

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 55 (2008)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Animali nella letteratura italiana

Artikel: L'iguana, il cardillo, il puma : animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese

Autor: Crivelli, Tatiana

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-270858>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese

Ortese segreta: così si intitola il più recente studio, in corso di stampa mentre si conclude questo articolo, dedicato alla scrittrice nell'occasione del decennale della sua scomparsa¹. Pur ignorando ancora quali verità il volume si proponga di portare alla luce, il suo titolo mi pare significativo: più che dello stato del sapere relativo a questa autrice e alla sua opera, di un atteggiamento metodologico diffusamente assunto di fronte alla difficoltà di incasellamento di questo personaggio, restio ad ogni fedeltà alle attese (persino a quelle, per lei vitali, dei suoi editori, per i quali, come scrive Luca Clerici, «era una traditrice nata»)². Confrontata con opere che scivolano costantemente fuori dalle maglie delle reti dei generi letterari – di volta in volta fantastico, fiabesco, realismo magico, sperimentalismo neoavanguardista – che vengono loro gettate addosso nel tentativo di catturarle e trascinarle ad un approdo, la critica letteraria indugia, a volte anche con qualche compiacimento, sulla dimensione misteriosa della scrittura ortesiana. Una lettura binaria che contrapponga detto e non detto, un'opposizione insistita fra reale e fantastico, un accostamento contrastivo fra ciò che della pagina di Anna Maria Ortese risulta scopertamente dichiarato e ciò che nella prosa di questa scrittrice rimane latente segreto sono la chiave di lettura prediletta per la decodifica dell'operazione letteraria di questa stramba iguana scrittrice («questa *Iguana* mi portò un po' di fortuna, non troppa perché nessuno la voleva... Nessuno la voleva perché era stramba», afferma Ortese in un'intervista del 1996; ma già sei anni prima aveva confessato ad un amico: «ero un'iguana anche io, nel '62»)³. E spesso, come in una sfortunata caccia al tesoro, chi si è avventurato, certo di disporre della mappa per l'Isola misteriosa, alla

¹ Adelia Battista, *Ortese segreta. Ritratto intimo di Anna Maria Ortese*, Roma, minimum fax, 2008.

² Luca Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002, p. 386.

³ Entrambe le testimonianze sono citate dallo studio di Clerici, *Apparizione e visione*, *op. cit.*, rispettivamente alle pp. 383 e 382. La prima è tratta dall'intervista di Ranieri Polese, «La signora è ricomparsa», *Leggere*, 83, 1996 (settembre), pp. 15 s.; la seconda da una lettera della scrittrice a Franz Haas, del 12 giugno 1990.

ricerca del significato delle stranianti figurazioni di Anna Maria Ortese, è uscito dal percorso amareggiato e deluso: significative in tal senso le critiche al primo libro di Ortese, che da subito divise l'intellettualità italiana fra ferventi sostenitori e detrattori impietosi⁴. Esuberante piacevolezza, invece, ne hanno tratto quei lettori e quelle lettrici per cui il percorso di decodifica testuale vale, da solo, il viaggio; coloro cioè, alle e ai quali l'arrivare sembra, a confronto con il potersi perdere in una selva intricata e magicamente dilatabile secondo i ritmi del proprio piacere intellettuale ed emotivo, davvero poca cosa. Ora, il fatto che questa seconda tipologia di Lettore si sia fatta merce sempre meno rara, tanto da poter quasi assurgere ad icona della fase storica della postmodernità, può dirsi pienamente coerente con il crescente apprezzamento riservato alla nostra autrice. Questa mia breve riflessione, dunque, intende prendere le mosse proprio dall'accostamento fra la proposta artistica di Anna Maria Ortese e le istanze del postmoderno, con l'intento, più che di comprendere i termini della relazione dialettica fra reale e irreal, di far proliferare significati a partire dagli spazi aperti dalla differenza (da intendersi anche nel senso della derridiana *différance*) fra i due termini. Parte fondamentale di questo itinerario sui e dai margini della rappresentazione del reale è l'idea che la dimensione fantastica della scrittura della Ortese non debba solo e necessariamente essere spiegata guardando all'indietro, ad esempio tramite il confronto, pure molto pertinente, con le istanze del romanzo fantastico o le neoavanguardie sperimentali novecentesche, ma possa operare anche da catalizzatore per aperture cronologicamente collocabili sul versante opposto. Prendendo sul serio gli squarci aperti sul futuro da alcune creature fantastiche della scrittura della Ortese – l'iguana, il cardillo e il puma protagonisti della cosiddetta trilogia delle bestie-angelo⁵ ortesiane – proverò qui a leggere queste creature meravigliose come figurazioni di elementi tipici della postmoderna trasformazione del profondo: arbitrio forse anacronistico, se

⁴ Il successo di *Angelici dolori*, pubblicato nel 1937 da Bompiani per interessamento di Bontempelli, fu come noto offuscato da immediate e decise stroncature di illustri lettori, quali Giancarlo Vigorelli (sul quarto fascicolo di *Letteratura*) ed Enrico Falqui (sul numero del 9 maggio di *Quadri*), che presero di mira particolarmente la componente onirica dei racconti.

⁵ Si tratta dei tre romanzi *L'Iguana* (1965), *Il cardillo addolorato* (1993) e *Alonso e i visionari* (1996), ora leggibili in Anna Maria Ortese, *Romanzi*, II, a c. di Andrea Baldi, Monica Farnetti, Filippo Secchieri, Milano, Adelphi Edizioni, 2005, rispettivamente alle pp. 3-194, 195-630 e 631-888, da cui saranno tratte tutte le citazioni. Si avverte tuttavia che, circa i criteri adottati nell'approntare questa ristampa, si sono levate alcune voci critiche (cfr. Franz Haas, «La Ortese nel porto di Adelphi», *Belfagor*, LVIII, 344, 2003, pp. 232-236).

pensiamo che il primo romanzo della serie risale ai primi anni sessanta, ma che non potrà spiacere ad un'autrice che si volle sempre cimentare nella tentazione di penetrare la stratificazione del reale fino a scoprirne la natura tutt'altro che reale: «Sentii parlare di realismo. Che cos'è questo?», chiede il marchese Jimenez al conte Daddo, in un famoso passo del romanzo *L'Iguana*. «Dovrebbe essere» rispose il conte un po' impacciato «un'arte di illuminare il reale. Purtroppo, non si tiene conto che il reale è a più strati, e l'intero Creato, quando si è giunti ad analizzare fin l'ultimo strato, non risulta affatto reale, ma pura e profonda immaginazione»⁶.

Fra le recenti pagine critiche che hanno indagato la dimensione fantastica della scrittura di Anna Maria Ortese mi piace citare a titolo esemplare, per la finezza dell'argomentazione, quelle di Sharon Wood⁷, che, all'interno delle varie tipologie del fantastico e sulla scorta delle classificazioni todoroviane, la collocano fra quelle forme di *fantasy* che non intendono

creare un mondo alternativo, consolatorio o di evasione, bensì piuttosto incoraggiare chi legge a mettere in questione il mondo circostante, destabilizzare le normali connessioni fra reale e irreali e imprimere sulla ristrettezza della nostra coscienza del presente desideri e ansie recondite, che preferiamo omettere dalla nostra definizione di realtà⁸.

A differenza che per quegli scrittori in cui l'esistenza dell'elemento magico non impedisce, a ben guardare, di tracciare un confine fra mondo esteriore e mondo interiore – ed è questo, per la Wood, il caso ad esempio del realismo magico di Bontempelli – nel lavoro della Ortese colpisce il continuo sfumare di tale distinzione, la «grande riluttanza a trascrivere e

⁶ Ortese, *L'Iguana*, *op. cit.*, p. 56.

⁷ Sharon Wood, «Fantasy and Narrative in Anna Maria Ortese», *Italica*, 71, 1994 (autunno), pp. 354-368. Altrettanto interessante, e più problematicamente collocato rispetto alla distinzione fra fantastico, reale e meraviglioso, è poi l'articolo di Ferdinando Amigoni, «I rottami del niente: il fantastico nell'opera di Anna Maria Ortese», *Strumenti critici*, n.s., XVII, 99, 2002, pp. 207-237, la cui impostazione strettamente dialettica non permette però un'evoluzione del discorso nella direzione che qui ci interessa. Entrambi gli articoli sottolineano inoltre l'apporto della psicanalisi per lo sviluppo del fantastico novecentesco a cui si rifarebbe quello ortesiano.

⁸ Wood, «Fantasy and Narrative in Anna Maria Ortese», *art. cit.*, p. 356, traduzione mia, come tutte quelle a seguire. L'originale recita: «There are many forms of fantasy writing, but here I would like to discuss Ortese's works in context of narratives which, like hers, use the dimension of the fantastic not to create an alternative, consolatory and escapist world, but precisely to encourage the reader to question the world around her, to destabilize the normal boundaries between real and unreal, and to superimpose onto our narrow consciousness of the present the hidden desires and anxieties which we prefer to omit from our definition of the real».

nominare una realtà esterna qualsiasi, il continuo mettere in discussione la frontiera fra mente e mondo» e, insomma, il suo intento di minare il reale⁹. Il risultato è una scrittura che si colloca «nel territorio fra reale e irreale, visto e invisibile, lavoro e mente, realtà e sogno»¹⁰ e che la studiosa pone in relazione diretta con l'operazione compiuta dagli scrittori di avanguardia del fantastico nel diciannovesimo e ventesimo secolo, cultori di un genere che si contraddistinguerebbe proprio per il suo dissolvere i confini, invece che porli, fra l'individuo e la realtà che lo circonda¹¹. Questo accostamento offre certo interessanti spunti di analisi, ma chi sia incline a ritenere che la narrativa di Anna Maria Ortese trascende ogni stretta periodizzazione storico-letteraria¹² riterrà forse ancora più ricco di stimoli interpretativi leggere l'attraversamento di mondi operato dalla scrittura ortesiana come «l'ardire di una concezione in anticipo sui tempi»¹³, come un segnale perfettamente consono a certe dinamiche di dislocamento dei confini di genere che, invece di precederla, cronologicamente si trovano a seguirla. Una definizione del postmoderno come quella data dalla teorica del 'soggetto nomade', la filosofa Rosi Braidotti, basterà qui a mostrare con evidenza le affinità fra il pensiero contemporaneo e la ortesiana visione del mondo. Infatti «possiamo definire la postmodernità

⁹ *Ibid.*, pp. 356 s.: «Ortese shares the sense of anxiety described by Bontempelli, yet we see in her work a continual blurring of distinctions, a greater reluctance to transcribe and name any external reality at all, a continual questioning of the frontier between the mind and the world. Her novels and stories undermine the 'real' [...]».

¹⁰ *Ibid.*, p. 357: «They inhabit the [...] territory between real and unreal, seen and invisible, work and mind, reality and dream».

¹¹ *Ibid.*: «The fantastic is a genre defined by the boundaries it blurs rather than sets between fact and fiction, the real and the unreal, indeed, the mind and the world [...]».

¹² L'affermazione è ripresa da Rita Wilson, *Speculative Identities: Contemporary Italian Women's Narrative*, Leeds, Northern Universities Press, 2000, p. 15, ma si trova, in termini analoghi, in molta critica relativa all'autrice. Ad esempio Adria Frizzi, «Performance, or Getting a Piece of the Other, or In the Name of the Father, or The Dark Continent of Femininity, or Just Like a Woman: Anna Maria Ortese *L'iguana*», *Italica*, 79:3, 2002, pp. 379-390, a p. 379, parla efficacemente di *L'iguana* come di un romanzo «renitente alla classificazione e alla ricostruzione razionale di un plot» («this book resists classification and rational plot reconstruction») per il suo essere «un testo denso e pluristratificato» («it's a dense, multi-layered text...»), che si colloca «deliberatamente al limite, al margine del significato, costruendo in definitiva la propria identità tramite il suo continuo dissolvere le distinzioni, la riluttanza al nome, il flusso senza fine di metamorfosi e di identità che collasano una sull'altra» («...that [...] deliberately situates itself on the edge, at the margins of meaning, ultimately constructing its identity out of the continual blurring of distinctions, the reluctance to name, the endless flow of metamorphoses and identities collapsing into one another»).

¹³ L'espressione è di Andrea Baldi, che nella preziosa «Nota al testo» del romanzo *L'iguana*, pp. 895-1017 in *Romanzi*, II, *op. cit.*, a p. 919, la usa per descrivere una delle cause penalizzanti la ricezione critica del romanzo della Ortese.

come l'era della proliferazione delle differenze. Entrano in scena gli 'altri' svalutati che costituivano il complemento speculare del soggetto moderno: la donna, l'altro definito in base all'etnia o alla razza e la natura o 'altri terrestri'¹⁴. Se questo è vero, allora le 'strambe' creature che popolano la narrativa ortesiana sono, nella loro funzione teratologica originaria di dispositivi del prodigio e della diversità, quanto di meglio incarni le inquietudini di questa nostra era. Dalle creature minori che, come l'uomo-gatto, popolano ad esempio i racconti urbani¹⁵, sino ad arrivare ai tre meravigliosi esseri di cui diremo immediatamente, i viventi dalle sembianze animal-angeliche che abitano il mondo dei romanzi della Ortese sono l'incarnazione, strettamente connessa ad una corporeità specifica, della commovente mostruosità del rimosso e del tacitato, efficaci e inafferrabili figurazioni che forse, come la parola dell'iguana, non sono tanto «una menzogna, quanto una immagine»¹⁶. La vita, infatti, «cambia perfino di sostanza» e questo avviene, ci viene spiegato nel romanzo dell'iguana, «solo perché il pensiero ha intravisto la parte mancante di sé, bellezza o mostro, non importa»¹⁷. Ciò che manca di sé al pensiero (razionale occidentale maschile) assume di volta in volta le fattezze esotiche della serva-iguana Estrella, la gracilità infantile degli zampini del cardillo-Hyeronimus, lo sguardo naturale e ardente di affetto del puma, i cui occhi sembrano «supplicare di essere riconosciuti»¹⁸.

La teoria della differenza, ampiamente articolata nel discorso teorico relativo al soggetto postmoderno, ha ormai mostrato come, storicamente, l'alterità abbia spesso assunto le sembianze della devianza e come il Soggetto Maggioranza – così chiama Deleuze il soggetto dominante nell'organizzazione gerarchica della modernità occidentale – abbia escluso il diverso, sfruttando nel contempo la funzione differenziante prodotta da tale esclusione per rafforzare la propria identità¹⁹. Il passaggio epocale

¹⁴ Rosi Braidotti, *Madri, mostri, macchine*, nuova edizione ampliata, traduzioni di Anna Maria Crispino, Roma, Manifestolibri, 2005, p. 21.

¹⁵ Cfr. Anna Maria Ortese, *Silenzio a Milano*, Bari, Laterza, 1958. Per un elenco di altre figure zoomorfe nell'opera della scrittrice si veda la voce «Bestia» in Monica Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 37 s.

¹⁶ Ortese, *L'iguana*, op. cit., p. 78.

¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸ Ortese, *Alonso e i visionari*, op. cit., p. 644.

¹⁹ In altre parole: l'«auto-legittimazione dell'Uno riposa sull'esclusione dell'Altro» (Rosi Braidotti, *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea*, Milano, La Tartaruga, 1994, p. 190 (1ª ed.: *Patterns of Dissonance*, Cambridge, Polity Press, 1991).

alla postmodernità ha profondamente modificato il rapporto fra il Soggetto sedicente universale e i soggetti altri e tale relazione «è stata rimpiazzata da una proliferazione di differenze che non possono più funzionare all'interno di una modalità dialettica binaria», da una relazione complessa e molteplice che «confonde l'attribuzione di valori secondo le dicotomie dialettiche Sé/Altri»²⁰. Si deve pertanto supporre che anche le figurazioni del diverso debbano, a loro volta, risultare stratificate e complesse e venga meno la dicotomia della raffigurazione contrastiva di positivi valori dominanti *versus* emblemi della diversità negativa. Fra gli indicatori più pertinenti della nuova esigenza di rappresentazione del mondo, il mostruoso si carica di valenze estremamente interessanti, trascorrendo a sua volta dall'incarnazione di una negatività tutta esterna al soggetto – con la quale, anche quando traduca in elemento oggettivo una pulsione internamente radicata, è dunque possibile confrontarsi – ad una mescolanza ben più inquietante, in quanto inestricabile, di alterità non più estranee al, né estraniabili dal soggetto. Tradotto in immagine si tratta appunto di concepire il passaggio dai fantasmi del gotico ai *freaks*, ai mutanti, ai mostri antropo-, tecno- o zoomorfi, ai *cyberpunk* che affollano il gotico postmoderno nell'immaginario letterario e multimediale. Immaginario al quale si intendono qui ascrivere anche i più domestici, ma non meno inquietanti mostri di Anna Maria Ortese.

Fra i tratti più salienti della nuova teratologia postmoderna, tesa a figurare l'abbattimento dei confini fra il Sé e il diverso, si esamineranno qui, come strettamente pertinenti al discorso critico proposto: la cancellazione di distanze culturali, geografiche e temporali tramite ibridismi, utopie e distopie, collassi temporali; la destabilizzazione del confine identitario di genere, messo in discussione dalla mobilità dell'attraversamento *queer* sia in quanto distinzione di carattere sessuale, sia in quanto distinzione più ampiamente razziale e antropologica; la relativizzazione, infine, dello specifico umano, riletto in una visione anti-antropocentrica che lo colloca in un «*continuum* con il mondo animale, minerale, vegetale, extraterrestre e tecnologico»²¹.

Per quanto concerne il primo tratto, nessuno metterà in dubbio, essendo questa una delle peculiarità più evidenti e in generale meno

²⁰ Citazioni da Braidotti, *Madri, op. cit.*, p. 23.

²¹ *Ibid.*, p. 35.

gradite dalla critica nella scrittura di Anna Maria Ortese, l'importanza della non misurabilità del tempo nell'architettura romanzesca in esame: la voluta a-linearità temporale dei tre romanzi in questione si afferma come elemento esibito, costantemente ribadito da più punti di vista: «E che cos'è il tempo [...]? cos'è lo spazio, se non un'ingenua convenzione?»²². Così le figure protagoniste hanno età indefinite o eterne (come ne *L'Iguana*), compaiono di volta in volta come molto giovani o molto anziane (ce lo mostra esemplarmente la Ferrantina del *Cardillo addolorato*) e non sono soggette alla caducità temporale terrena (si sospetta persino che non siano vivi, ma *revenants* come i *monacielli* napoletani, i quali, come viene spiegato a Nodier nel *Cardillo*, «son tutta gente *piccerella*, sono tutti piccerilli») ²³; così eternità e istante collassano a più riprese (e i nomi dei morti-bambini di anni 300 compaiono sulla lapide della famiglia del Guantaio per scomparire subito dopo) ed è impossibile, infine, tenere un conto preciso dello svolgimento temporale della vicenda. Lo stesso dicasi per i luoghi: bambini volanti e sospesi fra terra e cielo (come la stupendamente triste 'Sasà la *paummella*' nel secondo romanzo della trilogia), e mescolanza fra dettagliate descrizioni di quartiere (scorci di Napoli del *Cardillo*, ma dislocati nel XVIII secolo), luoghi utopici (primo fra tutti l'Isola di Ocaña de *L'Iguana*) e distopie fortemente marcate dal simbolismo, come la grotta dell'iguana nel primo romanzo, la casa sui Gradoni nel secondo, la mitica Arizona nel terzo. Infine, sull'ibridismo come cancellazione di distanze di tipo culturale, si leggano le parole, in perfetto stile *postcolonial*, della stessa Ortese in merito alla più seducente delle sue creature mostruose, l'iguana dell'omonimo romanzo. Come dichiara nel 1966 ad Alfredo Barberis, la sua scrittura è mossa dal sentire «molta indignazione e molto dolore per la condizione del povero», privato di denaro, di potere e, in breve, di esistenza: e l'iguana «rappresenta gli esseri umani dei Paesi non industrializzati. Non hanno denaro, e così sono anche grotteschi, ridicoli»²⁴. Allo stesso modo il *Cardillo* è un segreto doloroso della «nostra memoria»²⁵ e il Puma uno dei «figli piccoli di pace» della natura, che viene ucciso ed è condannato a vagare negli «immondezzi

²² Ortese, *L'Iguana*, op. cit., p. 170.

²³ Ortese, *Il cardillo addolorato*, op. cit., p. 470.

²⁴ Alfredo Barberis, «È così difficile trovare a Milano il silenzio», *Il Giorno*, 6 aprile 1966, p. 9; citato da Clerici, *Anna Maria Ortese*, op. cit., p. 384.

²⁵ Ortese, *Il cardillo addolorato*, op. cit., p. 596.

alimentati dalla nostra cultura dell'Utile e della Felicità»²⁶. In tutte e tre le figure che ibridano umano e animale è dato di leggere una diversità che non può mai essere confinata nell'estraneità (Perdita è il secondo nome dell'iguana Estrelinha)²⁷; in esse si incarna quel mostruoso postmoderno che «significa la difficoltà di mantenere agibili i margini di differenziazione e dei confini tra il sé e l'altro»²⁸.

Meno evidente, invece, potrebbe parere la seconda caratteristica del mostruoso postmoderno, connessa al tema dell'identità di genere, ma anche in questo caso sono gli stessi testi ad offrirci, sulle note di una continua instabilità e reversibilità, esplicite dichiarazioni in merito. La destabilizzazione del confine di genere è consegnata in primo luogo alla marcata, angelica asessualità delle tre creature zoomorfe, ascritte formalmente ad un'appartenenza di genere (rispettivamente donna, bambino e animale) ma subito fatte confluire, tramite le continue e prodigiose metamorfosi, in una dimensione ambigua. La servetta dell'Isola di Orcaña si rivela creatura anfibia fra terra e mare, accostabile alla indecifrabile e seducente tipologia sessuale della sirena; il cardillo, in tutte le sue incarnazioni, ispira amore e odio indifferentemente ai due sessi (e nel suo romanzo il culmine della purezza è incarnato dal principe Neville che ama sia Albert che Elmina)²⁹; mentre il cucciolo di puma è contraddistinto, sin dal suo primo apparire, dal candore dei sensi. In secondo luogo, poi, ma non meno significativamente, le creature del bestiario ortesiano scorrazzano libere nella biologica gerarchia delle razze e, lungi dall'interpretare il ruolo di allegoria della distanza fra l'uomo e la bestia, giocano

²⁶ Ortese, *Alonso e i visionari*, op. cit., pp. 848 e s.

²⁷ Cfr. i materiali redazionali inediti approntati per la revisione del romanzo e descritti da Baldi, «Nota al testo», art. cit., partic. a p. 927.

²⁸ Braidotti, *Madri*, op. cit., p. 62.

²⁹ Alcune maliziose notizie rivelerebbero infatti «una accentuata predilezione di Neville ora per l'uno, ora per l'altro dei due innamorati. E questa, secondo noi (ci perdonerà il Lettore l'intromissione indiscreta nella leggenda), era piuttosto una falsità, per non dire iniquità, in quanto quel caldo cuore, uscito direttamente dalle nubi, le folgori e (pensiamo) i fiori della terra che conclude l'Europa ai piedi del Mare del Nord, era di una specie più sottile, insondabile e quindi impensabile per i mediocri e i portieri del Sogno: in quanto *ugualmente* Neville era diviso tra i due aspetti fantomatici della vita: il grande entusiasmo e l'infinita freddezza dell'essere. È inutile dire che l'entusiasmo – da lui privilegiato – era tutto per il tenero Albert, mentre Elmina si presentava al suo cuore torturato, quale custode di una freddezza da alte notti d'inverno, resa tuttavia preziosa da quel segreto cui aveva alluso nelle fantasticherie del principe [...]. Ma su ciò non insisteremo. Tali gradi di purezza non sono accessibili a tutti, intendiamo dire, e chi può, comprenda, chi non può, continui a pensare ciò che gli pare» (Ortese, *Il cardillo addolorato*, op. cit., pp. 327 s.; enfasi nell'originale).

invece proprio sull'intrigante vicinanza fra i due. Addirittura giungono a rovesciare in prospettiva decisamente femminocentrica – ovvero, stante l'arcaica presunta incompatibilità fra donna e razionalità, 'naturalistica' – il rapporto fra animale ed essere umano: nel bestiario dell'immaginario femminile si riconosce «la superiorità dell'animale in virtù della sua natura primordiale, della sua maggiore adesione alla norma che governa il cosmo, e del suo recare in modo meno offuscato dell'uomo l'originaria impronta divina»³⁰. Il *monstrum* ortesiano si muove dunque nello spazio di libertà che si trova fuori dalla codificazione sociale del genere sessuale, corre libero fra storie di amori contrastati, di dominio, tradimento e matrimonio, come un cardillo che non si può ingabbiare. Ma non soltanto: esso costituisce un elemento eclatante di messa in discussione persino dell'essenza stessa dell'umano, un punto interrogativo ontologico sulla nostra identità.

Essere sfuggente al controllo del tempo, dello spazio e della norma convenzionale, il *monstrum* porta alla luce, abitando in noi e fra noi, la continuità inquietante degli elementi dell'universo, la vicinanza a ciò che in quanto umani ci peritiamo di volere e poter controllare, e ci ripiomba in modo allucinatorio al cuore della nostra dimensione naturale. Il giardinetto «stipato di sorrisi della Natura», e che meriterebbe un'analisi a sé stante, della casa dei Gradoni³¹, respira e cresce in un tripudio perché libero dal controllo della mano umana, e in esso la piccola Sasà – a sua volta abbandonata a sé stessa («Era vestita, ma come vestita! Al modo tutto arruffato e sbrigativo dei bimbi intraprendenti che nessuno ha aiutato (e forse non aiuta mai) nella faccenda»³²) – viene vista volare per la prima volta: come se le forze che sono in noi non venissero che contrastate e soffocate dalla nostra volontà di dominio razionale della realtà, di controllo sul mondo, di potere. Tanto da mettere a tacere il grido della «nostra stessa povera umanità, quando la derubano e opprimono devastando le sue piccole, assai care libertà, gli ultimi oscuri affetti rintanati nel cuore. Che è poi la normale occupazione di tutti i forti, anche se mascherati da maestri e liberatori»³³. Il *continuum* fra natura e umanità,

³⁰ Monica Farnetti, «Appunti per una storia del bestiario femminile: il caso di Anna Maria Ortese», in *Bestiari del Novecento*, a c. di Enza Biagini e Anna Nozzoli, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 271–283, a p. 273.

³¹ Ortese, *Il cardillo addolorato*, op. cit., pp. 419 s.

³² *Ibid.*, p. 421.

³³ *Ibid.*, p. 626.

rivalutato come sistema conoscitivo dal punto di vista 'altro' dell'essere naturale e della scrittura femminile, mette dunque a nudo la limitatezza della cultura occidentale di tradizione illuministica, quella per cui «la Francia ci insegnò che nella nostra libertà il limite era posto dalla libertà altrui; ma non comprese, in questo *altrui*, la integrità e soavità della Terra, non incluse il Passato e la Debolezza»³⁴.

Tramite le miti figurazioni zoomorfe in cui si incarna il proliferare instabile e creativo della diversità Anna Maria Ortese non mette dunque in scena tanto i fantasmi del fantastico – in merito ai quali fa dire a Jimmy Op: «Anch'io vi credo. Ma mi sembra un errore introdurli nella nostra storia. La quale è psicologica, e riguarda appunto la natura segreta del mondo...»³⁵ – quanto piuttosto la propria profonda consapevolezza del complesso stato epocale in cui ci troviamo a vivere. Uno stato di postmodernità che prevede la compresenza di punti di vista plurimi, privilegia il processo rispetto al risultato, la trasformazione e la fluidità rispetto alla fissità della definizione, perché «l'uomo senza mutamento d'animo e di linguaggio non è che contraddizione»³⁶. Le bestie-angelo si aprono dunque – per la loro natura di transizione, per il loro sgorgare dai confini mobili di reale e irreale – ad una lettura che si svincoli dai lineari criteri oppositivi, di marca occidentale, della logica binaria ed esigono che si renda conto del fatto che «tutto questo mondo senza chiavi è *misto* di terreno e ultraterreno, e *si fiancheggiano*, in questo mondo, tutte le condizioni»³⁷. Ciò potrebbe persino indurci a rivedere la nostra definizione cronologica del fenomeno della scrittura postmoderna in Italia; perché questo fanno le scritture delle donne, quando entrano in un canone: lo problematizzano e lo squilibrano; giocando, spesso, insopportabilmente d'anticipo.

Tatiana CRIVELLI
Universität Zürich

³⁴ Ortese, *Alonso e i visionari*, op. cit., p. 846.

³⁵ *Ibid.*, p. 637.

³⁶ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 1988, p. 15.

³⁷ Anna Maria Ortese, «La casa del bosco», in *In sogno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 11-55, a p. 50. Corsivo aggiunto.