

Lo sguardo, il canto e le luci dell'universo

Forme della letteratura ecologica nella trilogia animalista di Anna Maria Ortese

Chiara Rossi Orts

C'è qualche cosa che ritieni più importante dello scrivere, della pace dello scrivere?

Certo: la pace stessa. Voglio dire: il più piccolo atto di giustizia (non oso dire verità o compassione) vale tutto un libro. Il ritorno della legge, poi – intendo la legge morale –, essendo la seconda natura stessa, vale la cultura tutta intera. Se tu ci pensi, si scrive infatti perché si è tristi, perché tutto questo – la seconda natura, con quanto implica di rinnovamento e di gioia – non c'è, o è tenuto distante: oppresso da un inganno, un potere strano, che ne rimanda in eterno l'avvento.

Anna Maria Ortese, *La virtù del nulla*

È ormai consuetudine accostare il nome di Anna Maria Ortese alla questione della sensibilità ecologica e indicare la trilogia composta da *L'Iguana*, *Il cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari* come trilogia animalista, oltre che fantastica. Al di là, però, del dichiarato animalismo dell'autrice (quale emerge, ad esempio, negli scritti di *Corpo celeste* e *Le Piccole Persone*) e della presenza, nei romanzi sopraccitati, di animali, in cosa consiste davvero l'animalismo ortesiano e, soprattutto, come si esplica all'interno delle sue opere? In altre parole: in che senso si può affermare di essere al cospetto di opere letterarie ecologiche?

Una possibile risposta può essere delineata partendo dalla riflessione sulla struttura del romanzo¹ di nostro interesse, *Il cardillo addolorato*, la quale è senz'altro complessa: le molte narrazioni attraverso cui si viene a conoscenza dei fatti e degli antefatti (quella del narratore esterno, eterodiegetico, dalla focalizzazione variabile – anche se prevalentemente legata al punto di vista del principe Neville – da un lato; dall'altro quelle dei diversi narratori intradiegetici, che raccontano, di volta in volta, la loro versione del mistero di Elmina e del Cardillo) sono in costante contraddizione e si modellano, anziché in una trama univoca e lineare, in una pluralità di voci divergenti, in un «quadro fatto di prospettive multiple e personaggi instabili» che rende la vicenda «complessa e sfuggente, ramificata e contraddittoria, incontrollabile».²

Pur essendo per certi versi inattendibile, il narratore offre al lettore, attraverso i suoi interventi metanarrativi, degli indizi per orientarsi all'interno di questa storia intessuta di pettegolezzi e dicerie. Si prendano come esempi i due passaggi seguenti:

Se il benevolo e forse incuriosito Lettore di queste pagine si aspettasse da noi una accurata e circostanziata raffigurazione della scena che seguì la consegna del messaggio nella Casa del Pallonetto, dovremmo deluderlo. D'altra parte, come forse potrà vedersi in seguito, tale scena si ridimensionerà da sola. Urge piuttosto l'obbligo, per lo scrupoloso narratore, di riprendere il filo della vicenda stessa là dove si è imbrogliato, nel suo vero luogo, non vogliamo dire malvagio, ma irresponsabile sì. E questo luogo era il cuore stesso del *principe-mago* di Liegi.³

¹ Nel suo ultimo studio, Niccolò Scaffai reagisce ad alcune derive dell'*ecocriticism* più tradizionale esprimendo proprio la necessità di riportare l'attenzione critica sul nesso tra contenuto e forma dell'opera letteraria: «per la critica ecologica [...] la presenza della natura come argomento di un'opera è solo una condizione, e non sufficiente», in quanto «l'esercizio di una critica vera e propria si attiva [...] quando il tema reagisce con i procedimenti, e quando i referenti sono filtrati attraverso i codici» (N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 71). Nello specifico, Scaffai affianca al referente principale della critica ecologica della letteratura – *l'Umwelt*, l'ambiente, inteso come «territorio di coesistenza che può sfociare nell'incontro, nel conflitto, nel rovesciamento di prospettive fra agenti che hanno valori e percezioni diversi» (*ivi*, p. 72) – altre due costanti in sinergia con quella tematica: una costante formale, che si realizza in genere nello straniamento formale delle opere, e una costante pratica, relativa all'«azione svolta contro o a favore dell'ambiente o di uno dei suoi elementi», una sorta di «tema in movimento» (*ivi*, pp. 13-15 e p. 72).

² L. Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 601-602.

³ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993, p. 78.

Ma non vogliamo, né forse osiamo, perderci in sottili descrizioni del cuore umano, in una vicenda oltretutto risalente alla fine del terz'ultimo secolo della nuova Europa; epoca ormai remota, e dove soprattutto sono in questione cose estremamente volatili come denari e pasticci di mercanti, risoluzioni e destini di spose intemerate, e inoltre litigi fanciulleschi, storie di piccine dispettose, ma anche troppo tenere per sopportare questa vita. Torniamo dunque, Lettore, ai complicati e ridicoli fatti che tessono la trama stellare delle belle passioni umane.⁴

Se, da un lato, da questi interventi emerge la contraddittorietà che struttura l'intera narrazione,⁵ dall'altro essi offrono una chiave di lettura del romanzo, che sembrerebbe organizzarsi su due diversi livelli narrativi: un primo livello di superficie, fattuale, legato agli interessi economici, commerciali e matrimoniali, e un secondo livello, più *sotterraneo*,⁶ legato all'imbrogliato cuore umano. A orientare il lettore di fronte all'atteggiamento ambiguo del narratore è l'ironia di quest'ultimo: pur fingendo, nel secondo estratto, di dare loro importanza, egli definisce *complicati e ridicoli i fatti* che compongono il livello superficiale della storia. Per ricostruire il messaggio che il narratore sta cercando di veicolare, il lettore deve dunque prestare attenzione non solo a quanto, in un primo momento, può apparire prioritario, in primo piano – e cioè il livello concreto e razionale dei fatti –, ma anche agli elementi della vicenda – e della realtà – che sono considerati, dalla logica consueta, secondari e insignificanti. Non è un caso che il narratore, in chiusura del romanzo, si raccomandi al «Lettore silenzioso nascosto nel cuore dei rumorosi tempi moderni [...] paziente, privo di Senso Comune (il micidiale Sesto Senso!) e fornito invece di una sua antenna privata per raccogliere il “silenzio” glaciale dell'Universo».⁷ Ciò che viene richiesto al lettore è di adottare una diversa prospettiva, non più solo terrestre e antropocentrica, ma naturale e universale, una prospettiva inedita e *straniata* che consenta di ridimensionare la vicenda prettamente umana: solo così potrà cogliere gli «eventi della massima evidenza» e «luminosità», i «segni nel cielo» che spesso restano «letteralmente invisibili a coloro che pur dovrebbero esserne interessati (tanto la consuetudine spegne l'attenzione)».⁸

⁴ *Ivi*, pp. 119-120.

⁵ Cfr. A. Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 122.

⁶ Cfr. A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato* cit., p. 391.

⁷ *Ivi*, p. 392.

⁸ *Ivi*, pp. 240-241.

Per comprendere questo particolare funzionamento della scrittura ortesiana, così come si esplica nella trilogia animalista, è assai significativa la lettera che l'autrice scrive a Gianni Ferrauto il 16 aprile 1971, in cui, riflettendo sulla struttura del *Porto di Toledo*, offre una chiave interpretativa anche per la struttura narrativa dell'*Iguana*, del *Cardillo addolorato* e di *Alonso e i visionari*, costituita da un'alternanza intermittente di *stanze utili e inutili*:

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.⁹

Una di queste *stanze utili*, uno di questi *segni dal cielo* s'incontra quasi all'inizio del *Cardillo addolorato*, proprio in un momento in apparenza secondario rispetto a quella che sembrerebbe la vicenda principale (il viaggio dei tre amici, l'incontro con la famiglia Civile, l'innamoramento di Dupré, la richiesta di matrimonio intercettata da Neville, la morte di Brigitta Helm). Neville è a Caserta e, prima di recarsi per la prima volta dal Duca Benjamin von Ruskaja, visita la Reggia. Qui, il principe belga scruta il cielo terso e per un istante gli pare che la terra vi si rifletta, creando una sorta di movimento continuo e circolare tra le due opposte coordinate spaziali e una conseguente e straniante sensazione di capovolgimento tra alto e basso, tra cielo e terra:

⁹ A.M. Ortese, lettera a G. Ferrauto del 16 aprile 1971, in L. Clerici, *Apparizione e visione* cit., p. 458.

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. Sembrava che l'intero mondo tutto colmo di primavera si riflettesse, capovolto, in quel cielo, come usa nei miraggi desertici. Dovunque, insomma, gli pareva che fossero palazzi, fontane e giardini: se guardava in basso, se guardava in alto.¹⁰

La sensazione di rovesciamento si precisa ulteriormente quando il principe passa dalla contemplazione diretta della natura a quella mediata dall'arte. Ammirando i giardini della Reggia, in particolare quello all'inglese progettato da Graefer, a Neville sembra infatti di avvicinarsi a *non so che mistero della vita*:

Più ancora lo entusiasmò lo scenario dei Giardini e lo esaltò quello delle fontane, e ammirò incondizionatamente l'artista inglese che aveva ideato quel mirabile complesso. Addirittura, quella meraviglia di acque che sembravano – a incantarsi un poco – tante fanciulle convenute a una festa, gli fece sentire non so che mistero della vita, mistero che era (gli parve) proprio nella freschezza, fluidità, scorrere e precipitare, sparire e risorgere continuo delle sue infinite forme.¹¹

Il segreto intuito coincide, a ben vedere, con la legge meccanicistica che regola l'eternità dell'universo, percorso da un'«incomparabile energia che organizza le proprie forme, le completa, e poi le disperde, così si direbbe, in un solo soffio».¹² La vita naturale che lo anima è ossimorica, ma l'ossimoro, nell'ottica ortesiana, si annulla nell'essere: se da un lato la singola forma è finita e mortale, dall'altro è proprio la coesistenza di vita e morte, di bene e male a permettere l'incessante movimento che, *paradossalmente*, rende immobile e immortale l'universo. Questo equilibrio è per Ortese espressione del sacro, del divino; il rispetto per la vita naturale e l'armonia con il cosmo derivano dalla concezione della morte come necessario «momento del divenire».¹³ Questa concezione, tuttavia, entra in conflitto con la prospettiva razionalistica e antropocentrica tendenzialmente adottata dall'uomo, che giustifica il perseguimento del

¹⁰ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato* cit., p. 42.

¹¹ *Ivi*, p. 43.

¹² A.M. Ortese, *Ma anche una stella per me è «natura»*, in Ead., *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di A. Borghesi, Milano, Adelphi, 2016, p. 15.

¹³ A.M. Ortese, *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 1986, p. 41.

bene individuale e la pretesa superiorità della specie (e di alcuni gruppi sociali all'interno della specie) anche a costo di infrangere i limiti etici che consentirebbero di realizzare il bene anche per l'altro, umano e naturale.

Il cardillo addolorato – così come *L'Iguana* e *Alonso e i visionari* – invita il lettore proprio a superare questa prospettiva ridimensionando l'elemento umano attraverso il confronto con l'immenso disegno naturale e universale in cui è inserito. Come ricorda il Duca Benjamin a un Neville esasperato (allo stesso modo del lettore) di fronte a una storia che pare «un insulto, bello e dichiarato, alla Ragione Umana», dietro alla «Ragione Umana (o francese che sia)» ve ne è «un'altra, infinitamente più grande [...]. Quella riposta nella Natura»,¹⁴ riprendendo peraltro le parole che già Mariano Civile aveva rivolto al principe:

«vi è qualche *noeud*, in questo mondo, qualcosa che non capiremo mai: e ciò pesa sulla vita di mia figlia... e sulla mia per conseguenza [...]».

«Qualcosa che non capiremo mai!» ripeté a questo punto, tra sé, Neville. «[...] il cuore di una donna, intendete dire...?» (pensava al rustico cuore di Elmina).

«No, signore; quello della donna, dopotutto, è un cuore abbastanza semplice. Ecco: mi riferisco al cuore stesso della Natura, signore». [...] «Sì, quello della Natura è un ben profondo cuore, signore. Ma quanto lontano da noi!».

«Non sempre, o non, almeno, quanto gradiremmo che fosse... almeno in certi momenti» rispose, come parlando a se stesso, il Guantaio.¹⁵

La dimensione prettamente umana della vicenda raccontata nel *Cardillo* va soppesata nella sua piccolezza di fronte alla più ampia dimensione naturale e universale in cui è inserita; più in generale, fuori dalla finzione letteraria, l'*Umwelt* umana va considerata per quello che realmente è: una prospettiva limitata e non assoluta su una realtà molto più vasta, non percepibile in tutti i suoi aspetti, di cui la specie umana non è che un dettaglio insignificante, quasi invisibile.¹⁶ Solo a partire da questo ribaltamento straniante della prospettiva da cui l'umano osserva sé stesso è possibile costruire una duratura «solidarietà col piccolo», solidarietà che «nasce proprio dalla "visione" dell'immenso e inesplicabile in cui siamo annidati».¹⁷

¹⁴ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato* cit., p. 294.

¹⁵ *Ivi*, pp. 115-116.

¹⁶ Per il concetto di *Umwelt* si rinvia a N. Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., pp. 28-33.

¹⁷ A.M. Ortese, lettera a G. Ceronetti, in Ead., *Le Piccole Persone* cit., p. 211. Anche

Questa visione straniata della realtà è strettamente legata alla figura di Elmina, portatrice, come dichiara lo stesso Mariano Civile, del «*noe-ud* [...] che non capiremo mai», legato al «cuore stesso della Natura». ¹⁸ Non a caso, tutti i personaggi che, nel corso del romanzo, raggiungono la piena consapevolezza di questo mistero (la cosiddetta «coscienza profonda», ¹⁹ usando termini dell'autrice), vale a dire Neville, Dupré e il più marginale don Liborio Apparente, s'innamorano della figlia del Guantaio. Durante il loro primo incontro, in modo intuitivo e non ancora del tutto consapevole, il giovane Albert paragona Elmina, in ragione del suo contegno, prima a una pietra, poi a un tempio dell'antichità:

si parlò quindi di principi e di politica ed Elmina, frattanto, si servava sempre sorridente e *muta* [...], come non fosse una giovane donna tanto avvenente e dolce, ma una pietra. E da questa immagine perfino banale, che ricorre tanto spesso nei romanzi a proposito di donne dal comportamento riservato, fu tutt'uno per quell'uomo, esperto di statue e rovine, richiamarsi con la mente ai sacri luoghi dell'Antichità, a quei prodigi di tristezza intravisti nei racconti di viaggiatori che tornavano dall'Egitto o la Grecia o l'Asia Minore: le buie rampe di pietra tese verso un cielo senza nubi, o quelle tavole di pietra spaventosamente alte, simili a larghi coltelli di giganti immersi nel cielo di cobalto, quasi a fenderlo, e insieme radicate nelle profondità della terra, anzi, nell'oro del deserto, come a cercarvi scampo o rovina. Nel fondo di quei monumenti, in mortali, per silenzio e segreto, spirali di tenebre, avanzano cunicoli e cripte poco illuminati, sfilano e si alzano mummie dorate di Regine, di Sacerdoti, di Re, e sono custoditi alti e struggenti misteri. ²⁰

Elmina entra in scena come emblema di una spiritualità che unisce terra e cielo in un tutt'uno, che è «celeste e al contempo ancorata a terra», ²¹ al cui cospetto l'elemento umano risulta fortemente ridimensionato. Questa spiritualità verdeazzurra, «verde-cielo», ²² è strettamente legata al particolare rapporto che Elmina instaura con il male.

Timothy Morton sottolinea che l'arte, per essere davvero ecologica, deve comportare un «grief-work», cioè l'elaborazione del lutto provocato dalla scoperta della reale condizione dell'essere umano: un essere come gli altri, fragile, mortale e sacrificabile ai fini della sopravvivenza del tutto (T. Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 196).

¹⁸ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato* cit., p. 115.

¹⁹ A.M. Ortese, *La coscienza profonda*, in Ead., *Le Piccole Persone* cit., pp. 23-24.

²⁰ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato* cit., p. 24.

²¹ A. Borghesi, *Una storia invisibile* cit., p. 49.

²² A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato* cit., pp. 339-340.

Sollecitata da Dupré, la figlia del Guantaio dichiara dapprima di credere nello «Spirito del Male», in quanto

«Dio ha fatto le creature e il loro dolore. Le creature vivono nel dolore, e solo il dolore si deve amare, solo quelli perduti si devono servire... anche Sua Maestà obbedisce...» [...].

E pure lacrime di assenza, vorremmo dire di dissennatezza [...] scorrevano sul viso della bella Elmina, tracciavano non so quale parola incomprensibile, oscura su quell'anima radiosa di soli sedici anni: ma non oscurandola, bensì illuminandola, come l'aurora illumina talvolta, prima di levarsi con un palpito rosa, gli oscuri giardini del mondo.²³

Poi, quando Neville cerca di informarsi sul decorso della malattia di Gerontino, sembra contraddirsi:

Che può importare, *da quanto*? Io, al male, non credo. Il male va e viene, perché viene dal cuore, e come il cuore ha misericordia, il male finisce. Ho visto coi miei occhi, signor mio, un fanciullo che era cionco dalla nascita alzarsi e camminare... se Dio vuole, il nostro fanciullo può guarire... È vero, però, che vi sono malattie che non devono... Dio le manda per la riappacificazione con Esso! Che si compia dunque il destino, e si accetti il comando degli Angeli, signor mio.²⁴

La contraddizione, però, non deve sorprendere in un romanzo come *Il cardillo addolorato* e, a ben vedere, essa si risolve nella logica, diversa da quella consueta, che struttura l'intera opera. Il credo di Elmina – espressione letteraria della coscienza ecologica e della spiritualità naturale di Ortese e, come dimostrato da Angela Borghesi, fortemente debitore del pensiero di Simone Weil²⁵ – concepisce il bene e l'amore

²³ *Ivi*, pp. 93-94. Si leggano anche i seguenti esempi: «Si sarebbe detto che, per lei, il vivere fosse male. Fosse un peccato, un abuso» (*ivi*, p. 207); «“Ella, dunque, non ama nulla di ciò che è bene; nessuna legge morale le consente di distinguere tra il bene e il suo contrario; e, inoltre, peggio di tutto, preferisce proprio quest'ultimo... [...]” “Non che lo preferisca... lo sceglie [...]” Ciò che le torna di mero svantaggio (*secondo il mondo*) è la categoria cui si uniforma. Nulla, quindi, di ciò che è propriamente suo, o piacevole, è da lei preferito, anzi... lo aborre; quindi, se vogliamo seguire tali deduzioni, unicamente ciò che danneggia, o rattrista, il suo cuore... la cosa più amara, che lede i suoi interessi terreni, può dirsi la più amata. Ma, intendi, proprio perché non lo è”» (*ivi*, pp. 291-292; corsivo è mio). Si noti come in quest'ultimo passaggio, in cui dialogano Neville e il Duca Benjamin, emerga in modo esplicito l'anomalia costituita dal credo di Elmina rispetto alla logica comune, razionale.

²⁴ *Ivi*, p. 234.

²⁵ Si veda il capitolo « “Ho l'eresia in cuore”. Anna Maria Ortese e Simone Weil»,

per Dio non come assenza e annullamento del male, bensì come sua accettazione in quanto parte dolorosa ma necessaria del vivere naturale. Il vero male coincide in realtà con il rifiuto di questa legge, rifiuto che è il fondamento del rapporto gerarchico che l'umanità ha finora instaurato con l'alterità, sociale e naturale:

Tutta la vita l'ho passata a chiedermi: perché esiste la crudeltà? Il principio della crudeltà non è infatti tanto nella necessità di sopravvivere, quanto nel credere che questo sopravvivere sia tutto, e quindi decidere di rendere questo lampo (la vita individuale) il più piacevole possibile. Ciò comporta uno strappo e una lacerazione intensiva del tessuto della vita che ci circonda.²⁶

Solo il riconoscimento non solo dell'esistenza, ma anche del ruolo svolto dal male all'interno del delicato equilibrio che sostiene la vita naturale consente di sostituire, all'individualismo razionalistico caratteristico dell'umanità, la «virtù della compassione»,²⁷ ossia la capacità di riconoscere e riconoscersi nel dolore altrui, di rispettarlo e di agire cercando di non accrescerlo, ma, al contrario, di alleviarlo. «Si può giudicare della civiltà di un paese, come di una persona» scrive Ortese «dal fatto che nei suoi comportamenti abituali l'ammirazione il riguardo e la compassione per la vita abbiano o no il primo posto. Prima di tutto l'ammirazione».²⁸ È proprio questo tipo di virtù a spingere Elmina a farsi carico del piccolo orfano Hieronymus, folletto malato e da tutti rifiutato, «figlio dei fiori e degli alberi» che «si trasforma in un volatile, e anche in altri figlioli della Natura», «incapace di difendersi perché privo di parola»²⁹ (esattamente come gli animali, definiti dall'autrice «piccole persone mute»)³⁰. Eppure gli animali e, con essi, Hieronymus ed Elmina (più volte, nel corso del romanzo, si ricorda il suo caratteristico mutismo) «esprimono un pensiero, e una sensibilità *chiusa*, ma dello stesso valore della sensibilità e il pensiero umano, soltanto lo esprimono al di fuori del raziocinio o ragione»³¹ e, si potrebbe aggiungere, della parola e del linguaggio convenzionali. Scopo dello sperimentali-

di A. Borghesi, *Una storia invisibile* cit., pp. 109-142.

²⁶ D. Maraini, intervista ad Anna Maria Ortese, in Ead., *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 28-29, e citata da L. Clerici, *Apparizione e visione* cit., p. 630.

²⁷ A. Borghesi, *Una storia invisibile* cit., p. 123.

²⁸ A.M. Ortese, *Prima di tutto l'ammirazione*, in Ead., *Le Piccole Persone* cit., p. 101.

²⁹ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato* cit., rispettivamente p. 329, p. 326 e p. 381.

³⁰ A.M. Ortese, *Le Piccole Persone*, in Ead., *Le Piccole Persone* cit., p. 113.

³¹ *Ivi*, p. 114.

smo ortesiano, della sua personalissima «protesta nello stile»,³² è proprio guidare il lettore, attraverso una parola rinnovata, verso un nuovo modo di pensare e guardare la realtà.

Hieronymus sembra dunque rappresentare l'alterità sociale e naturale sacrificata dall'essere umano in nome del suo sogno di supremazia e immortalità, con cui sarebbe invece necessario ristabilire un rapporto orizzontale e fraterno. Si potrebbe pensare che Hieronymus sia in realtà il misterioso Cardillo costantemente nominato nel romanzo, in particolare per la penna di gallina che spunta dalla sua fronte e, più in generale, per la sua natura gallinacea, volatile, messa in luce, ad esempio, da Nodier nel seguente passo:

Egli ha paura! Ma non di una cosa precisa [...]... Ha paura della Cristianità tutta, della Umanità intera – non so che vi veda di male, è tanto gradevole – e soprattutto dei Diritti dell'Uomo, della Costituzione... Questo me lo disse il Pennarulo... Ha un vero orrore della specie umana [...], di questa specie egli salva soltanto don Mariano e la cara Elmina, in quanto li crede anch'essi – da ridere – due folletti, o figli dei fiori. Chiunque, ripeto, sia cristiano, o di altra religione, o potere, per lui è l'Orrore, e lo riconferma nella sua pericolosa, posso dirlo, paura del mondo. A che cosa credi sia dovuta, infatti, quella sua passione per la sudicia penna di gallina [...] che ha infissa sul capo? Quella penna, tanto deteriorata, è l'ultimo segno di un suo antico legame... con la natura, diciamo così, naturale, o boschiva, di pulcino, o gallinaceo... o figlio di una creatura naturale. Là, si sente salvo... e piange di gioia... Mentre, fra noi, può solo morire!³³

In realtà, per quanto si tratti sicuramente di creature vicine, esistono delle importanti differenze tra Hieronymus e il Cardillo, che consentono di mantenere distinti questi due personaggi simbolici. In primo luogo, il piccolo folletto compare concretamente come personaggio all'interno del romanzo e non si trasforma soltanto «in un volatile, [ma] anche in altri figlioli della Natura»:³⁴

Il «malato» allungò la sua rossa zampetta (aveva una zampetta di pulcino, ora) per riprendersela [la piuma] [...] il Duca e Nodier cercavano di quietare il pianto, o per dir meglio pigolio, sconcolato dell'orfano. Tutt'e due le manine di questi erano diventate *zampetti* – e dunque una di quelle metamorfosi, in felino, capretto o pulcino, di tutte le volte che il Portapacchi aveva paura, si stava

³² A.M. Ortese, *Dove il tempo è un altro*, in Ead., *Corpo celeste* cit., p. 80.

³³ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato* cit., p. 332.

³⁴ *Ivi*, p. 326.

adesso verificando, ed era brutta da vedere. Con gli zampetti, egli non poteva rimettersi la penna adorata sul capo, ma lo tentò; alla fine, disperato, la prese in bocca. [...] Già, inoltre, gli spuntavano baffi bianchi sulle povere gote, segno che la metamorfosi era di tipo misto, e i trecento anni, nel suo portamento muto, ora li dimostrava tutti.³⁵

Hieronymus è dunque un essere capace di mutare in tre altre creature («felino, capretto o pulcino») che rinviano – oltre che all’eterogeneità della vita naturale, una eppure molteplice – al mostro mitologico della chimera così come viene definito all’interno del romanzo, accostato più volte alla figura di Elmina:

E [Dupré] pensò ancora – perché egli, per tutti, era adesso lo stesso Pegaso, adesso Bellerofonte l’ardito – pensò che lei, Elmina, era il Mostro triforme da vincere (capra, leone, aquila): era la Chimera meravigliosa.³⁶

Anche il Cardillo è un’entità dall’identità mutevole. Nel corso della vicenda, il termine viene interpretato in modi sempre diversi e viene accostato a più personaggi, ma la sua identificazione non raggiunge mai una definizione univoca: Neville, ad esempio, realizza verso la fine del romanzo che Elmina «amava un Cardillo, e sotto il nome di *Cardillo* si potevano celare tante cose».³⁷ Pur essendo costantemente evocato, il Cardillo, diversamente da Hieronymus, non appare mai, è personaggio di per sé assente dalla trama. Addirittura, il nome, o meglio la sigla³⁸ *Cardillo* sembrerebbe racchiudere non un vero e proprio personaggio, bensì, come sottolinea Ferrantina, la voce stessa della vita naturale che anima l’universo:

ditemi onestamente, se potete dare un nome legittimo alle persone e cose di questo mondo, tutte poco chiare... e che si perdono lontano. Questa voce, che nasce da un desiderio e un sogno generale di bene, non è di un uccello, e questo uccello, perciò, non lo troverete mai. Questa voce è connaturata alla primavera... alle stelle... alle buone notti d’estate... Fa piangere e diventare buoni. Vi accorgete da ciò, da questa memoria e questo de-

³⁵ *Ivi*, pp. 379-381.

³⁶ *Ivi*, p. 24. Cfr. anche le pp. 167 e 330.

³⁷ *Ivi*, p. 359. Altri esempi della polisemia del termine *cardillo* si leggono a p. 189 e p. 194.

³⁸ Cfr. A.M. Ortese, *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 1996, p. 144: «“Alonso, chi?” [...] “Alonso... il cucciolo... o il cameriere, o ciò che era nascosto dietro questa sigla, guardi”».

siderio pungente e disperato di bene, che è passato il Cardillo...
È che la vostra vita vi appare non buona, vi pare che ve ne sia un'altra, più buona... più mite, e con quella vorreste cambiare la vostra povera vita...³⁹

A ben vedere, in effetti, quello del Cardillo non è solo un canto lieto, ma anche un pianto, più precisamente un «pianto gioioso»⁴⁰ che si contraddistingue per la coesistenza, al suo interno, di bene e male, di dolore e gioia. Si può dunque dire che, se da un lato Hieronymus ed Elmina rappresentano, rispettivamente, la chimerica alterità naturale con cui è necessario ritrovare un rapporto armonico e l'atteggiamento virtuoso di chi ne ha riconosciuto la sacralità e la rispetta, dall'altro la voce del Cardillo è il simbolo della legge ossimorica che regola la vita dell'universo, del *non so che mistero della vita* intuito da Neville a Caserta, che si configura come messaggio centrale del romanzo. Non è sbagliato pensare, dunque, che la «parola incomprensibile» tracciata dalle lacrime di Elmina durante la dichiarazione del suo credo, «non oscurandola, bensì illuminandola, come l'aurora illumina talvolta [...] gli oscuri giardini del mondo», sia proprio *Cardillo*,⁴¹ sigla che sintetizza la vera realtà universale, non antropocentrica, in cui ogni singolo frammento, per quanto piccolo e insignificante, contribuisce, con la sua continua comparsa e scomparsa, all'eterna sopravvivenza del tutto.

Allontanando lo sguardo dal singolo romanzo e riflettendo sulla trilogia nella sua globalità, è possibile individuare alcuni indizi che sembrerebbero confermare, da un lato, la centralità, all'interno di tutti e tre i romanzi, della rivelazione dell'irrazionale funzionamento del cosmo, in cui il vero bene nasce dalla coesistenza armonica di vita e morte; dall'altro, l'unitarietà e la precocità del progetto stesso della trilogia. In primo luogo, la figura mitologica della chimera, simbolo della multiforme realtà naturale, sembra rifrangersi non solo sui personaggi di Hieronymus ed Elmina, ma anche sugli altri due romanzi della trilogia. Pensando ai tre particolari animali simbolici che compaiono nei tre romanzi ortesiani, si può osservare che essi corrispondono alle varie parti di cui si compone la chimera: nell'*Iguana*, Estrellita è un'Iguanuccia, un drago, un serpente; nel *Cardillo addolorato*, il Cardillo può essere affiancato all'aquila, mentre Elmina viene ripetutamente apostrofata come "Capra", oltre al fatto di essere accostata, così come Hieronymus, alla chimera e alle sue

³⁹ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato* cit., p. 368.

⁴⁰ *Ivi*, p. 333. Cfr. anche le pp. 152-153, 376 e 415.

⁴¹ *Ivi*, p. 94.

componenti feline, caprine e volatili; infine, il puma di *Alonso e i visionari* è, come il leone, un felino. La trilogia di Ortese, quindi, potrebbe essere definita, oltre che *fantastica* e *animalista*, *chimerica*, termine che unisce le specificità delle due altre denominazioni e che rispecchia l'intento di rivelare al lettore una realtà naturale multiforme – l'insieme di tutte le entità comparse e scomparse nel corso del tempo – giudicata dai più immaginaria e irrazionale, ma più reale, nella sua apparente irrealtà, di ciò che si è abituati a ritenere tale.

L'apparente unitarietà del progetto sembra essere confermata anche da un importante passaggio del capitolo VI dell'*Iguana*, in cui Dad-do, dopo essere stato condotto da Ilario nella biblioteca di casa e aver letto la dedica a Perdita dei suoi due poemi giovanili, sfoglia in solitudine «una dopo l'altra le pagine di *Portugal* e *Penosa*, ma senza capirle, e volendo attribuire questa difficoltà ora alla sua non raffinata conoscenza della lingua, ora alla scarsa luce della stanza». ⁴² Ilario scrive in una lingua e uno stile non solo «ridondanti nella forma fino al più estenuato barocchismo» e, di conseguenza, «del tutto incomprensibili», ⁴³ ma anche *simbolici, ambigui*:

Ora egli parlava di tramonti «adamiti», ora di golette inabissate, ora della lotta di due arcangeli simili a galli furibondi, sotto l'ombra di un cactus, al primo sole. Ora vedeva fanciulle dalle guance di pesca e l'anima «di diamante», vestite come nuvole, danzare in un bicchiere. Ora udiva voci soavissime e vedeva occhi verdi uscire dalle profondità del canale di Yucatán, e invitarlo verso «paradisi di pianto», e ambiguità simili. Forse, vi era anche del buono, e chissà che dopotutto non si trattasse di simbolismo, di una maschera sibillina quanto verbosa per denunciare il famoso problema dell'oppressione. ⁴⁴

Il brano sintetizza il messaggio ecologico non solo dell'*Iguana*, ma dell'intera trilogia. Esso è racchiuso nel sintagma ossimorico «paradisi di pianto», che ricorda il «pianto gioioso» del Cardillo e allude all'ampia

⁴² A.M. Ortese, *L'Iguana* cit., p. 52.

⁴³ *Ivi*, p. 47.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 52-53. Consultando l'*Appendice I* della nota al testo curata da Andrea Baldi e contenuta nell'edizione Adelphi dei *Romanzi*, si desume che questo passaggio dell'*Iguana* rimane sostanzialmente invariato fin dall'edizione Vallecchi del 1965 (cfr. Anna Maria Ortese, *Romanzi*, a cura di A. Baldi, M. Farnetti e F. Secchieri, II, Milano, Adelphi, 2005, pp. 960-961. Per valutare in che misura l'autrice ritenesse questo passo una sorta di nucleo originario, di punto di riferimento per la creazione e strutturazione della sua trilogia, si potrebbe verificare l'esistenza di sue revisioni o riscritture tra le carte inedite conservate all'Archivio di Stato di Napoli.

realtà cosmica resa immortale dal continuo ricambio degli elementi che la compongono e in cui coesistono, in equilibrio, principi contrapposti (gioia e dolore, bene e male, vita e morte). L'accesso a questi «paradisi di pianto», dunque la *visione* e la consapevolezza della vera realtà universale rappresentano la personalissima proposta ortesiana per ridimensionare l'elemento umano, collocarlo nel suo reale posto all'interno del cosmo e porre così fine al «famoso problema dell'oppressione». Questo nucleo di significato si riverbera, all'interno del passo citato, in tre immagini (inquadrate dall'anafora *Ora... Ora... Ora...*) che alludono ai tre libri della trilogia. Nel riferimento alle «fanciulle dalle guance di pesca e l'anima "di diamante", vestite come nuvole», che danzano «in un bicchiere» riecheggia il *non so che mistero della vita* percepito da Neville a Caserta, durante la contemplazione prima dell'«immensa cupola di un azzurro purissimo e lucente» del cielo, che sembra «richiamare [...] la superficie di un bicchiere appena lavato, appoggiato su una fresca foglia», poi delle fontane del giardino all'inglese, una «meraviglia di acque che sembravano – a incantarsi un poco – tante fanciulle convenute a una festa».⁴⁵ I «tramonti "adamiti"», le «golette inabissate» e la «lotta di due arcangeli simili a galli furibondi, sotto l'ombra di un cactus, al primo sole» rinviano invece al paesaggio e alla natura dell'Arizona, centrali in *Alonso e i visionari*. Il professor Op, nella lettera che scrive ad Abramo Lincoln in seguito alla sua apparente e definitiva perdita della ragione, parla di un «Regno di bontà, bellezza e gioia [...] incomprensibile» al pensiero umano, il cui accesso è sbarrato da «Angeli e Arcangeli»; tra questo «nominato regno [e] questa infelice Terra», tuttavia, sta avvenendo un riavvicinamento grazie al «risveglio e mutamento delle anime "fondamentali"», tra cui «le anime dei Puma e di altri abitanti dell'Arizona, e in genere dei deserti americani. Là era sorto, e sorgeva tuttora, non visto, il mutamento del destino umano».⁴⁶ In precedenza, nella sesta lettera del romanzo, il professore americano aveva definito il puma Alonso «un angelo, o un messaggero del Cielo» e, sempre nell'epistola a Lincoln, afferma che l'errore della Rivoluzione francese nel definire il concetto di alterità risiede, oltre che nell'esclusione da esso dell'«integrità e soavità della Terra [...] [del] Passato e [della] Debolezza», nel non aver fatto «cenno alla misteriosa Nazione chiamata Arizona, dove hanno sede la luce e la memoria del

⁴⁵ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato* cit., pp. 42-43.

⁴⁶ Le citazioni sono tratte da A.M. Ortese, *Alonso e i visionari* cit., pp. 207-208. Si noti il rimando al finale del romanzo, dove si afferma che il cucciolo di puma – se ricercato nella «notte, nel silenzio del mondo», se chiamato sottovoce e se colui che aspira a vederlo si premura «rinnovare l'acqua della sua ciotola triste» – «non visto, verrà» (*ivi*, p. 246).

Sole, dove riposano la calma e la inconoscibilità del tutto. No, quella Nazione e i suoi colori non furono, dalla Rivoluzione di Parigi, compresi, e neppure dalla Costituzione americana». ⁴⁷ Infine, le «voci soavissime» e gli «occhi verdi» rimandano allo sguardo dell'Iguanuccia Estrellita, caratterizzato da «una soavità che a Milano [Daddo] mai aveva visto negli occhi di alcuno» e da cui effonde «un sentimento pacato e grave del segreto dell'Universo, di tutti gli abissi che ci circondano, e, molto probabilmente, della loro bontà». Questo duplice sentimento contraddittorio, in cui coesistono serenità e afflizione, porta Daddo a interrogarsi sulla natura e sul rapporto che l'individuo, per provare ad aiutarla, deve stabilire con la morte: «può [...] uno spirito immortale farsi intendere dalla irrazionale Natura? E che cos'è, questa Natura? Bene o male? Che cosa attende? Essa soffre, è chiaro... bisogna aiutarla. È ciò possibile, senza morire davanti all'Eterno?». La risposta risiede «in quella misera e verde figurina illuminata dalla luna», che proprio in ragione del suo carattere «bestiale [...] [è] carica di tutte le raffinatezze e i significati del Cielo» e svela come la natura sia non o bene o male, bensì bene e male, vita e morte insieme. ⁴⁸

Ecco dunque le tracce da seguire per comprendere il messaggio ecologico racchiuso nella trilogia ortesiana: lo sguardo dell'Iguana, il canto del Cardillo e le luci e i colori dell'Arizona; in altre parole, lo sguardo, il canto e le luci dell'universo. Il passaggio citato è importante però non solo perché fornisce una chiave di lettura per tutti e tre i romanzi, ma anche perché mette in luce il ruolo fondamentale riconosciuto da Ortese alla letteratura e, in generale, dell'arte nello svelamento della vera realtà del cosmo, sia all'interno (con i rimandi intertestuali alle *Coplas a la muerte de su padre* di Manrique e al *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* di Federico García Lorca nell'*Iguana*, ⁴⁹ al complesso architettonico della Reggia di Caserta nel *Cardillo addolorato*, a Ralph Waldo Emerson, William Blake, John Milton e John Keats in *Alonso e i visionari*, ⁵⁰ ma anche con la vocazione artistica e letteraria dei personaggi che si avvicinano alla comprensione del segreto dell'universo), sia all'esterno

⁴⁷ Per le citazioni, cfr. *ivi*, p. 108 e p. 207.

⁴⁸ Le citazioni sono tratte da A.M. Ortese, *L'Iguana* cit., p. 47, p. 78 e p. 81.

⁴⁹ Cfr. M. Kleinhans, "Schlafende Seel', erinn're dich...": Zur Funktion spanischer Literatur in Anna Maria Orteses Roman «L'Iguana», IN «Italienisch: Zeitschrift für Italienische Sprache und Literatur», 32, 1994, pp. 18-36, e G. Mazzocchi, *Anna Maria Ortese e l'ispanità*, IN «Modern Languages Notes», 112, 1997, 1, pp. 90-104.

⁵⁰ Cfr. A. Borghesi, *In nome del puma. «Alonso e i visionari» di Anna Maria Ortese*, in *Il cielo e i violenti. Simboli del sacro e dell'iniziazione*, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 15-30.

della finzione narrativa. Nel riferimento non solo al contenuto, ma anche all'incomprensibilità, simbolicità e ambiguità di *Portugal* e *Penosa*, Ortese sembra alludere alla forma straniata dei suoi romanzi animalisti, volutamente «[difficili] per reazione all'atroce linguaggio corrente».⁵¹ La sua lingua, scrive l'autrice, è «la lingua dei "simboli", che è appunto la lingua letteraria», ormai incomprensibile a buona parte della società;⁵² eppure, è proprio attraverso il linguaggio simbolico che «alcuni poeti, non popolari, gente che nessuno legge, perché parlano una lingua che ancora non c'è» hanno dato forma alla «coscienza terrestre».⁵³ Quella di Ortese è una di queste voci: l'autoreferenzialità presente in alcuni punti della trilogia⁵⁴ è rivelatrice della consapevolezza con cui l'autrice cerca di guidare il suo lettore verso il superamento del pensiero convenzionale e antropocentrico e verso una concezione del reale più ampia e inclusiva, non tanto (o non solo) attraverso i particolari personaggi-animali dei suoi libri (che comunque, nel caso del *Cardillo* e di *Alonso*, sono personaggi di per sé assenti dalla trama), ma piuttosto per la rinnovata consapevolezza di cui questi personaggi sono mediatori e per il riflesso che questa consapevolezza ha sulla forma dei tre romanzi. «A differenza degli uomini comuni, che parlano un linguaggio codificato, convenzionale e automatico» dichiara Ortese in un'intervista del 1993, «gli animali si esprimono con parole essenziali, con qualcosa che va al di là. E solo i grandi scrittori riescono a parlare con la stessa voce, a comunicare una verità che sta dietro il muro».⁵⁵

⁵¹ A.M. Ortese, *Attraversando un paese sconosciuto*, in Ead., *Corpo celeste* cit., p. 48.

⁵² A.M. Ortese, *Dove il tempo è un altro* cit., p. 79.

⁵³ A.M. Ortese, *Attraversando un paese sconosciuto* cit., pp. 41-42.

⁵⁴ Oltre al brano dell'*Iguana* in esame, in cui Daddo sfoglia i poemi *Portugal* e *Penosa*, si vedano anche: A.M. Ortese, *L'Iguana* cit., p. 17, dove «il seme dell'avventura che narriamo» viene individuato nel momento in cui di Boro Adelchi chiede a Daddo di procurargli qualcosa da pubblicare, il Conte propone «le confessioni di un qualche pazzo, magari innamorato di una iguana» e Adelchi risponde che ci vorrebbe piuttosto «qualche poema, qualche *canto* [...] dove si esprima la rivolta dell'oppresso»; A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato* cit., p. 401, dove il narratore reagisce con un quasi impercettibile «(sic)» alle riflessioni di Liborio sulla sorte delle opere degli artisti della *Joie*, reazione in cui è forse possibile leggere una sfuggente allusione di Ortese a sé stessa e allo scarso successo ricevuto dai suoi libri, in particolare dal *Porto di Toledo*. Per quanto riguarda *Alonso e i visionari*, basti pensare che l'oggetto-libro tenuto in mano dal lettore coincide, nella finzione letteraria, con il diario tenuto dalla narratrice Stella Winter.

⁵⁵ S. Malatesta, *Vola Cardillo*, in «la Repubblica», 7 maggio 1993, p. 35, riportato da L. Clerici, *Apparizione e visione* cit., p. 612.