivelano incapaci di condurre a una spiegazione definitiva. Al termine, infatti, Ortese dice: «non parliamo più

³⁹⁶ Ivi, p. 245.

di questi sogni pazzeschi». ³⁹⁷ Poi lo ripete poche pagine dopo, nel caso in cui non fosse stato chiaro: «che sogno è stato il mio!». ³⁹⁸ Un sogno, appunto. Tutto ciò che è stato forse è stato solo questo e i sogni non possono essere compresi o razionali, ad essi l'uomo si abbandona e così deve fare con la lettura e il flusso che scorre nella vita.

La funzione di questa apparente dispersione narrativa non consiste però nel depistaggio fine a sé stesso. Essa sembra piuttosto rispondere alla volontà di mettere in crisi le modalità abituali della lettura e della conoscenza. Il lettore viene condotto entro un percorso di smarrimento che lo costringe ad abbandonare la ricerca di una verità immediata e lineare. Solo giunto alla conclusione del romanzo può comprendere che il significato dell'opera non si trovava nel susseguirsi degli eventi, ma era già stato disseminato ai margini della narrazione. È allora che si rende necessario tornare indietro e rileggere ciò che appariva secondario alla luce di quanto è stato finalmente svelato.

In questa prospettiva, l'intero romanzo sembra trovare il proprio centro simbolico in due momenti tra loro distanti ma profondamente connessi: l'abbraccio iniziale e la spiegazione finale del significato di quell'abbraccio. Tra questi due estremi si sviluppa un lungo itinerario di disorientamento che ha lo scopo di preparare il lettore a una diversa forma di visione.

Come già accadeva ne *Il Cardillo addolorato*, lo spaesamento non rappresenta dunque un ostacolo alla conoscenza, bensì la condizione necessaria affinché possa emergere una diversa modalità di relazione con il reale. Tale prospettiva sembra condensarsi nelle parole che chiudono il romanzo: «La vita – come le ombre televisive – non è mai nelle nostre stanze, ma altrove. Così, chi cercasse il Cucciolo, scruti, la notte, nel silenzio del mondo; non lo chiami, se non sottovoce, ma sempre abbia cura di rinnovare l'acqua della sua ciotola triste». ³⁹⁹

Attraverso la voce della narratrice, Ortese suggerisce che il nucleo più autentico dell'opera non coincide con la semplice successione degli eventi narrati, ma con ciò che essi custodiscono e alludono oltre la dimensione del racconto. La letteratura può indicare una direzione, può mostrare ciò che normalmente rimane invisibile, ma non può sostituirsi alla vita né agire direttamente su di essa. Il compito ultimo viene affidato al lettore, chiamato a riconoscere ciò che era stato rimosso dal proprio sguardo e a riscoprire la

³⁹⁷ Ivi, p. 238.

³⁹⁸ Ivi, p. 246.

³⁹⁹ *Ibidem*.

molteplicità delle forme viventi che abitano il mondo. Il «Cucciolo» assume così il valore di una figura simbolica dell'alterità, nel quale sguardo si scorge l'anima del mondo. Egli è invisibile, fragile e sofferente, continua ad attendere riconoscimento e cura. Rinnovare l'acqua della sua ciotola significa allora assumersi una responsabilità etica verso la vita stessa, imparando a custodire ciò che appare piccolo, marginale e vulnerabile, ma che proprio per questo conserva il segreto più profondo dell'esistenza.

Alonso non costituisce soltanto il protagonista di una vicenda, ma diviene la figura attraverso cui la scrittrice affida al lettore la responsabilità di una possibile trasformazione dello sguardo, confermando ancora una volta l'inscindibile legame tra visione, scrittura ed etica che attraversa l'intera sua opera.

CONCLUSIONE

Il presente lavoro aveva avuto origine da una domanda tanto semplice quanto difficile: la letteratura può ancora avere una funzione salvifica? Può offrire una speranza o almeno indicare una diversa postura attraverso cui abitare il mondo e relazionarsi agli altri esseri viventi?

L'indagine sulla scrittura di Anna Maria Ortese ha preso avvio da questo interrogativo e, nel corso della ricerca, ha progressivamente mostrato come tale questione attraversi in profondità l'intera produzione della scrittrice. Attraverso l'analisi di alcune opere del suo grande corpus e dei principali nuclei teorici della sua poetica, è emerso come l'alterità costituisca il centro propulsore della sua riflessione letteraria, etica e conoscitiva. Gli animali, i bambini, le creature fantastiche e tutte le figure marginali che popolano i suoi romanzi non rappresentano semplicemente temi o personaggi, ma diventano strumenti attraverso cui mettere in crisi le certezze dell'uomo moderno e la sua pretesa di occupare una posizione privilegiata all'interno del vivente.

In questa prospettiva, il fantastico non si configura come evasione dalla realtà, bensì come modalità privilegiata per interrogarla. Lo straniamento, lungi dall'essere un semplice artificio estetico, assume una funzione etica: interrompe l'automatismo dello sguardo e rende nuovamente visibile ciò che l'abitudine, la razionalità e la cultura occidentale e antropocentrica hanno progressivamente relegato ai margini. La scrittura ortesiana invita così il lettore a sospendere le proprie categorie interpretative e ad aprirsi alla complessità del reale, accettandone il mistero, l'ambiguità e la pluralità di forme.

Uno dei risultati principali di questa ricerca consiste proprio nell'aver mostrato come la letteratura di Ortese non si limiti a rappresentare il mondo, ma tenti costantemente di trasformare il modo in cui esso viene percepito. Attraverso una lingua sperimentale, una struttura narrativa polifonica e una continua messa in discussione delle gerarchie tra umano e non umano, la scrittrice costruisce una vera e propria educazione dello sguardo. L'alterità, il sogno, il fantastico e la visione non conducono lontano dalla verità, ma invitano a ripensare il significato stesso del conoscere e dello stare al mondo. È forse anche per questo motivo che l'opera di Anna Maria Ortese continua a mostrarsi meravigliosamente attuale. Le questioni che attraversano la sua scrittura – il rapporto tra uomo e natura, la responsabilità nei confronti dell'altro, la critica del dominio, la

condizione degli esclusi, il valore della compassione e della cura – risuonano oggi con una forza particolare. In un'epoca segnata da crisi ecologiche, sociali e culturali sempre più evidenti, la sua voce continua a suggerire la necessità di una diversa relazione con il vivente e di una rinnovata responsabilità dello sguardo.

Naturalmente, la vastità e la complessità dell'universo ortesiano non consentono di esaurire in un'unica ricerca tutte le questioni che esso solleva. Questo lavoro non aveva tale ambizione. Molti percorsi restano ancora aperti: il confronto con altri autori del Novecento, l'approfondimento del dialogo tra Ortese e le prospettive ecocritiche contemporanee, l'analisi della ricezione critica della sua opera negli ultimi decenni o il rapporto tra la sua scrittura e le più recenti riflessioni postumaniste. Tali direzioni potrebbero contribuire ulteriormente a mettere in luce la ricchezza e l'originalità di una delle voci più significative della letteratura italiana contemporanea.

Se la domanda dalla quale questa ricerca ha preso avvio riguardava la possibilità che la letteratura possieda ancora una funzione salvifica, l'opera di Anna Maria Ortese sembra suggerire una risposta tanto semplice quanto radicale. La letteratura non può arrestare la violenza del mondo, cancellarne le ingiustizie o modificare direttamente il corso della storia. Può però intervenire sullo sguardo con cui l'uomo osserva sé stesso e ciò che lo circonda. È proprio in questa trasformazione percettiva che risiede il suo potere. Attraverso il fantastico, l'alterità, lo straniamento e una scrittura che continuamente mette in crisi le abitudini del pensiero, Ortese invita il lettore a sospendere le gerarchie consolidate e a riconoscere la dignità di ciò che è stato relegato ai margini. La sua letteratura non offre soluzioni, ma rende nuovamente visibile ciò che il mondo contemporaneo ha imparato a non vedere. Forse la speranza che emerge dalle sue opere non consiste nella promessa di una salvezza definitiva, ma nella possibilità di una diversa postura nei confronti della vita. Un modo più attento, più responsabile e più compassionevole di abitare il mondo. Se esiste ancora una funzione salvifica della letteratura, essa risiede allora nella capacità di ridestare lo sguardo e di ricordare che ogni trasformazione del reale comincia sempre da una trasformazione del modo in cui lo si guarda.

Forse è proprio qui che risiede il significato più profondo dell'opera ortesiana. Nel costruire, attraverso la scrittura, una sorta di isola del pensiero e dell'immaginazione: un luogo separato dal continente della consuetudine, ma non per questo estraneo al mondo.

Anzi, è proprio da questa distanza che diventa possibile osservarlo con maggiore chiarezza. L'isola di Anna Maria Ortese è il luogo del mistero, delle domande che incrinano le certezze, della responsabilità verso ciò che vive. È uno spazio in cui il lettore viene invitato a sospendere le categorie abituali e a guardare nuovamente ciò che credeva di conoscere. Qui l'alterità non appare più come una minaccia o una distanza da colmare, ma come la condizione necessaria per comprendere la complessità del reale. Attraverso le figure animali, i bambini, i visionari e tutte quelle creature marginali che popolano le sue opere, Ortese lascia disseminate le coordinate di un viaggio che conduce oltre la superficie delle cose. Non offre una verità definitiva, ma la possibilità di un diverso modo di abitare il mondo. Chi accetta di percorrere questa strada scopre che l'approdo non coincide con una meta conclusiva, bensì con l'inizio di un'ulteriore esplorazione.

Dalla posizione marginale che ha scelto per sé, Ortese continua ancora oggi a guardare verso quel continente ferito che è il mondo umano, affidando alla scrittura una speranza ostinata: che sia ancora possibile imparare a vedere, riconoscere e custodire il significato più profondo che è stato dimenticato e che ci ricongiunge con tutte le creature. Forse è proprio questo il lascito più prezioso della sua opera e il significato più profondo delle coordinate che lascia disseminate nelle sue pagine: indicare una via possibile per tornare a vedere.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Anna Maria Ortese

Lettera di A. M. Ortese ad Antonio Franchini del 18 marzo 1941, riportata in CLERICI L., *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.

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

ORTESE A. M., *Angelici dolori e altri racconti*, a cura di L. CLERICI, Milano, Adelphi, 2006.

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

ORTESE A. M., *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di G. D'INA e G. ZACCARIA, Milano, Bompiani, 1988.

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

ORTESE A. M., *Da Moby Dick all'Orsa Bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di M. FARNETTI, Milano, Adelphi, 2011.

ORTESE A. M., *Il Cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993.

ORTESE A. M., *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994.

ORTESE A. M., *Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 1998.

ORTESE A. M., *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987.

ORTESE A. M., *L'iguana*, Milano, Adelphi, 1986.

ORTESE A. M., *La penna d'angelo*, in *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006.

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

ORTESE A. M., *La villa*, in *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006.

ORTESE A. M., *L'isola*, in *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006.

ORTESE A. M., *Lettera a G. Ferrauto del 16 aprile 1971*, in CLERICI L., *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.

ORTESE A. M., *Partiamo per il Brasile*, in «Corriere d'Informazione», 18-19 gennaio 1958.

ORTESE A. M., *Pellerossa*, in *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006.

ORTESE A. M., *Piccolo drago*, in *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987.

ORTESE A. M., *Quartiere*, in *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006.

ORTESE A. M., *Solitario lume*, in *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006.

ORTESE A. M., *Valentino*, in *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006.

ORTESE A. M., *Via da Roma*, in *Angelici dolori e altri racconti*, a cura di L. CLERICI, Milano, Adelphi, 2006.

ORTESE A. M., *Viaggio a Roma*, in «Meridiano di Roma», a. III, n. 1, 2 gennaio 1938.

ORTESE A. M., *Anne, le aggiunte e il mutamento*, introduzione a *Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 1998.

Opere di altri autori

BACHELARD G., *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red, 2006.

CHIAROMONTE N., *Scritti sul teatro*, a cura di M. CHIAROMONTE, Torino, Einaudi, 1976.

DELEUZE G., GUATTARI F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Cooper, 2003.

DERRIDA J., *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, 2006.

FREUD S., *Il perturbante*, in ID., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1991.

GENETTE G., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006.

GUALTIERI M., *Senza polvere e senza peso*, Torino, Einaudi, 2006.

LANGEN A., *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.

LEOPARDI G., *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991.

MESCHONNIC H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

MITCHELL W. J. T., *Pictorial Turn e scienza delle immagini*, a cura di M. COMETA e V. CAMMARATA, Milano, Raffaello Cortina, 2017.

PRETE A., *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016.

PRETE A., *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1988.

RIMBAUD A., *Illuminazioni*, in *Opere complete*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992.

ŠKLOVSKIJ V., *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.

WEIL S., *Attesa di Dio*, Milano, Adelphi, 2008.

WU MING 1, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

ZAMBRANO M., *I beati*, Milano, Feltrinelli, 1992.

Bibliografia critica

Monografie

BELLUCCI L., *E tu chi sei? Spazio, corpo, visioni in Anna Maria Ortese*, Roma, Avagliano, 2024.

BORGHESI A., *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015.

CLERICI L., *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.

FARNETTI M., *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998.

FAVARO F., *Una "scrittura celeste": avvicinamenti ad Anna Maria Ortese*, Pescara, Tracce, 2014.

SCARFÒ R., *Dall'otherness all'altro. Negli scritti di Anna Maria Ortese*, Reggio Calabria, Leonida, 2012.

Saggi

In volume:

BALDI A., *Esperienza del dolore ed empatia*, in *La grande iguana: scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Atti del convegno internazionale, Roma, 4-6 giugno 2018, a cura di A. Bubba, Canterano, Aracne, 2020, pp. 117-126.

CAMBRIA A., *L'ultimo libro di Anna Maria Ortese, una perla editoriale*, in «Minerva dossier», aprile 1988, p. 35.

CLERICI L., *L'invisibile trama dei racconti*, in ORTESE A. M., *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006, pp. 445-465.

In rivista:

BELLEZZA D., *Un'immaginazione feroce*, in *Per Anna Maria Ortese*, numero monografico de «Il Giannone», 2006, pp. 139-142.

CLERICI L., *Il dolore bagna Napoli*, in «L'Unità», 16 maggio 1994, p. 7.

COMPAGNONE L., *Lettera aperta a una scrittrice*, in *Per Anna Maria Ortese*, numero monografico de «Il Giannone», 2006, pp. 135-138.

HAAS F., *Anna Maria Ortese e le lettere al suo "ambasciatore" nella "feroce e cara Napoli"*, in *La grande iguana: scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese: atti del convegno internazionale*, Roma, 4-6 giugno 2018, a cura di A. Bubba, 2020, pp. 37-46.

MALLET M. L., prefazione a DERRIDA J., *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 29-34.

MARAINI D., *Anna Maria Ortese*, in *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 23-35.

MORRA E., *La vita delle immagini*, in *La grande iguana: scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Atti del convegno internazionale, Roma, 4-6 giugno 2018, a cura di A. Bubba, 2020, pp. 93-102.

MURANO L., *Partire da sé e non farsi trovare*, in *La sapienza di partire da sé*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 5-21.

NOTARBARTOLO T., *Anna Maria Ortese. Verità amare e parole d'amore*, in *La grande iguana: scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Atti del convegno

internazionale, Roma, 4-6 giugno 2018, a cura di A. Bubba, 2020, pp. 145-150.

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

PIVETTA O., *Ortese e le occasioni di Alonso*, in «L'Unità», 25 maggio 1996, p. 4.

SENO C., *Il femminismo di Anna Maria Ortese*, in *La grande iguana: scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Atti del convegno internazionale, Roma, 4-6 giugno 2018, a cura di A. Bubba, 2020, pp. 21-28.

ŠKLOVSKIJ V., *L'arte come procedimento*, in *Formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-94.

VILLANI P., *Prima persona femminile: Anna Maria Ortese e la scrittura autobiografica*, in «Italianistica», XLII, n. 3, settembre-dicembre 2020, pp. 51-63.

Interviste

MARABINI C., *Incontro a Rapallo*, in «Nuova Antologia», vol. 554, fasc. 2155, luglio-settembre 1985, pp. 201-203.

POLLA-MATTIOT N., *Il mio paradiso è il silenzio*, in «Grazia», 16 giugno 1996, p. 93-96.

VITTORINI M. V., «*Ho quattro libri in manoscritto*», in «Wimbledon», a. III, n. 21, gennaio 1992, p. 28.

Tesi di laurea

ATTANASIO E., *Divenire drago. Esplorazioni nell'opera di Ortese*, Bologna, Pendragon, 2022.

Sitografia

MONTESANTO G., *Una luce bianca tra le nuvole basse. L'utopia di Ortese*, in «L'Unità», poi ripubblicato su WordPress <https://annamariaortese.wordpress.com/2006/01/13/123/>, 1 ottobre 2004 [ultima consultazione 27 maggio 2026].

DE GASPERIN V., *Protesta nello stile: appunti sulla lingua ne "L'Iguana" di Anna Maria Ortese*, in «The Italianist», 30 (sup2), 2010, pp. 237-254, <https://doi.org/10.1080/02614340.2010.11917489>, [ultima consultazione 10 giugno 2026].

OELLER S., *Il "mare dell'espressività": tra mare fisico e mare metaforico nel romanzo Il porto di Toledo (1998) di Anna Maria Ortese*, in «American Association of Teachers of Italian Online Working Papers», 2019, pp. 1-7, <https://aati-online.org/wp-content/uploads/2016/11/OLLER-STEFANIE-Ortese.pdf>, [ultima consultazione 12 maggio 2026].

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, <https://www.studigermanici.it/wp-content/uploads/2017/12/1522-781-2-PB.pdf> [ultima consultazione 11 marzo 2026]

ROSSI ORTS C., *Lo sguardo, il canto, le luci dell'universo. Forme della letteratura ecologica nella trilogia animalista di Anna Maria Ortese*, in «L'ospite ingrato», vol. 10,

2021, pp. 399-414, [OAJ – Firenze University Press](https://oaj.fupress.net/index.php/oi/article/view/13698), <https://oaj.fupress.net/index.php/oi/article/view/13698>, [ultima consultazione 15 giugno 2026]

WU MING 1, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino, Einaudi, 2009, https://www.wumingfoundation.com/italiano/NIE3_Euridice.pdf, [ultima consultazione 16 giugno 2026].