



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Dottorato in Italianistica

ANNA MARIA ORTESE
SCRITTRICE STRANIERA

Il nativo come scoperta dell'alterità
e fondazione di una poetica

Relatore
Professor Roberto Gigliucci

Candidata
Angela Bubba

Correlatore
Professor Tommaso Pomilio

*Ingannarci
non dovevi, vita, Casa di Altri.
Quale tristezza nascere stranieri.*

Anna Maria Ortese

INDICE

Introduzione p. 11

I

Le origini di Anna Maria Ortese p. 39

Una premessa p. 41

Semplice e involontaria p. 46

Il senso e il mito del selvaggio p. 54

II

***Angelici dolori* e la fondazione
del tema americano p. 91**

Pellerossa p. 93

La vita primitiva p. 121

Il Capitano p. 145

III

L'alone grigio p. 153

IV

Scritti di viaggio p. 165

V

L'apice di Toledo p. 181

La ripresa del riferimento americano p. 183

Indiani e spagnoli p. 190

Il discorso sui Padri p. 202

Ancora sui Padri p. 214

Fra il bene e il male:
una filiazione da Simone Weil p. 225

Come una preghiera p. 238

VI

Tra politica e finzione. L'America vagheggiata nel palinsesto di Bettina e Gilliat p. 253

VII

L'avvio della trilogia: *L'Iguana* p. 271

Uno sguardo d'insieme p. 273

Daddo come Colombo p. 274

Il nativo versus gli Hopins:
la perversione del paradigma p. 296

Un'ipotesi critica p. 306

VIII

Dal cardillo al puma p. 331

Solo i fanciulli possono conoscere il deserto p. 333

Il Padre e i padri.
Verso la conclusione di un discorso p. 343

IX

L'esperienza teatrale de *Il vento passa* p. 367

X

Indiani irlandesi. Intrecci con l'esempio joyciano p. 395

Il "tradimento" di Anna Maria Ortese p. 397

Joyce e l'attenzione ai nativi:
il caso di *Un incontro* p. 399

Come Joyce Dublino p. 416

La città ovvero lo spazio della negazione p. 419

Da Eveline Hill ad Anastasia Finzio:
l'assenza della Storia p. 425

La ragione come visione dell'intollerabile p. 430

XI

L'azzurro ortesiano.

Riassunto e simbolo dell'*otherness* migliore p. 441

Le occorrenze de *Il mio paese è la notte*. Le autonomie e i debiti
verso Foscolo e i crepuscolari p. 443

Un colore-mondo p. 464

Sfumature e implicazioni p. 485

La straniera in dialogo con lo Straniero p. 506

Il viso azzurro di Cristo p. 544

Bibliografia p. 565

Introduzione

Inizio a scrivere l'introduzione della presente tesi di dottorato, alla quale ho lavorato per quattro anni, all'indomani, potremmo dire, di una sventata apocalisse mondiale, dopo che gli effetti dell'emergenza CoVid19 hanno cambiato gran parte delle nostre abitudini.

Scelgo di partire da questo punto poiché non poche volte mi è capitato di pensare – osservando, come tutti, l'evolversi della situazione in tv – a quanto il messaggio di Anna Maria Ortese sarebbe stato, è attuale anche all'interno di un simile contesto. Memorabili sono state quelle immagini scattate dal satellite, di una Terra momentaneamente libera da emissioni inquinanti, dovute a un'umanità bloccata, costretta al lockdown per salvarsi, mentre, paradossalmente, così facendo salvava il pianeta. E ancor più memorabili, forse, sono state altre immagini, con protagoniste le creature predilette da Anna Maria Ortese, dedicatorie di gran parte della sua produzione ed emblemi di quell'innocenza, quella compassione e sofferenza primarie che l'autrice ricercò sempre negli uomini: gli animali.

Ricorderemo tutti quelle scene, trasmesse dai telegiornali, che immortalavano alcuni scoiattoli scendere dagli alberi, aggirarsi nei viali di Milano e da lì spostarsi nei vari quartieri, con la più assoluta disinvoltura, con la più giusta delle naturalezze, la stessa che fino a quel giorno gli era stata negata. Ricorderemo quelle

scene, altrettanto emozionanti, di un sostanzioso gruppo di delfini giunti a ripopolare il golfo di Napoli: e anche in quel caso giustamente, con una spontaneità che non avrebbe dovuto sorprenderci, non avrebbe dovuto suscitare alcuna meraviglia, e invece lo ha fatto.

Mi sono chiesta più volte, davanti a simili eventi e a molti altri, quali sarebbero state le parole di Anna Maria Ortese, che dedicò la sua intera esistenza alla difesa dei diritti, puntualmente negati, della Madre Terra, che si spese in maniera sovrumana per la tutela dei più deboli, dei più piccoli, dei più inascoltati, dal nativo americano costretto nelle riserve fino all'animale ucciso, dal cucciolo separato dai fratelli al fiore calpestato.

«Il dolore degli animali» dichiarerà in una lettera indirizzata a Guido Ceronetti, «è ormai il primo dei miei pensieri, e giudico perfino il 'genio' da quel rapporto: se c'è o non c'è, con l'indignazione»¹.

E ancora, e all'interno di quello che si potrebbe definire un libro-testamento, un libro-simbolo che illumina sulle intenzioni dell'autrice:

Ritengo gli Animali Piccole Persone, fratelli 'diversi' dell'uomo, creature con una faccia, occhi belli e buoni che 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 per cui noi andiamo noti, e ci incensiamo tra noi.²

¹ Anna Maria Ortese, *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di Angela Borghesi, Adelphi, Milano 2016, p. 210.

² *Ivi*, p. 114.

In quell'aggettivo, «chiusa», come ho avuto modo di esporre in un articolo dedicato all'argomento, è racchiuso il significato più intimo, di persona e di artista, di Anna Maria Ortese. Come verrà illustrato nei successivi capitoli, la scelta del distacco, o meglio del rifiuto della socialità, diverrà l'asilo inviolato dove sviluppare la propria esistenza, di donna e di scrittrice. E su un tale presupposto deve aver pesato, necessariamente, l'osservazione della vita animale, cui l'autrice dedica gran parte della sua attenzione.

Dietro l'animale è però da leggere in filigrana un riferimento all'uomo. Ortese nutriva infatti la speranza che il genere umano potesse migliorare, potesse mettere da parte la sua dipendenza per potere e denaro (i più nauseanti mali del mondo, secondo l'autrice) e dar inizio a una nuova era, naturale e storica³.

Speranze, appelli che sembrano essere caduti nel vuoto. La «nuova era» è sotto i nostri occhi, ed è peggiore delle precedenti, immemore degli orrori passati e sempre più ostinata a non cambiare direzione.

Se c'è una costante nella letteratura ortesiana, una nota caparbia per non dire ossessiva, che va dalla prima all'ultima pubblicazione, dalle tre poesie dedicate al fratello morto in Martinica fino ad *Alonso e i visionari*, e oltre, inglobando così anche le opere postume, se c'è un elemento che si ripeterà, nel gran mare del dolore ortesiano, in quel vagare costante e apparentemente senza meta che è stata la sua vita, ecco quello è la visione di un'umanità migliore, di una giustizia – giustizia umana – da dover reinventare, riprogrammare e riscrivere,

³ Cfr. Angela Bubba, *Rifugi del bene, rifugi del male. Il tentativo di salvezza di Anna Maria Ortese*, in «BIBLOS», n. 4, 2018, p. 90.

confidando in un'intelligenza usata diversamente, in una razionalità inedita, che poco ha a che vedere con l'utile e molto, moltissimo, con la condivisione.

Assistendo impotente all'avanzata della pandemia, lo scorso inverno, non ho mai smesso di pensare a un passo di Anna Maria Ortese, che è il seguente:

L'Orsa Bianca dello Zoo ha avuto un figlio. Il lungo muso, attraverso il pelo del figlio, sul quale è piegata, è immobile e sparso di una impenetrabile dolcezza. Anche dolci, e malinconici, sono i suoi piccoli occhi, che gli esperti dicono terribili.

Non riesco a staccare il mio pensiero da questa immagine. È un'immagine sacra.

Il colore bianco, l'immensità della figura, l'oscurità del rifugio, la cieca grazia del figlio, e soprattutto quella dolcezza, mi sembra nuova, ch'è sul muso e negli occhi dell'Orsa.

Per dire di che natura sia, bisogna chiudere gli occhi. Bisogna, di nuovo, camminare nei sogni dell'alba, come bambini, dimenticando ciò che siamo. Oppure, al contrario, cercare di capire ciò che siamo, noi uomini e donne di questo tempo stravolto.

Subito, un'immagine si presenta: orfani! Ecco: uomini e donne, ricchi o poveri, derelitti o potenti, non siamo più che orfani. Qualcosa ci ha lasciato, non sappiamo che cosa. Forse, l'Orsa Bianca.⁴

Quello della scomparsa del sacro (e del mistero, del segreto) è un tema portante dell'opera di Anna Maria Ortese. Ed è lampante come l'orsa bianca – vera e propria icona santa agli occhi

⁴ Anna Maria Ortese, *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, in *Da Moby Dick all'Orsa bianca*, a cura di Monica Farnetti, Adelphi, Milano 2011, p. 97.

dell'autrice – incarnare i migliori valori volutamente persi dall'uomo, e se non persi tenuti a distanza, preferibilmente sotto chiave, in una prigione magari, come gli animali di uno zoo, così da evitare di rivederli e confrontarsi col loro significato.

La traccia che ho scelto per questo progetto di dottorato è l'estraneità, l'*otherness* che la scrittrice ha sempre praticato nel corso della sua esistenza, e che la portò a un isolamento esemplare, il quale forse non trova eguali fra i suoi contemporanei del '900 italiano (e non solo).

Come gli animali, come le creature più indifese di cui si fece portavoce, Anna Maria Ortese si rintanò in se stessa, una se stessa tuttavia non egoista, non lontana dai problemi del mondo; si trattava anzi di una condizione dinamica, perfino temeraria, che non le impediva di spostarsi da un luogo all'altro, non le vietava di amplificare, con la propria voce, i sogni e le paure dei più afflitti, non la limitava affatto nell'uso della propria sofferenza come dono, come strumento per non tacere su altre, maggiori sofferenze.

È questo uno dei motivi per cui Ortese si sentì sempre vicina alla cultura dei nativi americani, alla cui influenza l'intera tesi è dedicata. Un'influenza, quella cui abbiamo appena fatto riferimento, dalla quale l'autrice fa dipendere, se non addirittura nascere, il suo rispetto disperato per la natura; un'influenza su cui innesterà molte suggestioni, e che non sarà immune, si veda il capitolo finale, da una riflessione profonda sul modello cristologico.

L'indiano, nella sua vita precolombiana e in quella successiva, sarà un riferimento performante per Anna Maria Ortese, che fin dal suo esordio narrativo – parliamo del racconto *Pellirossa*,

apparso per la prima volta su «L'Italia Letteraria» nel 1934 – non rinuncia a ribadire quella dipendenza; piuttosto la sottolinea, e profondamente, unendo al suo simbolo prediletto l'immagine del fratello, il marinaio Manuele Ortese, scomparso prematuramente al largo della Martinica (isola la cui scoperta è per altro attribuita a Colombo, nel 1502).

Ortese non farà mai mistero di questa fascinazione, di un evento storico, come riportato anche all'interno della tesi, che ha letteralmente intrappolato il suo immaginario, l'ha come bloccato e fatto evolvere seguendo un determinato percorso.

Confesserà l'autrice, nel corso di un'intervista rilasciata a Dacia Maraini: «Detestavo la storia, fino al 1492. Amavo solo la geografia, l'antica America»⁵.

E proprio quell'America (antica, si badi) sarà destinata a sedimentare a lungo nell'animo dell'autrice, che la studierà e svilupperà anche in ogni sua modificazione, dallo sterminio a opera dai conquistadores europei alla sopravvivenza delle tradizioni indigene, dagli stereotipi del Far West, con cui anche Ortese dovette fare i conti, fino alla situazione odierna, la quale non risulta affatto migliorata. Solo nel 2017, per citare uno degli avvenimenti più recenti, è stata cancellata la quasi totalità di un'area protetta in Utah, ai danni di ben cinque tribù di indiani, dai Navajo agli Hopi, che risiedevano nella zona. Mentre nel 2020, in Arizona, la riserva naturale dell'Organ Pipe Cactus National Monument è stata sconvolta dai trivellamenti, dovuti alla costruzione di un muro separatore lungo settanta chilometri tra Stati Uniti e Messico, che ha prodotto cosa alla fine?

⁵ Anna Maria Ortese, in Dacia Maraini, *E tu chi eri?: Interviste sull'infanzia*, Bompiani, Milano 1973, p. 27.

L'esplosione di tombe millenarie, migliaia di sepolture destinate alla commemorazione degli antenati indiani. Il territorio costituiva inoltre un'area archeologica, conservando manufatti risalenti a diecimila anni fa, la stessa dove i nativi locali usavano seppellire i rivali Apache, in segno di estremo rispetto.

Da questi pochi, rappresentativi esempi, vicinissimi alle nostre vite, capiamo quanto le parole di Anna Maria Ortese siano state oculate, al limite della profezia, avendo esse interpretato correttamente il mondo contemporaneo, e avendo necessariamente tradotto, anche per il bene di noi tutti, la sua spietatezza.

Il mito americano allora, che per Ortese è quanto di più distante dal quel celebre sogno, quell'*american dream* tutto novecentesco, acceso da promesse di guadagno e successo, quel mito, il mito ortesiano, azzera la propria forza, spegne velocemente le luci e riporta lo sguardo, il nostro sguardo, sulla cenere che ha prodotto: non solo le tombe fatte saltare in aria qualche un anno fa ma anche ogni vita, ogni esistenza su cui si è abbattuta l'arroganza dell'uomo. Lo stesso uomo del resto ne è vittima, e ancora una volta Ortese sceglierà un indiano per parlarne: uno fra molti, nella fattispecie Scotty Lee Moore, un nativo americano, condannato alla pena dell'ergastolo nel carcere di McAlester, in Oklahoma. Approfondiremo naturalmente la sua storia. Qui basti indicare come Ortese si sentisse quasi responsabile per quella vita (e per quella morte); per questo intrattenne con l'uomo uno scambio epistolare (quasi una versione femminile di Truman Capote), e anche allora, nel debole ingiustamente braccato, nell'erede di una stirpe soggetta al massacro e che andava incontro al medesimo destino, anche

allora all'autrice dovette balenare l'immagine dell'orsa bianca, così improbabile eppure così forte, così distante dai canoni della sacralità e della grazia ma allo stesso tempo così degna, così giusta e corretta, attraverso la legittimazione creata da Ortese.

L'America dunque, dati questi presupposti, è qualcosa di più di un semplice simbolo, la scrittrice offre un tema che è più complesso di un immaginario – cinematografico, industriale, imprenditoriale – al quale subito saremmo portati a pensare. L'America è il sangue, la lotta, la repressione data dal più violento sterminio che l'umanità abbia perpetrato; ma è pure tutto ciò che giace dietro quello sterminio, ciò che era venuto prima, nella sua forma migliore, luminosa, edenica, che Ortese registra e fa propria, che eredita, anche lei, come Scotty Lee Moore, come l'orsa bianca, e sceglie di portare sulle proprie spalle.

Riferirsi all'America tuttavia non obbliga Ortese a chiudersi in un certo perimetro geografico, o storico: parliamo infatti di una metafora duttile, applicata dall'autrice in numerosi contesti della sua, della nostra, contemporaneità, sia in senso positivo che negativo.

Ortese si richiamerà all'America come terra primigenia, vergine, non ancora sporcata dai conquistadores: sarà l'America migliore, libera, poiché ancora straniera, sconosciuta alla sete di guadagno europea. Ma dire America vorrà anche dire caduta, perdita, rinuncia drammatica a un certo tipo di elevazione: Ortese in questo modo salda, e lo fa in maniera permanente, il dolore di un mondo offeso dalla violenza al dolore del mondo attuale, nel quale lei stessa visse, e che è offeso allo stesso modo, o in grado superiore.

Prendiamo ad esempio questa dichiarazione dell'autrice, che analizzeremo meglio nel nono capitolo:

Poco alla volta, la nostra vita di mediterranei non fu più azzurra, non ebbe Firenze e Napoli al centro: ma le città che somigliavano a «quelle altre» e che affrettavano anzi, come una caduta, l'identificazione. Non nelle cose splendide e grandi che quella civiltà aveva: ma nelle marginali – che qui parevano centrali – e nelle disumane principalmente.

Fummo America.⁶

È questa un'attestazione dell'America negativa, l'America per lo più popolata dai discendenti dei colonizzatori, i quali, in un sinistro gioco di nemesi, hanno portato avanti le stesse gesta, ricolonizzando l'Europa. Lo hanno fatto con le idee soprattutto, con una forma mentis inaccettabile per Ortese, con modi e tempi che hanno mutato, e per sempre, il volto del nostro continente. Ortese usa il tema americano, come del resto altri scrittori dell'epoca, per fare il punto sulla situazione italiana (e non solo); sceglie un referente – portandolo avanti per tutta la vita – e lo declinerà secondo le proprie convinzioni. Secondo Barbara Alfano,

As if sitting in a hairdresser's chair, in order to talk about "America" Italian intellectuals hold a mirror of irony to their back, so that reflecting upon America becomes a way to reflect upon themselves and their function in society.⁷

⁶ Anna Maria Ortese, *Attraversando un paese sconosciuto*, in *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997, p. 26.

⁷ Barbara Alfano, *The Mirage of America in Contemporary Italian Literature and Film*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London 2013, p. 80.

Ricollegandosi a un celebre volume degli anni '60, *America in Modern Italian Literature*, di Donald Heiney⁸, Alfano ribadisce che gli italiani, e specie gli intellettuali, quando si riferiscono all'America parlano in realtà a e di se stessi. Né Alfano né Heiney tuttavia citano Ortese, anche allora troppo distante da ogni dibattito culturale, troppo originale, difficile da cogliere, troppo straniera, in moltissimi sensi: un essere straniera, come vedremo via via coi vari capitoli, che dalla vita si riversa nell'opera, che non è solo biografia ma anche arte, stilistica, filosofia e poetica.

Ho scelto questa precisa declinazione, per esaminare l'intera produzione dell'autrice, tenendo fuori solo poche pubblicazioni, perché non si tratta di un elemento secondario, non è un fatto accessorio e non si pone come variante da un libro all'altro. L'*otherness* di Anna Maria Ortese è al contrario un costituente, una presenza che fin da bambina la definisce e che arriverà a scolpirla, man mano che le storie e le circostanze prenderanno il sopravvento. È una *otherness* però che la stessa autrice personalizza, legandola fin dal principio alla cultura dei nativi americani; *otherness* che non mancherà di essere ripresa, ripensata, rimodellata in ogni scritto.

Una simile alterità, inoltre, rende automaticamente Ortese proiettata verso ciò che è altro, ovvero verso chi non rientra, al suo stesso modo, nelle categorie dominanti: gli indiani, abbiamo detto, ma anche gli esclusi di ogni luogo e tempo, i fragili, i miseri.

⁸ Cfr. Donald Heiney, *America in Modern Italian Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick 1964.

Questa disposizione, secondo Cosetta Seno, coinvolgerebbe anche l'utilizzo che Ortese fa del fantastico. In *Ortese e lo spirito di accoglienza del diverso*, breve ma incisivo capitolo facente parte della monografia dedicata all'autrice, Seno sottolinea come il fantastico ortesiano

cerca in sintesi di rintracciare il non detto e l'invisibile della cultura dominante, ciò che è stato reso in qualche modo assente e diviene una letteratura che accoglie i nuovi mostri della società contemporanea; quelli che, nel fantastico di matrice romantica, erano i fantasmi, i vampiri, le streghe, i mostri, sono in seguito divenuti quegli elementi sociali molesti che intaccano, con la loro presenza, la facciata ottimistica del progresso; tra questi ritroviamo i poveri, gli emarginati, i deformati, i diversi di ogni tipo e infine le stesse donne in cerca di identità e di emancipazione.⁹

Ortese dunque intercetta quella rimozione, si avvicina volta per volta allo scarto e lo riabilita, rendendolo materia viva, di nuovo meritevole di ascolto e dignità, rendendolo perfino letteratura. In questo modo anche il fantastico, il fantastico ortesiano, può essere altro, a buon diritto può essere anch'esso – come genere e come poetica, teoria e tecnica – un affascinante esempio di *otherness*.

Esaminando ora la struttura della tesi, la mia indagine ha estrapolato i passi più significativi dell'opera ortesiana, che dai primi racconti del '37 si muove fino ad *Alonso e i visionari* e a *Corpo celeste*, e oltre. Punto di partenza è stata certamente la biografia della scrittrice, e specie alcune dichiarazioni in merito a

⁹ Cosetta Seno, *Anna Maria Ortese. Un avventuroso realismo*, Longo, Ravenna 2013, p. 66.

ciò che la conquista di Colombo ha significato per il suo immaginario, poetico ed etico. La connessione sistematica col mondo americano indigeno, la ricerca di una purezza feroce quanto autentica, la dimensione del sogno come unica via di salvezza da un mondo di oppressione e oppressori, una geografia (fisica quanto interiore) alternativa a quella della maggioranza, la vicinanza disperata al mondo naturale e all'uomo che dovrebbe vivere diversamente al suo interno, il senso di estraneità ovvero il sentirsi straniera (declinabile secondo vari aspetti): sono tutti temi che affiorano costantemente dalla produzione di Anna Maria Ortese. E nell'immagine del nativo americano – cioè dell'essere denudato e inerme, alla pari con qualsiasi altra creatura che non sia l'uomo – l'autrice cristallizza la sua metafora, il dialogo durato un'intera esistenza con gli argomenti cardine della sua letteratura.

Alcune considerazioni preliminari, che fungono da premessa alla tesi, sono collegate al libro di Tzvetan Todorov *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*. Il filosofo bulgaro, infatti, esamina in maniera sorprendentemente simile gli effetti che la conquista dell'America ha provocato sull'intera comunità umana, passata e presente; effetti che si sono riverberati anche sul non facile rapporto fra uomo moderno e natura, e fra natura e senso della storia. All'interno di un simile ragionamento, diviene di primaria importanza anche la lezione di Leopardi, che Ortese, più volte, dimostra di aver assimilato e personalizzato, schierandosi dalla parte di una natura non cattiva ma incattivita, un creato non crudele ma soggetto alla crudeltà umana.

Dopo questa prima parte più generale, la ricerca è proseguita con l'analisi de *Le Piccole Persone*, opera recentemente

pubblicata dalla casa editrice Adelphi e che raccoglie numerosi articoli (parte dei quali inediti) scritti da Ortese sul tema della natura e della difesa degli animali. In questa sede sono stati presi in considerazione alcuni passi delle celebri dichiarazioni del grande capo indiano Seattle, pronunciate nel 1854 in seguito alla proposta del cosiddetto “grande capo bianco” di Washington, ovvero l’allora Presidente degli Stati Uniti Franklin Pierce, di acquistare una parte del territorio indiano con la promessa di istituire una riserva per i pellerossa; dichiarazioni che Ortese sembra aver sapientemente rielaborato.

Si è passati poi alla disamina di *Angelici dolori*, prima pubblicazione di Anna Maria Ortese dove già appare la volontà, filosofica e scrittoria, di proseguire in quella direzione accennata sopra. Racconti come *La vita primitiva* e *Il Capitano* fanno chiaramente emergere una vicinanza già molto forte al tema americano: nel primo caso, attraverso un viaggio immaginario verso la Nuova Zelanda del Sud dei fratelli Ortese (Anna Maria e Giovanni), e il secondo sempre attraverso un rapporto fraterno (questa volta fra Anna Maria ed Antonio).

È tuttavia il racconto *Pellerossa* a definire meglio il rapporto con la tematica di cui ci stiamo occupando. Dietro, nuovamente, la figura di un fratello, in questo caso il marinaio Manuele, è stato possibile ricostruire il precedente di Cristoforo Colombo, e con questo la leggendaria figura di Cavallo Bianco, capo indiano Sioux, e persino del rivoluzionario venezuelano Simón Bolívar e del Cristo della seconda venuta. Proprio in merito a quest’ultima correlazione, le mie ricerche hanno individuato una

rielaborazione da parte di Ortese di alcuni passi del libro dell'Apocalisse (per l'esattezza: Apocalisse 11-21)¹⁰.

In secondo luogo sono passata all'esame degli scritti di viaggio, redatti da Anna Maria Ortese in vari momenti della sua vita, e raccolti nel volume *La lente scura*. Da contributi quali *Estivi terrori* e *Le luci di Genova*, il disegno ortesiano sul tema americano collegato ai nativi, e a una terra-patria da cui ci si sente esclusi, diventa ancora più netto. Tramite una scrittura che non è mai totalmente giornalistica, trapela l'adesione dell'autrice a una visione che accetta di continuo i presupposti indicati; scrittura in grado di riproporre particolari immaginari nonostante il contesto sia più descrittivo che di divagazione fantastica.

Successivamente mi sono dedicata a *L'alone grigio*, novella che dà il nome alla raccolta uscita nel '69. In questa storia, che a detta di molti rappresenta uno degli scritti più inquietanti di Anna Maria Ortese, si analizza la figura di un personaggio chiamato "K", dietro il quale si cela il presidente Kennedy, da considerare anche per i suoi tentativi di dialogo con le comunità di indigeni americani. Nell'*Alone grigio* è un Kennedy addirittura resuscitato ad essere proposto, poco prima del catalogo degli antichi conquistatori del nuovo mondo: «gli spagnoli di Diaz, gli inglesi di Enrico, gli Olandesi, i Genovesi»¹¹. Questi vengono descritti come emergenti dall'acqua dell'oceano, addirittura dopo un diluvio universale, che avrebbe flagellato il territorio di New

¹⁰ I risultati di questo studio specifico hanno anche trovato posto nel convegno internazionale *Il futuro della fine. Narrazioni e rappresentazioni dell'Apocalisse dal Novecento a oggi*, tenutosi presso il dipartimento di Italianistica dell'università di Varsavia fra il 4 e il 7 dicembre 2017, e i cui atti sono stati recentemente pubblicati: cfr. *Il futuro della fine. Rappresentazioni dell'apocalisse nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, a cura di Alessandro Baldacci, Anna Porczyk e Tomasz Skocki, Peter Lang, Varsavia 2020.

¹¹ Anna Maria Ortese, *L'alone grigio*, in *Angelici dolori e altri racconti*, Adelphi, Milano 2006, p. 270.

York. Ortese, come vediamo, sceglie il luogo simbolo dell'America per segnalare non una punizione, bensì un atto di giustizia. E sarà inoltre la natura ad attuarlo: attraverso le turbolenze causate da piogge, eruzioni e mareggiate straordinarie, si sottolineerà lo sbaglio tremendo causato dall'uomo.

Più strutturata è risultata invece l'indagine su *Il porto di Toledo*, che costituisce l'opera più dichiaratamente autobiografica di Anna Maria Ortese, nonostante la potente trasfigurazione surrealista, il suo testamento di scrittura e di vita. Qui la narrazione abbraccia in maniera profonda l'ambiente familiare, così come la città – Toledo alias Napoli – dove Ortese trascorse parte della sua vita. L'attitudine alla solitudine, all'estraniarsi fisicamente e interiormente dalla sua comunità, diventa in *Toledo* una nota dominante. Ortese qui si presenta come una «figlia di nessuno»¹², esponente infelice di una Madre Terra ancora più addolorata, del tutto simile alla condizione dell'indigeno espropriato dal suo luogo natio. I nativi americani, più volte chiamati in causa, vengono naturalmente contrapposti al cosiddetto «popoluccio iberico»¹³, ovvero il popolo spagnolo, indicato con un nominativo benevolo dietro il quale si cela, ironicamente, la certezza che proprio quel popoluccio ha realizzato il più grande massacro che l'uomo ricordi¹⁴.

È possibile leggere l'intero romanzo come una sorta di ricerca di un'America privata, una terra ancora vergine e che dopo la scoperta non sarà destinata all'orrore di una guerra senza pari. Ortese, attraverso un simile parallelo, dilata la sua interiorità, la sua esistenza, attraverso le tappe della grande storia, calando in

¹² Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, Rizzoli, Milano 1975, p. 9.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Da ciò, quindi, anche uno dei possibili motivi della scelta del nome Toledo.

quelle vicende anche quelle di una ragazza italiana del primo Novecento, quindi anche tutto ciò che la sua epopea familiare ha causato. Allineando i traumi, portando sullo stesso asse vita privata e storia politico-economica, l'effetto che si raggiunge è quasi catatonico, illusorio quanto profondamente veritiero, e suggellato dall'immagine del nativo considerato sempre da più punti di vista, con estrema attenzione e ancor più estrema capacità di immedesimazione. La vita, le vite che Ortese ripercorre sono fortemente dolorose, fin dal principio, e proseguiranno sempre all'insegna del tragico, se non addirittura dell'epico. In questo senso *Toledo* è un poema, ossia un lungo atto di narrativa – e narrativa altamente poetica, sia dal punto di vista stilistico che ritmico – che fa elegia di una famiglia, dei suoi lutti e dei suoi abbandoni, dell'oscurità sempre prevalente e dell'esigenza di raccontarla.

Due note a margine sempre riguardanti *Il porto di Toledo*: sono state rilevate, all'interno di quello che Ortese chiama «il rendiconto della Bella Casa», tracce e rielaborazioni del componimento numero 311 del *Canzoniere* di Petrarca; ed è stata studiata la probabile influenza di Simone Weil.

Il capitolo successivo è dedicato invece a *Il cappello piumato*, dove Ortese, pur ritornando sul tema dominante, aggiunge importanti riferimenti politici vicini alla sua contemporaneità.

Dalla Russia, che «si era messa in gara col mondo industriale, coi militari»¹⁵, si arriverà di nuovo alla sempre mitizzata America, della quale Ortese accetta l'aspetto più puro e dunque distante dal contesto moderno, lo stesso che verrà riproposto attraverso l'immagine simbolica di una «Tenda»: emblema di

¹⁵ Anna Maria Ortese, *Il cappello piumato*, Mondadori, Milano 1979, p. 96.

familiarità e speranza per la protagonista della storia, di luogo di rifugio per un popolo-tribù ancora salvo, distante dai meccanismi più impietosi del mondo e vicinissimo a uno stato naturale della vita.

Diverso scenario appare invece nella cosiddetta “Trilogia degli animali”, che si muove lungo un arco di tempo notevole, spostandosi dal '65, anno di pubblicazione de *L'Iguana*, al '96, quando fu dato alle stampe *Alonso e i visionari*. In più di trent'anni l'autrice perfeziona il suo sistema filosofico, approfondisce il tema americano e aggiunge anche l'equivalenza con la parte animale, eletta a simbolo di innocenza massima, di rivelazione e redenzione, di offesa, perfino di espiazione. Il discorso è qui costantemente metaforizzato tramite un personaggio a metà strada fra l'uomo e la bestia (di probabile matrice kafkiana, seguendo le indicazioni della monografia curata da Gian Maria Annovi e Flora Ghezzi: *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*¹⁶), e dunque fra uno stato solo apparentemente civile e un altro dichiaratamente ferino. *L'Iguana*, *Il cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari* sono le tre pubblicazioni che compongono questo trittico tanto affascinante quanto di difficile decifrazione, alla base del quale è sempre sottolineato il rapporto col nuovo continente, e insieme l'eredità più pura, quasi una rotta da seguire, che il suo passato ha lasciato.

In merito al primo romanzo, come si vedrà, molto spazio è riservato alla protagonista, l'iguana Estrellita, che vive in uno stato di subalternità dovuto ai continui soprusi della famiglia, o presunta tale. In questa figura, di animale debole, schiacciato,

¹⁶ Cfr. Monica Farnetti, *An “Uncommon Reader”: The Critical Writings of Anna Maria Ortese*, in *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, a cura di Gian Maria Annovi e Gloria Ghezzi, University of Toronto Press, Toronto 2015, p. 439.

torturato, e – come più volte suggerito da Ortese – di origine caraibica e reso schiavo da gente portoghese, riconosciamo la cruenta dinamica storica che si abbatté sulle popolazioni indigene americane, a partire da quel fatidico 1492. Fondamentale è stata l’analisi di alcuni riferimenti, tematici e testuali, insieme allo studio di un’ipotesi, da me avanzata, circa la stesura dello stesso romanzo, a mio avviso riconducibile all’opera teatrale *The Night of the Iguana*, di Tennessee Williams, anche sulla base di probabili contatti verificatisi nel corso del “Festival di Spoleto” del 1959, occasione in cui il dramma di Williams venne messo in scena per la prima volta.

Ho inoltre considerato alcuni sviluppi della figura dell’iguana come emblema di subalternità, collegata alla violenza perpetrata sugli indiani d’America. In modo particolare, mi sono soffermata sulla sorprendente ripresa che appare in *The Holy Mountain*, film diretto da Alejandro Jodorowsky e uscito nel 1974 (a una decina d’anni di distanza dal romanzo).

Nel paragrafo mi concentro soprattutto su una sequenza, dove il regista ripercorre lo sbarco degli spagnoli in America insieme alle conseguenze che ne sono derivate. Jodorowsky propone al pubblico una rielaborazione, originale quanto fascinosa, della conquista del nuovo mondo. La sua riflessione è incentrata sul Messico; così come quella di Williams, che ambienta la sua pièce nello stesso Paese; e in definitiva come quella di Ortese, come vedremo. In tutti e tre i casi, oltre all’equivalenza geografica, il comune denominatore è l’iguana, che funge da spartiacque fra l’innocenza del suolo americano e tutti quei tentativi di *cultural imperialism* evidenziati dagli esperti in questo genere di studi.

Passando a *Il cardillo addolorato*, la mia analisi del tema ha preso avvio a partire dal mondo dell'infanzia, per l'esattezza di quei fanciulli – sfortunati e lasciati ai margini – attraverso i quali Ortese filtra la contestualizzazione della violenza e prevaricazione sociali. Ho inoltre indagato con attenzione l'immagine del deserto, che l'autrice predilige in questo romanzo, rintracciando legami con Dino Buzzati e Giuseppe Ungaretti, oltre ad alcuni riferimenti biblici.

Anche in questo caso, naturalmente, emerge l'appassionato rapporto che lega Anna Maria Ortese all'America, ossia al vagheggiato quanto devastato continente che qui la scrittrice declina come Eden mancato, irrealizzabile promessa di una terra armonica e felice. Il passo successivo sarà riflettere sulla conseguente costruzione di uno scenario arido e spietato: il deserto – fisico e simbolico – che ho citato poco sopra, e che ritroveremo non casualmente in *Alonso e i visionari*, ultimo romanzo della scrittrice che ha per protagonista un puma, un piccolo puma salvato in Arizona.

Il cardillo e il puma, che rispetto all'iguana non appaiono mai concretamente, insistono sulla necessità di riflettere sull'assenza, ovvero su una dimensione di desolazione dell'essere, di deserto, nel bene come nel male. Anna Maria Ortese, tanto più nell'ultima parte della sua vita, diviene lei stessa portavoce della duplicità di quella metafora, del vivere, dell'essere un deserto, della sua definizione e comprensione.

In *Alonso e i visionari*, l'autrice tocca la vetta massima del tema americano attraverso la ripresa di un argomento, ossia il discorso sui padri, che già tanta importanza aveva avuto ne *Il porto di Toledo* (e parzialmente in altre pubblicazioni): qui esso

giunge alla biforcazione fondamentale, a un vero e proprio bivio, individuato anche da Goffredo Fofi, che segna l'apice della sua speculazione, etica e filosofica. Specie attraverso i personaggi di Decimo e Jimmy Op, il primo l'uomo della perdita e il secondo colui che guarda oltre ciò che appare, Ortese arriva alla massima interrogazione sul tema del paterno, tema che suggerisce sia l'inevitabile richiamo a Dio sia il rapporto coi Padri dei nativi, attraverso i quali intravedere le azioni dei Padri fondatori americani, appellandosi Ortese ai fondatori di nuove patrie, nuovi territori potenziali, fisici quanto interiori.

Parte di questa sezione è inoltre dedicata a un confronto con Jacques Lacan per quanto riguarda gli studi sul declino paterno (per la precisione, sul «tramonto» e sull'«evaporazione» del padre).

Proseguendo, ho voluto concentrarmi sull'unica, significativa esperienza teatrale di Anna Maria Ortese, costituita da *Il vento passa*, testo a cui la scrittrice lavorò già dal 1971 ma che vide la luce solo nel 2008, quindi a dieci anni di distanza dalla sua morte.

Il vento passa è basato tutto sulla civiltà incaica, e sul relativo rapporto coi dominatori spagnoli. Set del racconto sono le Ande, massicce e perturbanti, che chiudono la vicenda in un'atmosfera rarefatta, come impenetrabile, sospendendola nel passato a cui dà voce. Temporalmente ci troviamo in uno dei primi anni della conquista, in cui Ortese, con un meccanismo che impareremo a conoscere, inserisce e rielabora la figura del fratello (sempre Manuele), qui eroe indigeno che andrà incontro a un destino infelice, creatura anch'essa schiacciata dall'incontinenza umana, nella fattispecie europea.

Ho scelto di non tralasciare *Il vento passa*, contributo spesso, e a torto, dimenticato all'interno della produzione ortesiana, in quanto altamente significativo, testimone ulteriore del ruolo giocato dalla cultura dei nativi, dagli eventi verificatesi dal 1492 fino ad ora, a un adesso che per quanto cambiato, per quanto falsamente evoluto, non è poi così dissimile da certe storie passate. La mia analisi, anche in questo caso, ha voluto esaminare tutte le occorrenze, i rimandi e le rimodulazioni del tema che legano, hanno fin dall'inizio legato, Ortese ai nativi americani, dalla loro felicità precolombiana alla loro personalissima cacciata dall'Eden, dal loro essere sconosciuti, essere stranieri per la quasi totalità del mondo, all'essere estraniati da quello stesso mondo.

L'indagine è proseguita, nel capitolo successivo, con una comparazione singolare, data dal confronto tra *Il mare non bagna Napoli*, forse l'opera più celebre, e più malamente interpretata, di Anna Maria Ortese, e l'altrettanto famosa raccolta *Gente di Dublino*, pubblicata da James Joyce a soli vent'anni. Sorprenderanno, all'interno di questa sezione, alcune vicinanze biografiche tra due autori, e sorprenderà come Ortese, a dispetto del silenzio circa le letture sull'irlandese, si dimostri tutt'altro che digiuna in termini di influenze joyciane. Questo studio in particolare, in forma assai ridotta, era stato già da me pubblicato anni addietro sulla rivista *Nuovi Argomenti*¹⁷; è stato dunque ripreso e arricchito, con prospettive che uniscono più approfonditamente Ortese a Joyce, sempre all'insegna della riflessione sull'*otherness* e del riferimento indiano.

¹⁷ Cfr. Angela Bubba, *Il mare non bagna Napoli come Gente di Dublino: due paralisi della modernità a confronto*, in «Nuovi Argomenti», n. 68, ottobre-dicembre 2014.

L'ultimo capitolo è infine dedicato alle due raccolte poetiche di Anna Maria Ortese: *Il mio paese è la notte* e *La luna che trascorre*, entrambe pubblicate dalla preziosa casa editrice Empiria. Il filo conduttore di quest'ultima parte della tesi è la preferenza da sempre accordata dall'autrice al colore azzurro: in questi contributi poetici è richiamato con una frequenza davvero ossessiva, e così facendo riepiloga e completa le precedenti attestazioni, riunendole all'interno di un quadro più che mai stratificato.

Dopo un breve raffronto con la poesia crepuscolare, cui Ortese negli anni è stata variamente accostata, ampio spazio è dedicato alla comparazione con Foscolo, il Foscolo che canta la morte del fratello Giovanni e quello dell'attenzione all'elemento sepolcrale, alla tomba, alla celeberrima «celeste dote» che vorrebbe unire, ineffabilmente, il defunto ai suoi cari.

Ortese dimostra, e in modo forte, quasi prepotente, di aver fatto propria quella lezione, convertendo quel celeste in un azzurro assai personale, fatto di lutti e sofferenze atroci, di peregrinazioni e deserti interiori, ma anche di visionarietà, di libertà, di innesti con nomi e fatti del passato che puntano tutti a convergere, meravigliosamente, verso un colore che non è solo un colore: è infatti espressione di un mondo, traduzione di una poetica, non ultima è indicazione di un legame spesso taciuto nella critica ortesiana, ossia quello con la tradizione cattolica e specie con la figura di Cristo, da intendere come paradigma da cui anche il riferimento al nativo potrebbe dipendere.

L'attenzione al modello cristologico, volutamente inserita nell'ultima parte del mio scritto, si è rivelata essenziale ai fini del mio studio. Raccogliendo le fila del tema americano, ho potuto

così disporle su un piano più che mai coerente, ricchissimo in termini di sperimentazioni e ascendenti, ma segretamente, profondamente collegato all'esempio di Cristo, anch'egli uno straniero, o forse lo straniero per eccellenza, anch'egli apice dell'incomunicabilità terrestre nella quale Ortese doveva riconoscersi.

Indagare Ortese, o meglio l'Ortese 'straniera', a partire dal suo rapporto coi nativi americani è certamente un tema nuovo all'interno degli studi riservati all'autrice, tema del quale pochissimi finora si sono occupati, che certamente s'incrocia con gli studi postcoloniali ma allo stesso tempo li supera, allargando continuamente il campo grazie a una serie sostanziosa di implicazioni. Esplorare un orizzonte del genere, ancora per lo più vergine, è stato certamente esaltante, poiché mi ha permesso di investigare Ortese attraverso altre prospettive, le quali hanno illuminato, perfino riposizionato i contributi precedenti, pur preziosi nei loro risultati.

Una nota a parte merita poi il luogo deputato alla conservazione del Fondo Ortese (che vanta un patrimonio di più di 1400 documenti, lo stesso che va via via crescendo): parlo dell'Archivio di Stato di Napoli, che non ha mai mancato di supportare la mia investigazione, e la cui consultazione è stata essenziale ai fini dell'elaborazione della tesi. Fra i materiali esaminati cito forse il più significativo (intendo per la mia ricerca), attualmente inedito e riportato nella tesi in modo quasi integrale: parlo della lettera scritta dall'indiano Cherokee Scotty Lee Moore (al quale abbiamo già accennato) ad Anna Maria Ortese. Il giovane, un ergastolano, si trovava rinchiuso nel carcere di McAlester, in Oklahoma, dove viveva in attesa che gli

venisse comunicata la data dell'esecuzione. Dalla lettera si evince che Ortese, la quale notoriamente non navigava nell'oro, gli inviasse somme di denaro, lo spronasse a non abbattersi, gli promettesse aiuto e sostegno anche a miglia e miglia di distanza. È un documento notevole, e risalente al 1998: attesta quindi come fino agli ultimi anni, gli ultimi giorni di vita Ortese non abbia mai rinunciato all'attaccamento ai nativi: erano quindi molto più che un tema letterario, molto più che una passione passeggera¹⁸.

Questo preciso taglio di ricerca da me scelto, ad ogni modo, va ad inserirsi in un quadro più ampio, tutto teso, specie nell'ultimo decennio, a una riscoperta dell'autrice, in Italia ma soprattutto all'estero. Ortese vive, si può dire, di vita propria in America¹⁹; solo pochi anni fa è stata data alle stampe una nuova traduzione in inglese de *L'Iguana*; mentre nel 2020 è toccato alla traduzione del *Mare non bagna Napoli* in tedesco (titolo che era stato già tradotto in spagnolo, nel 2008, e che divenne un vero e proprio caso editoriale, tanto da rimanere per mesi ai primi posti delle classifiche di vendita).

Tutto questo, insieme ovviamente a molto altro, mi ha portato a farmi promotrice, durante il mio percorso di dottorato, del

¹⁸ Per un approfondimento generale del materiale archivistico rimando a *L'Archivio di Anna Maria Ortese. Inventario*, a cura di Rossana Spadaccini, Linda Iacuzio, Claudia Marilyn Cuminale, Archivio di Stato di Napoli, Napoli 2006.

¹⁹ Adelia Battista, una delle ultime confidenti di Anna Maria Ortese, nel corso di un'intervista ha dichiarato quanto l'autrice sia tenuta in grande considerazione dal mondo accademico (e non solo) americano. Battista si è soffermata più volte sul gran numero di corsi universitari dedicati a Ortese, parlandomi addirittura di un interesse nei dipartimenti di filosofia, per campi che vanno quindi al di là della filologia italiana o della letteratura comparata, a conferma di quanto duttile, quanto attuale e applicabile ai nostri tempi sia l'opera di Anna Maria Ortese (segnalo di seguito le opere principali di Adelia Battista dedicate ad Anna Maria Ortese: *Anna Maria Ortese, la ragazza che voleva scrivere*, Lozzi Publishing, Roma 2013; *Bellezza, addio: lettere a Dario Bellezza, 1972-1992*, a cura di Adelia Battista, Archinto, Milano 2011; *Ortese segreta. Ritratto intimo di Anna Maria Ortese*, minimum fax, Roma 2008).

convegno internazionale *La grande Iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, tenutosi a Roma, presso la biblioteca Tullio De Mauro, nei giorni 4-6 giugno 2018.

Gli atti del convegno sono stati recentemente pubblicati²⁰, e presentano i contributi della quasi totalità dei maggiori studiosi dell'opera di Ortese, i quali hanno raggiunto la capitale, oltretutto dall'Italia, anche da diversi luoghi dell'America, dall'Inghilterra e dalla Germania.

Si è trattato di un incontro stimolante, che ha visto la partecipazione del pubblico e che non si è posto come una semplice memoria, un ricordo sterile caduto nel ventennale della morte dell'autrice, tutt'altro; è da intendere più come un reminder, ricchissimo di nuovi spunti e direzioni, su quanto c'è ancora da dire, riguardo Ortese, quanto deve essere ripreso e collocato nella posizione corretta.

Durante il percorso dottorale, inoltre, ho avuto modo di esporre alcuni risultati della ricerca nell'ambito di convegni e seminari, per la maggior parte esteri, a conferma di quanto l'interesse per Anna Maria Ortese travalichi sempre più i confini nazionali²¹: un ulteriore riscatto, così mi è parso, per un'artista che faticava a farsi conoscere perfino in Italia, e una naturale conferma, seguendo l'indirizzo del mio progetto, di tutte quelle spinte centrifughe che l'hanno sempre contraddistinta. Per questo

²⁰ Cfr. *La grande Iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Atti del convegno internazionale, Roma, Biblioteca Tullio De Mauro, 4-6 giugno 2018, a cura di Angela Bubba, Aracne, Roma 2020.

²¹ Cito di seguito i più importanti: *Il futuro della fine. Narrazioni e rappresentazioni dell'apocalisse dal Novecento a oggi* (Università di Varsavia, 4-6 dicembre 2017); AAIS International Conference (Sant'Anna Institute, Sorrento, 14-17 giugno 2018); V Convegno Internazionale AISLLI *Leggere il mare e leggere il mito nelle culture mediterranee* (Accademia di Scienze, Lettere e Arti "Beit al Hikma", Cartagine/Tunisi, 19-20 febbraio 2018); *Critical readings on Anna Maria Ortese's work* (Università di Oxford, 11 maggio 2020; incontro tenuto via web a causa dell'emergenza CoVid19).

il titolo scelto per la tesi, *Anna Maria Ortese scrittrice straniera*, non è una provocazione, o meglio non solo: punta infatti l'indice su una condizione esistenziale (spirituale, più che etnica e territoriale), studia e approfondisce un sentire e un essere, più che uno stare, in un certo luogo e in un certo tempo.

L'essere straniero, ossia l'essere fuori da un confine, qualsiasi cosa questo termine indichi, sarà sempre altro per Anna Maria Ortese, come altro sarà il suo senso del domestico, del noto e del familiare. Leggiamo ad esempio questa breve dichiarazione:

Scrivere è cercare la calma, e qualche volta trovarla. È tornare a *casa*. Lo stesso che leggere. Chi scrive e legge *realmente*, cioè *solo per sé*, rientra a casa; sta bene. Chi non scrive o non legge mai, o solo su comando – per ragioni pratiche –, è sempre *fuori casa*, anche se ne ha molte. È un povero, e rende la vita più povera.²²

I corsivi dell'autrice sono rivelatori: «*casa*»; «*realmente*»; «*solo per sé*»; «*fuori casa*»: un termine è anche ripetuto per ben due volte, e non credo si tratti di un caso, riferendosi a un'oggetto – o più a un simbolo, un sistema, una complessità di significati – di cui l'autrice si vide defraudata, e fin dal principio, ma che non smise mai di ricercare. È questa la premessa principale per proseguire con la lettura della tesi, e per comprendere la stessa Ortese, la straniera che si sentiva, che tornava a casa solo quando scriveva.

²² Anna Maria Ortese, *La virtù del nulla*, in *Corpo celeste*, cit., p. 109.

Le origini di Anna Maria Ortese

Una premessa

Le Piccole Persone è cronologicamente l'ultima pubblicazione di Anna Maria Ortese. Dato alle stampe nel 2016, il volume, curato da Angela Borghesi, raccoglie e ordina i numerosi interventi della scrittrice a sostegno dei diritti degli animali, e non solo. Sarebbe infatti più opportuno parlare di diritti della natura, di quella fragile quanto turbolenta madre Terra, quella Madre Vita, secondo le più puntuali e affascinanti parole di Ortese, che ha sempre fatto parte della sua poetica: quell'essere tremendo e insieme spettacolare, nel bene e nel male dei suoi effetti su tutti i viventi, non solo umani, il pianeta sul quale viviamo, colto in questo caso nella sua ineffabilità eppure nella necessità di essere di continuo interrogato, si riverbera sull'intera produzione della scrittrice, e filosoficamente e scientificamente. Con un senso estremo di potenza, e mistero, esso s'impone con forza sulla pagina ortesiana, sempre a metà strada fra percezione del dolore e dovere all'innocenza, sondaggio dell'imperscrutabile e memoria delle giustizie passate.

In questo capitolo vedremo quanto questo tema si approfondirà e stratificherà, man mano che la visione del mondo di Ortese virerà verso una determinata direzione, e sempre intendendo il legame naturale come declinazione del concetto di isolamento, autoreclusione angosciosa ma benefica, straniamento favorevole in quanto fuga da un panorama cittadino che solo fittiziamente è

evoluto, e proprio per questo risulterà insostenibile agli occhi – e soprattutto al cuore – dell’autrice de *L’Iguana*.

Il corpus di questi testi, alcuni dei quali furono anche pubblicati dai giornali dell’epoca, ci fa vedere come la riflessione ortesiana sul tema non abbia mai subito arresti. Fin dal 1940, col piccolo intervento intitolato *Gli amici senza parole*¹, dedicato a cani e uccellini e di poco successivo alla pubblicazione di *Angelici dolori*, fin da allora le glosse a margine, potremmo così definirle, dell’investigazione di Ortese sul ruolo dell’uomo nella natura, e della natura nel più ampio sistema solare, hanno irrobustito una scrittura che solo apparentemente può essere definita fantastica, ossia di pura divagazione, largamente sganciata dalla realtà e da ciò che essa, anche narrativamente, impone.

Il tentativo di Ortese anzi, pur nel funambolismo allucinatorio della narrativa così come della poesia, nella prosa militante dei pezzi giornalistici allo stesso modo dei più lunghi reportage di viaggio, è sempre quello di non sganciarsi da un concetto chiave della sua vita, e dunque, conseguentemente, della sua opera: l’intento morale.

Nel dire «coscienza profonda» cerco inutilmente una spiegazione razionale a quanto voglio dire. È che questa spiegazione, per ora, non c’è, e si presume non debba esservi. Se l’umanità fosse ancora ardita, potremmo chiamarla questione di fede. Una coscienza profonda esiste, è sempre esistita, e ne fa fede tutto quanto resta – e può rinascere – di veramente assoluto nell’umanità: la sua bellezza morale.²

¹ Anna Maria Ortese, *Gli amici senza parole*, in *Le Piccole Persone...*, cit., pp. 75-9.

² *Ivi*, p. 23.

Ortese giunge a simili considerazioni dopo un discorso a monte su libertà e potere, e prima ancora sulla cultura che dovrebbe sostenere l'uomo nel suo rapporto con la Terra; rapporto, quest'ultimo, registrato dall'autrice come di orrendo sfruttamento, mai di collaborazione armonica e fruttuosa. Il favoloso ritmo dei tempi antichi, fatto di rispetto e di senso dell'attesa, d'immaginazione in senso ampio e di autenticità di rapporti fra le persone, persino fra gli oggetti, sembra essersi esaurito. Nulla forse può salvare l'umanità dal baratro, per Ortese, se non il continuare ad offrire testimonianze di ciò che è stato, positivamente parlando: che vuol dire in primo luogo offrire esempi di bontà e dolcezza, poi investigare sul buono che rimane e portarlo alla luce, infine non stancarsi di credere nella pace anche durante la guerra, soprattutto durante la guerra. Guerra che la scrittrice identifica sostanzialmente con l'uomo e il suo egoismo, oggi più che mai codardo e difatti scagliato su ciò che non può razionalmente difendersi: la natura, che nella sua maestosità è pur sempre delicatissima, niente affatto eterna e a rischio distruzione almeno quanto la razza umana.

Quell'intento morale di cui parlavamo, allora, è agganciato a un referente molto concreto: la terra, in senso fisico e metaforico, nel suo significato di suolo coltivabile e di casa delle creature. L'equazione è quasi scontata per Anna Maria Ortese, velocissima e sempre operante, e a tal punto lavorerà nei suoi scritti che diventerà una vera e propria costante, della quale non sarà possibile affrancarsi se si vuole cogliere ciò che con più forza Ortese voleva comprendere, e far comprendere.

Il punto di partenza, anche per i successivi capitoli, sarà l'esigenza ortesiana non tanto della chiarezza, il cui intimo desiderio è comunque percepibile, ma piuttosto della sincerità quotidiana e della verità da applicare ad ogni occasione della vita. In un mondo, quale quello moderno, a tal punto strutturato e ambiguo, non raramente fasullo e marcio, fin nel profondo delle sue intenzioni, ecco che solo nella natura e nei suoi viventi più onesti, gli amati animali, Ortese poteva trovare il suo pubblico, segreto quanto oscuramente comunicante, nonché il modello migliore da cui trarre esempi.

Senza sovrastrutture, non artefatti e privi di menzogna, giusti anche nel momento della brutalità, gli animali e i loro habitat possiedono i requisiti più invidiabili, secondo Anna Maria Ortese, a cui tutti dovremmo aspirare: primo fra tutti l'essere semplici, che vuole dire essere non mendaci e dunque disperatamente veri.

La sincerità come rapporto col massimamente essenziale: è questo ciò che conta di più per l'autrice; e la semplicità, ovviamente, come conseguenza naturale (e nel suo caso anche letteraria, sebbene non stilistica) di questo atteggiamento.

Come vedremo, anche i concetti più alti espressi nei suoi testi, perfino le vette più filosofiche raggiunte dalla sua investigazione, partono dagli elementi primari della vita e a quelli ritornano. Ad Ortese interessano i fatti basilari, primordiali dovremmo dire, perché da quelli cresce e si diversifica ogni ulteriore stratificazione. «La semplicità è una complessità risolta» potremmo dire, parafrasando il celebre scultore Constantin Brâncuși; e per Ortese varrà lo stesso motto ma con una maggiore, se non quasi totale, enfasi spirituale.

Ritornare a percorrere il cammino che conduce alla radice, in questo senso alla natura, profondissima, di tutte le cose, vuol dire anche tornare a sperare in tempi migliori, in un diverso e più consapevole contatto fra il cielo e la terra, fra l'uomo e gli altri viventi; e, asterisco non secondario, fra tutto ciò che abbiamo appena elencato e la sommità più emozionante e bella cui si possa giungere: la morale, di cui ci occuperemo meglio in seguito.

Qui basti aggiungere che anche in questo caso Ortese non cerca il difficile, al contrario ricorre a metodi spiccioli³, preferisce l'accessibile a tutti per non nascondere a nessuno un'esistenza migliore, o per lo meno la speranza in quest'ultima, la consapevolezza che essa è esistita e potenzialmente, uomini permettendo, ancora potrebbe esistere.

Come?

No di certo rifiutando il posto in cui viviamo, il suo peso e la sua tortuosità quasi annichilente, la sua mutevolezza, il suo destino a perire. Mai però, ed è proprio qui lo scarto, allontanarsi da ciò da cui tutto è nato: per alcuni può essere Dio, per Ortese a

³ «Il dolore che do (anche a un cane), e di cui mi compiaccio, mi ritornerà come un boomerang, esattissimamente, sul volto. Quindi non recare dolore, mai, nemmeno a una pietra [...], e comunque mai compiacersene. Avvertire tutti che la vita è una: e dove batti prova dolore, ma chi dà il dolore poi lo vede tornare indietro.

Ora di morale, nelle scuole? Oppure ora di religione? Non importa il nome. Ma un'ora è necessaria. Dedicata ai ragazzi per insegnare loro la cosa più importante del mondo, e che la civiltà e il denaro credono di aver vinto: il tempo passa comunque, e manda a casa, alla fine, i suoi conti. Ciò che hai fatto non si perde nello spazio. Male e bene li riavrà a casa, anche tu, fanatico della morte comoda (l'altrui): li riavrà puntualmente» (*Ivi*, pp. 71-2).

Ortese risolve quindi il problema in modo un abbastanza pratico: prima fornendo un esempio fra i più semplici, e cioè il danneggiare anche senza volerlo un cane, e poi arrivando a proporre di insegnare morale ai ragazzi, come fosse un vero e proprio catechismo. Non è un caso che simili concetti – natura, male, morale, religione –, siano intrecciati l'uno con l'altro, come esamineremo più dettagliatamente nelle prossime pagine.

livello inconscio forse è Dio ma pubblicamente, nelle sue dichiarazioni più note, è sempre la Terra e tutto ciò che di più puro – dunque di semplice, e di conseguenza dimenticato – essa accoglie, incluso quello «spirito unitario della vita terrestre»⁴ di cui la «“presenza” dello spirito dell’uomo»⁵ fa parte, e al quale, faticosamente, la scrittrice vuole continuare a credere.

Semplice e involontaria

Vale la pena di riprendere il discorso sopra accennato sulla semplicità, che costituirà per Anna Maria Ortese un vero e proprio punto di riferimento, un perno intorno al quale articolare la sua opera, e con questa la sua vita.

Ortese fa i conti con questa dimensione – la dimensione del semplice cioè del poco, anche materiale; del tremendamente essenziale; del povero – fin da subito. Nasce a Roma nel 1914 in una famiglia «di nessun rilievo sociale»⁶, numerosa (lei è quinta di sette fratelli) e decisamente non agiata⁷. Per scampare alla

⁴ *Ivi*, p. 41.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cfr. Giancarlo Borri, *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, Mursia, Milano 1988, p. 13.

⁷ «In casa nostra si viveva poveramente. Non avevamo nemmeno la vasca da bagno. Ci si lavava con l’acqua fredda del lavandino. Il riscaldamento, non se ne parlava nemmeno. Ci scaldavamo con i bracieri. In tutta la mia giovinezza ho avuto soltanto due vestiti. La carne da noi non si vedeva mai» (Anna Maria Ortese, in Dacia Maraini, *E tu chi eri?...*, cit., p. 31). E ancora: «[...] non ho mai avuto un giocattolo. Me li facevo da sola: una bambola, il teatrino... Mia nonna ci chiamava di nascosto, a turno, per darci un pezzo di pane. Non ce n’era sempre per tutti... Del resto, non sapevamo cosa fosse la carne, né, tanto meno, cosa fossero i dolci» (dichiarazione dell’autrice contenuta nell’articolo di Guido Arato, *La mia Iguana è nata in cucina*, in «Il Secolo XIX», 18 settembre 1986).

miseria è costretta a peregrinare da una città all'altra: Potenza, Tripoli, Napoli, Firenze, Trieste, Venezia, Milano, solo per citarne qualcuna⁸. E sperimenterà per tutta la vita l'orrore dei bisogni, anche dei più necessari, perfino della fame a cui spesso solo la carità degli amici poté porre rimedio. Infine, ultimi ma non meno importanti fattori, fronteggiò sia la prima che la seconda guerra mondiale e combatté contro la perdita dei fratelli, Emanuele e Antonio: il primo morto nel '33 in Martinica, dove lavorava come nocchiere scelto della Regia Marina; e il secondo, sotto tenente effettivo della Regia Guardia di Finanza, a pochi anni di distanza, nel '37, in Albania⁹. Due lutti che la segneranno profondamente, come persona e come scrittrice, e che la faranno scontrare contro un'assenza avvertita come trauma insolubile, vero e proprio sentimento della rottura, investigazione delle macerie, fisiche e psichiche¹⁰.

⁸ A queste città, in cui Ortese ha abitato per periodi più o meno lunghi, si aggiungano quelle, sia italiane che estere, visitate per conto dei giornali di cui era corrispondente, nel corso dei molti e spesso avventurosi viaggi di lavoro.

⁹ Bisogna anche segnalare la prematura morte del terzogenito Giuseppe, su cui Ortese mostrerà sempre un gran riserbo (cfr. Luca Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002, p. 23).

¹⁰ Un accento particolare deve essere posto sulla perdita di Antonio, che non era semplicemente un fratello bensì il gemello di Anna Maria Ortese. Alla sua morte, la scrittrice afferma di aver sperimentato un'emozione differente rispetto a quella che caratterizzò la perdita di altri familiari: «ho provato un dolore "diverso", come mi avessero tagliato un braccio» (dichiarazione dell'autrice contenuta in un articolo di Alfredo Barberis, *È così difficile trovare a Milano il silenzio*, «Il Giorno», 6 aprile 1996).

Si tenga poi presente che il legame tra i gemelli era rinsaldato anche dalla medesima inclinazione sviluppata da Antonio: la scrittura. Un particolare, forse, che non è affatto un particolare e provocherà un attaccamento feroce da parte di Ortese, alla stessa scrittura come alla memoria del fratello. Dalla sottrazione nascerà allora una fortissima adesione; dal sentimento, nuovamente rinnovato, della lacerazione e del tormento ad essa dovuto, e della coscienza di aver perduto il suo doppio, si svilupperà il trionfo tragico dell'unità, intesa sia come solitudine sia come protezione di quest'ultima. Protezione che puntualmente verrà vissuta con

Questo potrebbe in gran parte spiegare il perché del suo carattere: appartato e schivo, lontano dalla mondanità e poco accondiscende nei confronti del feroce occhio altrui. Un'inclinazione che tuttavia Ortese non matura negli anni, dopo le prime pubblicazioni o man mano che la sua fama s'impone in Italia. Forse non a sorpresa, rileviamo che la sua indole sia sempre stata quella di una creatura isolata da tutto, potremmo dire, fuorché da se stessa, dalla sua fantasia e al tempo stesso dalla sua capacità di astrazione.

Nell'introduzione abbiamo parlato di quanto questo senso dell'estraneità, del sentirsi straniera per gli altri e in certi in momenti pure per se stessa, dell'isolamento emozionale, della necessità di distanza e di distacco, sia per Ortese qualcosa di più di una semplice reazione alle tante prove dovute affrontare nella vita. Forse lo sarà all'inizio, e per una brevissima frazione di tempo; ben presto diventerà infatti un timbro dominante, acquistando l'essenza di un'identità tale da poterla addirittura rappresentare. «Zingara assorta in sogno»¹¹, la definì una volta Elio Vittorini, e con molta acutezza, a sottolineare quel carattere

ambiguità: odiata e amata, maledetta e ricercata, allontanata ma infine sempre ripresa.

L'essere straniera da parte di Anna Maria Ortese, il suo sentirsi estraniata ed estranea a qualcosa avvertito spesso come più grande della sua capacità di comprensione, ha dunque origini antiche, perfino prenatali: come se fosse un destino o un crisma bizzarro, un pegno da dover pagare per una certa sensibilità; lo stesso che, sommato alle successive perdite, non poteva che portare a un'esigenza di separazione, costante e intensissima, vissuta sia come fissazione nevrotica sia come missione artistica.

¹¹ Ortese tuttavia contesterà questa definizione, non rinnegandola del tutto ma correggendola, dandole cioè una sfumatura che corrobora questo studio dedicato al suo vivere di tremendo isolamento, e insieme di corsa precipitosa verso una salvezza di difficile conquista. Dirà per questo di sentirsi «un profugo, o un ebreo perseguitato, o un prigioniero, o perfino uno schedato. Senza mai casa, né vitto sicuro» (da una lettera di Anna Maria Ortese a Cin Calabi, datata 5 marzo 1976, in Luca Clerici, *Apparizione e visione...*, cit., p. 487).

centrifugo e che non acconsentiva a lasciarsi afferrare, quel clima di sospensione presente nei suoi scritti così come nella sua presenza fisica, di persona geograficamente errante, impossibile da bloccare in perimetri precisi e addolorata, sempre, per il sentirsi preda di una determinata istituzione, cultura, casa, situazione storica e socioeconomica.

Questa sorta di resistenza al già dato, questa ribellione all'imposizione, di qualsiasi genere, la vediamo perfino nei primi anni di vita della scrittrice, e specie attraverso quel dovere iniziale a cui ogni fanciullo deve sottoporsi: la scuola.

Ortese frequenta già le elementari con molta difficoltà, imparando poco o nulla, e ripetendo addirittura per tre volte la terza classe. «Non mi ci trovavo bene»¹², confesserà l'autrice nel corso di un'intervista.

C'era un orario pesante, dalle otto di mattina alle quattro del pomeriggio. L'impossibilità di muoversi, poi, era peggio di tutto. La giornata era passata in cose che mi apparivano inutili. [...] Cucito, computisteria. Ci dicevano di comprare nuovi quaderni, nuovi pennini, nuovi libri. A casa mia soldi non ce n'erano. Un giorno poi l'insegnante, una certa Scotti di Milano, mi dette da disegnare delle targhette per i quaderni. Io le ritagliai una sull'altra, invece di disegnarle. Per dispetto, una volta rimproverata, mi ostinai ad affermare che tutte le targhette erano state diseguate. Questo freddamente e pubblicamente. Ancora me ne vergogno. Le detti un dispiacere e avvili me stessa con una menzogna. Ma forse non era una menzogna: era una oscura e decisa ribellione. A scuola non tornai più.¹³

¹² Anna Maria Ortese, in Dacia Maraini, *E tu chi eri?...*, cit., p. 30.

¹³ *Ibidem*.

Svetta nel finale di questa dichiarazione una delle parolachiavi che caratterizzeranno la scrittrice, destinata ad avere grande peso nel suo futuro: «ribellione», la quale è sì «decisa» ma è ancor più «oscura»: altri due concetti fondanti della sua personalità allo stesso modo della sua scrittura.

Anna Maria Ortese arriva a una tale risoluzione poco dopo essere ritornare fra i banchi di scuola, a Napoli, ad appena tredici anni. E il dissenso agli ordini precostituiti, qualunque essi siano, qualsiasi fine e motivazione nascondano, è già parte integrante del suo mondo: mondo pratico e mondo poetico; mondo vissuto sempre iperbolicamente, pur nel silenzio di un'anima timidissima; mondo cruento che non ammette compromessi, e al quale Ortese risponde con altrettanta estremizzazione:

C'è stato un periodo che mio padre voleva rimandarmi a studiare. Ma io gli ho detto: “Se mi mandate a scuola, mi uccido”. Ero così tranquilla e decisa che da allora non hanno più insistito.¹⁴

Anna Maria Ortese accede dunque alla letteratura in maniera non mediata, senza un filtro che ne accompagni il rapporto, in tutto e per tutto diretta. Non avrà mai un'istruzione canonica e stenta a leggere testi di critica. Non ha dalla sua parte professori né tanto meno istituti scolastici. Imparare prendendo in considerazione altrui accorgimenti o linee guida, non sa cosa voglia dire.

Quello ortesiano è così un approccio ‘primitivo’ all'arte, e in generale alla vita, di chi si avvicina con le mani alla terra – la

¹⁴ *Ibidem.*

terra della creatività – e tenta di plasmarla senza foglietti illustrativi, senza messaggi che forniscano aiuti. Ciò ovviamente implica un certo margine di rischio, ma al tempo stesso consente di godere della verginità del fatto, fatto da poter poi declinare seguendo la propria soggettività.

Proprio come un animale Ortese usa l'istinto, tanto raffinato da sfiorare la saggezza; si affida ai cinque sensi interiori prima che a quelli fisici; fa della sua sensibilità un destino.

Il manuale su cui imparare sarà per lei l'esperienza diretta, o anche la mancanza d'esperienza supplita con la fantasia, chiamata spessissimo “sogno” nel suo vocabolario privato; fantasia anch'essa selvaggia e totalizzante, difficile da tenere a bada.

E l'obiettivo di tutto questo, pur negli arabeschi incredibili che la sua scrittura riuscirà a dipingere – scrittura che non è mai data da uno stile asciutto o poco dolce, ma al contrario gonfio, riccamente aggettivale, lirico – l'obiettivo, dicevamo, contenutisticamente parlando sarà lo schierarsi sempre dalla parte dei deboli e degli oppressi, animali o uomini che siano, dalla parte della pochezza: che se da un lato identifica una penuria di mezzi, un'assenza orrenda di risorse economiche, d'altro canto significa pure grandezza, grandezza spirituale, sconfinata umiltà dell'anima e verità profonda dell'esistenza.

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 [...] Quando uno non si è fatto da sé o per meglio dire non si è fatte da sé quelle tali qualità per cui risulta superiore agli altri, l'unica cosa che veramente possa essere sua,

questa cosa è l'umiltà, la semplicità del cuore, che 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.¹⁵

Da questo passo, contenuto in una lettera indirizzata dall'autrice al pittore Antonio Franchini, emergono i capisaldi di una certa visione del mondo. Ciò che interessa ad Anna Maria Ortese, e qui è ben evidente, si configura nel poco se non addirittura pochissimo, che tuttavia spalanca allo straordinario, diversamente dall'ordinario che uccide ogni altro canale rivolto all'extra, all'altro, all'oltre.

La tragedia della mia vita [...] fu dunque nello scoprire quasi subito che tutte le cose – anche persone, volti, libri – erano vuote e apparenza, erano *immagini*, la cui materialità e libertà erano tutte illusorie. [...] Ben presto, dunque, io mi trovai a dovermi battere per una cosa – la vita – che era un abisso e una perdita. Lo sapevo, ma ciò non toglieva che dovevo battermi. Dovevo scrivere – fermare continuamente il fluente e l'estatico – attraverso una parola che, rispetto all'arma regolare di uno scrittore anche comune, era una parola *infantile*. Infatti il mio vocabolario era povero, la conoscenza della grammatica e della sintassi quasi elementare; di geni espressivi ne conoscevo pochissimi – poeti, come il Poe –, incontrati ai mercatini dei libri usati. Una impresa disperata; e tuttavia non avevo scelta: o esprimermi, o tornare nel niente.¹⁶

¹⁵ Da una lettera di Anna Maria Ortese al pittore Antonio Franchini, in Luca Clerici, *Apparizione e visione...*, cit., p. 11.

¹⁶ Anna Maria Ortese, *Dove il tempo è un altro*, in *Corpo celeste*, cit., pp. 74-5.

La semplicità di cui stiamo parlando si arricchisce qui di una sfumatura ulteriore, e non secondaria per un'autrice come Anna Maria Ortese: il linguaggio. Anch'esso le viene dato in una maniera povera, poverissima; anche le origini delle sue parole, proprio come quelle di cui si parla nella lettera a Franchini, sono involontarie¹⁷.

Credo che qui Ortese, come fa spesso nei suoi libri, voglia porre l'accento sulla dimensione più pura del linguaggio, pur nella sua dichiarata scarsità di mezzi, anche rozzezza e selvatichezza.¹⁸

La dimensione aurorale di qualsiasi esperienza è da premiare, possiamo leggere questo in filigrana: saper cogliere ed apprezzare in ogni cosa (in questo caso l'uso di una lingua) il suo lato più onesto, innocente e irrimediabilmente vero.

Possiamo allora vedere come la preferenza, spirituale quanto artistica, venga ancora una volta accordata alla natura, cioè a quel cosmo magnifico di flora e fauna eletto a simbolo di sincerità estrema: tali caratteristiche dovrebbe possedere ugualmente il linguaggio, tanto più quello di Ortese, definito dalla stessa autrice

¹⁷ Questo aggettivo: involontario, avrà un ruolo fondamentale nell'opera di Anna Maria Ortese. Pensiamo solo al sesto racconto del *Il mare non bagna Napoli*, intitolato *La città involontaria*.

¹⁸ Ortese risponde qui, in parte, anche a un topos della letteratura di tutti i tempi, altrimenti conosciuto come "topos dell'inesprimibile", che vorrebbe l'autore oltremodo umile, conscio della propria nullità, finanche abbattuto per i suoi miseri tentativi. La motivazione della scrittrice è tuttavia diversa da quella di Omero, che nel *Catalogo delle Navi* chiede assistenza alle Muse poiché non in grado di elencare la moltitudine degli Achei, neppure se avesse dieci lingue e dieci bocche (*Iliade*, 2, vv. 488-92). In Ortese, pur essendoci molta visionarietà, c'è pochissimo di fittizio, praticamente niente di artefatto. L'umiltà non è quella di Omero, e di altri grandi poeti e scrittori; non è un espediente retorico né tanto una captatio fine a se stessa. Anche questo passaggio, per l'autrice sarà dolorosamente sentito, elaborato e messo a frutto; più che gioco testuale è per lei un marchio di vita; più che un mezzo stilistico è un fine etico e poetico.

«infantile»: rilievo che da un lato vuol porsi come un'autocommiserazione, dall'altro innalza il suo significato di ebbrezza e autenticità, passione e limpidezza mistica.

Involontaria e semplice, sofisticatamente semplice: sembrano dunque essere queste le origini di Anna Maria Ortese; e ancora di più in questo studio, dedicato a un sentirsi e farsi estranea, a un essere – attraverso vari significati e varie modalità – straniera, acquistano un valore aggiunto.

Il deprezzamento, apparente, del definirsi involontaria nasconde in realtà un desiderio di vicinanza a ciò che sta più a cuore alla scrittrice: l'umiltà; mentre la nota sulla semplicità si ricollega alla matrice primaria della sua vita: la natura.

Due momenti che vanno di pari passo, accordati al medesimo movimento. Due dinamiche profonde, lo vedremo nelle prossime pagine, che costituiranno le assi portanti dell'opera ortesiana, attraverso le quali ogni altra condizione filtra e si ricomponе: prima fra tutte la condizione, particolarissima, di straniera.

Il senso e il mito del selvaggio

Prima di passare a un'analisi approfondita dei testi di Anna di Maria Ortese, che porti alla luce i riferimenti riguardo una certa declinazione del concetto di natura (in maniera particolare del suo lato più autentico e genuino, simboleggiato dall'America precolombiana¹⁹), è bene rifarci ancora una volta alla biografia

¹⁹ Anna Maria Ortese tratterà il tema "America" sia in senso positivo che negativo, rifletterà sull'aspetto più puro rappresentato dai nativi e insieme sulla rivincita

dell'autrice. Il suo particolare senso del selvaggio, infatti, che fin da *Angelici dolori* si tramuta in un mito a tutti gli effetti, prende avvio da alcune consuetudini che faranno sempre parte della sua persona, ovvero di un'identità notoriamente refrattaria alla contaminazione – se ciò consiste nel sciupare la virtù propria e del mondo naturale che la riflette – e al contrario attratta dalla sincerità, anche brutale, di qualsiasi manifestazione dell'esistenza, dall'essere primitivi e cioè puri, anche barbaramente autentici, incorrotti.

Non sarà quindi certamente un caso che la scrittrice dedichi tanto tempo e tanta energia a un'attività come quella del camminare, e fin dalla prima adolescenza. Non sarà un semplice passatempo quel fuggire quotidianamente, sistematicamente, da casa, perdendosi fra i vicoli cittadini o godendo della libertà dei luoghi più aperti.

Curiosità, autonomia, attrazione verso la diversità, necessità d'indipendenza, quasi di autodeterminazione: sono questi i precoci stati d'animo che già caratterizzano la scrittrice, e che col tempo rimarranno invariati nel suo temperamento.

Al mattino (ci svegliavamo tutti all'alba), caffelatte. Poi, alle otto, quando il giorno schiariva un poco le tette nuvole del porto, e la casa era vuota (tutti gli studenti nelle loro aule), qualche attività banale: ritagliare cartoni, disegnare, inchiodare o incollare. Ma spesso [...] ero fuori, e me ne andavo di strada in strada, di colle in colle. Non avevo orari, nessuno me ne aveva imposti, non per liberalità, ma perché non veniva in mente, e

degli americani nell'era contemporanea. Vedremo come, nel corso delle pubblicazioni, la scrittrice darà spazio alla voce vendicatrice del nuovo continente, che da usurpato riveste ora il ruolo di usurpatore, da invasore si è trasformato in invasore, da attaccato è ora instancabile promotore dell'attacco.

così, tornando verso le tre o le quattro, andavo silenziosamente a gettarmi sulla branda. Ci restavo poco: di nuovo, quando si accosta la notte, me ne uscivo, tornando però prima delle dieci, che si chiudeva il portone e le vie erano troppo silenziose.²⁰

Viene in mente Virginia Woolf, quando candidamente afferma che per lei camminare equivale né più né meno che all'atto di fare romanzi. «Se ho voluto vivere è stato per emulare mio padre» afferma l'autrice di *Mrs Dalloway*, «per diventare forte come lui, scalare montagne, camminare ore e ore, scrivere»²¹.

Tornando ad Ortese, il passo sopra citato è tratto dal *Porto di Toledo*, romanzo dichiaratamente autobiografico e che ripercorre la vita dell'autrice insieme alla famiglia ormai trasferita a Napoli. Potrebbe quasi risultare bizzarro immaginare la scena: all'epoca Anna Maria Ortese è solo una ragazzina, vive in un contesto ancora profondamente maschilista, come poteva essere una città meridionale prima della seconda guerra mondiale; ciononostante si attarda fuori casa, non ha alcun genere d'impedimenti e vaga liberamente da un posto all'altro.

Leggiamo ancora:

Ogni tanto mi facevo tutta la città a piedi. I miei neanche se ne accorgevano. Tornavo la sera stanca, coi piedi doloranti.²²

E in un'altra dichiarazione:

²⁰ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 24.

²¹ Virginia Woolf in Nadia Fusini, *Possiedo la mia anima. Il segreto di Virginia Woolf*, Mondadori, Milano 2009, p. 42.

²² Anna Maria Ortese, in Dacia Maraini, *E tu chi eri?...*, cit., p. 31.

Giravo tutta Napoli. Dal porto, a piazza Dante, all'Arenella, scendevo le scalette del Petraio, facevo tutta via Caracciolo. Non prendevo mai un autobus, mai un tram.²³

Più che una giovane donna, sembra di osservare un piccolo fuggiasco in movimento, quasi impossibilitato a fermarsi. Non c'è spazio per scuola, faccende domestiche, visite in chiesa o altro. Ortese in questo senso è già un incredibile outsider; vive nel suo tempo eppure ne è fuori, ne è esclusa o è lei che se ne vuole escludere; è incessantemente in cammino.

Verso cosa?

Sicuramente l'ingenuità potenziale che ogni evento, cosa e forma di vita può possedere: attestato d'innocenza che per Ortese significa bontà, mancanza di menzogna, indipendenza. Quel suo peregrinare da un lato all'altro di Napoli allora, e in seguito di altre città, il ritmo di un passo senza fretta ma senza sosta, per cercare una più profonda comunione con se stessa, un contatto col mondo naturale che dovesse divorziare dai momenti di socialità e quasi santificare la solitudine, tutto questo esprime primariamente il senso del selvaggio sviluppato da Ortese.

Anche Luca Clerici riflette su come l'importanza del passeggiare si leghi precocemente a un immaginario che pone fra i suoi capisaldi il mito americano²⁴ (che per Ortese fa rima col mito del selvaggio, o verosia del puro) e si sofferma su alcune dichiarazioni rilasciate a Dacia Maraini.

Nelle sue parole svetta con insistenza il riferimento all'America, e si rimane quasi storditi quando ci si ricorda che la protagonista di quelle considerazioni non è la scrittrice affermata

²³ *Ibidem.*

²⁴ Cfr. Luca Clerici, *Apparizione e visione...*, cit., p. 64.

ma una giovanissima donna, la piccola Ortese metà africana e metà europea, che però viveva già fantasticando di altri continenti.

Dacia Maraini le chiede che tipo di bambina fosse e Anna Maria Ortese risponde:

Magra, silenziosa. Così almeno dicono gli altri. Perché io non ricordo nulla di me. [...] Non ero espressiva, non capivo niente. A scuola ero sempre l'ultima. Detestavo la storia, fino al 1492. Amavo solo la geografia, l'antica America.²⁵

E ancora:

Moralmente e intellettualmente non esistevo. Vivevo come un gatto. Ero una creatura inesistente [...] Allora non avevo che sensazioni di sogno e di vaga ebbrezza. Amavo solo, non so perché (credo questione di colori) le due Americhe.²⁶

Se nell'ultimo intervento Ortese sembra minimizzare, circa un tema che l'attraverserà dall'inizio alla fine della sua scrittura, attribuendo solo a un'attrazione visiva – «credo questione di colori» – la spiccata preferenza, nel primo caso c'è invece una chiara attestazione, un riferimento precisissimo che sa quasi di dichiarazione poetica.

Il 1492, data altamente simbolica della scoperta dell'America, diventa per Ortese uno spartiacque imprescindibile, argine che mette da una parte l'ignoto e dall'altro la rivelazione, l'estraneo e il finalmente conosciuto, il vecchio corrotto e il nuovissimo

²⁵ Anna Maria Ortese, in Dacia Maraini, *E tu chi eri?...*, cit., p. 27.

²⁶ *Ibidem*.

incontaminato: di una terra e di una cultura, ma anche di un'identità.

Più o meno inconsciamente, Ortese mette in relazione una scoperta territoriale e culturale con la scoperta di se stessa, del cosiddetto Sé junghiano. Azzerando i secoli che la separano da quell'evento, impara quasi ad indossarlo, simile a un fatto che la riguarda da vicino, come con l'appropriazione privata di un luogo, un rispecchiamento profondo.

«Vivevo come un gatto», abbiamo appena letto, «ero una creatura inesistente»: allo stesso modo del continente americano prima della scoperta, isolato e lontano, anch'esso inesistente ovvero non considerato, non facente parte della società e specie della percezione più ortodossa di questa. Similmente Ortese si taglia fuori, si esclude, si sente più vicina agli aborigeni che ai conquistadores, imparerà ben presto a relegarsi dentro pezzi di terra/patria natia che saranno via via sempre più angusti, e su quelli si abituerà a r-esistere.

Tutto ciò porterà, come nota Andrea Baldi, alla ricerca spasmodica di una “patria dell'anima”, ossia di uno stato di serenità creativa, prima che fisica, che non fosse minacciato da avversità economiche²⁷: un obiettivo purtroppo disatteso, come sappiamo.

²⁷ Cfr. Andrea Baldi, *La meraviglia e il disincanto. Studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, Loffredo, Napoli 2010, p. 45.

Sempre in questo testo, Baldi spiega come Ortese, via via che procedono le pubblicazioni, maturi un'ambizione precisa, e cioè il recupero «dell'“altra patria”, di là da venire». Ortese pensa a «una concordia tra gli esseri antecedente al male, esemplata forse su un patto immemorabile e protetta in un eliso ignaro di mutamenti. Il rifiuto della violenza imperante, dell'inevitabile offesa che l'individuo reca ai suoi simili, approda così al vagheggiamento di un altrove impregiudicato, a quell'utopia che salva dalla corruzione del tempo» (*Ivi*, p. 16).

Fin dall'esordio, la biografia ortesiana preconizza un destino nomade, nel perseguimento febbrile di un equilibrio emotivo mai divenuto possesso stabile: una sofferenza che sembra iscritta nella sua mappa genetica [...] ²⁸

E sarà proprio quel desiderio, mancato, insoddisfatto, ad acuire il senso di divorzio dalla maggioranza, che l'autrice avverte come proprio fin dall'infanzia; sarà proprio quella frustrazione ad esaltare la diversità, quasi ad accendere, a far luccicare la distanza dal mondo.

Ortese sente dunque, e precocissimamente, il bisogno di proteggersi da una simile dinamica, da una sorta di sindrome dell'invasione/conquista ma alla rovescia: questa acquista, nella sua interiorità, un significato non secondario, addirittura equiparabile alla visione di un nuovo continente.

C'è però un grande discrimine in un'operazione del genere. Invece di piegarsi a una presunta civilizzazione, coatta e dolorosa, a un'entrata a far parte del mondo conosciuto da scontare a caro prezzo, Ortese preferisce il nascondimento ulteriore: la duplicazione delle maschere, l'esercizio nell'oscurità, il silenzio.

Come vedremo in seguito, la scrittrice non accetterà mai compromessi, mai patteggiamenti con quell'umanità in cui spietatamente afferma di non confidare; e mai smetterà di rifugiarsi, di celarsi in quelle opere che proteggano la segretezza, l'incanto anche devastante della purezza, la protezione del lato più selvaggio, cioè sincero, della vita: in tutta la sua pienezza.

Ortese dichiara che quella data, il 1492, ricopre per lei una grande importanza. E se è vero che essa rappresenta

²⁸ *Ivi*, p. 46.

disvelamento, risoluzione di un mistero, conoscenza e sfruttamento di una novità, è anche vero che la sensibilità ortesiana si concentra soprattutto sugli aspetti altri, i più nascosti, di tale esperienza. L'autrice è cioè influenzata dai veri protagonisti di quella scoperta, ovvero terra e nativi americani, insieme alle loro peripezie future. Il suo occhio cade sui conquistati piuttosto che su chi conquista, non esalta la magnificenza dell'impresa ma piuttosto il relativamente piccolo, inverosimile Eden rivelatosi alla fine del quindicesimo secolo, il punto di luce potente, così potente da sembrare oscuro, emerso in un certo momento dell'umanità e che diviene apprezzabile, per Ortese, non tanto per l'essere stato finalmente scoperto, falsamente illuminato, dai colonizzatori europei, ma per il segreto intimo che in sé racchiudeva (racchiude ancora), per la sua anima di distanza e alterità, per l'essenza forte e al contempo vulnerabilissima.

Ad Ortese interessa che quello stato primitivo sia stato portato alla luce, come attestazione di una pace primigenia ancora possibile sul martoriato mondo degli uomini, come dimostrazione di amicizia col pianeta, come miracolo fra e dei viventi; soprattutto le interessa che quella luce sia diversa da quella canonica, sia segreta e sia difficile, sia incomparabile, sia quasi irreali.

È sostanzialmente questa la chiave di lettura che dovremmo dare al senso e al mito del selvaggio, per come li percepirà e elaborerà Anna Maria Ortese; selvaggio che significherà, come avremo modo di analizzare, prevalentemente sguardo e studio del mondo naturale, adesione a meccanismi definibili non come disumani bensì non umani, o oltreumani, o veramente umani; e

acquisizione di un metodo – di vita e di conoscenza – che varrà da visione filosofica, non fredda dottrina ma modo di essere intensamente partecipato, e basato, senza alcuna ironia, sull'operato di fiori e fiamme, e insieme di pioggia e montagne, alberi, uccelli, cani, gatti, tigri, e via dicendo.

Non c'è miglior insegnante da cui imparare, se non dalla natura in senso stretto. Ortese arriverà a dire che la «libertà è un respiro», frase quasi sdolcinata e che potrebbe anche risultare retorica, se non fosse seguita dalla precisazione che

tutto il mondo respira, non solo l'uomo. Respirano le piante, gli animali. C'è ritmo (che è respiro) non solo per l'uomo. Le stagioni, il giorno, la notte sono respiro. Le maree sono un respiro. Tutto respira, e tutto ha il diritto di respirare. Questo respiro è universale, è il rollio inavvertibile e misterioso della vita. Se la libertà è prima di tutto un respiro, se è il respiro: sì, rispondo, c'è libertà per l'uomo. Ma è in *questo* modo, come cosa e diritto di *tutti*, che l'uomo intende la libertà? Non credo.²⁹

Considerazioni che poco dopo s'intensificano, in un crescendo sempre più sdegnato:

Distruggere campi e foreste, mutare e pervertire il corso delle stagioni; procedere tranquillamente alla reclusione e al massacro di creature ogni giorno solo per nutrirsi di carne o per indossare pellicce; torturare liberamente, in liberi laboratori, milioni di esseri sensibili e ignoti quanto l'uomo, torturarli fino alla morte... tutto questo viene presentato come difesa del proprio *respiro* (o libertà) dell'uomo! [...] Questa libertà non appartiene che a pochi, quest'aria non è di tutti! Sempre più buia la terra,

²⁹ Anna Maria Ortese, *La libertà è un respiro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 121.

più soffocante il cielo, più povera la luce. Libertà, si dice. Non è mentire, questo? Non è sopraffare? Si chieda, a chi si arroga tanto diritto, *di chi* – secondo lui – la Terra, *di chi* quei gioielli incomparabili che sono il mare, la luna, il verde dei monti, la gioia delle nubi, del vento; si chieda *di chi* il respiro universale, e *a chi* la libertà! *Di chi* la salute e pace della gente, *di chi* l'integrità e fiducia dei giovani di ogni paese! *A chi* ogni paese, e *tutta* la terra; *di chi* il Respiro! Oh, *non per tutti*, dirà. *Si vorrebbe, ma non per tutti è possibile!*³⁰

Se prima sembrava di leggere Virginia Woolf, ora a riecheggiare è Verga e la celebre *Libertà*, ultima delle *Novelle Rusticane* dedicata alla rivolta di Bronte del 1860.

«Libertà voleva dire che doveva essercene per tutti!»³¹, si esclama qualche passo prima del finale, con un' enfasi che in parte riguarda Anna Maria Ortese, in parte verrà da quest'ultima superata ovvero moltiplicata, modificata come referente globale a cui tutta la Terra, non solo l'uomo, tende e deve tendere.

L'autrice compie l'atto successivo di spostare l'asse di quella libertà, non riservandola solo al campo prettamente umano bensì a quello dell'intero universo, specie del suo nucleo più inesplicabile: la natura nella sua stupefacente totalità e complessità, sulla quale Verga pure riflette ma non potenzia quanto Ortese.

All'autrice non basta difendere l'uomo e i suoi diritti civili, non le sarebbe bastato denunciare, come Verga, le vicende di un paesino alle falde dell'Etna, dove un gruppo di contadini, all'approssimarsi delle truppe garibaldine, travisando il proclama

³⁰ *Ivi*, pp. 122-3.

³¹ Giovanni Verga, *Libertà*, in *Tutte le novelle*, a cura di Lorenzo Tinti, Rusconi, Milano 2016, p. 307.

di Marsala si sollevarono contro borghesi e possidenti, attuando un vero e proprio massacro.

Quale fu il risultato di una simile azione?

Nino Bixio, luogotenente di Garibaldi, una volta arrivato a Bronte fece immediatamente fucilare alcuni dei rivoltosi. I rimanenti furono invece processati e andarono incontro a gravi condanne.

Eppure il termine libertà sarà, all'interno del testo di entrambi gli autori, a dir poco martellante, nascerà in risposta a una situazione critica e, soprattutto, non riuscirà pragmaticamente a manifestarsi. La libertà sarà una parola, un'ideale, la disperata speranza della maggioranza, ma non una verifica empirica.

Particolarmente vicino al sentire della scrittrice sarà il finale della novella:

Il carbonaio, mentre tornavano a mettergli le manette, balbettava: – Dove mi conducete? In galera? O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!...³²

Proprio come il passo poco sopra riportato di Anna Maria Ortese, anche quest'ultimo è di un'ironia altamente stridente, contiene il riferimento totalizzante alla terra, s'interroga sulla difficoltà estrema dell'essere liberi e di quanto l'uomo sia partecipe, o addirittura l'assoluto protagonista, del danno inflitto alla sua specie (e a tutte le altre, nel caso di Ortese).

La stessa autrice rifletterà su Verga, non nascondendo l'importanza che la sua opera riveste, ma con una restrizione:

³² *Ivi*, p. 310.

Verga è molto grande: ma egli pone l'orecchio anche sul vivere *naturale*, non lascia da parte la *natura*, e ora già sentiamo quanto poco naturale sia la natura, e come tutto, natura e uomo, sia segreto e mutamento e tristezza. Verga non scorgeva, credo, il decadimento e il filare misterioso delle cose ³³.

Mistero sarà, come avremo modo di spiegare, una parola chiave della poetica di Anna Maria Ortese, la quale, è ovvio, non poteva trovare in Verga un completo combaciamento. Il grande siciliano non possedeva una simile quanto originale visione mistica, non panteistica ma profondamente fondata sul sistema naturale; non coglieva il coefficiente di segreto insito in ogni manifestazione della vita; e soprattutto non aveva una prospettiva che andasse al di là del fatto concreto, che riguardasse il «filare misterioso delle cose».

È ancora una volta al mondo americano che dovremo rifarci, al suo immaginario di colonizzazione e di lotta contro quest'ultima, se vorremo comprendere davvero ciò che Ortese comunica. Dovremo però spostarci di qualche secolo, considerando non la colonizzazione inaugurata da Colombo ma quella degli stessi americani nei confronti dei popoli nativi.

In modo particolare, risulteranno davvero illuminanti alcune dichiarazioni del grande capo Seattle della tribù dei Dwamish, pronunciate nel 1854 in seguito alla proposta del cosiddetto “grande capo bianco” di Washington, ovvero l'allora presidente degli Stati Uniti Franklin Pierce, di acquistare una parte del territorio indiano con la promessa di istituire una riserva per i pellerossa.

³³ Anna Maria Ortese, *Ferocia e mollezza*, in *Le Piccole Persone...*, cit., p. 67.

Dirà Seattle:

Come potete acquistare o vendere il cielo, il calore della terra? L'idea ci sembra strana. Se noi non possediamo la freschezza dell'aria, lo scintillio dell'acqua sotto il sole come è che voi potete acquistarli? Ogni parco di questa terra è sacro per il mio popolo. Ogni lucente ago di pino, ogni riva sabbiosa, ogni lembo di bruma dei boschi ombrosi, ogni radura, ogni ronzio di insetti è sacro nel ricordo e nell'esperienza del mio popolo. La linfa che cola negli alberi porta con sé il ricordo dell'uomo rosso. Noi siamo una parte della terra, e la terra fa parte di noi. I fiori profumati sono i nostri fratelli, il cavallo, la grande aquila sono i nostri fratelli, la cresta rocciosa, il verde dei prati, il calore dei pony e l'uomo appartengono tutti alla stessa famiglia. Quest'acqua scintillante che scorre nei torrenti e nei fiumi non è solamente acqua, per noi è qualcosa di immensamente significativo: è il sangue dei nostri padri.

I fiumi sono nostri fratelli, ci dissetano quando abbiamo sete. I fiumi sostengono le nostre canoe, sfamano i nostri figli. Se vi vendiamo le nostre terre, voi dovrete ricordarvi, e insegnarlo ai vostri figli, che i fiumi sono i nostri e i vostri fratelli e dovrete dimostrare per i fiumi lo stesso affetto che dimostrerete ad un fratello.³⁴

Siamo incredibilmente vicini alla sensibilità ortesiana, la stessa che le farà affermare che

La libertà è del Denaro. La Vita è del Denaro! Lo spazio è del Denaro! L'esonazione dal martirio – o soffocazione – è del

³⁴Il celebre discorso del capo Seattle è riportato in un numero eccezionalmente vasto di pubblicazioni, vecchie e recenti, cartacee e online. Segnalo qui di seguito il mio riferimento: Romano Toppan, *Essere leader al tempo di Dio*, ME Publisher, Venezia 2015, p. 34.

Denaro. E per quanto strana e sempre dolorosa mi appaia la collocazione di ogni vita, o anima, nell'*essere*, questa aggiunta al suo limite mi appare la più dolorosa. Non posso capirla! Quando l'ultima libertà della Terra e dei suoi figli meno forti potrà essere comprata – com'è effettivamente comprata e ridotta a un'agonia, e distrutta –, allora il concetto di libertà che ne esce è deturpato e sconvolto.³⁵

Così come al capo Seattle la proposta del presidente degli Stati Uniti risultava bizzarra («L'idea ci sembra strana»), l'istinto di Ortese, che vede realizzata la prospettiva di Franklin Pierce su vastissima scala, in America come in qualsiasi altro luogo terrestre e nei più svariati contesti, l'istinto di Ortese è quello di rinnegare quei metodi nel più perentorio dei modi.

A queste considerazioni occorre poi aggiungerne un'altra: il discorso del capo Seattle e la novella di Verga vedono la luce all'incirca nello stesso periodo, il primo nel 1854 e la seconda nel 1882, e pur partendo da presupposti diversi arrivano a simili conclusioni: Seattle meravigliandosi di come si possa soltanto concepire l'idea di comprare un bene pubblico come la terra, e i contadini siciliani condannati o addirittura fucilati per aver osato – con la violenza – riprendersi anche il più piccolo pezzo di quella stessa terra.

Ortese supererà entrambe le posizioni. Nella sua prospettiva secondonovecentesca, fondata sulle macerie delle guerre mondiali e promotrice di una vera e propria economia dell'egoismo, sempre più fondata su particolarismo e consumismo, su interessi di produzione e guadagno che nella maggior parte dei casi poco o nulla avevano (hanno) a che vedere

³⁵ Anna Maria Ortese, *La libertà è un respiro*, in *Corpo celeste*, cit., pp. 123-4.

con l'ecosostenibilità o il rispetto di una certa cultura o un certo patrimonio, in questa prospettiva, dicevamo, Ortese sceglie la strada della lucidità più disincantata. E quando le verrà chiesto: «In una parola: cosa sembra mancare alla cultura di molti paesi, oggi?», Ortese risponderà: «Manca l'aria, semplicemente».³⁶

Se la libertà è un respiro, come abbiamo appena visto, la mancanza di libertà sarà necessariamente configurata come mancanza d'aria, ovvero privazione di un patrimonio fisico che mai dovrebbe essere sottratto (e cioè comprato, venduto, rubato), bensì condiviso.

Se manca l'aria, cioè la libertà, «manca il senso dello Spazio, del Luogo. Manca l'Esterno»³⁷: sono di nuovo parole di Ortese, parole senz'altro accostabili ad altre considerazioni del capo indiano Seattle:

Sappiamo che l'uomo bianco non comprende i nostri costumi. Per lui una parte di terra è uguale all'altra, perché è come uno straniero che arriva di notte e alloggia nel posto che più gli conviene. La terra non è suo fratello, anzi è suo nemico e quando l'ha conquistata va oltre, più lontano. Tratta sua madre, la terra, e suo fratello, il cielo, come se fossero semplicemente delle cose da acquistare, prendere e vendere come si fa con i montoni o con le pietre preziose. Il suo appetito divorerà tutta la terra e a lui non resterà che il deserto. Non esiste un posto accessibile nelle città dell'uomo bianco.³⁸

In questo passo appena letto fa capolino quello che sarà un termine chiave all'interno del nostro studio: straniero.

³⁶ *Ivi*, p. 31.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Capo Seattle, in Romano Toppan, *Essere leader al tempo di Dio*, cit., pp. 34-5.

Straniero sarà aggettivo, sostantivo, essere incarnato e pensiero, figura che dà il male e che lo riceve, invasore senza scrupoli e vittima che cerca scampo.

Nell'accezione sopra riportata, naturalmente, «straniero» supera le barriere della nazionalità e vuole sottolineare l'abuso che l'arrogante, il cieco morale, l'egoista, il calpestatore del mondo, in questo senso lo straniero, compie ai danni di un certo spazio e di una certa comunità di viventi, umani o non umani poco importa.

Non esiste un posto per vedere le foglie e i fiori sbocciare in primavera, o ascoltare il fruscio delle ali di un insetto. Ma forse è perché io sono un selvaggio e non posso capire. Il baccano sembra insultare le orecchie. E quale interesse può avere l'uomo a vivere senza ascoltare il rumore delle capre che succhiano l'erba o il chiacchierio delle rane, la notte, attorno ad uno stagno?

Io sono un uomo rosso e non capisco. L'indiano preferisce il dolce suono del vento che slanciandosi come una freccia accarezza la faccia dello stagno, e preferisce l'odore del vento bagnato dalla pioggia mattutina, o profumato dal pino pieno di pigne. L'aria è preziosa per l'uomo rosso, giacché tutte le cose respirano con la stessa aria: le bestie, gli alberi, gli uomini tutti respirano la stessa aria. L'uomo bianco non sembra far caso all'aria che respira.³⁹

Di nuovo l'accento all'aria e alla libertà, sulla cui sottintesa equazione, sulla loro intima relazione fisica quando spirituale, il capo Seattle si sofferma con la medesima intensità, e addolorata incredulità, di Anna Maria Ortese.

³⁹ *Ivi*, p. 35.

Ma se noi vendiamo le nostre terre, voi dovrete ricordare che l'aria per noi è preziosa, che l'aria divide il suo spirito con tutti quelli che fa vivere.

Il vento che ha dato il primo alito al Nostro Grande Padre è lo stesso che ha raccolto il suo ultimo respiro.⁴⁰

Vediamo quindi come etica e coscienza territoriale s'intrecciano in una simile testimonianza, come l'esortazione al rispetto di un luogo si trasformi automaticamente in una difesa identitaria.

L'appello del capo Seattle, considerato ancora oggi la prima e più bella riflessione ambientale, abbiamo ragione di credere che influenzò, e molto, l'opera come la vita di Anna Maria Ortese, la quale non a caso si sentirà estremamente toccata dalla vicenda di Scotty Lee Moore, l'indiano Cherokee rinchiuso nel 1984 nel carcere sotterraneo di McAlester e condannato a morte per rapina e omicidio. Ortese, dopo aver letto sul *Corriere della sera* un'intervista di Alessandra Farkas allo stesso Moore, datata 20 maggio 1996, decise immediatamente di contribuire alla causa. Farkas racconta di aver ricevuto una lunga lettera della scrittrice, in cui la pregava di

metterla in contatto con Scotty, la cui tragica esistenza, mi spiegò, le ricordava molto la sua. Nell'emarginazione del pellerossa, l'autrice del *Mare non bagna Napoli* vedeva la propria emarginazione e solitudine in un'Italia dove si sentiva incompresa.⁴¹

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ Alessandra Farkas, *Ortese: lettere per il piccolo indiano condannato a morte*, «Corriere della Sera», 5 giugno 1999.

Ortese arriverà perfino ad adottare, se così si può dire, il piccolo indiano segregato in Oklahoma, inviandogli costantemente denaro e dedicandogli tempo ed energia per ottenere il rilascio dalle autorità.

Si schierò così dalla parte di Moore, un quarantenne tossicodipendente e malato di depressione, perché nella sua vita martoriata trovava tracce profondamente simili alla propria. La povertà dell'infanzia, il senso di reclusione, l'estraneità verso un Paese nient'affatto percepito come patria: tutti elementi che incrociavano profondamente il vissuto di Ortese, la quale, fedele alla tendenza nel ricercare e indagare l'origine, rifletterà anche sulla freddezza dei genitori di Moore, entrambi non particolarmente socievoli ed alcolizzati, nonché insensibili all'atroce destino del figlio. In quelle figure, scriverà Ortese,

c'è anche la storia della gente indiana, deportata a suo tempo verso luoghi sconosciuti; c'è e pesa, almeno davanti al Grande Spirito – il “sentiero delle lacrime”, dell'esilio eterno in un mondo non familiare: una specie di morte, che gli antenati di Scotty (e tanti, tanti altri poveri uomini) conobbero, e non dimenticarono più. E questo li rese freddi, li rese muti.⁴²

⁴² Anna Maria Ortese, *Il sentiero delle lacrime*, «Corriere della Sera», 17 giugno 1996 (Qui Ortese allude, fin dal titolo dell'articolo, alla deportazione forzata dei nativi americani, avvenuta negli anni '30 del 1800. Attraverso la firma del Removal Act, l'allora presidente Andrew Jackson ordinò a tutte le tribù indiane orientali di stanziarsi ad ovest del fiume Mississippi. Toccò dapprima ai Choctaw, poi ai Seminole e poi ancora ai Chickasaw e ai Cherokee. Le deportazioni continuarono fino all'ultima metà del XIX secolo, e costituirono una vera e propria tragedia per la civiltà indiana, che durante il tragitto, durante quel vero e proprio sentiero delle lacrime – l'espressione fu trovata dai Choctaw - soffrì fame e malattie, non era raro che andasse incontro alla morte, e arrivò allo stremo delle forze in un luogo non riconosciuto come casa).

Quell'esistenza così sofferta, «storicamente inevitabile per molti figli delle vecchie nazioni indiane»⁴³, diventa allora simbolo di un modo diverso di sentirsi ed essere stranieri, totalmente opposto a quello prima esaminato: non più l'invasore ma l'invaso, non il torturatore ma il torturato. In Ortese questi due aspetti sono sistematicamente presenti, convivono in maniera non facile e rivelano tutta l'ambiguità di una società che di civile ha poco o nulla.

Scotty Lee Moore è lo scarto difettoso del mondo moderno, l'elemento inutilizzabile che realizza in sé «l'ultimo, il reprobato, il vinto»⁴⁴, il predestinato a vivere senza «memoria e possibilità di concentrazione», ed è «libero subito, libero immediatamente, di perdersi»⁴⁵. Non c'è davvero da stupirsi che proprio Anna Maria Ortese si ponga a sua difesa, a favore di un uomo che per tutta la vita ripercorrerà,

disperandosi, ma senza ottenere né comprensione né aiuto, l'antico "sentiero delle lacrime". Che per lui finisce, dodici anni fa, nel sotterraneo asilo di McAlester, dove sognerà eternamente gli alberi, il sole, la luce, gli uccelli che furono familiari - auspicio e consolazione - alla sua gente innocente. È giusto questo? Noi non crediamo più, malgrado miriadi di chiese, alla presenza del Grande Spirito. Ma con qualsiasi nome lo si chiami, il Creatore della vita esiste⁴⁶, e non può che non

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ Già a partire da questa nota possiamo accennare all'ambiguità di Anna Maria Ortese riguardo la fede, e precisamente la fede nella religione cattolica, in quel Dio che la scrittrice sulla carta invoca, spessissimo, specie nei momenti più drammatici delle sue considerazioni («Perché, Dio, non apriamo gli occhi?», *Storia senza pace dell'Italia senza fratelli*, in *Le Piccole Persone...*, cit., p. 62) ma che non è mai accettato senza profonde riserve. «Non so se posso dirmi cristiana, ma temo di

aver cari i popoli offesi, e i loro figli più deboli. Egli, poi, donò il mondo a tutti: alberi, erba, animali, le nuvole, il vento, il sole, la luna erano di tutti. Non esclude nessuno. Quindi, nessun castigo, e limitazione di libertà personale, anche giuridicamente inevitabile, può ricorrere a tali feroci esclusioni dal respiro delle cose. Non si può togliere il respiro. Perché è Dio stesso, il respiro. Perché l'intero Universo non è che un solo calmo respiro.⁴⁷

Come vediamo da quest'ulteriore considerazione, Ortese insiste sull'identificazione del respiro come libertà, e dovendo scegliere l'emblema massimamente espressivo di quella libertà, e

credere in Cristo, e nella sua rivelazione, come nella presa di coscienza della storia stessa. Senza Cristo, e quindi definizione del mondo come anti-mondo, anti-realtà, anti-vita, non vi è storia, ma inganno di ciechi fatti. Un'ipotesi, Cristo, c'illumina sulla realtà del mondo: una caduta. Da *dove*, è insensato chiedere» (*Prigionieri del male*, in *Le Piccole Persone ...*, cit., p. 134).

In *Corpo celeste*, e in maniera molto più chiara, Ortese afferma invece che la «Terra è il mio amore. Amo e venero la Terra; e i suoi figli più modesti e discreti mi sollevano nel cuore onde di emozione che un tempo, forse, appartenevano alla sfera del sentimento filiale, infantile. Amo è venero la Terra! È il mio Dio» (p. 129).

L'etichetta di panteismo per Anna Maria Ortese tuttavia non può essere così semplice. «Non a caso Ortese cita ripetutamente il filosofo statunitense Ralph Waldo Emerson riacciandosi ai grandi temi del trascendentalismo (la natura come incarnazione dello spirito divino e in quanto tale sacra e inviolabile), ma più che in una chiave mistico-panteistica – mi sembra – riprendendo le implicazioni di ribellione morale care, per esempio, a un Thoreau, da cui scaturisce il moderno ambientalismo, la convinzione che ogni offesa recata al creato, alle sue creature, sia offesa alla vita stessa nella sua proteiforme articolazione» (Marcello Benfante, *Il puma redentore*, «Linea d'Ombra», settembre 1996, n. 118, p. 50).

La difesa di Scotty Lee Moore e Joseph O'Dell rientra allora pienamente nella ribellione morale citata da Benfante, facendo essa parte di un quadro complesso e che supera uno scontato panteismo. Quella di Ortese non sarà, come vedremo, una semplice vicinanza a fauna e flora, o un ritrovare nelle radici dell'albero quelle dell'umanità, e di Dio, che sembrano sempre più perdute. La poetica di Anna Maria Ortese certamente accoglierà quest'aspetto, ma accoglierà anche dell'altro, per approdare infine a una proposta altamente personale, a una gestione originale dell'idea di ragione e intelligenza, di uomo, religione e natura.

⁴⁷ Anna Maria Ortese, *Il sentiero delle lacrime*, cit.

del rischio di non possederla, sceglie, e sceglierà fino all'ultima pubblicazione, il referente del nativo e della terra americani.

La difesa di Scotty Lee Moore si inserisce quindi in un disegno più ampio, artistico quanto umano, poetico ed etico⁴⁸. Ortese difenderà inoltre, fino alla fine della sua vita, anche Joseph O'Dell, mezzosangue cherokee-irlandese condannato da una corte di soli uomini bianchi, e anche a questo riconoscerà il diritto al soccorso e il dovere ad essere perdonato.

Un'Ortese già gravemente ammalata invierà da Rapallo una toccante lettera al *Giornale*, che è un vero e proprio inno alla preservazione dell'innocenza, e insieme una supplica accorata a risparmiare una vita.

Trovo che dare la morte in tempi non di guerra, ma di libertà e pace, sia un misurarsi con quel Dio che ha creato il mondo, e dato a ogni vivente il Suo respiro, e a ogni uomo il suo inizio e la sua fine.⁴⁹

⁴⁸ Anna Maria Ortese scriverà anche una poesia per Scotty Lee Moore, la quale sintetizza perfettamente il suo punto di vista. «Accendi il soccorso nel tuo cuore! Da scintilla/ di pena nel tuo cuore, diventerà chiara forza,/ e muoverà verso l'alto, credimi./Solleva solleva solleva sempre il soccorso nel tuo cuore e in quello di quanti/ avesti a compagni – amanti maestri fratelli/ sollevate il soccorso come una bandiera,/ o un'arma primaria – attraversate così la guerra indetta dalla Vita/ alla Libertà, salvate la Libertà dalla Vita (che è guerra) col soccorso/fulminante – sempre – acciocché la Vita non vi tragga/ come i padri – nei suoi campi disonoranti». (Anna Maria Ortese, *Bandiera del soccorso*, in *Il mio paese è la notte*, Empiria, Roma 1996, p. 212). «Ho voluto ricordarlo a voi» spiegherà la stessa autrice al suo pubblico, «come ricordo tanti altri condannati, perché il pensiero stesso degli altri, il soccorso che daremmo loro, se potessimo, li aiuta a vivere e avere speranza. [...] È il pensiero del soccorso la forza buona del mondo. E io spero che apparteniate tutti alla forza che vuole un mondo diverso, una vita di riscatto e di consolazione per i più deboli e dimenticati. È grande il male che l'uomo ha fatto da sempre all'altro uomo e alla materna natura. È tempo che un'umanità nuova, più vicina alla gentilezza, inizi il suo cammino». (Anna Maria Ortese, *Ragazzi, voi siete la forza buona del mondo*, «Tirreno», 13 marzo 1998).

⁴⁹ Anna Maria Ortese, *Non si uccide così un innocente*, «il Giornale», 15 dicembre 1996.



50

Di nuovo, come vediamo, la nozione di respiro, irrimediabilmente legata a quella di libertà. Un respiro che è

⁵⁰ Ritratto di Franz Haas realizzato nella casa di Rapallo, l'ultima in cui l'autrice visse. Nella parte centrale, sotto lo scenario marino, vediamo chiaramente spiccare una foto, o altro genere di riproduzione, in cui sono distinguibili uomini seduti a terra, con alle spalle le loro capanne. Gli indiani d'America e ciò che la loro vita, il loro sacrificio, può ancora voler dire, accompagneranno sempre Anna Maria Ortese, dai muri della piccola stanza dell'infanzia alle pagine dei suoi libri, dalla sua Toledo trasfigurata alla povera casa ligure dove trascorrerà gli ultimi anni di vita.

sistematicamente «*pneuma*», in «senso fisico e gnostico», come scrisse una volta Giacomo Debenedetti a proposito di Proust, ossia «fiato della respirazione e soffio d'anima»⁵¹: definizione che quasi sembra uscire dalla bocca di Anna Maria Ortese, la quale da parte sua difende e porta avanti l'ulteriore aggravante che il non usufruire di quel soffio d'anima, cioè di quello *pneuma* in toto, equivale a perdere quasi del tutto la possibilità di respirare, respirare davvero. Per Anna Maria Ortese, l'ossigeno metaforico (la memoria, l'identità) è anche, è necessariamente, l'ossigeno tecnico (il respiro vero e proprio).

Forse è una posizione ben più avanzata di quella dello stesso capo Seattle, che si manteneva ancora sorpreso e forse perfino curioso dell'operato dei bianchi. Ortese, erede sensibile di quel discorso, di quelle parole a tal punto premonitrici, ne diverrà una custode forte, ancora più forte, in una trincea però fragilissima, lei che di continuo si sentirà straniera in una terra ancora più straniera, aliena in un posto sempre più alienato.

È passato un secolo, e la profezia di Seattle si è tramutata in una documentata previsione scientifica e la sua ingenua religiosità, incentrata sul culto della terra, acquista, mentre incalzano i segnali della catastrofe entropica, il carattere dell'imperativo etico. Al centro dell'etica, infatti, non c'è più il primato dell'uomo, arbitro della natura fisica, c'è il primato della vita, intesa come insieme indissociabile, al punto che non è più pensabile parlare dei diritti dell'uomo senza parlare anche dei diritti della terra.⁵²

⁵¹ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1981, p. 552.

⁵² Ernesto Balducci, *Montezuma scopre l'Europa*, ECP, S. Domenico di Fiesole 1992, p. 11.

Ritroviamo in queste parole di Ernesto Balducci, tratte dal bel saggio *Montezuma scopre l'Europa*, l'esatto quadro storico ed economico, sociale e ambientale, in cui inquadrare la figura dell'autrice.

Anna Maria Ortese muore nel 1998. Solo sette anni prima, esattamente fra il 7 il 12 ottobre 1991, ben quarantanove etnie indie furono protagoniste di un incontro continentale, tenutosi in Guatemala, in cui il mondo fu invitato a riflettere sulla loro condizione identitaria e giuridica, rivendicata in occasione – non casualmente – del quinto centenario della scoperta dell'America.⁵³

Hanno proposto la loro «cosmovisione» che eviti la deforestazione, la distruzione ecologica, la contaminazione della natura, dei fiumi, dei mari, della flora, della fauna, del suolo e del sottosuolo.⁵⁴

Con le medesime considerazioni si esprimerà anche Anna Maria Ortese. In principio abbiamo parlato del volume intitolato *Le Piccole Persone*, recentemente pubblicato da Adelphi e che raccoglie tutte le riflessioni, più o meno estese, elaborate dalla scrittrice sul tema della difesa della natura: alcune trovarono una pubblicazione, altre invece rimasero chiuse in un cassetto e insieme alle prime testimoniano, dalla giovinezza fino agli ultimi anni di vita, quanto quella meditazione fosse approfondita, non marginale rispetto a valutazioni artistiche, com'è ovvio spiccatamente letterarie, di cui pure è ricco l'archivio ortesiano.

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 14.

⁵⁴ *Ibidem*.

Per la scrittrice tutto ciò costituirà un controcanto necessario, un dialogo essenziale tenuto con una forma altra di letteratura, o meglio con la sorgente da cui anche la letteratura vera e propria prende avvio: la natura.

«Dov'è finito il bosco?», si chiede al termine del suo discorso il capo Seattle. «È scomparso»: si risponderà da solo. «Dov'è finita l'aquila? È scomparsa. È la fine della vita e l'inizio della sopravvivenza»⁵⁵.

E come una sopravvissuta si sentirà infatti Anna Maria Ortese: per essere scampata alle guerre mondiali, per la penosa mancanza di mezzi economici, in ultimo per vivere in totale disconnessione col suo tempo, da straniera e da estraniata, da volontario scarto a consapevolmente scartata.

«Contaminate il vostro letto ed una notte vi troverete soffocati dai vostri rifiuti»⁵⁶, dirà in uno dei suoi ultimi passaggi capo Seattle, introducendo così un'ulteriore aspetto – che sa quasi di maledizione, oppure di spietata capacità prospettica – che sarà perennemente presente in Anna Maria Ortese: la coscienza del rifiuto, del produrlo e perfino dell'esserlo, della devastazione subita e personificata.

Come sottolinea Giulio Ferroni, Ortese

ha molto presto avvertito la più assoluta estraneità verso la vita che si afferma trionfalmente, verso la corsa collettiva per afferrare spazi e oggetti: ha rifiutato proprio la volontà di vita a tutti i costi, la spinta illusoria che ci porta a «prendere» il mondo, a porci come «sovrani» di fronte ad esso; è fuggita proprio dalla «festa del mondo», dal vortice di occasioni e di

⁵⁵ Capo Seattle, in Romano Toppan, *Essere leader al tempo di Dio*, cit., p. 35.

⁵⁶ *Ibidem*.

futili cose che la società ci propone con un ritmo sempre più incontrollabile e fatale (fino a riempire l'ambiente di quegli infiniti rifiuti, che ora stanno cominciando a sommergerci).⁵⁷

Anche Ferroni quindi si ricollega alla matrice ambientale, e più largamente naturale, che caratterizza Anna Maria Ortese. Parla anch'egli di un mondo invaso da rifiuti e si sofferma su quanto la scrittrice cerchi di sottrarsene, si chiami fuori dalle forme più violente e impure del prendere e del possedere, si metta letteralmente tra parentesi: un'indiana anch'essa rinchiusa in una riserva che possa proteggerla, un condannato diversamente a morte che scontrerà fino al resto dei suoi giorni la colpa, il destino della sensibilità.

La Ortese sa che la realtà naturale e storica che abbiamo intorno è travagliata dall'artificio e dalla mistificazione, si dà in un intreccio di perversione e di violenza: solo l'irrealtà può vendicare le esigenze elementari, ma sempre conculcate, della natura e della ragione. Tutta l'opera della Ortese si svolge in questo nesso singolare tra natura, ragione e irrealtà: partecipazione alla violenza che si dà nella vita naturale, commisurazione di questa sofferenza alla possibilità della ragione [...], denuncia dell'irrazionalità della vita collettiva e rifugio nell'«irrealtà» della letteratura.⁵⁸

Con queste ulteriori osservazioni, Ferroni introduce un altro tema fondante dell'opera di Anna Maria Ortese, sul quale

⁵⁷ Giulio Ferroni, *Anna Maria Ortese. Il racconto dell'irrealtà*, in *Passioni del Novecento*, Donzelli, Roma 1999, pp. 158-9.

⁵⁸ *Ivi*, p. 156.

rifletteremo in seguito: l'irrealità, direttamente collegata ai concetti di natura e ragione (e anche su quest'ultimi torneremo).

Qui basti rilevare come quell'artificio e quella mistificazione siano i principali fattori dell'isolamento (e dell'arte) dell'autrice, più precisamente di quell'essere straniera che sarà il filo conduttore di questo studio, e che senza questa premessa non sarebbe del tutto comprensibile.

Anche la preferenza che fin da bambina Ortese accorda a quella data: 1492, vediamo quanto sia necessariamente da contestualizzare, da legare a un'analisi che non nasce da un interesse superficiale per le vicende dei nativi americani (molto più che di Colombo e la sua scoperta).

Non si tratta di una blanda vicinanza spirituale, non è una semplice reazione di tenerezza verso quelle popolazioni. La sintonia instaurata dall'autrice avrà conseguenze ben più determinanti, a tal punto profonde da intaccare l'intera estensione della sua produzione e da spingerla, e pesantemente, in una direzione piuttosto che in un'altra.

Attraverso un altro estratto del già citato saggio di Ernesto Balducci, possiamo porre su un piano di ancora maggiore vicinanza questi due aspetti ortesiani, che qui in modo particolare stiamo trattando: la vicinanza ai nativi americani e il suo sentirsi straniera.

Quando Colombo, all'alba del 12 ottobre 1492, incontrò i primi indigeni nella piccola isola dei Caraibi da lui battezzata San Salvador questo avvenne: *l'uomo incontrò se stesso e non si riconobbe*. È qui, in questo fallimento, il senso di quell'evento grandioso e tragico. È naturale chiedersi che corso avrebbe preso la storia se quell'incontro non fosse fallito, se l'uomo

giunto da lontano avesse riconosciuto se stesso nell'indigeno nudo e inerme che si trovò davanti.⁵⁹

L'opera di Ortese sarà un continuo interrogarsi, in maniera più o meno diretta, su quel riconoscimento mancato, quell'incomunicabilità che l'autrice vivrà sia all'esterno che all'interno di se stessa: Ortese è una straniera perché estraniata dal mondo, è vero, ma è anche una straniera perché lontana, spessissimo, dalla sua dimensione più umana, più tattile e più determinata: è quell'irrealtà a cui si accennava attraverso il passo di Giulio Ferroni, che la stessa Ortese puntualmente registra nei suoi scritti e che ha tutta l'aria di porsi come uno stato di trance, un'alterazione psicoartistica, un onirismo che affonda però le radici, in tutti i sensi, in una fortissima matrice terrigena.⁶⁰

Anche Tzvetan Todorov, vent'anni fa, pose simili interrogativi.

L'atteggiamento di Colombo verso gli indiani si fonda sulla percezione che egli ne ha. Si potrebbero distinguere due componenti, che si ritroveranno nel secolo seguente, e, praticamente, fino ai giorni nostri in ogni colonizzatore rispetto al colonizzato [...] O egli pensa agli indiani (senza peraltro usare questo termine) come a degli esseri umani completi, con gli stessi diritti che spettano a lui; ma in tal caso non li vede

⁵⁹ Ernesto Balducci, *Montezuma scopre l'Europa*, cit., p. 23.

⁶⁰ È un aspetto che esamineremo con più attenzione in un successivo capitolo, ma che qui serve per chiarire circa la portata del senso e del mito del selvaggio, declinati, lo stiamo vedendo, in maniera molto personale da Anna Maria Ortese, la quale parte con un'attrazione infantile verso i nativi e arriva a un'immedesimazione completa (di sé e della sua arte) con la loro cultura; inizia legandosi alla data simbolo del 1492 e finisce col porre quell'evento al centro non solo di una riflessione letteraria, ma anche pienamente filosofica ed etica, riflessione che Ortese porterà avanti per tutta la vita.

come eguali, bensì come identici, e questo tipo di comportamento sbocca nell'assimilazionismo, nella proiezione dei propri valori sugli altri. Oppure parte dalla differenza; ma questa viene immediatamente tradotta in termini di superiorità (nel suo caso, com'è ovvio, sono gli indiani a essere considerati inferiori): si nega l'esistenza di una sostanza umana realmente altra, che possa non consistere semplicemente in un grado inferiore, e imperfetto, di ciò che noi siamo. Queste due elementari figure dell'alterità si fondano entrambe sull'egocentrismo, sull'identificazione dei propri valori in generale, del proprio *io* con l'universo: sulla convinzione che il mondo è uno.⁶¹

E andando avanti:

[...] vorrei invece che venisse ricordato quel che può accadere se non si riesce a scoprire l'altro.

Perché l'altro deve essere scoperto. La cosa può stupire, se si pensa che l'uomo non è mai solo né sarebbe ciò che è senza la propria dimensione sociale. E tuttavia è proprio così: per il bambino appena nato il *suo* mondo è *il* mondo, e la crescita è apprendimento dell'esteriorità e della socialità. Si potrebbe dire, un po' crudamente, che la vita umana è racchiusa fra questi due estremi, quello in cui l'*io* invade il mondo e quello in cui il mondo finisce con l'assorbire l'*io* in forma di cadaveri o ceneri. E poiché la scoperta dell'altro percorre diversi gradi – dall'altro come oggetto, confuso con il mondo circostante, fino all'altro come soggetto uguale all'*io*, ma da esso diverso, con un'infinità di sfumature intermedie – è possibile trascorrere la vita senza

⁶¹ Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Einaudi, Torino 1992, p. 51.

mai giungere alla piena scoperta dell'altro (sempre che ad essa si possa realmente arrivare).⁶²

Ortese chiederà per tutta la vita di essere conosciuta e riconosciuta, per quello che più intimamente era. Lo chiederà agli editori, ai librai, ai lettori; lo chiederà ai suoi vicini di casa e di paese, alla sua nazione e all'estero.

Il suo ritiro forzato, o volendola parafrasare, la sua vita condotta in «luoghi di esilio»⁶³, sta a significare proprio questo: il fallimento di un tentativo di dialogo, che pure era stato desiderato e cercato; lo spreco disastroso di una possibilità, allo stesso modo di Colombo e dei suoi successori che declinarono ogni opportunità di pace coi nativi.

Attraverso un giusto pensiero di Galimberti, che ragiona anch'egli sul senso dell'alterità contemporanea, gemella prediletta di quella sperimentata da Colombo, possiamo aggiungere che non continueremmo, noi come Ortese prima di noi, a riflettere su tali questioni

se il presente non ce le riproponesse con tanta drammaticità nell'Europa di oggi dove l'altro resta inesorabilmente un altro da evitare, da scansare, quando non addirittura da combattere. Sotto questo profilo l'anniversario della scoperta del “nuovo mondo” come allora veniva chiamata l'America, non è il ricordo di un passato da cui ci siamo emancipati, ma la drammatica scoperta di un presente, di un terribile presente che non ci abbandona. Come per Colombo, anche per noi *gli altri non ci sono* o, se ci sono, *non sono simili a noi*. [...] Colombo salpò dall'Europa quando in Europa si celebrava da un secolo l'Umanesimo.

⁶² *Ibidem*, p. 299.

⁶³ Anna Maria Ortese, *Non da luoghi di esilio*, in *Corpo celeste*, cit., p. 164.

Chissà cosa davvero si pensava allora quando si diceva “uomo”, se poi di fronte all’uomo appena diverso dall’uomo occidentale è stato subito carneficina e schiavitù. E se l’età moderna, che ironicamente ha preso avvio proprio dopo la scoperta dell’America, nel secolo in cui si celebrava l’Umanesimo, fosse contrassegnata dal misconoscimento dell’uomo, dal suo mancato riconoscimento?⁶⁴

Siamo arrivati alle stesse conclusioni di poco prima, sottolineando però con più forza quanto quel particolare referente, per Ortese, trovasse senz’altro riscontro nella sua contemporaneità, fosse cioè una critica spietata, sebbene a tratti criptica nella sua letteratura, a un presente che del discorso del capo Seattle non aveva, e non ha, imparato pressoché nulla.

Ortese tuttavia reagisce a questa consapevolezza, da lei vissuta come vero e proprio trauma, con una risposta creativa che non prevede la violenza. Ortese non critica la mancanza di pace sulla Terra promuovendo la guerra, immaginando rivendicazioni, dando a vita a personaggi mostruosi e soprattutto avidi di vendetta. Il suo eterno conflitto col mondo, ossimorico e paradossale, avverrà anzi all’insegna del più rumoroso silenzio. Pur prevedendo sempre un carnefice, infatti, nelle sue storie Ortese patteggerà sempre per i più sventurati, da ogni punto di vista umili. I diseredati, gli ultimi, i calpestati: epigoni contemporanei dei nativi del quindicesimo secolo, fratelli similmente crocifissi ai suoi occhi, e dunque meritevoli della medesima attenzione.

⁶⁴ Umberto Galimberti, *Alterità*, in *Parole nomadi*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 18.

Specie nella cosiddetta “Trilogia degli animali”⁶⁵, data dai romanzi *L’iguana*, *Il cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari*, emergerà la ferita dell’intero mondo naturale espressa alla perfezione da tre simboli faunistici (un’iguana, un cardillo e un puma); e con questa anche la speranza, unica ed estrema, a cui l’intero pianeta dovrebbe appellarsi: l’amicizia, in tutte le sue forme; il riconoscimento autentico dell’altro, che mancò a Colombo e che continua a sfuggire all’uomo moderno; l’accettazione del selvaggio, cioè del diverso, dal quale passa ogni vera forma di civiltà e cooperazione.

È esattamente da questo passaggio, da questa speranza, che si rivelerà lo scarto fra gli storici ed Anna Maria Ortese, e cioè tra chi fa scienza e chi fa arte. Ortese non campiona, non fa statistiche, non prende misure. Il suo trattamento dei fatti accaduti non è scientifico, e le si potrebbero per questo muovere accuse di cattiva prospettiva, come a suo tempo vennero mosse dagli accademici a Todorov, per il saggio che abbiamo citato.

Come spiega molto bene Pier Luigi Crovetto, curatore dell’introduzione al volume:

La riproposta, a dieci anni dall’uscita per le Editions du Seuil e a sette dalla prima traduzione italiana, di *La conquista dell’America*, è occasione per rivedere alcuni dei giudizi affrettati quanto ingenerosi di allora. Principale capo di imputazione a carico di Tzvetan Todorov, quello di aver sconfinato in territori altrui: un’accusa, insomma, di lesa specialismo, di usurpazione delle competenze degli storici della Conquista. A partire di qui, in molti procedettero a segnalare

⁶⁵ L’etichetta è di Goffredo Fofi (cfr. *Anna Maria Ortese*, in *Strade maestre. Ritratti di scrittori italiani*, Donzelli, Roma 1996, p. 209).

errori e imprecisioni, insufficienti «contestualizzazioni», improvvide semplificazioni e omissioni.⁶⁶

Lo stesso coro di disapprovazione indignata potrebbe levarsi per l'opera di Anna Maria Ortese, e specie per quei passaggi, presenti in quasi tutti i suoi libri, che più si soffermano sul fatto storico della scoperta dell'America, invadendo così un campo che non compete loro direttamente.

Continuiamo a leggere alcune acute considerazioni di Pier Luigi Crovetto:

[...] appare oggi ancor più chiaramente di allora che il senso del libro di Todorov è un altro. Non una storia della conquista dell'America [...] quanto una storia della «scoperta che l'io fa dell'altro». Che Todorov abbia rivolto la sua attenzione alle isole antillane, agli altipiani dell'Anahuac e agli eventi che vi si svolsero negli anni che segnano l'entrata «in questo nostro tempo così nuovo e così diverso da ogni altro» (la definizione è tratta dalla *Historia de las Indias* di Las Casas) è conseguenza del fatto che proprio allora, su quegli scenari, si verificò «l'incontro più straordinario della storia occidentale», quello con l'«altro assoluto», con il «diverso» per eccellenza.

Che poi a questo evento l'autore si accosti in veste più «di moralista» che di «storico» dipenderà segnatamente dall'esito di quell'impatto: «il più grande genocidio della storia dell'umanità» [...], una sorta di anticipazione dei massacri di cui è costellata la storia della colonizzazione delle periferie del mondo. Nessuno stupore se la storia diviene a pieno titolo

⁶⁶ Pier Luigi Crovetto, *Nota introduttiva*, in Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America...*, cit., p. VII.

esemplare, percorsa da commozione, indignazione e ammonimenti.⁶⁷

Anche per Ortese quell'avvenimento è *esemplare*, tanto da attrarla, quasi traumatizzarla, fin dalla primissima età, e tanto da essere eletto come simbolo di un sistema artistico. Un sistema, quello dell'autrice del *Mare non bagna Napoli*, fatto sì di divagazione, surrealismo, sogni lucidi e visioni estatiche, il tutto meravigliosamente trascritto sulla carta; ma pure un sistema con un agganciamento forte alla verità, tremenda, della vita dell'uomo, alla sua storia potremmo dire, e nella sua accezione meno rassicurante.

L'attualità di Todorov quindi, e la autorizzazione a entrare nella storia attraverso altre categorie, per leggere diversamente la diversità, è paragonabile al tentativo di Ortese di spiegare, per mezzo del medesimo referente storico, il suo senso acutissimo di estraneità. Ortese non può instaurare un dialogo coi suoi contemporanei e allora istituisce confronti, perenni, fra se stessa e i nativi americani trucidati alla fine del quindicesimo secolo; fra se stessa e la terra tramortita e bisognosa di salvezza del Nuovo Mondo; fra se stessa e le conseguenze che quell'evento ha avuto sulla comunità globale, conseguenze che Ortese vedrà riverberate anche nel suo tracciato personale, in una conquista in miniatura del suo mondo interiore – con relative aggressioni più o meno pronunciate, e relative elaborazioni della violenza – da parte da una società che non riconosce come propria.

Ortese compie poi un passo ulteriore: esce dal perimetro della sua interiorità e si pone, con quell'interesse, a servizio di ogni

⁶⁷ *Ivi*, pp. VII-VIII.

uomo o donna del pianeta. In moltissimi casi, infatti, e specie negli interventi giornalistici, Ortese parlerà al plurale, inglobando nell'appello anche se medesima.

Attraverso la sua letteratura l'autrice intende non vanificare quel monito, ancora inascoltato, dell'esperienza umana, per scongiurare un'ulteriore distrazione, per non ripetere il tragico errore: il non riconoscere se stessi di fronte a se stessi, come ben spiegato da Balducci; il permettere che l'interferenza durante quell'agnizione, se così potremmo definirla, continui a propagarsi.

Ortese, pur assecondando la propria sensibilità, ragiona per masse, non per individui singoli; pur difendendo la solitudine è il benessere dell'intera Terra che le sta a cuore, no di certo la piccola, illusoria pace della sua stanza.

Allo stesso modo per Todorov, sempre leggendo dalla nota introduttiva di Crovetto,

quel che vale per gli individui, vale anche per i gruppi. [...] Nel dialogo e nella comunicazione con l'Islam, con l'Estremo Oriente e più determinatamente con il Nuovo Mondo, la cultura occidentale conquista piena coscienza di sé e rappresenta il proprio passaggio da uno stadio «insulare» a uno «relazionale». È in forza di ciò che la sua storia mitica, fondata sul presupposto della centralità del suo soggetto [...], diviene laica e policentrica. La storia della Conquista si converte così in un'intrigante avventura semiotica. I cui esiti si giocano anche, se non soprattutto, nei termini di un «dialogo» con l'altro e nel sempre più pieno riconoscimento della sua «diversità e autonomia».⁶⁸

⁶⁸ *Ivi*, pp. VII-IX.

È esattamente ciò che anche Anna Maria Ortese cercherà di vedere nell'interessamento a quell'evento storico, in un legame-dipendenza che è rivelatore di un'esigenza di pacificazione col suo trascorso, da un lato, dall'altro del desiderio sincero che un certo grado di serenità diventi dato sensibile anche per coloro che le stanno accanto, e coi quali pure non riesce a relazionarsi: Ortese si riferisce con questo al bene, o meglio all'idea di un bene tangibile e copioso che si augura torni a far a parte dell'avventura umana, quello stesso bene che Colombo e i suoi epigoni bandirono dall'umanità, iniziando a dare la caccia ai loro stessi simili, simili però diversi, stranieri, proprio come la straniera Anna Maria Ortese.

Al pari di Ulisse, che vive il ritorno alla sua isola come compiacimento di sé, conferma dei propri saperi e misconoscimento dell'altro [...], Colombo muove alla ricerca del «nuovo» per trovarvi la conferma di sé e della sua «vecchia» cultura: «scopre l'America, ma non gli americani». Irritato in un'«ammirazione intransitiva» per la natura dei tropici, a suo agio nell'interpretare i «segni» dell'ambiente [...], si rivela del tutto incapace a decifrare i segni degli uomini.⁶⁹

Ortese coglierà sempre quest'invito a rintracciare e a studiare i segni degli uomini, e lo farà anche a partire da ciò che tecnicamente umano non è: la natura e gli animali. Lo farà inoltre non da storico, come Todorov, e né da analista scientifico del problema.

«Gli storici raccontano ciò che è successo», disse una volta Aleksandr Sokurov nel corso di un'intervista, mentre «gli artisti

⁶⁹ *Ivi*, p. XI.

raccontano ciò che sarebbe potuto accadere. Questo amore totalizzante forse non esiste nella vita reale, ma l'arte ci dice che potrebbe esistere»⁷⁰.

Anna Maria Ortese, lo vedremo, non farà che dirci che proprio quell'amore totalizzante per la vita, nelle sue varie forme e specificazioni, non solo potrebbe esistere ma è meritevole di lavoro e fiducia, di speranza affinché esso esista. Ortese non farà che dirci che bisogna sempre attualizzarlo e riproporlo, nel suo caso attraverso la scrittura; che occorre arrivare a compiere ciò in cui Colombo aveva fallito.

⁷⁰ Dichiarazione tratta dal docufilm *The Story of Film: An Odyssey*, di Mark Cousins (2011).

Angelici dolori

e la fondazione del tema americano

Pellerossa

L'esordio letterario di Anna Maria Ortese risale al 1933, anno in cui su «La Fiera Letteraria» le vengono pubblicate ben tre poesie, dalle quali naturalmente emerge il rimando a Manuele. La stessa rivista pubblicherà l'anno successivo il racconto *Pellerossa*¹, e continuerà via via a seguirla, specie attraverso il nuovo direttore Massimo Bontempelli, il quale sponsorizzerà la pubblicazione del primo libro della scrittrice, *Angelici dolori* (Bompiani 1937), costituito da tredici novelle e comprendente il titolo sopra citato.

Come ha notato Giancarlo Borri, già in quel primo, acerbo racconto, Ortese evidenzia

una delle sue fondamentali tematiche: quella degli uomini cui la civilizzazione dilagante – il cosiddetto progresso – toglie lo spazio «naturale» e l'originaria «innocenza».²

Lo scritto è inoltre legato alla precedente poesia che ricordava dolorosamente il fratello, ormai sepolto in Martinica, nella lontana Fort de France.

¹ Il titolo appare in prima battuta nella forma di *Pellirossa*; a partire dalla pubblicazione in volume, nel 1937, passerà definitivamente alla variante *Pellerossa*.

² Giancarlo Borri, *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, cit., p. 15.

Non più di tre anni fa, esistendo ancora mio fratello Manuele, poiché la più bella stanza della casa, quella d'angolo sul porto, era priva di mobili e solo arredata di cassoni e brande, io potevo sognare quello che dico, ora assurdo e lamentevole sogno.³

È un'Ortese decisamente lirica, e che riesce già a far posto, in questo incipit che battezza la sua entrata ufficiale fra i narratori italiani, anche a un altro tema che la caratterizzerà, e non poco, e che approfondiremo in seguito: il sogno, collegato sempre all'estasi della visione artistica e alla percezione ustionante del reale, e del surreale.

Ma torniamo a *Pellerossa*. Leggiamo alcune righe successive all'inizio:

Un veliero dunque, una «Maria Rosaria» di quelle che attraccavano un tempo sotto le finestre caricando barili, con spettacolare rande e fasciame, vecchio ma buono. A bordo di questa obbediente casa andavamo il fratello maggiore ed io dolcemente navigando, prima sotto la costa sorrentina, poi giù verso la Sicilia e quindi, fatti esperti da alcuni mesi di navigazione, sopra i mari aperti del mondo, quali l'Atlantico e l'iridato (nella mente) Pacifico. Lui avrebbe capitanato la nave, io, provvista di colori tedeschi portati da casa, avrei dipinto i paesaggi e la gente colorata di quei posti, grande mia passione.⁴

Doveva già pesare su questa prima descrizione l'ammirazione sconfinata per un autore come Edgar Allan Poe, per cui il senso del mare e del mistero, della navigazione intesa come porta verso

³ Anna Maria Ortese, *Pellerossa*, in *Angelici dolori...*, cit., p. 21.

⁴ *Ibidem*.

ulteriori mondi, ulteriori sensazioni dell'essere, fu sempre determinante. Ortese si adatta a quell'immaginario legandolo alle esperienze private, di una giovane donna che ha già solcato i mari, insieme alla famiglia, e che è dilaniata dal dolore di un lutto.

Il mito di Colombo conquistatore, che abbatte il divieto delle colonne d'Ercole e si spinge al di là dei limiti finora conosciuti, si salda nella fantasia della scrittrice non perdendo mai di vista un altro mito, personale, ovvero del fratello marinaio, di quel Manuele Ortese anch'egli partito a bordo di una nave verso un nuovo mondo, sconosciuto ai più, e spintosi fino al limite estremo, tanto da superarlo: la vita, la morte.

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, è la stessa autrice a dirci che la predilezione per la data del 1492 si sia originata in lei molto presto, nei suoi primi anni di vita; e potremmo sospettare una predestinazione in questa scelta, qualora non volessimo attribuire eccessiva importanza alle vicende della famiglia, spesso in viaggio attraverso i mari per poter trovare una nuova sistemazione, per colonizzare, potremmo azzardarci a dire, a sua volta altri luoghi, altre terre: tutto questo può naturalmente aver pesato ai fini dell'edificazione dell'immaginario – poetico e filosofico – di Anna Maria Ortese. Deve però essere una spia certa il fatto che questo primo racconto sia dedicato ai nativi americani, fin dal titolo, e che fin dall'inizio tuttavia si dia spazio al fratello Manuele, sventuratamente perito.

La nota permanentemente doloristica di Anna Maria Ortese non nasce dunque per caso. L'elaborazione del lutto passa anche attraverso la rielaborazione di quel tema a lei così caro: terra e indiani americani, sui quali s'imporrà con forza la figura di

Manuele: non solo fratello ma anche simbolo, non solo persona in carne e ossa ma anche allegoria attraverso cui filtrare un pensiero.

Il fratello rinsalda e quasi eternizza il tema cardine di Anna Maria Ortese. Attraverso la prova della perdita, la gestione del tema naturale risale le radici dell'esperienza umana, prediligendo l'uomo nel suo contesto più puro e pacifico con la Terra, e ritrae inoltre quello stesso uomo incapace di difendersi dalla morte inflitta da altri umani, simili ma da lui diversissimi.

Il racconto, dopo le prime pagine, arriva poi a una scena singolare.

Urgeva dunque che noi due lavorassimo a trovar la occorrente nave e, con bandierine allegre e colori tedeschi e propositi belli, prendessimo le vie della fortuna e salvezza diretti alle terre di libertà.⁵

Già all'interno dello stretto e angosciante perimetro dell'ambiente familiare, lo vediamo bene, Anna Maria Ortese sente forte l'impulso a fuggire, sente fortissimo il dovere dell'autonomia, economica e identitaria, materiale e spirituale, e rappresentata con quelle «terre di libertà» che tanta parte avranno nella sua opera.

La scena che stiamo esaminando continua:

Una mattina io dissi:

«Bisognerebbe ornare la stanza, che ne dici?» (al fratello Manuele).

⁵ Anna Maria Ortese, *Pellerossa*, in *Angelici dolori...*, cit., p. 23.

Egli con un suo coltello badava a intagliare nel legno una freccia, mi guardò. Io non feci subito il nome, ch  trepidavo non mi leggessero in viso gl'intimi sentimenti, il mio amore silenzioso e originale anche: Cavallo Bianco.

Ci si potrebbe a questo punto confondere, equivocandosi con quell'ultimo nome, pensando cio  a un vero cavallo, anzich  a un uomo vero e proprio. Ma   Ortese stessa a fugare il dubbio, con la battuta immediatamente successiva:

«Che ne diresti d'un Pellerossa al naturale ch'io dipingessi, attaccandolo poi sulla branda? Pensa che impressione, entrando».⁶

È pi  che probabile che l'autrice, che doveva essere conoscitrice meticolosa della mitologia dei nativi, si stia qui riferendo a una vecchia leggenda, che ha per protagonista l'indiano Cavallo Bianco.

Un giorno, mentre partecipava ad una caccia al bisonte in un'area dell'attuale California, Cavallo Bianco s'imbatt  in una roccia solcata da un varco. Incuriosito dall'anfratto, il vecchio indiano si addentr  all'interno dell'apertura, trovandosi in breve davanti a un tunnel molto esteso.

Intenzionato a capire dove conducebbe quella galleria sotterranea, Cavallo Bianco si fece strada all'interno della roccia, finch  non not  una debole luce verdastra alla fine della galleria. Incontr  allora, incredibilmente, due sconosciuti: un uomo di pelle bianca, e una donna dai capelli biondo oro, seduti tutt'e due al centro di una grande sala.

⁶ *Ivi*, pp. 22-3.

Osservandoli con attenzione, il vecchio indiano ebbe l'impressione che i due fossero addolorati per qualcosa. Chiese dunque il motivo del loro dispiacere, e scoprì così il figlio della coppia era stato ucciso da poco tempo.

I due si presentarono poi a Cavallo Bianco, dichiarando di essere abitanti del mondo sotterraneo. Nonostante fossero a conoscenza dell'esistenza del mondo esterno, seguirono a dire, non avevano mai avuto occasione di vedere qualcuno della superficie. Il vecchio indiano gli spiegò di aver avuto accesso al loro mondo sotterraneo casualmente, per mezzo di un solco scoperto all'interno di una roccia.

Durante il lungo incontro, la coppia di uomini sotterranei descrisse a Cavallo Bianco come si svolgeva la vita nel loro mondo. Gli rivelarono inoltre che gli antenati dei nativi americani provenivano da quello stesso mondo interno, poiché legati ad un'antica razza antediluviana proveniente dal continente sommerso di Atlantide.

Questa, in sintesi, la leggenda da cui Ortese potrebbe aver attinto, e che avrebbe in seguito rielaborato; leggenda che a primo impatto sembra una sorta di mito della caverna alla rovescia. Al contrario di ciò che avviene nel testo di Platone, in cui i prigionieri del mondo sotterraneo risalgono lentamente verso l'uscita, qui all'opposto è un rappresentante della superficie ad addentrarsi verso l'interno, nelle viscere di un anfratto che tuttavia non è giudicabile negativamente, come avverrà invece nel caso del filosofo greco. In questo percorso a ritroso, anzi, ritroviamo l'ideologia più cara ai nativi, e dunque anche ad Ortese, basata su un rapporto di profonda vicinanza alla Madre Terra, per rispettarne i segreti così come per conoscerli;

vicinanza che in questa occasione si spinge ben oltre i limiti canonici assegnati agli uomini, in una sorta di nuovo superamento delle colonne d'Ercole che qui si muovono in verticale, non in orizzontale, e scendono fin dentro il pianeta penetrando ciò a cui di norma non era consentito l'accesso.

La discesa di Cavallo Bianco nel mondo sotterraneo, poi, non può non richiamarci alla mente quella che nel più comune degli immaginari è intesa come la discesa ultima dell'essere umano, il suo viaggio estremo dopo la morte, verso l'Aldilà o gli inferi, che dir si voglia.

In un testo come *Pellerossa*, prima prova in prosa di Anna Maria Ortese, scritto poco dopo la morte del fratello Manuele a cui il racconto è naturalmente dedicato, e di cui costituisce l'asse portante, il fantasma feroce che vive nelle parole pur essendo defunto nella realtà, protagonista luminoso che sorpassa, per un attimo, l'eternità tenebrosa della morte, in un testo come *Pellerossa*, dicevamo, soprattutto quella discesa metaforica di Cavallo Bianco non può non essere considerata.

Altri punti di contatto legano inoltre *Pellerossa* e il mito del nativo che stiamo esaminando. Primo fra tutti, il fatto che nella leggenda indiana Cavallo Bianco sia precisamente un Sioux. Poco oltre il passo che abbiamo letto, Ortese specifica la tribù dell'indiano che vorrebbe non solo dipingere ma addirittura trasfigurare all'interno di un romanzo, indiano che è anch'egli, non a caso, un Sioux.

Ma non la vanità, era il mio movente: che da alcuni mesi, per certa lettura di opuscoli missionari in cui si deplorava il decadimento della bella razza americana tanto diletta a noi, io ero rimasta impressionatissima, mangiavo di malavoglia e unico

mio conforto era una impetuosa discussione che aprivo giornalmente in famiglia sulla «viltà dei bianchi» e altre esagerazioni. Non mi si dava molto retta, né a me del resto importava, ché altre erano le mie ansie continuate, assillanti: si pensi, un libro. Un romanzo (ma ben superiore ai soliti d'avventure) in cui badavo a esporre la tragedia dell'ultimo Pellerossa, un Sioux, superstite unico sulla marea bianca del mondo.⁷

In questo passo, abbiamo visto, Anna Maria Ortese argomenta circa l'incredibile attaccamento alla vicenda dei nativi americani; dichiara che vorrebbe perfino dedicare un libro a uno di loro, ovvero al «superstite unico sulla marea bianca del mondo».

Nella leggenda che abbiamo citato, nel finale, c'è l'accento a un'antica razza antidiluviana e al continente sommerso di Atlantide. Il Cavallo Bianco ortesiano, quindi, pare proseguire quella stessa vicenda, ponendosi però come il solo essere a cui è stata risparmiata la vita, il novello Noè uscito immune da un annegamento senza pari, il secondo Adamo che non avrà neppure discendenza, forse.

Ortese, tuttavia, non andrà fino in fondo alla storia, ossia all'ulteriore resoconto di Cavallo Bianco all'interno della trama principale, incentrata su di lei e il fratello. Ci dice solo che vorrebbe scrivere «una cosa da far colpo, ma in un senso tutto superiore, s'intende»⁸, e che

tutto il raffinato mondo intorno mi pareva al confronto un vegliardo assopito nella poltrona, che non si può immaginare cosa più deprimente. Ne ero oppressa come per nebbia che cali.

⁷ *Ivi*, p. 23.

⁸ *Ibidem*.

Come fuggire, dove raggiungerlo e per quali libere vie del mondo, l'ultimo Eroe?⁹

Quest'ultima parola si ripeterà spesso all'interno del racconto, sempre attraverso quella prima lettera maiuscola, volutamente enfatica, e senza mai perdere di vista il referente familiare di Manuele.

L'autrice sembra poi rifarsi anche a un altro avvenimento, stavolta non mitologico, che ha fra i suoi bellicosi protagonisti l'indiano Lakota (e quindi Sioux) Cavallo Pazzo, il quale fu realmente esistito e soprattutto prese parte attiva alla battaglia di Little Bighorn, così chiamata dal nome del torrente, nel Montana orientale, accanto al quale si svolsero le operazioni militari.

Scoppiata nel giugno del 1876, la campagna fu disastrosa per i soldati americani, guidati allora dal generale Custer e sterminati quasi fino all'ultimo uomo dai Sioux e dai loro alleati.

Pellerossa, non casualmente, è un testo su cui agisce forte la suggestione della battaglia dei nativi, ed è mescolato in maniera altrettanto pervasiva a due arti diverse dalla letteratura, ma ugualmente riconducibili ad Anna Maria Ortese, e cioè disegno e pittura.

Ricordiamo il passo citato nel precedente paragrafo, in cui Ortese legava la preferenza per la data del 1492 a una quasi inspiegabile attrazione cromatica. «Allora non avevo che sensazioni di sogno e di vaga ebbrezza», vale la pena riprendere le sue parole. «Amavo solo, non so perché (credo questione di colori) le due Americhe».

⁹ *Ibidem.*

Ebbene quegli stessi colori entrano prepotentemente in *Pellerossa*, ma vi entreranno solo dopo il lasciapassare di Manuele. Ortese concepisce infatti l'idea di dipingere questo grande indiano, che invadeva già da tempo la sua fantasia; si procura per questo delle matite, «pur miserabili e inadatte, per ricrearmi vicino il nobile amico»¹⁰. Ma, prosegue Ortese, autrice e protagonista della storia,

volevo prima ottenere il consenso del fratello Manuele che, espertissimo in materia, avrebbe dovuto dirmi sulla convenienza o no di tale tentativo artistico. Ed egli consentì [...].¹¹

Non è una dichiarazione da poco. Se è vero che Ortese sarà per tutta la vita legata alla data simbolo del 1492 (e a tutto ciò che da essa è scaturito), è anche vero che quel legame si sviluppa dal rapporto estremamente intenso, reso ancora più intenso attraverso l'esperienza del lutto, col fratello Manuele; legame corroborato anche dalla traccia cromatica (di quei colori di cui Manuele «era espertissimo»), e dalla tematica della guerra (a sottolineare la morte di alcuni membri della famiglia Ortese in pieno clima bellico).

Anche leggendo solo la parte in cui Ortese descrive il disegno di Cavallo Bianco, si ha quasi l'impressione di assistere a un rito iniziatico, una preghiera che i due fratelli compiono prima della battaglia, prima della fine incombente dell'uno e della sopravvivenza miracolosa dell'altra.

Leggiamo:

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

Si cercò allora insieme, io febbrilmente, un foglio da imballaggio alto quasi mezza parete e, stesolo sul pavimento di quella stanza deserta (non altrimenti si poteva adoperarlo), inginocchiatami su esso mi misi fremendo all'opera servendomi per modello d'una stampa che possedevo di Pellerossa prima dell'incivilimento. A mano mano che lavoravo grida di meraviglia mi uscivano dalle labbra, rotte voci di esaltamento, di commozione. Cavallo Bianco compariva a vista d'occhio, come uscendo dal pavimento, con la testa due volte la mia e la bocca serrata sull'altezza del mento e gli occhi anche socchiusi, potentissimi, con una aureola di penne alte un metro, e con le braccia pure d'un metro incrociate sul petto. Appena terminato d'arrossare la voluminosa faccia dell'Eroe, io serrai i pugni per contenere la gioia che mi straripava fin nelle dita convulse, e lo guardavo lo guardavo, esprimendo con avventata foga la mia commozione, la fedeltà che sempre sempre gli avrei portato [...].¹²

Più che una ragazzina divertita ed emozionata, di fronte a una piccola opera d'arte che sta nascendo dalle sue dita, l'impressione è quella di star osservando una giovane credente in adorazione davanti al suo dio, finalmente apparso, finalmente emerso (in questo caso, addirittura, dal pavimento di una stanza), un fedele in contatto con una rivelazione quasi sensibile, e a tal punto indubitabile da essere immediatamente riportata sulla pagina.

Ortese non è semplicemente felice, lo capiamo chiaramente, va incontro perfino a «grida di meraviglia», a «rotte voci di esaltamento», a una profonda «commozione». E l'indiano dipinto, lo stesso che via via verrà non visto ma contemplato, non

¹² Anna Maria Ortese, *Pellerossa*, in *Angelici dolori...*, cit., p. 24.

si presenta in una posizione qualsiasi bensì con le braccia incrociate sul petto, pari né più né meno a quelle di un santo, o di Cristo stesso; e non è sormontato da un semplice copricapo ma addirittura da un'aureola di piume: probabile trasfigurazione della corona di dodici stelle di Maria Vergine, o della stessa corona di spine: immagine assai significativa e che segna l'inizio di un campo semantico fortemente incentrato sull'immagine di Gesù agonizzante, inchiodato e venerato sulla croce.

Torniamo però al periodo che stavamo leggendo, che continua anche grazie alla presenza quasi deifica di Manuele, artifex indiretto del dipinto del pellerossa e guida spirituale della sua creatrice tecnica:

[...] anche il fratello Manuele, che non mi aveva lasciata un minuto, passeggiando nella stanza su e giù, era stupefatto, e chinato a guardare rideva di compiacenza.

«Le penne, come le faccio le penne?» gridai.

Lui consigliò, toccandole, varie matite: il verde e il giallo, preferiva. Anche turchine però e nere andavano bene, con qualche spruzzatura di sangue.¹³

Le penne della domanda-invocazione della scrittrice, mi sembra, hanno tutta l'aria di porsi come una metafora. Non parliamo, infatti, solo di penne come ornamento tipico dei nativi americani, ma anche delle penne con cui scrivere libri; penne che potevano accompagnare un indiano Sioux, e specie sul campo di battaglia, e insieme penne da usare allo stesso modo di un'arma, con cui ferire, divulgando la verità, e insieme proteggere. Manuele, non a caso, nel finale del passo parla di sangue.

¹³ *Ibidem.*

Potrebbe semplicemente suggerire alla sorella l'utilizzo del colore rosso, ma sceglie invece un rimando violento – «qualche spruzzatura di sangue» – e rafforza così sia l'immagine della guerra cui abbiamo già accennato sia il senso di una scrittura tutt'altro che quieta.

Il passo immediatamente successivo alla scena appena descritta, inoltre, rinsalda ancora di più la sensazione del sacro mista a quella della sofferenza, delle spruzzature di sangue, vere o allegoriche che siano, perfettamente conciliate con quella che pare una chiamata mistica, un sguardo divino infine posato sui questi piccoli profeti contemporanei, Manuele e Anna Maria: il primo la mente e la seconda il braccio di questo contatto, l'uno che letterariamente rivive dopo essere morto e l'altra che eterna le gesta, attraverso il protagonista del racconto, del fratello defunto.

Abbiamo visto nel paragrafo precedente come Ortese non si dichiara palesemente cristiana, pur non potendo fare a meno di credere alla Rivelazione; dall'estratto che visioneremo adesso sembra davvero innegabile la presenza di un sottotesto, il quale rimanda inevitabilmente alla tradizione religiosa.

Ci troviamo sempre in una delle stanze da letto della misera casa degli Ortese. L'autrice, dopo una parentesi di commozione quasi surreale, ha appena terminato il suo disegno e si appresta ora a fissarlo a una parete. Prima, però, compie il gesto non casuale di accendere la luce.

Così scrive Ortese:

[...] allorché il faro s'accese e cominciò a entrare la luce ritmicamente nella stanza dalle vetrate azzurre, io avevo finito.

E, aiutata dal fratello, mi affrettai a innalzare l'Eroe con quattro chiodi sulla branda, al posto di alcune immagini sacre che riverentemente tolsi (ingiallite assai). Egli fu subito in piedi, ed eretto sul gigantesco torace (il doppio di uno normale), ferma la testa, socchiusi gli occhi, ci guardava fieramente come fosse al palo della tortura ma incurante d'ogni avverso destino.

Dietro un suo braccio panneggiato di giallo, fuggiva l'ultima vastissima luce del tramonto e la Prateria s'incupiva di fossi. Accendemmo nella stanza una candela e, gonfio il cuore di devota passione, lo guardavamo.¹⁴

Dopo aver letto con attenzione, non potrà sfuggire la dimensione evidentemente cristologica in cui Ortese cala la descrizione di Cavallo Bianco. Fin dalle prime righe del testo, infatti, ci raggiunge una particolare luminosità (divina) che filtra dalle vetrate e illumina la stanza (e le coscienze, potremmo giustamente sospettare?) che finora era rimasta al buio: difficilmente credo che questo particolare sia sfuggito ad Anna Maria Ortese, la quale fonderà gran parte della sua opera sulla dicotomia luce/buio ovvero visione/cecità interiore.

Ma continuiamo a seguire i movimenti successivi che articolano la scena, anticipatrice per altro di molte atmosfere ortesiane, specie de *Il porto di Toledo*. La scrittrice ha intenzione di innalzare l'Eroe con quattro chiodi sulla branda e di volerlo, è detto esplicitamente, fissare al muro al posto di alcune immagini sacre.

Anche in questa occasione, nulla è fatto o meglio descritto per caso dall'autrice, che aggiunge un'unità, quasi a sottolineare il suo distacco laico, o gnostico, ai canonici tre chiodi del

¹⁴ *Ibidem.*

Nazareno, e compie inoltre una vera e propria sostituzione del referente religioso ortodosso, che viene rimosso a favore della divinità più profondamente venerata da Ortese: la Terra nella sua accezione di natura, come abbiamo già visto, insieme a uno dei suoi più autentici referenti umani: un nativo americano.

A ciò è tuttavia da aggiungere un particolare non di poco conto, e che ci porta nella direzione di una voluta confusione ortesiana fra il mondo religioso cristiano delle origini con l'altrettanto originario modello della purezza umana, e cioè la razza dei nativi.

Se ci si sofferma con attenzione su quel nome-epiteto, Cavallo Bianco, il rimando al cristianesimo non potrebbe essere poi così peregrino, se proprio Cristo, secondo l'Apocalisse, si ripresenterà agli uomini nella sua seconda venuta accompagnato da un cavallo bianco.

11 Poi vidi il cielo aperto, ed ecco un cavallo bianco; colui che lo cavalcava si chiamava «Fedele» e «Verace»: egli giudica e combatte con giustizia.

12 I suoi occhi sono come una fiamma di fuoco, ha sul suo capo molti diademi; porta scritto un nome che nessuno conosce all'infuori di lui. **13** È avvolto in un mantello intriso di sangue e il suo nome è Verbo di Dio. **14** Gli eserciti del cielo lo seguono su cavalli bianchi, vestiti di lino bianco e puro. **15** Dalla bocca gli esce una spada affilata per colpire con essa le genti. Egli le governerà con scettro di ferro e pigerà nel tino il vino dell'ira furiosa del Dio onnipotente. **16** Un nome porta scritto sul mantello e sul femore: Re dei re e Signore dei signori.

17 Vidi poi un angelo, ritto sul sole, che gridava a gran voce a tutti gli uccelli che volano in mezzo al cielo: **18** «Venite, radunatevi al grande banchetto di Dio. Mangiate le carni dei re,

le carni dei capitani, le carni degli eroi, le carni dei cavalli e dei cavalieri e le carni di tutti gli uomini, liberi e schiavi, piccoli e grandi».

19 Vidi allora la bestia e i re della terra con i loro eserciti radunati per muover guerra contro colui che era seduto sul cavallo e contro il suo esercito. **20** Ma la bestia fu catturata e con essa il falso profeta che alla sua presenza aveva operato quei portentosi con i quali aveva sedotto quanti avevano ricevuto il marchio della bestia e ne avevano adorato la statua. Ambedue furono gettati vivi nello stagno di fuoco, ardente di zolfo. **21** Tutti gli altri furono uccisi dalla spada che usciva di bocca al Cavaliere; e tutti gli uccelli si saziarono delle loro carni.¹⁵

Ho riportato internamente il brano biblico poiché Ortese sembra tenerlo in grande considerazione, pur non adottando tutti i riferimenti che questo racchiude e gli spunti che può suggerire.

Facciamo però un passo indietro. Ortese inserisce in questo racconto, breve ma densissimo, due prospettive, e cioè quella contemplativa e quella operativa: le stesse, in definitiva, che sono previste dal cattolicesimo, secondo cui dopo una prima fase, molto estesa, di adorazione del Padre, del Figlio, dello Spirito Santo, della Trinità, della Vergine e dei Santi, si passerà poi al fatto concreto, ovvero a quel giorno descritto dall'*Apocalisse* in cui ogni giudizio verrà portato a termine da Dio, con la conseguente seconda venuta di Cristo. Un Cristo, lo abbiamo appena letto, che si presenterà sotto una nuova veste, Messia e guerriero, giusto ma implacabile, e sorretto da un grandioso cavallo bianco.

¹⁵ *Apocalisse*, 19:11-21.

Allo stesso modo in *Pellerossa*, dopo una parte destinata alla «devota passione»¹⁶, all'adorazione di questo pseudo Cristo indiano crocifisso con quattro chiodi anziché tre, alla luce di un'eloquente «candela»¹⁷, accesa nella stanza quasi a mo' di cero votivo, andremo incontro a una brusca accelerazione, che prevede inoltre l'affiancamento al Cristo-Cavallo Bianco di un gruppo di ribelli, simili ai soldati celesti che accompagnano Cristo nell'*Apocalisse*.¹⁸

Subito dopo, per attenuare almeno un poco la strana evidenza che così solo mi suscitava – a entrar nella stanza – l'Eroe, mi misi a dipingere su altra carta da imballaggio, identiche proporzioni della prima, un gruppo di Rivoltosi Messicani, in un cortile illuminato da scialbe lanterne.

Erano facce terribili, e uno di essi, che avevo già conosciuto in Galopin, fu anche capace d'impaurirmi, forse perché chinava la testa verso me. Io, dipingendo, non lo guardavo molto appunto per questo, rivolgendolo invece bei pensieri di fedeltà al gigantesco Sioux e anzi spesso devotamente guardandolo. Ma, che dire? Quando il Ribelle ebbe messo i piedi nelle staffe,

¹⁶ Anna Maria Ortese, *Pellerossa*, in *Angelici dolori...*, cit., p. 24.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Vale la pena ricordare nuovamente che il titolo della raccolta in cui Anna Maria Ortese include *Pellerossa* è *Angelici dolori*. Abbiamo già parlato di quanto la dimensione doloristica sia importante per l'autrice, e lo vedremo meglio anche in seguito. Qui vorrei brevemente soffermarmi su quell'aggettivo: angelici, che insieme al suo sostantivo, dolori, può a ragione farci pensare alla passione di Cristo, così come a una dimensione della sofferenza vissuta attraverso l'esperienza della fede cristiana. Pur mantenendosi sempre ambigua circa questo aspetto, la prima pubblicazione dell'autrice, *Angelici dolori* appunto, nasce sotto una stella dichiaratamente religiosa, sia come conoscenza sia come ragionamento critico sulla dottrina. Anche in un testo come *Mistero doloroso* (e il titolo anche qui è un avviso chiarissimo), solo recentemente pubblicato e anticipatore della storia del *Cardillo*, Ortese gioca più volte con l'interferenza della religione, all'interno di una vicenda che è poi tutta mondana; allo stesso modo di *Pellerossa*, una storia dedicata agli indiani d'America dove però brilla il riflesso di Cristo.

assunse un'aria così conturbante e vittoriosa, e mi guardava sempre. Io, come per forza superiore, fui costretta a trattarlo meglio degli altri, particolarmente con una bella sciarpa vermiglia stretta alla cintola quasi serpente, che egli accolse con soddisfazione. Gli altri, a vedere, piegavano le facce sdegnose e cupe sul petto, guardandomi con rimprovero, così fui costretta a fare sciarpe vermiglie per tutti. In ultimo il Capo, pregandomi che gli togliessi il sombrero per potermi salutare, m'invitò a seguirlo. Nel cortile aspettava un altro cavallo con fianchi poderosi e sella a colori.¹⁹

Continua, come vediamo, il clima di guerriglia, e continua a spiccare l'immagine del cavallo. Ritorna poi anche la nota del rosso, attraverso quelle sciarpe vermiglie che la scrittrice deve fornire a tutti i ribelli, sorelle, quasi certamente, di quelle «spruzzature di sangue» consigliate ad Ortese dal fratello.

Nonostante la visionarietà della scrittura, si ha la sensazione quasi fisica di star di fronte a una scena ad alto potenziale di violenza. La stessa autrice, che patteggia per i nativi (qui rappresentati dai ribelli), ne è profondamente intimorita. Allo stesso modo Cristo e i suoi seguaci, nella selezione letta sopra, da rappresentati della bontà e della moderazione si trasformano in guerrieri feroci, sanguinari e accecati dal desiderio di giustizia.

Nell'estratto dell'*Apocalisse*, naturalmente, è presente il riferimento al demonio, alla bestia che coi suoi eserciti vorrebbe muovere contro il Cavaliere e il suo cavallo bianco. Ortese potrebbe aver recepito quest'ulteriore presenza, inserita attraverso un particolare quasi irrilevante.

Rileggiamo brevemente:

¹⁹ Anna Maria Ortese, *Pellerossa*, in *Angelici dolori...*, cit., p. 25-6.

Io, come per forza superiore, fui costretta a trattarlo meglio degli altri, particolarmente con una bella sciarpa vermiglia stretta alla cintola quasi serpente, che egli accolse con soddisfazione.

Ortese qui differenzia Cavallo Bianco, l'Eroe, nato da un'immagine cristologica, dai messicani intesi come rappresentati degli uomini, per loro natura impuri e peccatori, ma non totalmente perduti. L'autrice parla infatti di una cintola che è «quasi serpente», non totalmente concessa a Satana dunque, anch'essa caduta ma non ancora uccisa, eppure profondamente differente dall'identità del Sioux, il paradigma perfetto del nativo, adorato da Ortese con la reverenza e il trasporto con cui si venererebbe un'immagine sacra.

Dopo alcuni giorni [...] si abbuiò in me non so che sgomento e poi m'accorsi che ciò veniva dall'intuizione mia d'un certo esagerato radiante da quella colorazione tutta primitiva; come un gelo iniziale che mi avesse presa innanzi alla proiezione oggettiva e sconcertante della mia passione. [...] se ne stava lì tutto assorto in dolorosi pensieri – non sapendo d'essere sbagliato – mi afferrava l'anima con un tremito oscuro, un sapore di lacrime, era pietà grande che della sua morte mi penetrava. Egli non sapeva, era sbagliato, non poteva darsi quel contegno senza incoerenza. Quale pena per me che in tale condizione lo avevo sventatamente, per leggerezza d'amore, posto. Trascorrevo avanti a lui ore intere di fremente analisi e poi, senza aver trovato rimedio alcuno, andavo via, sospirando, per non essere sopraffatta dalla tenerezza che lo sguardo dell'Eroe – grave sdegnoso dolorante – sapeva destarmi.²⁰

²⁰ *Ivi*, pp. 24-5.

Come genuflessa davanti a un tabernacolo – un tabernacolo privato, personalizzato, forse incomprensibile anche dallo stesso Manuele – la mistica Ortese assume nei confronti di questa figura, questa sorta di immagine ex voto formato gigante, l’atteggiamento tipico del fedele che fervidamente contempla e prega, che riflette pietosamente e prende su di sé i dolori altrui.

Questo pseudo Cristo, il cui pensiero non abbandona mai la scrittrice, vissuto con profonda religiosità e senza riserve, questa figura in tutto e per tutto santa, miracolosamente emersa da un semplice foglio da imballaggio, come quel primo Sioux che per Ortese doveva essere protagonista di un probabile romanzo, emerso dalla «marea bianca del mondo», sempre questa figura, Cavallo Bianco,

era però sempre nella più tenera profondità dei miei sentimenti, forse per la stessa malinconia che di lui mi faceva pietosa, forse, e più inclino [sic] a crederlo, per la primitività potentissima che si sprigionava dalla sua persona trasfigurandomene spesso le mende [...]: quella sì era una creatura umana, un uomo vero.²¹

Allo stesso modo di Cristo, che era profondamente umano, come afferma la tradizione, che era vero Dio e allo stesso tempo vero uomo, questo Sioux acquista nel racconto ortesiano delle caratterizzazioni che in parte lo avvicinano agli altri esseri suoi simili, in parte invece lo elevano distanziandolo da questi ultimi, collocandolo così in una sfera molto più alta e nobile, per sua natura altra, la stessa che Anna Maria Ortese non manca di preferire e di dipingere, in tutti i sensi, diversamente.

²¹ *Ivi*, p. 27.

La prima scelta di Ortese non sono gli uomini, sembriamo dover capire questo. E se sono gli uomini, questi devono possedere dei requisiti il più possibile vicini a quelli del Cristo-Cavallo Bianco. Le due istanze potranno così cooperare alla salvezza del mondo; e molto più pragmaticamente, nel caso dei nativi o qui in particolare dei messicani, potranno raggiungere l'agognata libertà. Il giogo della bestia apocalittica, infatti, non è molto distante dalla dimensione oppressiva vissuta dagli indigeni da Colombo in poi. Se Ortese instaura questo parallelo: *satana-conquistatori* da un lato e *Cristo-libertà dei nativi* dall'altro, il campo semantico più pertinente non poteva essere altri che quello della guerra, accompagnato, naturalmente, da quello della morte, attraverso la figura di Manuele.

Ortese è tuttavia consapevole che le modalità attraverso cui i nativi operano, per riacquistare l'indipendenza, sono tutt'altro che non violente. Dopo aver ricevuto l'invito immaginario da parte dei ribelli, infatti, non si unisce immediatamente alla causa, aspetta e tituba di fronte all'unica possibilità, umana, di riottenere la libertà.

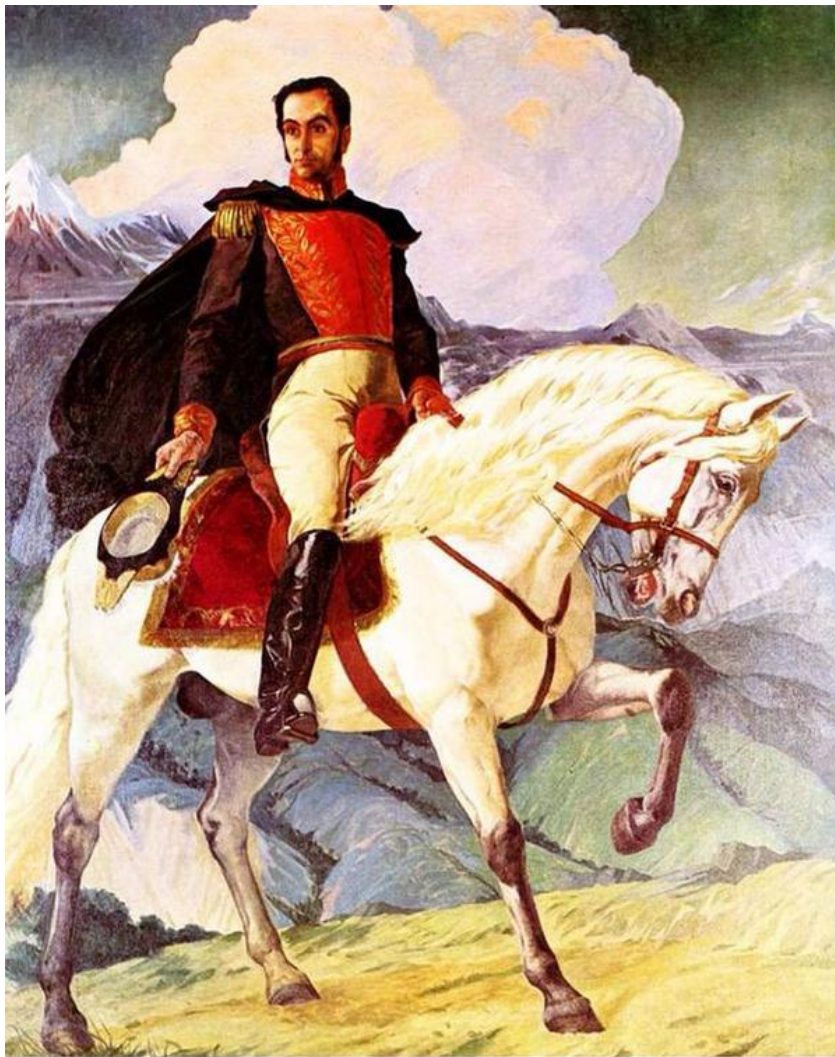
Essi andavano pel Messico selvaggio rivoltandosi contro la civiltà invadente e brutta. Perché non andavo? «Se venissi!» ululavano sospirosamente nella lingua patria, e alzavano in segno di saluto i loro pupazzeschi e pure splendidi fucili. Io li udivo cantare l'amato verso:

Libertad, haz que dulce resuene

e lagrime di reverente estasi mi correvano il viso.²²

²² *Ivi*, p. 26.

Il verso qui citato è tratto da *El himno de Colombia*, composto da Andrés Bello a dedicato a Simón Bolívar, generale e rivoluzionario venezuelano che giocò un ruolo fondamentale per l'indipendenza della Colombia, dell'Ecuador, del Perù, di Panama, della Bolivia e dello stesso Venezuela.



23

Non a caso insignito del titolo onorifico di “Libertador”, appellativo molte volte associato anche a Cristo, questa figura colpisce per la sua onomastica. A leggere per intero il suo nome,

²³ Tito Salas, *Retrato ecuestre del Libertador*, 1936 circa, olio su tela, Palacio de Miraflores de Caracas, Venezuela.

infatti, Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios de Aguirre, Ponte-Andrade y Blanco, non si può non notare come la parte estrema sia perfettamente in linea con la simbologia, cromatica e non solo, del racconto. E se si dà un'occhiata anche all'iconografia che ha accompagnato e tuttora accompagna la figura di Bolívar, non potrà sfuggire il fatto che il grande patriota sia costantemente raffigurato in sella al suo cavallo bianco.

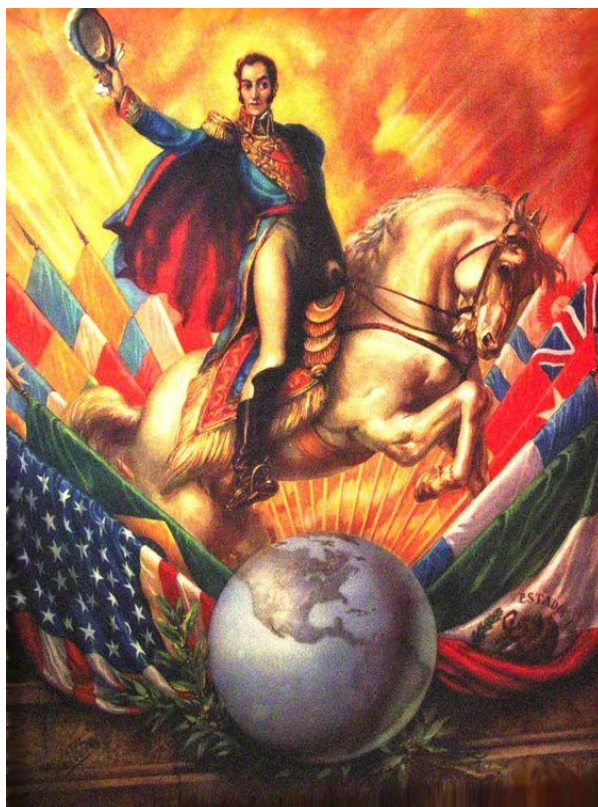


24

Come vediamo dal campione dei ritratti proposti, l'elemento animale rimane sempre stabile. Palomo, questo era il nome del

²⁴ Arturo Michelena, *Retrato ecuestre de Bolívar*, 1888, olio su tela, Palacio de Gobierno de Carabobo, Venezuela.

celebre cavallo che accompagnava Bolívar, quasi un nuovo Bucefalo al seguito di Alessandro Magno, non manca mai di caratterizzare la figura dell'eroe, la stessa che occuperà l'universo creativo di Anna Maria Ortese.



25

L'«Eroe» protagonista di *Pellerossa* passa dunque anche dall'esperienza storica dell'America Latina: non solo il ricordo del mito di Cavallo Bianco e della memoria di Cavallo Pazzo, congiunta con la suggestione del Cristo dell'*Apocalisse*, ma anche le vicende del patriota Simón Bolívar.

²⁵ Jesus Helguera, *El Libertador*, Museo del Calendario, Santiago de Querétaro, Messico (il quadro risale al secolo scorso: si tratta di una testimonianza significativa, attesta infatti che anche durante il '900 la ricezione dell'immagine di Bolívar, soprattutto nella sensibilità latinoamericana, non è cambiata; la stessa sensibilità che, in definitiva, guidò Anna Maria Ortese).

Tutte queste figure condividono l'aspetto rigenerativo della novità, si pongono come liberatori eroici quanto implacabili, le loro azioni sono terminali ed estreme, ma volte sempre all'acquisizione di una giustizia comune.

Ortese propone sempre fautori pace, da ottenere anche per mezzo della guerra, attraverso cui leggere in filigrana il desiderio mai sopito di dar voce al post-conquista dell'America.

Il grido soffocato dei nativi oppressi, massacrati dai conquistadores e nei secoli successivi rilegati nelle riserve, emerge nettamente dalla trama di *Pellerossa*, che, ricordiamolo, non è un racconto maturo di Anna Maria Ortese bensì il contributo inaugurale della sua produzione in prosa. Abbiamo inoltre visto quanta importanza venga assegnata all'elemento cromatico, il quale sembra muoversi sotterraneamente ma al momento giusto – in quelle spruzzature di sangue del fratello Manuele, confluite poi nelle sciarpe vermiglie metaforicamente confezionate per i ribelli messicani – dà connotazioni importanti, circa la scelta ortesiana di concentrarsi sul dolore dei nativi, fatto anche di battaglie cruento e cruenti tentativi di difesa. Questa tinta così forte, a ben pensarci, lo troviamo fin nel titolo del racconto, in quel *Pellerossa* che è diretto contraltare di un altro colore, diametralmente opposto: il bianco, anch'esso ricorrente all'interno della narrazione.

Se il rosso è chiaro indizio di guerra e sangue versato, quasi di morte in corso, il bianco indicherà necessariamente il superamento di quest'ultima, la sua vittoria e la sua riconversione. In cosa?, potremmo domandarci. La risposta è in quel verso tratto da l'*Himno* di Andrés Bello, nella «*Libertad*» su cui Ortese intensamente riflette, come già abbiamo visto nel

precedente paragrafo, e che accompagna tutto il suo percorso, di scrittrice e di donna.

Un po' prima del finale di *Pellerossa*, si ha davvero l'esatta percezione di come il mito dei nativi lavorasse sempre in quella direzione, di speranza per la libertà (anche a distanza di secoli), e di ricordo eterno della schiavitù subita.

Questi dunque gli amici più dilette. Ma ecco venire tempo – nella vita mia e della stanza d'angolo sul porto – in cui dietro Cavallo Bianco, dietro i Ribelli armati, si aggiunse lunga teoria di uomini barbari con donne e fanciulli che pareva turbati chiedessero conto della forzata prigionia, dell'esilio imposto. S'affacciavano su carte da imballaggio più o meno ragionevoli, e su carte minori e su fogli anche, involati ai quaderni degli studiosi, capigliature corvine di caballeros, e mantiglie di señoras e bronci grossi di niños. Cavalli, serve, banditi straccioni, belve, antri spaccati con una tavolaccia e una candela, scene sinistre al buio, o ventose in iscorci di sole, con fuga di nuvole e di colline, nonché degli obbligati cavalli. Traboccavano dalle pareti della stanza, che non aveva più un rettangolino libero.²⁶

Quest'ultimo passo citato, a metà fra lo sfogo commosso e la pietà addolorata, serve all'autrice anche per collegarsi al vero, profondo protagonista del racconto: il fratello Manuele, che sembra quasi strisciare tra le frasi e le scene, fino all'ultimo tenuto in ombra ma infine svelato sotto il riflesso più traumatico, e duraturo, di ciò attraverso cui lo vedrà sempre Ortese: la morte.

²⁶ *Ivi*, pp. 27-8.

Una mattina m'avvidi che il fratello Manuele non c'era più. Sceso al porto su una di quelle navi sotto il faro, s'era diretto velocemente alla volta delle terre d'Eroi – come sempre aveva pensato – e da lì anzi avrebbe trascinato la nave che a noi due premeva, o brigantino o goletta o altro.²⁷

Nell'ultima parte Ortese si sofferma su un particolare tipo di imbarcazione, dietro la quale possiamo cogliere il riferimento alla goletta "Libertad", così chiamata, che salpò dalla Martinica per raggiungere gli Stati Uniti²⁸. Non è un dettaglio da poco, dal momento che anche lo stesso Manuele, marinaio dell'esercito italiano, morì in Martinica.

Caro Cavallo Bianco, non lo vidi mai più.

Dopo alcuni mesi – e a me piangeva nel cuore lo sgomento della solitudine, della ormai evidentissima inutilità mia di fronte alla vita pratica, alla civiltà moderna – anche il fratello Manuele, fu risaputo, non tornava più; né infatti, malgrado vivaci speranze e attese lunghe alle vetrate del mare, vidi mai il consueto profilo nero scivolar via dietro la cancellata salutando, né le antenne della sua nave rifrangersi nei vetri della casa. [...] 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. [...]

S'intende, sogni.

²⁷ *Ivi*, p. 28.

²⁸ È probabile che agisca su Ortese il ricordo di un evento storico, avente come protagoniste due golette statunitensi, denominate "Tigre" e "Libertad". Entrambe violarono il blocco militare imposto dalle forze repubblicane latinoamericane, causando un vero e proprio impasse diplomatico. La goletta "Libertad", nella fattispecie, che salpò dalla Martinica nel giugno 1817, fu catturata dal capitano Antonio Diaz mentre tentava di rimontare il fiume Orinoco: vicenda che vide implicato anche Bolívar, naturalmente, e che a noi interessa da vicino per quelle due, anzi tre parole chiave: la già citata goletta, Martinica e libertà, tutte strettamente legate a Manuele.

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.

Così Ortese conclude il suo primo racconto, con molta amarezza, con quegli Eroi che alla fine sono «mesti», non più raggiungibili, perduti per sempre. Le sue attese eterne davanti alle vetrate, in attesa del fratello che non farà più ritorno, se da una parte danno il senso della desolazione dall'altro eterizzano un'assenza, che paradossalmente diventerà una presenza, insieme alle altre figure attraverso cui l'autrice era riuscita a filtrarla, prima fra tutte il grande indiano appeso in camera. Ortese ci racconta anche la sua di fine, come fosse una persona in carne e ossa, insieme agli altri esemplari di indiani dipinti.

Dopo la morte di Manuele, spartiacque fortissimo nella vita di Anna Maria Ortese, gli altri fratelli della scrittrice non gradivano affatto «di trovare quei cartelloni e quella gente strana che incuteva una sconveniente soggezione».²⁹

Fecero portar via i cassoni, osservarono che le brande stavano male, discussero sulla ammissione di mobili nuovi. I quali arrivarono, prestissimo, e allora ci fu un gran da fare a staccar dai muri la mia barbara popolazione che si rivoltava impetuosa tra spagnolesche grida e canti di guerra.³⁰

Infine, l'accento al Cristo-Cavallo Bianco:

Ed ecco che il Sioux, scendendo, forse per il curvarsi della carta, piegò la grande testa sul petto, particolare che non scordo e che

²⁹ Anna Maria Ortese, *Pellerossa*, in *Angelici dolori...*, cit., p. 29.

³⁰ *Ibidem*.

mi strinse d'irrefrenabile angoscia, quasi fosse stato un segno ultimo d'addio, fatto intendere solo a me che tanto gli avevo voluto bene, sempre.³¹

Attraverso questa prima descrizione di un nativo, paradigma delle successive riproposizioni, Ortese apre così le porte al tema americano all'interno della sua letteratura, fondandolo secondo le premesse già esaminate.

La vita primitiva

Sempre in *Angelici dolori*, un altro racconto, intitolato *La vita primitiva*, il decimo della raccolta, riflette sulla condizione originaria dell'esistenza, a partire da un viaggio che la scrittrice intraprende insieme al fratello Giovanni, alla volta della «perduta riva del Pacifico, la costa orientale della Nuova Zelanda del Sud, non molto distante da Dunedin»³².

L'immaginario marino è anche qui molto presente, ricordando, scientificamente parlando, l'importanza che l'elemento dell'acqua ebbe nelle prime fasi della storia umana, e d'altra parte, da un punto di vista religioso, ritrovando in quello stesso elemento un significato battesimale, di purificazione e rinascita.

Anna Maria e Giovanni, novelli conquistadores che hanno appena raggiunto un luogo incontaminato, presumibilmente dopo la morte del fratello Manuele, elaborano così nuovamente quel lutto: lo scenario marino ha anche questa funzione, non

³¹ *Ibidem*.

³² Anna Maria Ortese, *La vita primitiva*, in *Angelici dolori...*, cit., p. 105.

secondaria, quasi di tumulazione, automatica e ulteriore, di Emanuele Carlo Ortese, che, ricordiamolo ancora una volta, era un marinaio; tutto ciò si pone inoltre come collegamento a un tema che anche in questa narrazione si riconferma: il rapporto con la cultura dei nativi americani.

Diciotto anni io. Egli sedici.

Al mondo non c'era rimasto alcuno.

Mi pare che in treno, traversando ancora l'Europa, io avevo leggermente pianto, e, benché avessi cercato di nascondere, lui ne aveva qualche sospetto. «Perché?» mi aveva domandato appena, fissandomi.

«È il vento» avevo risposto «il vento di queste pianure selvagge».³³

Questi nuovi selvaggi, unici sopravvissuti, a quanto ci viene detto, in un mondo quasi post-apocalittico, attraversano dunque le celebri pianure indiane, rese più selvagge, se vogliamo, dal fatto di essere ancora vergini, distanti da un eventuale, futuro progresso, come dall'eventualità che altri umani possano mettervi piede.

I due Ortese sono giunti in quel punto del mondo per un motivo preciso. Non sono lì per caso e non sono di passaggio. Come ci spiega la stessa autrice:

[...] giunti finalmente alla meta, alla bella isola amata, forse l'aria stessa mi rasserenò, e io non pensai ad altro. Reclutammo alcuni negri poderosi, e ottimi per ingenuità e classica allegria; e con essi, ben carichi di legname e cassette di provvigioni, partimmo dalla ridente cittadina inglese, diretti alla volta del

³³ *Ibidem.*

mare, di quel promontorio sotto il quale intendevamo costruire – tenace contro gli anni – la nostra marinaresca casetta.³⁴

E poco oltre:

Verso le dieci, la capanna era già in piedi, decorosa nelle apparenze, alta due metri, lunga cinque, in color grigio piombo, fatta di due stanzette separate da un semplice tramezzo. Una volta terminati i lavori (noi assistevamo con le mani dietro la schiena, dando qualche consiglio), uno dei negri, certo Jacob, avrebbe voluto rimanere con noi. Si professava servo fedele, diceva tante amabili cose, poveretto, in un gergo pressoché goffo e incomprensibile; congiungeva le mani sul cuore, si prostrava impetuoso con la fronte a terra. Ma mio fratello non volle.

«Vai, vai» diceva. «Non abbiamo bisogno. Siamo venuti proprio per star soli».³⁵

I conquistadores Ortese sono perciò diversi dai loro antecedenti. Non si caratterizzano per la loro violenza e non alimentano incomprensioni con i natii, non fanno gruppo e non intendono schiavizzare gli indigeni. Forse proprio in questa sottolineatura ritroviamo la volontà dell'autrice, nascosta soprattutto dietro al fratello Giovanni: egli è fra i due il più ritroso e timido a mostrarsi, che cerca e vuole la solitudine, scacciando perfino un nativo del posto.

Anche Giovanni Ortese, tuttavia, sarà destinato a mutare il suo comportamento. Dopo un iniziale freddezza che lo divideva dall'emozione della sorella, e conseguentemente dalla bellezza di

³⁴ Anna Maria Ortese, *La vita primitiva*, in *Angelici dolori...*, cit., p. 107.

³⁵ *Ibidem*.

quella terra, il giovane, dietro il quale sono intuibili alcune influenze, muterà prospettiva.

«Com'è bello, che belle sere trascorreremo qua, Giovanni!»
esclamai fissandolo con affetto.

Sorrise. Sul labbro gli luceva una peluria incipiente, e il suo petto nudo, snello, roseo, il disegno sapiente delle spalle, erano già quelli di un innocente e ragguardevole «primitivo»³⁶.

Ortese mette fra virgolette quell'ultima parola, così importante e così delicata, così spiritualmente distante dal luogo da cui fugge e così stupefacente ai suoi occhi.

Oh, non dimenticherò mai quella prima sera!

Qualche scrittore europeo, giunto alla mia adolescenza infelice traverso non ricordo bene quali eredità librerie di antenati, si era sforzato (ammirevole solerzia!) di illuminarmi abbastanza sulla poetica e grandiosa bellezza dei tramonti tropicali; e cioè dipingendo con accurata e reverente mano quelle nuvole fantastiche, indugiando con allegro pensiero su quei cupi e stupendi riflessi di che la Natura ivi si riveste, subito che il Sole è dileguato nei flutti. Ma confesso che la realtà superò gagliardamente ogni aspettativa, e gli zelanti Maestri ammutolirono nel ricordo.

Stavamo seduti, Giovanni ed io, sulla soglia della capanna, per terra, di fronte all'Occidente [...]³⁷

Proprio come due indiani, accovacciati sul suolo di un nuovo mondo ma pur sempre rivolti al vecchio, i fratelli Ortese iniziano a fare esperienza di una condizione inedita. Anna Maria mostra

³⁶ Anna Maria Ortese, *La vita primitiva*, in *Angelici dolori...*, cit., p. 108.

³⁷ *Ibidem*.

però più velocità di adattamento, dettata forse dal maggiore entusiasmo, dal desiderio disperato di raggiungere quella nuova dimensione, fisica e interiore (la stessa che le fa percepire quella «Natura» e quel «Sole», scritti rigorosamente con la lettera maiuscola, quasi come due divinità); Giovanni si mostra invece più cauto e diffidente, o forse più timoroso e più profondamente, insospettabilmente, emozionato.

Accanto a me, irrigidito dalla commozione, mio fratello pareva non respirasse. Pallido era egli, il viso leggermente proteso in avanti, gli occhi allucinati, un sorriso esitante sulle labbra; e i suoi piedi scalzi, fin nelle dita riverberati da una magica morbida luce rossa.

Per caso io mi guardai la gonna, le braccia. Anche erano rosse.

«Tutto è rosso!» gridai (e sonò la mia voce come un miracolo). «Guarda, Giovanni».

Non mi rispose. Fissava intenerito il Sole lontano, che si calava magnifico e nudo nelle acque, d'un rosso spaventevole, a pezzi macchiando l'acqua di rosso, là e quaggiù.³⁸

Di questo passo colpisce in primo luogo lo scontro coloristico, se così possiamo chiamarlo, che ricorda molto quello presente nel racconto *Pellerossa*: anche lì il rosso si contrapponeva fortemente al bianco; la cute indiana pitturata era metafora di guerra agli invasori e sangue versato, mentre il bianco era l'ovvio significante di pace e indipendenza da raggiungere, attraverso varie figure liberatrici.

Nel caso de *La vita primitiva* è Giovanni ad essere bianco, ovvero pallido, naturale rappresentante di quelle 'facce pallide'

³⁸ Anna Maria Ortese, *La vita primitiva*, in *Angelici dolori...*, cit., p. 109.

che raggiungevano l'America dall'Occidente; mentre rossa è la natura, specie il sole ormai al tramonto, «d'un rosso spaventevole», e l'acqua stessa che quel sole bagna.

Come nel racconto precedente, anche in questa narrazione i riferimenti alla tradizione cristiana non sono affatto marginali. Non è un caso, infatti, che dopo un momento di estasi di fronte alla bellezza del panorama Giovanni esclami «Preghiamo! [...] gettandosi ratto in ginocchio»³⁹.

Subito obbedii, e, inginocchiata accanto a lui, piamente, come la nostra buona madre ci aveva insegnato, recitai il Pater e altre pietose devozioni. Il mare parlava sempre. In breve il sole scomparve.⁴⁰

Dietro il personaggio di Giovanni Ortese sembrerebbe celarsi la figura del Battista, a cui il fratello dell'autrice si ricollega innanzitutto per il nome, ma anche per l'elemento dell'acqua e per la caratterizzazione cromatica del rosso.

Nel dipinto del Caravaggio sotto proposto, uno dei molti dedicati a San Giovanni Battista, spicca, come del resto anche in altre raffigurazioni del medesimo artista (e non solo), il caratteristico mantello rosso, simbolo del cruento martirio che l'uomo dovette subire. E non manca neppure la notazione del bianco, attraverso il perizoma anch'esso ricorrente nella ritrattistica della figura.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*



41

Giovanni Ortese sarà sempre vicino a questi due colori all'interno del racconto, come del resto la sorella. Il fratello dell'autrice possiede tuttavia qualcosa in più: la fede, e per questo invita più volte Anna Maria a seguirlo nelle sue invocazioni a Dio, specie in quella situazione di assoluta verginità terrestre, e insieme di riscoperta profonda della propria umanità.

Dopo il passo che abbiamo letto, dei due fratelli in contemplazione dell'oceano, ne abbiamo un altro, più breve, che accosta nuovamente Giovanni all'acqua. La situazione qui è abbastanza ordinaria, Anna Maria sta apparecchiando la tavola della loro prima cena.

⁴¹ Michelangelo Merisi da Caravaggio, *San Giovanni Battista*, Olio su tela, 173 x 133, 1604 c., Museo Nelson-Atkins, Kansas City.

Trascinai io una cassetta nel centro della stanza, vi disposi acconciamente due piattelli di alluminio, alcuni biscotti rossastri e lucidi, poco promettenti. [...] La cena era pronta. Non dimenticai di portare qui la bottiglia con la candela.

«E l'acqua?» domandò con ironia Giovanni.

«È vero!» esclamai ridendo.⁴²

Attraverso un nuovo battesimo, forse non solo metaforico, Anna Maria Ortese vuole segnalare l'entrata a far parte di una vita diversa, bella quanto un paradiso, a tal punto pacifica che quasi non sembra fatta da uomini.

Giovanni il «primitivo» non è tuttavia un ingenuo, né si fa prendere eccessivamente dall'eccitazione di Anna Maria Ortese, che in questo racconto mischia l'estasi di un luogo differente con la folgorazione della scoperta di Dio. Il fratello ricopre qui la funzione di protettore di questo cambio di situazione, nonché di continua esortazione alla preghiera.

«Buonanotte!» mi disse Giovanni con semplicità, spolverandosi un ginocchio. [...]

«Hai sonno?»

«Sì. Vai pure tu a dormire».

«Tenterò. Ma lo sai che non riesco facilmente».

«Vedrai... A proposito: se sentissi fischi o altro, intendo qualcosa di "anormale": sei colpetti, tre forti tre deboli, alla parete – e avvertimi, sai. Sarò in piedi in un baleno» mi propose con un affettuoso sorriso, girando leggermente il capo.

«Non dubitare».⁴³

⁴² Anna Maria Ortese, *La vita primitiva*, in *Angelici dolori...*, cit., p. 111.

⁴³ *Ivi*, p. 113.

Non ci vuol molto a capire come in quei «sei colpi» si nasconda il famoso numero da sempre associato al demonio. Giovanni, vero e proprio angelo custode di Anna Maria, che ha perfino portato con sé un fucile che caricava a pietre, vuole assicurarsi che niente di anormale, di diabolico, possa infestare la notte della sorella.

Ma nessun pericolo turberà quella prima notte da primitivi, che sembra tanto avere qualcosa di iniziatico, di battesimale in senso ampio, e insieme di autenticamente cristiano. Anna Maria Ortese lo spiega sempre attraverso cambiamenti cromatici, di colori che in tutta la sua opera saranno essenziali, continui veicoli di significato e di attenzione peculiare nei confronti di determinati temi.

Ci siamo appena soffermati sulla scena in cui Giovanni dà la buonanotte alla sorella. Subito dopo, Anna Maria Ortese scrive:

Lo avevo accompagnato nella sua stanzetta, alla stuoia che fungeva da letto. Si coricò, e con premura io gli ricalzai dietro le spalle la coperta orlata d'oro, perché non prendesse il raffreddore, ché in Europa ne soffriva di frequente. Stetti poi qualche tempo curva, e con la candela alzata nel pugno, a osservarlo, tutto com'era schiarito dalla fiamma nella nuca e nei calcagni, d'un bel rosa tra le pieghe doppie de la coperta.⁴⁴

Non sono rare le raffigurazioni di San Giovanni Battista accompagnato da un manto rosso bordato d'oro; così come d'oro può essere a volte l'agnello, altro attributo che lo accompagna, e naturalmente la croce.

⁴⁴ *Ibidem.*

Nella scena sopra riportata è come se fosse in atto una mutazione. Di Giovanni Ortese, allo stesso modo del Battista, non si vuole più sottolineare l'aspetto doloroso, ovvero la decapitazione cui dovette andare incontro in nome di Cristo, segnalata dal rosso del mantello. Anna Maria Ortese comincia qui a puntare il dito su un'altra tinta, quell'oro che appunto orla la coperta, e che viene ulteriormente intensificato dalla luce della fiamma, che colpisce la nuca e i calcagni: come nella migliore tradizione delle raffigurazioni dei Santi, in cui le figure appaiono spesso scalze, coi calcagni in forte evidenza, e col volto ovviamente in rilievo, anche in questo caso la candela che regge Anna Maria Ortese, chiaro collegamento alla luce di Dio, sottolinea quelle specifiche zone del corpo.

Ma c'è ancora un'altra scena, di inequivocabile ispirazione cristiana, e che è necessario riportare integralmente:

«Ammira!»

La voce di Giovanni mi sonò alle spalle.

Ero, ancora tutt'avvolta nella bianca coperta, uscita sulla soglia della capanna, e consideravo commossa la luce del Sole, che arrossava il profilo più alto della roccia, e accendeva di fugaci baleni le prime onde dell'Oceano. Una pace soave, un riso segreto, già confortavano i punti dolorosi dell'anima.

«Se si va dall'altra parte si vede meglio» risposi. E corsi, avvolta sempre nella coperta bianca che sventolava tutta, e spesso abbattendomi in essa, e rialzandomi veloce, corsi verso la spiaggia.

Il freddo dell'acqua, investendomi, mi deliziava. [...] «Vieni, vieni!» gridavo a Giovanni. «Da questa parte».

Mi seguì di corsa, anche lui avvolto fino ai piedi della coperta orlata d'oro, la quale a lui cascava su un fianco scoprendogli al sole le spalle colore di rosa.

«Bello, bello!» esclamava Giovanni, rialzandosi anch'egli velocemente dalle cadute. «Perdio, Anna!»

Era come se lo avessi inventato io, quel posto. Sorridevo inebriata.

Da uno squarcio potente nella roccia, scorgevamo ora distintamente un triangolo d'immensa pianura azzurra, e, abbagliante su questa, librato a mezzo volo, sgocciolante di limpido oro, il Sole. Una barca con la vela rossa, un cervo che, dipinto ivi rozzamente, si levava sulle zampe posteriori, passava in quel punto nella scia gialla, la quale andava tremando ineffabilmente fino ai nostri piedi. Pareva volesse parlare.

«È tutt'oro! tutto!» proruppi osservando festosa il viso e le mani di Giovanni. Anche le mie braccia erano d'oro, e i capelli che la brezza mi portava sugli occhi, e la coperta che mi ero gioiosamente appuntata alla vita.

«Benediciamo Iddio!» disse Giovanni.

E, di fronte al Sole, s'inginocchiò.

Nella luce mirabile, mille volte più mirabile di quella del tramonto; nella calma pura, animata, festevole, graziosa e grandiosa di quel mare, di quel cielo esotico, salì la sobria voce, adorna di qualche fuggevole pronunzia castigliana, del mio fratello Giovanni, benedicente Iddio.

«Sono soddisfatto» concluse Giovanni, segnandosi ampiamente col segno della croce.⁴⁵

A mio avviso due cose colpiscono, più di altre, in quest'estratto.

La prima: scomparire il rosso, indicativo del sangue e della morte (lo vediamo solo fugacemente all'orizzonte, attraverso la

⁴⁵ Anna Maria Ortese, *La vita primitiva*, in *Angelici dolori...*, cit., pp. 115-6.

vela della barca), e subentra definitivamente una colorazione dorata, simboleggiante il sole e ancora di più Dio, di fronte al quale Giovanni s'inchina; Anna Maria, avvolta all'inizio in una coperta bianca, farà più difficoltà a compiere quest'atto di sottomissione. La tinta che l'avvolge (ovvero il candore di quella coperta) è comunque benefica, pura, e la fa gravitare nell'orbita del fratello, nella previsione che lei stessa verrà coinvolta in quella nuova dimensione.

La seconda, e più importante: abbiamo parlato prima del valore iniziatico della scena precedente, ovvero dei due fratelli Ortese in contemplazione del nuovo mondo, a due passi dall'acqua dell'oceano: un'acqua battesimale, energetica, senziente e distributrice di benessere, se non addirittura di grazie, si ha quasi questa sensazione. Ebbene, in questa scena ulteriore i due Ortese compiono il passo successivo, non azzardato nella descrizione precedente e ora finalmente realizzato: l'immersione, assai significativa, in quell'acqua.

È davvero difficile non vedere in quest'atto, così apparentemente semplice e allo stesso tempo così lirico, un altro (e qui ancora più forte) rimando alla figura di San Giovanni Battista.

Ci può a questo punto venire in aiuto un particolare, collegato sempre al Santo e relativo precisamente alla sua nascita, avvenuta secondo i Vangeli il 24 giugno, esattamente sei mesi prima di quella di Cristo. La data è strettamente connessa con il solstizio d'estate, momento dell'anno in cui, secondo le antiche religioni, avverrebbe la fatidica unione fra sole e luna, ovvero tra fuoco e acqua.

Questo stesso senso di fuoco e acqua percorre similmente l'intera storia, senso intensificato da ciò che fuoco e acqua rappresentano per la religione cattolica: Spirito Santo e battesimo, sempre in direzione di quella «vita primitiva» che in questo racconto è presente fin dal titolo, intesa come ritorno alle origini, soprattutto dell'anima.

A questa scacchiera di notizie possiamo poi aggiungerne un'altra, relativa ancora una volta al Battista. Al Santo sono da sempre dedicate molte feste: una fra le più rappresentative è quella celebrata a Civitella Roveto, piccolo comune italiano in provincia dell'Aquila. Qui, fra il 23 e il 24 giugno, nella notte notoriamente considerata come la più magica dell'anno, si sviluppa un ciclo di feste collegate strettamente anche al solstizio d'estate, e quindi in definitiva al sole: come spiega Marco Fabbrini, «è in relazione al suo sorgere e culminare che si attua la concatenazione degli atti e delle pratiche della festa»⁴⁶. Festa dove è centrale l'elemento dell'acqua, esattamente del fiume Liri: presso le sue rive, gli abitanti del luogo si immergono, fra il 23 e il 24 giugno, sia di giorno che di notte, in ricordo del battesimo di Cristo nel Giordano e per ottenere aiuti e benedizioni.

Allo stesso modo il racconto di Anna Maria Ortese centralizza l'elemento dell'acqua, e insieme l'elemento del sole, che percorre quasi con violenza l'intera narrazione, ma non soltanto: anche il momento antecedente l'alba ha la sua valenza, prima che l'astro sorga; valenza propiziatoria e mistica, di rito preistorico e cristiano connesso al culto delle acque, così come la festa abruzzese dedicata a San Giovanni.

⁴⁶ Marco Fabbrini, *La notte di San Giovanni: etnografia di una festa popolare abruzzese, norma e mutamento a Civitella Roveto*, Carabba, Lanciano 2007, p. 108.

Credo che l'arrivo più logico, dopo un tale ragionamento, sia la volontà di unire, da parte di Ortese, ovvero rappresentare insieme nuovo e vecchio mondo, la vecchia tradizione europea, specie religiosa, filtrata attraverso il fratello Giovanni nonché dalla figura di San Giovanni Battista, e la relativamente nuova America, alla quale non occorrerà molto tempo per adeguarsi ai costumi europei, pur salvaguardando sempre la propria autenticità. Un riverbero di una simile riflessione possiamo rintracciarlo poco prima dell'inizio della cena inaugurale in quel Paese straniero, quando l'autrice descrive la disposizione di alcuni oggetti all'interno della capanna, fra i quali risaltano, al termine dell'elenco, quasi scintillando, «un crocifisso nero alla parete, e un fucile medievale portati dall'Europa», gli stessi che «toccano [...] le più riposte corde del sentimento»⁴⁷.

Senza troppa difficoltà, Ortese ci riporta a quel detto secondo cui l'America fu fatta da gente che teneva la Bibbia in una mano, e un fucile nell'altra. Tuttavia i due fratelli non useranno mai quell'arma, la cui presenza è sì decorativa ma pure rammemorativa del passato, passato, fatto di violenze e massacri, che la scrittrice non intende riproporre.

La scena del battesimo nelle acque dell'oceano ci indica dunque una strada diversa di conversione dei popoli, finanche dei popoli americani (non solo indigeni, Ortese parla anche ai contemporanei). Attraverso quell'intenzione e quell'atto, i fratelli possono così godere della

bellezza di questa vita da noi scelta, in verità unico scampo alla
terribile e invadente Civiltà, la quale empiva il bel ciel d'Europa

⁴⁷ Anna Maria Ortese, *La vita primitiva*, in *Angelici dolori...*, cit., p. 110.

di artificiali muggiti, e macchiava l'innocenza e lo splendore dei popolari costumi.⁴⁸

Il passato non è totalmente da rinnegare per Anna Maria Ortese: lei che veniva da una famiglia misera quanto innocente, da un gruppo di «poveri fratelli primitivi, gente nobile e randagia che sparirebbe ignorata dalla terra»⁴⁹.

L'America – il suo mito, e il suo senso – serve allora all'autrice a replicare quella miseria e quell'innocenza, ma pure a resisterle, sventando così il rischio, tutto europeo, di essere fagocitata da quelle stesse istanze.

È come se Ortese realizzasse un personale sogno americano, di rivincita e salvezza, e non solo in termini materiali. Il sogno tuttavia è anche amaro, e guarda spietatamente alla morte del vecchio continente, alla «Civiltà» che non ha ormai quasi nulla di civile e alla fuga da questa come unica possibilità di rinascita. Rinascita che porta con sé una percezione, perfino una concezione, diversa del tempo, data dalla frattura profondissima con la società e le sue regole, con la moltitudine degli uomini e i loro costumi.

Bella vita davvero, ma un po' triste.

«Non trovi, Anna» mi disse Giovanni una volta, mentre eravamo a colazione, stuzzicando svagato e pensieroso la scatola della Società del Cacao «non trovi che il tempo corre assai più, in queste solitudini, e tuttavia pare immoto? A volte ho certi pensieri che non avevo prima».⁵⁰

⁴⁸ *Ivi*, p. 112.

⁴⁹ *Ivi*, p. 110.

⁵⁰ *Ivi*, p. 118.

Qui ritroviamo il Giovanni umano, distaccato dal Battista e preda naturalmente di timori più terreni, a causa dei quali, a volte, anche la fede può vacillare. L'autrice fa però subito eco al fratello:

Io non risposi subito.

«Eppure, Robinson di York fu felice in regioni come queste, e in una situazione, per la verità, nettamente inferiore alla nostra... quanto agli agi».

«Sì, Anna, lo so. Ma forse egli non aveva la... la... ». E il nobile giovanetto si turbava.

«La coscienza del Bello?»

«Appunto. Noialtri...»

[...]

Veramente disgraziata giovinetta!

Fissai gli occhi sul fucile a pietra, sulla primitiva figura di Giovanni, sul perfettamente rozzo interno della capanna; e un profondo sospiro (uno, questa volta, semplice, inconscio, accorato sospiro) mi venne alle labbra.

Fuori il Mare parlava sempre; il Mare che nulla sapeva.⁵¹

È questo il finale de *La vita primitiva*, filosoficamente molto denso e carico di rimandi. Analizziamolo passo per passo.

Innanzitutto: la citazione di Robinson Crusoe, che era quasi scontata in un racconto simile e di cui finora, volutamente, non abbiamo parlato. La celebre storia di Daniel Defoe, ispirata alla vita del marinaio scozzese Alexander Selkirk, abbandonato nel 1704 su una delle isole dell'arcipelago Juan Fernandez, non poteva certo non colpire l'immaginazione ortesiana, che poteva ben vedere dietro la figura di Selkirk quella del fratello Manuele,

⁵¹ *Ivi*, pp. 118-9.

anch'egli marinaio abbandonato (dal buon senso, dalla storia, dalle necessità familiari) su un'isola, da cui non fece mai più ritorno.

Simile all'eroe di Defoe è inoltre la vicinanza a Dio da parte dei due Ortese, specie da parte di Giovanni: solo sull'isola, infatti, Robinson Crusoe comincia a rinsaldare il suo legame col Padre, ringraziandoLo per ogni cosa che riesce a trovare, andando incontro a una vera e propria visione e leggendo al mattino almeno una pagina della Bibbia. Giovanni e Anna Maria Ortese si distinguono da Crusoe poiché non cercano né tantomeno vogliono il loro Venerdì. All'inizio de *La vita primitiva* appare Jacob, un ragazzo di colore che gli chiede di poter rimanere con loro. Giovanni tuttavia lo scaccia, sottolineando la necessità, sua e della sorella, di mantenere intatta la loro solitudine, perseguendo così quell'ideale di estraneità, quell'essere e farsi straniero a cui è dedicato questo studio.

L'incontro col nativo allora, dove non c'è comunicazione né collaborazione, né dialogo né aiuto, segna un distacco profondo col mito del buon selvaggio di Rousseau, a cui chiaramente Anna Maria Ortese rimanda. I due fratelli stanno qui inaugurando un nuovo modo di diventare selvaggi, intenso principalmente come fuga da una società divenuta insopportabile. Un po' come Paul Gauguin, verrebbe da pensare, specie leggendo alcune note di Mario De Michelis⁵².

Il mito del selvaggio, specie nella cultura francese, non era davvero nuovo. Tutto il Settecento ne è pieno. Nell'Illuminismo il concetto di selvaggio era un concetto attivo, rivolto contro le

⁵² Cfr. Mario de Michelis, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 49.

costrizioni della società feudale, contro i pregiudizi della morale corrente, contro tutto ciò insomma che tentava di deformare la libera e naturale spontaneità dell'uomo. *L'uomo di natura* di Rousseau è l'inveramento del mito del buon selvaggio in una ideologia politica. [...]

Ma non è più questo ormai lo spirito a cui si guarda alla vita dei selvaggi. Il mito del buon selvaggio cioè non è più un argomento da adoperare per modificare una società e darle un fondamento libero e naturale. La società appare ormai irrimediabilmente perduta e il mito del buon selvaggio diventa solo un veicolo di evasione da essa. Da mito *convergente* sulla realtà sociale per modificarla, diventa mito *divergente* da tale realtà per ritrovare, fuori da essa, fuori dalla sua brutalità, una felicità non contaminata, innocente.⁵³

È esattamente la stessa dinamica che riguarda Anna Maria Ortese, e specie la sua *Vita primitiva*.

De Michelis poi continua osservando quanto il rapporto col selvaggio possa risolversi per alcuni, ad esempio Mallarmé, solo in un pittoresco esotismo; per altri invece, come Gauguin, in una denuncia ben più profonda dei tempi contemporanei, attraverso azioni e riflessioni che risultano incredibilmente vicine all'autrice.

Anche Gauguin, al pari di Ortese, intendeva «liberarsi da quella lebbra invisibile che sono i pregiudizi di una morale di convenienza»⁵⁴. Per questo motivo il pittore tentò l'evasione secondo due direzioni: la prima attraverso il mito della spiritualità popolare nei suoi due soggiorni in Bretagna; la seconda per mezzo del mito del primitivo coi suoi due viaggi a

⁵³ *Ivi*, pp. 49-50.

⁵⁴ *Ivi*, p. 51.

Tahiti e con la sua permanenza all'isola Dominique delle Marchesi, dove morì nel 1903.

In Bretagna Gauguin rintracciava con grande facilità il primitivo e il selvaggio, scoprendoli nelle grandi e sommarie crocifissioni, scolpite rozzamente dagli artigiani e dai contadini secondo antichi schemi ieratici.

Di tutta la Francia, la Bretagna era senz'altro la regione più elementare, più popolata di leggende, meno intaccata dalla civiltà; ma in Bretagna l'isolamento non era ancora assoluto. Ed ecco la decisione di partire per le isole dell'Oceania.

C'è in lui un fervore mistico e naturalistico insieme. Egli è convinto d'aver trovato nelle isole dell'Oceania un paradiso terrestre prima del peccato originale. Lasciarsi penetrare dalla forza di quella natura significa per lui riscattare la propria esistenza, purificarla.⁵⁵

Non siamo molto distanti dall'incredibile scena battesimale strutturata da Anna Maria Ortese, che insieme al fratello Giovanni alias il Battista ritrova in un luogo remoto, lontanissimo dalla società, specie quella europea, la vicinanza e la luce di Dio. Proprio come Gauguin. Proprio come Robinson Crusoe.

Questa particolare percezione del selvaggio è poi direttamente collegata a quella «coscienza del Bello» cui si accenna nel finale de *La vita primitiva*. Su questo punto vi riflette anche Borri:

Eppure, piano piano, anche in questo meraviglioso e sereno mondo naturale, emerge il nostalgico ricordo del passato, della vecchia, variopinta casa della costa ligure; il ricordo degli

⁵⁵ *Ibidem.*

incontri-scontri di un difficile, ma anche esaltante crescere. Sorge soprattutto il senso preciso di un errore fondamentale: quello di perseguire il «bello» come fine a se stesso, il «primitivo» come fuga da una seconda e superiore natura, quella del pensiero e della ragione.⁵⁶

Potremmo a questo punto correggere il tiro. Ciò che spaventa Ortese non è tanto la ragione bensì l'intelligenza umana, mai come in questi tempi distante da un uso fruttuoso delle sue capacità ma concepita quasi solo come prevaricazione e violenza.

Per ragione io continuo a intendere la conoscenza, o anche la visione del vivere, del complesso di leggi – non visibili ma riconoscibili – che rendono possibile la vita. Queste leggi sono il supporto stesso della vita, e il mondo naturale, senza di esse, non potrebbe manifestarsi. Una rosa vive nella legge. Un mandarino, nella legge. Sole e luna, e ogni oggetto celeste, vivono nella legge. Nella legge vivono le colombe, così miti, e il lupo, che pur essendo il lupo, rispetta il branco e il cucciolo. [...] Invece, ciò che distinguiamo oggi col nome di intelligenza, ed è appunto (nella sua costante di accrescimento oltre ogni misura, fino alla vertigine) preminente caratteristica *umana*, ciò che chiamiamo «intelligenza» è unicamente il contrappasso della ragione (come complesso di leggi). Scopo della intelligenza, oggi, è l'assalto – non più solo discussione, non più critica e dialettica –, ma vero e proprio assalto alla Legge. Nella mira sono proprio l'accerchiamento e il rovesciamento della Legge.⁵⁷

⁵⁶ Giancarlo Borri, *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, cit., p. 27.

⁵⁷ Anna Maria Ortese, *Non da luoghi di esilio*, in *Corpo celeste*, cit., pp. 142-3.

Difficile non collegare queste dichiarazioni di Anna Maria Ortese a un profondo rimando cristiano. La natura, ci sta dicendo l'autrice, non è autarchica, ma soggetta come tutte le altre creature e cose alla Legge. Alla Legge divina.

L'intelligenza si pone ormai chiaramente, in questo tempo di abbaglianti trionfi, non più come *rivale* della ragione, come suo successore e erede. È l'erede. Questo conflitto era già *in nuce*, secondo alcune leggende, e in quanto alla Bibbia, essa è esplicita. L'albero del bene e del male, e l'albero della vita sono state le prime mire dell'intelligenza. Al diavolo l'Eden, sembra aver detto la celebre Coppia: sapere e dominare tutto.⁵⁸

Considerazioni non da poco, e che aiutano a comprendere il valore di quel dialogo sulla coscienza del Bello. Ai primitivi forse manca qualsiasi canone estetico, ma sono tuttavia intatti nella loro bontà, non hanno sottomesso alcun valore spirituale a niente di materiale.

È il bello contrapposto al buono, ciò di cui i fratelli Ortese stanno parlando. È un certo tipo di bello: svuotato, inautentico, massificato e svilito, che manca ai selvaggi. È il bello come estetica. È il bello senza il buono, e viceversa.

Ricordiamo che in questa narrazione la riflessione teologica è sotterranea ma presente, agente; parlare della nozione del bello in rapporto a Dio, dunque, non può non condurci verso un orizzonte che prevede anche la nozione di bene.

Una figura come Simone Weil, a cui più volte Anna Maria Ortese è stata accostata, nei suoi scritti parla con particolare acume dell'idea del bello, sentito come concreta oggettivazione

⁵⁸ *Ivi*, p. 143.

del bene. Un bene che tuttavia non può essere raggiunto nella sua totalità, poiché trascende il reale contingente. La bellezza, al contrario, può essere conquistata attraverso i sensi. Le creature viventi, dunque, posso conoscere il bene solo tramite il bello:

Grazie alla saggezza di Dio che ha posto sul mondo il contrassegno del bene sotto forma di bellezza, si può amare il bene attraverso le cose di quaggiù.⁵⁹

Secondo Weil non è possibile concepire il bene senza passare per il bello; e inoltre, in Dio

bello e bene sono una sola e identica cosa. Nel nostro universo sono opposti tra loro come l'oggetto e il soggetto. Ma l'azione è affermazione di Dio. Nell'azione il bello e il bene sono uno perché è tramite lo stesso movimento che noi ci distacciamo dalla cosa e ne facciamo l'oggetto, vale a dire il bello – questo è percepire. Al di fuori di questa azione che pone l'unità del bello e del bene volendola, tutto è sonno.⁶⁰

Weil spiega che nel nostro mondo, temporale, peccatore, che non accenna minimamente a redimersi, bello e bene sono l'uno l'opposto dell'altro. E sembra che sia così anche ne *La vita primitiva*, dove i due fratelli non rintracciano, o hanno molta difficoltà a rintracciare, la cosiddetta «coscienza del Bello», ovvero la capacità dei nativi a possedere categorie estetiche

⁵⁹ Simone Weil, *Quaderni, IV*, a cura di Giancarlo Gaeta, Adelphi, Milano 1993, p. 175.

⁶⁰ Simone Weil, *Il Bello e il Bene*, a cura di Roberto Revello, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 30.

canoniche, in grado di stipulare giudizi il più possibile vicini a quelli della società normalizzata, senza via di fuga, persa.

Il bello su cui Anna Maria e Giovanni Ortese stanno riflettendo, quello lasciato in Europa, fa quindi parte di un'estetica che non ha nulla di funzionale. Nelle parole dell'autrice, quella coscienza del bello mancata, ovvero l'estetica in senso stretto, che i selvaggi non hanno e cercano, è naturalmente motivo di vanto, sottolineatura di una salvezza ancora possibile, indirizzata ad anime di un diverso ecosistema, non ancora ucciso dall'egoismo e dove, non a caso, Dio può manifestarsi.

Se Weil afferma che il bene, successivo al bello, «è quel movimento con cui ci si strappa da se stessi in quanto individui, in quanto animali, per affermarsi uomini, partecipi di Dio»⁶¹, paradossalmente queste condizioni, per Ortese, sembrerebbero verificarsi soltanto in un mondo, quello selvaggio, dove anche gli uomini rischiano di essere percepiti come animali, ma che in realtà sono più compiutamente uomini di altri uomini civilizzati. In questo passaggio, credo, si realizza la forte ironia ortesiana, che vede nel mondo dei selvaggi il mondo della vera civiltà e vita, del rispetto spontaneo fra le creature e dell'equilibrio della Legge, di cui prima abbiamo parlato.

«Come un frammento di tempio è ancora bello» scrive sempre Simone Weil, «perché vi scorgiamo il simbolo del tempio intero, così tutto nell'universo è bello perché simbolo dell'universo»⁶².
Ma per riuscire a

⁶¹ *Ivi*, p. 27.

⁶² *Ivi*, pp. 14-5.

stare in questa bellezza, ci sarebbe richiesto di essere noi stessi, soltanto noi stessi. Sarebbe bello; sarebbe anche facile, se fossimo semplici come la pura materia, come una pietra o un albero. Noi, però, non sappiamo essere noi stessi.⁶³

Proprio per questo motivo Giovanni e Anna Maria Ortese fuggono dalla vecchia Europa, dove è possibile ormai solo un concetto edulcorato e stantio di umanità, per riuscire ad essere stessi: selvaggi, cioè profondamente uomini.

Non è un caso che Anna Maria Ortese abbia rimarcato più volte la nota religiosa all'interno di un racconto intitolato *La vita primitiva*. Occorre ritornare alle origini per ritrovare l'Origine. Occorre riconsiderare l'essere selvaggio o primitivo, ovvero la semplicità, la non-artefazione, il porsi *semplicemente* come creature, per riscoprire Dio, Dio che si lascia vedere spesso dalle piccole cose, non tramite atti eclatanti. Nel racconto i due fratelli costruiscono una modesta capanna, parlano, guardano il tramonto, apparecchiano la tavola e mangiano, si confrontano e dormono, fanno il bagno: una sequenza più che ordinaria di azioni, ed è proprio in questa semplice catena di montaggio che si rivela Dio. Non cambiano i protagonisti della scena, bensì il palco – stavolta puro e incontaminato, al contrario di quello europeo, fedifrago e corrotto – dove essi recitano. Cambia l'unità di luogo, ma le azioni continuano ad essere quelle di sempre.

Il Vangelo contiene una concezione della vita umana, non una teologia. Se di notte, all'aperto, accendo una torcia elettrica, non è guardando la lampadina che ne giudico la potenza, ma

⁶³ Roberto Revello, *Nella classe di Alain. Primi esercizi di sventura e decreazione*, in Simone Weil, *Il Bello e il Bene*, cit., p. 35.

guardando la quantità di oggetti illuminati. [...] Il valore di una forma di vita religiosa, o più in generale spirituale, lo si valuta in base all'illuminazione proiettata sulle cose di quaggiù.⁶⁴

Torneremo ad occuparci di questi aspetti anche nell'ultimo capitolo. Qui vorrei concludere con una breve osservazione: anche l'influenza weiliana può essere colta in riferimento alla riflessione sulla natura, natura che è elemento primario della poetica di Anna Maria Ortese, che comprende in sé quel bene e quel male dolorosamente legati, da cui passa lo stesso percorso di Cristo e conseguentemente l'esistenza degli uomini.

Il Capitano

Anche nel racconto breve *Il capitano*, che troviamo sempre all'interno di *Angelici dolori*, emerge l'elemento del selvaggio mediato dai nativi americani. Il tema della narrazione è curioso: l'amicizia quasi fortuita fra la scrittrice e il fratello Antonio; amicizia sviluppatasi durante un'estate, «allorché, essendosi egli diplomato capitano marittimo e non potendo io più starmene, per la soavità delle sere e segreta angoscia, a un tavolo, cominciammo a incontrarci e parlare»⁶⁵.

Dopo Manuele e Giovanni, adesso è la volta del fratello Antonio, che rompe quasi di diritto la condizione più naturale per Anna Maria Ortese: la solitudine. E c'è dell'altro:

⁶⁴ Simone Weil, *Quaderni, II*, a cura di Giancarlo Gaeta, Adelphi, Milano 1991, p. 185.

⁶⁵ Anna Maria Ortese, *Il Capitano*, in *Angelici dolori...*, cit., p. 54.

Io versavo quei giorni in condizioni segretamente e particolarmente orribili, e ciò non solo per la stanchezza arcana di tanto scrivere, ma anche perché il fratello navigante aveva annunciato le sue prossime nozze, e l'arrivo imminente della *squaw* (la donna).⁶⁶

Nell'immaginazione dell'autrice, una nuova donna – una donna indiana, una pellerossa – sta per entrare a far parte della famiglia.

Prima m'intratteneva così lievemente, quasi non volesse darmi importanza, poi – appena il fratello maggiore fu giunto, e il mio dolore rifacevasi folle (con pazzi discorsi a quel tale astro) per la presenza della *squaw* in casa – egli s'interessò di più, e propose di «far le tende». Era la salvezza.⁶⁷

Protagonista della vicenda sembra essere l'elemento familiare: Antonio detto il Capitano, il capofamiglia, l'indiano superiore che invita a far «le tende». Le tende dei selvaggi, s'intende.

«Fate attenzione» ammoniva continuamente il Capitano, girando con le mani in tasca. E alludeva a che le *squaw* non s'avvedessero di nulla. La tenda fu piantata in breve, a due metri dal parapetto di sud, ed era formata dalle personali coperte, ed ai lati un'altra coperta. Mio fratello il Capitano ci buttò un poco d'acqua spruzzandola da una bottiglia, per attutire il caldo, e ivi ci stendemmo in tre.⁶⁸

⁶⁶ *Ivi*, p. 55.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 55-6.

⁶⁸ *Ivi*, p. 56.

Dalla tenda pseudo indiana, paradossalmente, Ortese esclude coloro che chiama *squaw*. Ad avere accesso a quel mondo sono lei stessa, il Capitano, e infine il fratellino Franco, altro protagonista del racconto.

Ma, non so bene come avvenisse, dopo alcuni giorni i parenti, saliti lassù, con grandi grida, ci tolsero tutto. Erano le due pomeridiane, e io che vegliavo sentii venire dal lucernaio voci di minaccia.

«Sono sopra, sono sopra».

Erano le *squaw*.

«Capitano!» chiamai con ironia ma spavento «sale qualcuno».

Mio fratello Franco s'alzò di scatto correndo verso le «montagne», e salito su quella della porticciuola, vi si nascose bocconi, mentre il Capitano non fece in tempo ad alzarsi. Stava con la mano sulla bocca, sbadigliando, quando coloro irruperono ferocemente con grandi lance e mazze, accennando e gridando. Io stavo in piedi pallidissima, dicevo «no no», difendendo fino all'estremo il Capitano. Ma questi giacque ugualmente sotto la tenda, e poco dopo si vide l'orribile cosa, che i nemici s'allontanavano con pezzi di casa sotto il braccio, torvi e gridando verso di noi.

Era finita la breve avventura. Io piangevo straziata in un angolo sotto il sole, ché sentivo la terribile vita di giù riprendermi, e le passioni, la gelosia, la solitudine e tutti gli altri tormenti. Ma mai come allora mi si rivelò il nostro Capitano, e io compresi di essere ancora salva.⁶⁹

È una situazione, questa, che ricorda il racconto morantiano *Il gioco segreto*, dove la scrittrice e i suoi fratelli inscenano spettacolini lontano dallo sguardo adulto, che potrebbe

⁶⁹ *Ivi*, p. 58.

distruggere tutto in una manciata di minuti, proprio come avviene nel caso de *Il Capitano*.

Fra quegli adulti inoltre, e assai ambigualmente, Ortese inserisce anche la cosiddetta *squaw*, per la quale dovrebbe al contrario patteggiare, che dovrebbe difendere e perfino esaltare in quanto appartenente, come suggerisce il suo appellativo, alla comunità degli indiani d'America.

Una spia critica, che spiegherebbe l'oscillazione ortesiana, emerge proprio da quel termine: *squaw*, la cui origine è tuttora incerta e che in ogni caso non appare in nessuna delle lingue dei nativi americani. Cominciò al contrario a diffondersi grazie ai colonizzatori, più di quattrocento anni fa, da prima di Pocahontas, e con una connotazione del tutto negativa: né più né meno che un insulto razzista, anche a detta degli attuali discendenti dei nativi. «Erano le prime a essere massacrate», leggiamo in un articolo del 2007,

e ora sono le ultime a ribellarsi contro l'uomo bianco che le umiliò e le violentò nel corpo e nello spirito. Dai casinò che hanno ormai sostituito i «tipi» e i bisonti nella grande prateria, scendono in guerra le donne indiane e dissotterrano un'arma infinitamente più formidabile delle asce: la parola. Questa volta sono le donne di Nuvola Rossa, di Cavallo Pazzo, di Capo Osceola, di Geronimo, a battersi. Le *squaw* sono in rivolta contro la parola *squaw* perché sanno che nelle parole sta il potere, e nei nomi che i forti appiccicano ai più deboli sta la manifestazione della loro oppressione. Si sono stancate di essere conosciute come *squaw*, un'espressione che nei primi capoverso di un giornale per famiglie non si può neppure tradurre [...] ⁷⁰

⁷⁰ Vittorio Zucconi, *Non chiamateci più squaw. La rivolta delle indiane d'America*, «la Repubblica», 25 febbraio 2007.

Si tratta dunque di una questione tutt'altro che semplice, dibattuta anche dopo la pubblicazione de *Il Capitano* e naturalmente dopo la morte della stessa Ortese. L'autrice, da sempre attenta alla cultura dei nativi americani, doveva conoscere quella diatriba, e scelse quindi quella parola: *squaw*, tutt'altro che casualmente. La scelse perché la riportava, ci riporta, al mondo offeso degli indiani, alle loro libertà sopresse e alla loro capacità di sopportazione: è qui che Ortese compie il collegamento, qui, su questa base, sulla violenza subita e sulla dignità faticosamente mantenuta, che costruisce il ponte tra sé e i nativi. Inserire il personaggio di una *squaw*, allora, vuole dire riferirsi all'elemento nemico, al simbolo del colonizzatore e a ciò che esso ha rappresentato e rappresentava ancora, tanto per i popoli indiani quanto per Ortese.

Continuiamo a leggere da *Il Capitano*:

Io avevo veduto al mattino, arrampicandomi sulle montagne del Nord, la nave fumante tra le isole, e ne ridevo col Capitano: «Ora viene, quello stupido». Così, quando il fratello fu sulla pianura, seduto con la moglie sopra piccolo sedile di pietra, noi stavamo giù sui parapetti, e ci mancava solo la pipa per essere indiani. I nostri due fratelli liberi stavano a farci onore, da presso.

«Disgraziato!» disse il Capitano sorridendo, con voce placida. E lo squadrò. «Come osate presentarvi? il mio fratello (aggiunse mutando tono) non fumerà, lo giuro sul Grande Spirito, la pipa della pace. Egli è uscito dalla Tribù».

Il mio povero fratello maggiore allibiva, ma cercava sorridere, e la sua squaw, per intenderci, faceva sorrisi di compatimento, cercava trascinarlo via.⁷¹

Le parti sembrano invertite: la *squaw*-falsa indiana è in lotta con Ortese-vera indiana. Si rivela così il significato che l'autrice assegna a quella parola, al suo potere evocativo e al doppio senso storico, culturale e sociale di cui essa è portatrice: fatto che enfatizza l'andamento del racconto, e insieme rafforza quello che possiamo indicare come il sogno di Ortese, ossia realizzare con Antonio lo stesso obiettivo che si concretizzerà ne *La vita primitiva* con Giovanni: fuggire via dal consorzio civile, o presunto tale, per ricominciare una nuova vita, lontano dal male dell'uomo, l'uomo prevaricatore e non amico, l'uomo bianco e distruttore.

S'era anche discusso parecchio su un certo nostro progetto d'una casa a Posillipo, tra qualche decina d'anni; dove egli avrebbe fatto alzare una piccola specola, e io avrei avuta una porticina sulla spiaggia, con la barca. Avremmo abitato soli, lontano dalle *squaw* di tutto il mondo [...].⁷²

L'attaccamento di Ortese nei confronti dei fratelli, in questo caso di Antonio, emerge anche attraverso l'istintiva gelosia, per altro dichiarata all'interno del racconto, che va a cozzare contro le possibili donne, le mogli dei fratelli, viste dalla protagonista come sue scontate sostitute. Anche per questo la *squaw*, o meglio le *squaw*, risultano a tal punto ostili. La «Tribù», ovvero la

⁷¹ Anna Maria Ortese, *Il Capitano*, in *Angelici dolori...*, cit., p. 59.

⁷² *Ivi*, p. 62.

famiglia, viene prima di qualsiasi altro gruppo di nativi, per questo Ortese sente come lacerante qualsiasi intromissione esterna, tanto più se femminile; e altrettanto lacerante sarà l'allontanamento fisico del Capitano:

Fu una giornata terribile. Egli s'infilò la giacca, andò a presentarsi. Il vento urlava improvvisamente in tutte le stanze, e i parenti parlavano della cosa. Tornò e disse:

«Si va in America, presto la valigia».

«In America?».

Osservai la sua distrazione, la straordinaria dolcezza mesta del viso, capii che era andato a salutare la *squaw*.⁷³

Antonio, *Il Capitano*, è in partenza. E non casualmente verso l'America.

«Egli scendeva rapido verso quel mondo, com'è destino dei fratelli»⁷⁴: dunque verso quel nuovo mondo, che vale anche come ingresso nell'età adulta, nell'età della disillusione e del tempo che si accorcia. Ortese sente forte questo contrappasso, e il Capitano, che si allontana dal suo porto per salpare verso l'America, come Colombo, agli occhi della scrittrice lo fa con un misto di eccitazione e incoscienza, senza sospettare quanta violenza e quanta mediocrità lo attenderanno in quell'America, in quel nuovo mondo da colonizzare e, potenzialmente, offendere.

Più tardi io giravo di qua e di là, e la *squaw* mi cercava, e diceva «fatti coraggio», come se da lei mi piacesse.

Il piroscampo fumò tra le isole; venne la sera alta e tutti andarono a dormire come le altre sere, quasi nulla fosse

⁷³ *Ivi*, p. 64.

⁷⁴ *Ivi*, p. 65.

avvenuto. E forse nulla era avvenuto, ma soltanto da un sogno ero passata – io – a un altro.⁷⁵

Ciò che rimane è appunto un sogno, un'ombra di passaggio fra la realtà e il desiderio. Nel frattempo la *squaw* è rimasta accanto all'autrice, stranamente non ha seguito il Capitano verso l'America, qui letta da Ortese in senso negativo, come terra distrutta e separatrice degli uomini, paradiso dove non è più possibile, e specie per un nativo, fare ritorno.

⁷⁵ *Ibidem.*

L'alone grigio

Sempre nell'ambito della narrativa breve, altro titolo assai significativo è *L'alone grigio*. Risalente al 1969, il racconto, che diede anche il nome alla raccolta, costituisce uno degli apici della letteratura ortesiana, secondo alcuni addirittura «una delle sue più inquietanti novelle»¹.

All'improvviso, nel mondo cominciano a presentarsi fenomeni atmosferici particolarmente violenti: piogge prolungate, mareggiate intense, eruzioni vulcaniche sparse per il pianeta. Eppure la natura sembra non danneggiarsi, acquistando anzi una smagliante e misteriosa brillantezza, una bellezza conturbante data uno strano riflesso che circonda il sole, «un breve alone grigio intorno al fulgido disco»².

In breve cominciano anche a ricomparire i morti, prima in piccole unità, poi sempre con maggiore frequenza.

Stupiva il numero immenso di gente che *tornava*, e stupiva ancor più il sentimento affettuoso, di normale piacere e gioia, con cui era accolta. Si aggiungeva a questi *ritorni*, un altro fatto sottilmente terrificante: le *partenze* erano cessate. I malati e i vecchi non se ne andavano più. Tutte le *partenze* erano sospese, cessate.³

¹ Giancarlo Borri, *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, cit., p. 49.

² Anna Maria Ortese, *L'alone grigio*, in *Angelici dolori...*, cit., p. 267.

³ *Ivi*, p. 269.

Ritornano, da questo «mondo delle ombre»⁴, perfino i genitori della protagonista, Giulia, altero ego dell'autrice; genitori ai quali non ha l'animo di chiedere nulla.

Diedi ad essi la stanza in fondo al corridoio, e mi era caro, la notte, se mi svegliavo un po' inquieta, pensare ch'erano là. In quel tempo, tenevo con me in camera una Bibbia, e ogni tanto, quando quel pensiero fisso, ormai, mi ossessionava, l'aprivo e cercavo un po' di conforto: forse era un errore, forse le cose non erano così gravi.

La sera, i miei sostavano un po' davanti al televisore, come fanciulli, nella cameretta in penombra. Servivo la cena, ma come bambini se ne dimenticavano. E scoprivo sempre, tra loro, occhiaie timide, allusive, come di gente che sa, è al corrente di altre cose.⁵

La regressione umana qui descritta scavalca anche i confini della vita, e della morte, presentandosi inoltre come funzionale al trattamento di un tema che è una costante per Anna Maria Ortese: il ritorno alle origini, il ritorno – in questo particolare caso – all'infanzia intesa come momento primitivo dell'essere, basilico e totalizzante, e insieme minimo e fragilissimo. Sono gli stessi dati che Ortese associa alla carta d'identità dei nativi: innocenti, eternamente fanciulli, indifesi, ma possessori di una sapienza infinitamente ricca, pura e ineffabile: proprio come quella dei genitori dell'autrice, che non fanno parola.

L'esplicitazione del rimando americano non tarderà ad arrivare:

⁴ *Ivi*, p. 268.

⁵ *Ivi*, p. 269.

Verso la fine di luglio le alluvioni, le frane, le eruzioni avevano ormai bloccato mezza terra, la luce era erogata solo in alcune zone dell'Europa centrale, Inghilterra e Francia al buio, Belgio e Olanda con sole candele, in America, in pieno giorno, si presentò un'aurora boreale, che illuminò tutto quell'immenso continente, dal Canada alla Virginia. A Washington, la Casa Bianca era sfarzosamente illuminata da torce: il presidente assassinato era tornato, in una carrozza chiusa che era rimasta tutta notte davanti al giardino, e si diceva che in quella carrozza era anche Lincoln.

La nostra televisione (funzionante ad aria) ci diede un'immagine di un'intensità incredibile, malgrado le righe e il tremolio continuo. K. aveva gli occhi pieni di lacrime, e una mano alzata a coprire la nuca, come se ancora gli facesse male. Gridava qualcosa, tra le lacrime, guardando tutti con un'espressione interrogante, amabile, terribile. Poi, non vi fu che folla, immensa marea di teste. Passavano dei cantanti, delle bandiere. La carrozza di Lincoln fu infiorata... Ma Lincoln non uscì, o, forse, non lo vedemmo.⁶

E subito dopo

Il secondo giorno dopo questo fatto, lo schermo inquadrò turbe d'indigeni a cavallo. L'America ne era coperta. Urlavano vittoriosi. Molti scendevano da cavallo e s'inginocchiavano commossi, toccando più volte, con la fronte, il suolo della patria amata. Le città andavano scomparendo sotto la furia delle maree: solo a New York, l'acqua era alta decine e decine di torbidi metri verdi e bianchi, praticamente N.Y. non esisteva più. Il terzo giorno, l'Oceano fu pieno di legni dall'aspetto cadenti, grigi, come palazzi disabitati; e non erano disabitati: gli

⁶ *Ivi*, pp. 269-70.

spagnoli di Diaz, gli inglesi di Enrico, gli Olandesi, i Genovesi, tutti ritornavano.⁷

Ortese immagina dunque che perfino il presidente Kennedy (timidamente, riverentemente chiamato K.) ritorni dal mondo dei morti, e insieme a lui Lincoln, che tuttavia non si fa vedere. Non è una citazione casuale quella della scrittrice, soprattutto nel caso di Kennedy, il quale ebbe sempre un occhio di riguardo nei confronti dei nativi.

La questione più urgente, nel periodo del suo mandato, era senz'altro il problema della loro povertà, quindi dei loro standard di vita. Una serie di studi dei primi anni '60 mise in luce che più del 90% dei loro alloggi era al disotto degli standard di abitabilità, il tasso di mortalità infantile era più del doppio della media nazionale, l'incidenza di malattie quali tubercolosi, meningite e dissenteria superava anche di cento volte quella della popolazione non nativa, l'età media della morte si aggirava intorno ai quarantatré anni, e infine, con una disoccupazione che variava fra il 40 e l'80%, il reddito familiare era infinitamente più esiguo rispetto a quello degli angloamericani.⁸

Sono particolarmente significative alcune parole rivolte dagli indigeni al presidente Johnson, successore di Kennedy.

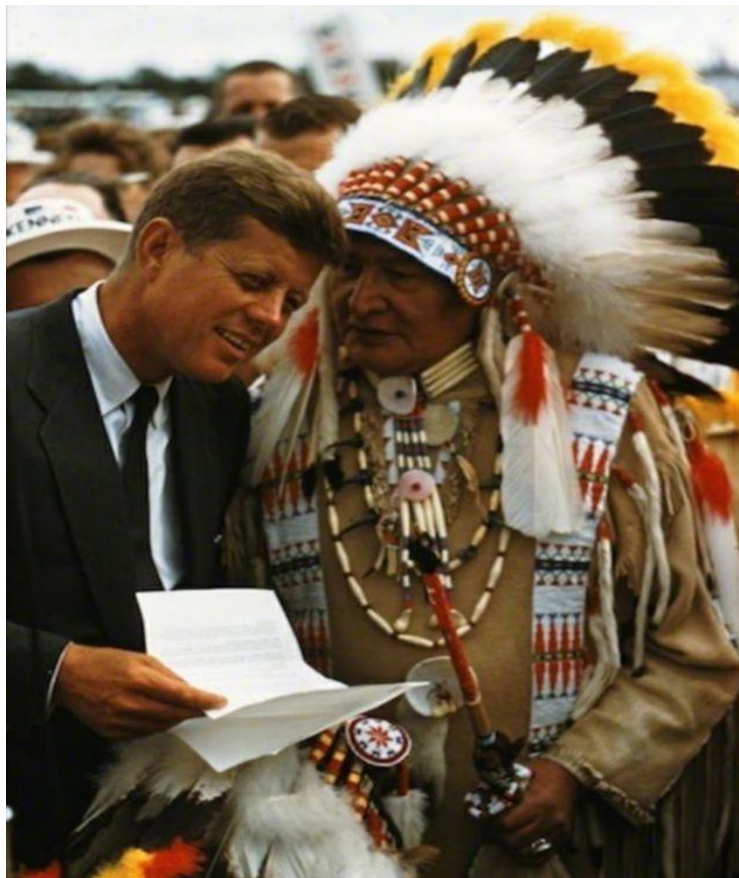
Siamo grati del fatto che i grandi programmi e progetti del nostro compianto, scomparso, beneamato presidente John Fitzgerald Kennedy proseguano sotto la sua amministrazione. Teniamo a esprimere nuovamente il nostro profondo dispiacere

⁷ *Ivi*, p. 270.

⁸ Cfr. James Wilson, *La terra piangerà. Le tribù native americane dalla preistoria ai giorni nostri*, Fazi, Roma 2003, p. 335.

e dolore per il nostro capo scomparso che il nostro popolo chiamava Capo Grande Aquila [...]

Siamo lieti che Lei stia portando avanti i programmi del presidente Kennedy e che sia Suo desiderio far avverare le speranze che egli aveva per gli indiani americani. Ci ha menzionato nel Suo discorso sullo stato dell'Unione, e ciò ha dato coraggio al nostro popolo.⁹



10

⁹ *Ivi*, pp. 335-6.

¹⁰ Una delle molte foto di repertorio che ritraggono il presidente John Fitzgerald Kennedy insieme a membri degli indiani d'America, qui precisamente insieme a un loro rappresentante. Ad Anna Maria Ortese non dovette sfuggire che nel '60, prima di diventare di fatto il trentacinquesimo presidente americano, Kennedy andò in cerca del voto dei nativi, e nel '62 parlò ai delegati di ben novanta tribù in visita alla Casa Bianca, rivolgendogli parole che alla scrittrice dovettero risuonare altamente pietose e umane, rivoluzionarie nella loro durezza, portatrici sì di un ricordo della colpa dell'uomo bianco, ma pure della voglia di superare quel danno: «I hope that this visit here, which is more than ceremonial, will be a reminder to all Americans of the number of Indians whose housing is inadequate, whose education is inadequate, whose employment is inadequate, whose health is inadequate, whose

Kennedy fu perfino ribattezzato Grande Capo Aquila, come abbiamo appena letto, per la sua vicinanza ai problemi e alle tradizioni dei nativi; e fatico a credere che Anna Maria Ortese, così attenta alla tematica, non fosse al corrente dell'operato del presidente.

Nell'*Alone grigio*, è il Kennedy resuscitato che viene proposto, poco prima del catalogo degli antichi conquistatori del nuovo mondo: «gli spagnoli di Diaz, gli inglesi di Enrico, gli Olandesi, i Genovesi». Questi tuttavia appaiono emergenti dall'acqua dell'oceano, come dopo un diluvio universale abbattutosi specie sulla città di New York, la cui scelta, da parte dell'autrice, non credo affatto che sia stata casuale. Com'è noto, furono proprio quegli Olandesi, della Dutch East India Company, a insediarsi per primi nel territorio di New York (o più propriamente New Amsterdam): per l'esattezza sulla punta di Manhattan, dove in breve alzarono un fortino per gestire l'ingente commercio di pelli lungo l'Hudson River. Successivamente, Peter Minuit, direttore di quell'avamposto, acquistò l'isola dai nativi Lenape attraverso un'ignobile negoziazione, che avrebbe privato gli indiani della loro terra in cambio della cifra irrisoria di soli 60 fiorini. Con l'arrivo del nuovo governatore Willem Kieft, le violenze verso il popolo indiano si intensificarono, fino a giungere al sanguinoso massacro di Corlears Hook nel 1643 – in cui gli olandesi uccisero centoventi indiani, fra cui donne e bambini – e al successivo

security and old age is inadequate – a very useful reminder that there is still a good deal of unfinished business» (*Public Papers of the President of the United States*, Federal Register Division, National Archives and Records Service, General Services Administration, 1962, p. 619).

biennio di belligeranza – la cosiddetta “Kieft’s war” – che portò a ulteriori e numerose vittime su entrambi i fronti¹¹.

Provocatoriamente, Ortese sceglie la città simbolo dell’America per indicare non una punizione bensì una razionale giustizia. È inoltre la natura che attua questa sorta di compensazione: è attraverso lo sconvolgimento causato da piogge torrenziali, eruzioni straordinarie, strane mareggiate, che si sottolinea lo sbaglio tremendo causato dall’uomo.

All’uomo non risponde l’uomo, bensì la natura, cioè in definitiva Dio. Ortese, lo abbiamo letto poco sopra, cita la Bibbia, che dichiara di leggere di continuo all’interno del racconto, e da cui avrà tratto certamente il tono sentenzioso della narrazione. E tuttavia, nell’*Alone grigio*, nessuno ha timore di Dio.

Comunque, anime liete e contente dovunque. Il tempo era annullato, la fatale paura che l’uomo si porta nel sangue fin da bimbo, e credo che lo faccia tanto tremare e gridare, che tutto passa e non torna, che una cascata immensa è la vita, le cui acque mai più non risalgono, quella paura era annullata. Ora vi era certezza; e si poteva osservare una cosa buffa: nessuno aveva paura di essere giudicato: segno che l’umanità, in sostanza, era profondamente colpevole.¹²

Non c’è peccato originale dunque, Ortese sembra voler dire questo, né tanto meno giudizio e patimenti finali. Ma la rassicurazione dell’autrice è assai illusoria, e con altrettanta

¹¹ Mario Maffi, Cinzia Scarpino, Cinzia Schiavini, Sostene Massimo Zangari, *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*, Il Saggiatore, Roma 2012, p. 714.

¹² Anna Maria Ortese, *L’alone grigio*, in *Angelici dolori...*, cit., pp. 270-1.

capacità illusionistica ci viene presentata la reale, se così si può dire, concatenazione degli eventi.

Tornarono, per le vie di Londra, i grandi mostri degli ultimi secoli, allampanati, scuri in viso, e si mescolavano ai re, alle regine, ai grandi poeti... Cominciò a cadere una pioggia di fango rossastro, pesante come piombo, e buona parte della popolazione era bendata. A Parigi, i grandi *chansonniers* rivivevano, davano spettacolo: in platea, miti, la regina decapitata, le duchesse in crinolina, accanto alle popolane, alle eroine. Dumas, un giorno, fece una piazzata: tutti e quattro i cavalieri di Parigi, con il ragazzo di Guascona avanti a tutti, attraversarono la città, diretti all'Étoile: volevano ridare al re il governo di Parigi.

I giornali erano pieni di titoli: presto, però, smisero di uscire. Ricomparvero bandi, sui muri, editti, che raccomandavano la calma e invitavano gli uomini a confidare in Dio.

[...]

Si pativa, e insieme c'era una grande quiete.

[...]

Il 29 di settembre, il sole apparve circondato da due aloni, uno verde, uno nero, trafitti da solo due o tre raggi, ma splendidissimi.

Il 30, non si alzò all'orizzonte più di un palmo, e tutto il giorno non fu che una lunga sera.

Il 1° di ottobre, ogni città vide il mare profilarsi all'orizzonte. La baldoria era finita, ora la terra si apriva.

Seguì un grande silenzio. Per due, tre giorni era sempre sera, e vasto infinito silenzio. Le piante si annerivano, e accartocciavano, come in un precoce inverno; gli uccelli tacevano.¹³

¹³ *Ivi*, p. 271.

Difficile non ricollegare questo passo, specie la prima parte, alla già indicata *Apocalisse*, annunciata anche dai celebri quattro cavalieri, qui portati in scena attraverso Dumas. E inoltre le figure mostruose che insieme a questi sopraggiungono, e la pioggia di fango rossastro, il clima allucinato e la confusione senza pari, sottolineano ulteriormente l'arrivo a una sorta di approdo terminale della vita.¹⁴ Una vita che tuttavia si ostina a non avere fede, sottolinea Ortese, e che deve fare i conti, forse proprio per questo, anche con un bizzarro sconvolgimento solare. A tre fatidici giorni, infatti, ne seguono altrettanti tre di silenzio surreale, in cui la natura comincia ad estinguersi e il mondo pare fermarsi. Se nel racconto di Noè e dell'arca c'era una colomba che confermava la salvezza, qui al contrario «gli uccelli tacevano». Dio rimane muto di fronte agli uomini indifferenti; a Dio non sembra neppure interessare l'alleanza (già rinnovata?, ancora da rinnovare?) con loro.

Il motivo?

Gli uomini hanno spento finanche l'ultima fiammella di contatto col sacro, e dunque con la speranza e con la possibilità (filosofica e fisica, pratica e psicologica) dell'innocenza.

¹⁴ Leggiamo dai Vangeli, esattamente da Matteo 24: «**29** Subito dopo la tribolazione di quei giorni, il sole si oscurerà, la luna non darà più la sua luce, gli astri cadranno dal cielo e le potenze dei cieli saranno sconvolte. **30** Allora comparirà nel cielo il segno del Figlio dell'uomo e allora si batteranno il petto tutte le tribù della terra, e vedranno il Figlio dell'uomo venire sopra le nubi del cielo con grande potenza e gloria».

Qui due cose possono interessarci: l'enfasi posta sul senso della fine, che accompagna il giudizio universale e ritroviamo anche nell'*Alone grigio*, naturalmente in termini più attenuati; e l'oscurazione del sole, che nella resa ortesiana diventa più sfumata e irreale, in perfetto abbinamento con lo stile del racconto, allo stesso tempo bellicoso e pacifico, tremendo e quieto.

L'inserimento del tema dei selvaggi serve dunque a ricalcare sempre questo aspetto. Attraverso John Fitzgerald Kennedy, splendida figura di mediazione fra la società e i selvaggi – quasi fra il male e il bene, la terra e il cielo –, Ortese vuole porre l'accento sulla purezza perduta dal genere umano, e spiritualmente e religiosamente. Il selvaggio serve di nuovo da monito ed esempio, è allo stesso tempo avviso e specchio di un'ispirazione.

Scritti di viaggio

Nel periodo compreso tra gli anni '48 e '62, ma anche un po' prima e anche un po' dopo, mi accadde di prendere una quantità di treni, scendere in molte stazioni all'alba, e ripartire ancora di notte, barcollando per la stanchezza, senza sapere precisamente dovei avrei riposato il giorno successivo. Qualche volta viaggiavo per un giornale, qualche volta no. [...] Non saprei dire che animo avessi allora. Si tratta di tanto tempo fa. L'Italia era ancora molto povera, non offriva una vita facile. Tuttavia questa vita era un campo pieno di confuse, grandiose possibilità; e la speranza – e il rischio – bastavano.

Dico questo perché solo così posso spiegare la presenza, in questa raccolta di articoli e racconti di viaggio, di pagine, e occasioni della pagina [...]. Particolarmente nelle pagine romane, mi trovai libera del tutto da impegni di giornali, e quindi da impegni di parte, e scrissi solo ciò che vedevo attraverso la Lente Scura di una giovinezza trascorsa nel confino di classe (c'era anche questo confino in tutto il Paese). E anzi, la Lente Scura, avrebbe potuto essere il titolo giusto per questa raccolta, se mi fosse stato consentito scrivere sempre per me, alle dipendenze di nessuno, cosa difficile quando chi paga, e rende possibile il vivere, predilige le Lenti Rosa, o di altro chiaro colore.¹

¹ Anna Maria Ortese, *Prefazione*, in *La lente scura. Scritti di viaggio*, Marcos y Marcos, Milano 1991, p. I-II.

Inizia così *La lente scura*, attraverso una prefazione-testimonianza della stessa Ortese che fa il punto sul suo passato, precario quanto avventuroso. L'autrice si sofferma sul titolo, ovvero su quello strumento che permette la vista – una lente, appunto – il quale non è tuttavia sinonimo di limpidezza e chiarore: è al contrario scuro, come la realtà complessa e stratificata, ambigua e crudele, che la scrittrice si trovò via via davanti.

Già dalla premessa si comprende come Anna Maria Ortese non accenni a scostarsi dall'immagine di solitaria intrepida, di donna outsider in un mondo ancora profondamente maschilista, quasi di animale mitologico: a rischio estinzione e per questo sempre in fuga.

La figura che torna in mente, ancora una volta, è quella del selvaggio, che tenta di sopravvivere con le armi della propria purezza e saggezza interiori, in un mondo ormai quasi totalmente monetizzato e avido. Ortese infatti non risparmia critiche a quei giornali che preferiscono pagare a chi guarda e scrive attraverso «*le Lenti Rosa, o di altro chiaro colore*», lenti attraverso cui leggere non solo la predilezione di un certo tipo di cronaca: rosa, d'amore, data dal semplice pettegolezzo, ma anche, anzi soprattutto, l'assenza di coraggio e d'innocenza, la mancanza del vero e quindi, automaticamente, di ciò che Ortese identificava col 'selvaggio'.

Non è facile pensare alla libertà di questa scrittrice: al confine tra povertà estrema e grandi illusioni future, fra orrore e speranza, tra fame e sogno. Anna Maria Ortese, tuttavia, non fu mai attratta da eventuali, inimmaginabili guadagni editoriali, e quando parla di «*confuse, grandiose possibilità*», lo fa sempre premettendo la

condizione di rimanere fedele a se stessa, ovvero di raccontare ciò che più le sta a cuore e di farlo attraverso una scrittura che non perda la propria identità.

Già da un testo come *Estivi terrori* possiamo notare come Ortese non stacchi mai la presa dal tema dei nativi, e di conseguenza dalla percezione di una terra presente sotto i suoi piedi ma perduta, non propria. In questo scritto Ortese descrive la sua misera vita a Roma. La contessa N., una mattina, le dice che non può più vivere nella sua anticamera, e la rimprovera per non voler trovare un vero lavoro. Ortese non obietta². Si sposta così dalla signora Emma, la quale non aveva «raggiunto ancora l'attuale prosperità, viveva con una certa modestia, e mi accolse perciò umanamente»³.

La scrittrice afferma di essere andata a letto con una grave oppressione sul cuore, e di essersi coricata con tutte le luci accese. Poi, come se non bastasse, ripensa a un libro di Kierkegaard regalatole da un suo amico, che fungerà da vero e proprio volano di riflessione sui temi del dolore e della solitudine.

Il difetto di Kierkegaard applicato, per così dire, al Mediterraneo, o per lo meno all'Italia, stava nel dare a questa alienazione una radice cosmica, e soltanto cosmica, mentre era per buona parte amministrativa, e avrebbe potuto porvi rimedio un onesto contabile.

Vediamo, vediamo un po', mi dicevo, prendiamo il nostro caso, prendiamo questo pezzetto di terra dove siamo nati. Abbiamo qui, se non sbaglio, un territorio di 301.249 chilometri

² Cfr. Anna Maria Ortese, *Estivi terrori*, in *La lente scura...*, cit., p. 62.

³ *Ibidem*.

quadrati: quanti metri sono? Non lo so, non ho studiato, e poi sono troppo emozionata per fare il conto a quest'ora, ma ugualmente si può procedere. Facciamo – solo per dire! – che siano trecento, milioni trecento di metri quadrati. Su questi trecento milioni, i nativi, o *abitanti*, sono cinquanta (milioni cinquanta): dunque (sempre per dire), sei *metri quadrati* è la quantità esatta di metri per ciascun abitante. Ciò significa esattamente che a ciascun abitante – pastore, manovale, e anche principe, non importa – toccherebbero di diritto, gratuitamente, metri quadrati sei, e su questi sei metri quadrati avrebbe diritto di costruire, se vuole, *un* locale. Può farlo? No, perché il territorio è dello Stato. Almeno, questa è la risposta, mentre la verità è che lo Stato possiede solo qualche sasso e pochi fili d'erba. Per il resto, montagna intere, regioni con boschi, con laghi, foreste bellissime attraversate da un fiume pieno di pesci, e contemporaneamente anche spiagge, e tonnellate di mare blu, e fette immense di cielo con inserite albe purissime – con ossigeno e canti di uccelli e gioia senza fine – appartengono esclusivamente alla signora Rossi con le due figliollette e il fratello fine letterato. Nella città lo stesso: sorgono quartieri di lusso, ville stupende, parchi magnifici vengono tagliati per favorire l'insediamento di condomini simili a sogni, e uno che passa (col sacco in spalla e i piedi pieni di polvere, ed è stanco) si mette a guardare, e dice: «ma chi gliel'ha data?» (tutta questa terra), e poi si accosta a fa: «per favore, questa terra era anche mia, ridatemi la mia parte». E loro ridono, e dicono: «ma noi si è comprata, con l'aria e tutto». Comprata da chi? *chi* è che ha venduto i miei sei – o seicento – metri quadri di terra, con l'alba di aprile, l'ossigeno, le farfalle e tutto? Chi ha venduto questa libertà (anche dei miei fratelli, dei miei amici poveri), chi ha venduto i nostri sei o seicento metri quadrati dove noi ce la saremmo costruita, anche in economia, una stanzuccia? Ed ecco, invece, perché non siamo forti, ci prendono i nostri verdi metri

quadri, e ridono: «via, via, a voi ne toccano *solo due*, di metri, ecco il *vostro* diritto, e non è allegro – fra qualche tempo...»⁴

Questa lunga tirata ha inizio da un pensiero su Kierkegaard e l'angoscia, quasi come se le due cose fossero collegate l'una all'altra.

È angosciante dover constatare che perfino l'uomo è fondamentalmente uno schiavo; è angosciante rendersi conto che perfino la natura, perfino l'aria, è burocratizzata e geometricamente divisa, divisa ma non condivisa; è angosciante, e soprattutto per la sensibilità ortesiana, prendere atto dell'egoismo sempre operante dell'uomo, che pone confini finanche sull'aria, sull'ossigeno, su piante fiori e nuvole. Se ricordiamo le parole del capo Seattle, che suonavano non come una maledizione ma più come una profezia, noteremo lo stesso sconforto e la stessa incredulità, la sorpresa e l'amarezza, lo sconcerto e l'inganno.

[...] E se noi vi vendiamo le nostre terre voi dovrete guardarle in modo diverso, tenerle per sacre e considerarle un posto in cui anche l'uomo bianco possa andare a gustare il vento reso dolce dai fiori del prato. Considereremo l'offerta di acquistare le nostre terre.

Ma se decidiamo di accettare la proposta io porrò una condizione: l'uomo bianco dovrà rispettare le bestie che vivono su questa terra come se fossero suoi fratelli. Che cos'è l'uomo senza le bestie? Se tutte le bestie sparissero, l'uomo morirebbe di una grande solitudine nello spirito. Poiché ciò che accade alle bestie prima o poi accade anche all'uomo. Tutte le cose sono legate tra loro. Dovrete insegnare ai vostri figli che il suolo che

⁴ Anna Maria Ortese, *Estivi terrori*, in *La lente scura...*, cit., pp. 63-5.

essi calpestanto è fatto dalle ceneri dei nostri padri. Affinché i vostri figli rispettino questa terra, dite loro che essa è arricchita dalle vite della nostra gente. Insegnate ai vostri figli quello che noi abbiamo insegnato ai nostri: la terra è la madre di tutti noi.⁵

È, questa, la parte finale dell'orazione del capo Seattle, il quale fino all'ultima parola condivide lo sdegno di Anna Maria Ortese. Sembra un curioso gioco di specchi, questo confronto tra passato e presente, fra il monito lanciato da Seattle a fine '800 e l'indifferenza constatata dalla scrittrice quasi un secolo dopo.

Tutto ciò che di buono arriva dalla terra arriva anche ai figli della terra. Se gli uomini sputano sulla terra, sputano su se stessi. Noi almeno sappiamo questo: la terra non appartiene all'uomo, bensì è l'uomo che appartiene alla terra. Questo noi lo sappiamo. Tutte le cose sono legate fra loro come il sangue che unisce i membri della stessa famiglia. Tutte le cose sono legate fra loro. Tutto ciò che si fa per la terra lo si fa per i suoi figli. Non è l'uomo che ha tessuto le trame della vita: egli ne è soltanto un filo. Tutto ciò che egli fa alla trama lo fa a se stesso. C'è una cosa che noi sappiamo e che forse l'uomo bianco scoprirà presto: il nostro Dio è lo stesso vostro Dio. Voi forse pensate che adesso lo possedete come volete possedere le nostre terre ma non lo potete. Egli è il Dio dell'uomo e la sua pietà è uguale per tutti: tanto per l'uomo bianco quanto per l'uomo rosso. Questa terra per lui è preziosa.⁶

⁵ Capo Seattle, in Romano Toppan, *Essere leader al tempo di Dio*, cit., p. 36.

⁶ *Ibidem*.

Seattle aggiunge anche l'esperienza religiosa alla sua perorazione, azzerando ogni tipo di gerarchia e puntando nuovamente alla collaborazione, anziché alla sopraffazione.

E da dove, mi domandavo ancora, quelli che entrano in possesso di queste case prendono i soldi per pagare questi fitti altissimi?

Anche qui mistero, cioè Kierkegaard, cioè angoscia.

Una cosa, però, non era mistero, anzi era chiarissima: che il territorio italiano non era *di tutti* gli italiani, ma, praticamente, di un solo gruppetto, che l'aveva ricevuto in eredità dal nonno; e così milioni di persone vivevano in casa d'altri, e se prendevano il fresco era sotto l'albero di un altro.⁷

Per Ortese, dunque, i suoi connazionali sono quasi tutti sfollati, senz'altro che cercano di accamparsi in luoghi mai veramente sentiti come propri. L'immagine dell'indiano costretto a vivere in una riserva, letteralmente deportato dalla sua patria e obbligato a sviluppare un senso, quasi un dovere alla domesticità, deve avere molto agito nell'animo della scrittrice. Anche in quest'ultimo passo appena riportato, e tratto sempre da *Estivi terrori*, è forte la sensazione dell'allontanamento (coatto, sempre) dalla propria casa, dell'interesse economico visto come primo e unico idolo del mondo, delle necessità di un ritorno alla Legge, a Dio.

Altro punto d'intersezione fra il discorso del capo Seattle e l'altrettanto accorato sfogo di Ortese è da ritrovare, credo, in un riferimento che striscia di continuo nell'opera dell'autrice, a volte venendo inevitabilmente menzionato. Parliamo di San Francesco,

⁷ Anna Maria Ortese, *Estivi terrori*, in *La lente scura...*, cit., p. 65.

la figura per eccellenza amica della madre terra, rispettosa e devota del creato in senso ampio: un esempio che dovette lavorare molto, nell'opera e nella vita, di Anna Maria Ortese.

In un contributo de *Le Piccole Persone*, il Santo di Assisi è messo in correlazione con due poeti.

Mi provo a cercare in tutta la letteratura italiana un momento di tenerezza e irrealtà di visione – diciamo di visione della realtà, quale dovrebbe essere la narrativa – e ne trovo riflessi in S. Francesco, in qualche momento del Purgatorio, e dopo alcuni secoli in qualche verso di Pascoli.⁸

Qui Ortese sembra tuttavia scontenta. Siamo all'interno di un discorso su «l'inimicizia» del «cuore italiano»⁹, collegata ovviamente ai grandi temi della natura e degli animali. La scrittrice non pare essere soddisfatta da quei tre esempi, ma in un momento successivo ritorna sulla figura del grande Santo.

Anche gli animali, come le montagne, le terre, i fiumi, i libri, i monumenti, le donne, sono vita e, in quanto inseriti nel territorio di un paese, sono parte della vita di quel paese. I bisonti erano infatti l'America, come lo erano le sue tribù primitive e lo sono oggi le sue popolazioni. Gli uccelli sono la Germania, come lo era Goethe, come lo è il Reno. Animali di ogni genere, lo stesso lupo, in Italia, sono l'Italia, come lo era Francesco d'Assisi, e lo è, oggi, un bambino del povero Sud, o un qualunque onorevole. Dove è vita, entro un territorio, là è la vita di un territorio. Ed è tutta, come vita, unità biologica, psichica, e, a un certo punto, morale.¹⁰

⁸ Anna Maria Ortese, *Piccolo e segreto*, in *Le Piccole Persone...*, cit., p. 52.

⁹ *Ivi*, p. 51.

¹⁰ Anna Maria Ortese, *Il criminale prudente*, in *Le Piccole Persone...*, cit., p. 129.

Anna Maria Ortese è anche colei che afferma che la moralità «è solo e sempre la *solidarietà di tutta la vita con tutta la vita*»¹¹. La scelta del corsivo sottolinea l'importanza riposta dalla scrittrice in questo pensiero, pensiero che si rivela quasi sconcertante nella sua semplicità e limpidezza.

Ortese parla di moralità, anzi del grado ultimo della moralità, ma non lo fa filosoficamente; piuttosto, inizia e conclude la sua sentenza attraverso il comandamento forse più conosciuto dagli uomini, dalla scrittrice esteso a tutta la vita, attraverso l'invito alla cooperazione e l'aiuto reciproci.

Soprattutto in questo pensiero, che ha qualcosa di profondamente aurorale, e insieme di totalmente terminale, è possibile leggere l'influenza, quasi ribaltata in scontro, di un autore come Giacomo Leopardi, specie del Leopardi che ragiona, ne *La ginestra*, sulla possibilità umana dell'unione anziché della disgregazione.

Così fatti pensieri
quando fien, come fur, palesi al volgo,
e quell'orror che primo
contro l'empia natura
strinse i mortali in social catena
fia ricondotto in parte
da verace saper, l'onesto e il retto
conversar cittadino,
e giustizia e pietade, altra radice
avranno allor che non superbe fole,
ove fondata probità del volgo
così star suole in piede

¹¹ Anna Maria Ortese, *Una sentenza della corte di cassazione*, in *Le Piccole Persone...*, cit., p. 177.

quale star può quel c'ha in error la sede.¹²

Ricorderemo come, nella *Palinodia al marchese Gino Capponi*, Leopardi negasse ogni tipo di progresso, si ponesse ovviamente contro l'ottimismo del suo tempo, che proponeva il mito di una nuova età dell'oro, e si mostrasse di conseguenza diffidente verso le riforme politiche e le conquiste tecnologiche, che per il poeta non generavano alcun tipo di felicità. Nella *Ginestra* Leopardi continua a escludere la felicità, ma riabilita tuttavia il concetto di progresso se questo può dar vita a una società migliore, fondata su rapporti più giusti fra l'uomo e i suoi simili.

La natura continua quindi a rimanere esclusa, la natura continua ad essere il nemico. Per Anna Maria Ortese, invece, non può esserci sviluppo e dunque progresso se non si passa dal dialogo con l'elemento naturale, dalla convinzione che l'uomo è solo piccolissima parte del creato, e che quest'ultimo richiede attenzione e allo stesso tempo rispetto.

Sono pochi quei luoghi in cui Ortese si sentirà, da questo punto di vista, al sicuro; pochi i momenti e poche le città, le passeggiate, le notti e le giornate che le daranno conforto. E anche là dove riesce ad afferrare un po' di pace – placando il terrore dell'essere uomo con la dolcezza che pure esiste sul nostro pianeta, e che la natura, sia pur sempre più sfregiata e offesa, continua a serbare – anche lì Ortese avverte il ragno lancinante della solitudine, quella condizione d'estraneità che è per lei quasi un marchio, scintillante come una malattia e

¹² Giacomo Leopardi, *La ginestra o il fiore del deserto*, in *Canti*, a cura di Franco Gavazzeni, BUR, Milano 2016, pp. 603-4, vv. 145-157.

automatico come un trauma nascosto. Lo si vede bene da un passo de *Le luci di Genova*, contenuto sempre all'intero de *La lente scura*. Anna Maria Ortese confessa di amare quel luogo, le ispira perfino sicurezza, ma ciò nonostante non può rinunciare alla sua natura di straniera.

Malgrado ciò, malgrado mi sentissi così al sicuro, l'inquietudine non mi lasciava, e continuavo a preferire, per le mie passeggiate, i luoghi meno frequentati, dove mi sarebbe stato possibile, almeno lo speravo, riflettere intorno alle cause dello scontento, della malinconia che m'impedivano di sentirmi a mio agio nella società italiana, causando tanto isolamento.¹³

Non senza un certo sconcerto anche da parte di se stessa, Ortese indaga primariamente sui motivi che la distanziano così tanto dal suo Paese.

Qui, con la povertà e l'umile lavoro, vi era una semplicità e amabilità grandissima.

Si era soli, e nello stesso tempo non si era mai soli, almeno, al modo terribile di Milano e di Roma, dove l'*altro*, se non è tenuto in palmo di mano dalla società, se non brilla per cariche e denari, nemmeno lo vedono, e può gettarsi da solo nella spazzatura, se si ammala; qui, a Genova, l'*altro*, l'*estraneo*, era, come tra bambini, un animale caro, e al prestigio o ai denari non si badava. Non, almeno, tra la povera gente.¹⁴

Anna Maria Ortese evidenzia, ancora una volta tramite il corsivo, le parole chiave «*altro*» ed «*estraneo*», che serviranno

¹³ Anna Maria Ortese, *Le luci di Genova*, in *La lente scura...*, cit., p. 142.

¹⁴ *Ivi*, pp. 139-40.

ad accompagnare anche un pensiero parallelo, sempre all'interno delle *Luci di Genova*.

Io sentivo la mia piccolezza, la mia nullità.

[...]

Allora, io sentivo questa città come la città più cara, più mia, fra le tante che avevo conosciuto; e una nobiltà intensa, quella stessa la cui assenza mi faceva morire, circondarmi. Qui è nato Colombo, pensavo, di qui ebbe inizio il grande fantasticare di nuovi cammini nel mondo – vedevo Lisbona, il colloquio con la regina di Spagna, il grande aprirsi, infine, di quel mondo! – E mi pareva che tanto tempo non fosse passato, e fossimo ancora nel secolo quindicesimo, e ancora qualcuno si apprestasse a partire, da questa terra, in una notte senza luce, per gettarsi verso l'oceano, verso un avvenire improbabile, ma non meno amato.¹⁵

Il fine ultimo di questo ragionamento è sempre, come vediamo, il raggiungimento dell'archetipo dell'indiano d'America, qui visto attraverso gli occhi di chi gli è andato per la prima volta incontro: Colombo.

Non dimentichiamo che in questi scritti è l'Ortese viaggiatrice a parlare, la giornalista dinamica, l'attenta osservatrice che si muove tra l'Italia e l'Europa, e che così facendo è ancora più vicina all'immagine del grande navigatore.

Fino all'ultimo Ortese, pur agganciandosi a Kierkegaard, non è la strada dell'angoscia che segue, bensì quella della speranza, una disperata speranza che la porterà a cercare, in lungo e in largo per l'Italia e l'Europa, una 'terra promessa' ancora possibile, da trovare e da abitare, un'America personale da sentire come casa e

¹⁵ *Ivi*, pp. 142-3.

nazione, demografica e spirituale, all'insegna della più profonda fratellanza.

In America però, e paradossalmente, Anna Maria Ortese non ci andò mai. Ciò potrebbe aver contribuito a rafforzare l'immaginario della scrittrice, via via modellando, irrobustendo e quasi pietrificando i suoi presupposti iniziali. Quella che si presentava all'inizio come una curiosa attrazione nei confronti di quella data, 1492, vediamo come si sia fatta strada nel cuore e nelle opere di Anna Maria Ortese, divenendo il punto di arrivo, filosofico e concreto, di un'intera vita.

L'apice di *Toledo*

La ripresa del riferimento americano

Quando scrissi “Toledo”, e per molto tempo dopo, amavo questo libro, lo consideravo il mio più caro e fondamentale. Poco alla volta, sono stata svegliata: il libro era cosa illeggibile, e io – dopo tanti beati anni d’illusione – non ero più nulla. “Toledo”, insomma, è stata l’esperienza letteraria umiliante, l’esame – la prova d’esame – in cui sono caduta. Se, dopo, qualcuno ha cercato di rivalutare altri miei libri – “Toledo” mai – questo non ha cambiato le cose. E dopo quel libro – per il gran silenzio e spesso il compatimento avvertito intorno – io non sono stata più la stessa, e ho conosciuto una lunga-lunga depressione. E come, se dopo una giornata piena di dispiaceri, ci si addormenta, e poi ci si sveglia che è sera, e il giorno non riserva più nulla: così, con tanta ombra nel cuore ho vissuto. E a quel libro, sempre alle mie spalle come un reato, ho cercato – cerco – di non pensare più.¹

Scrive così Anna Maria Ortese, in una lettera datata 21 marzo 1990 e indirizzata all’amico Franz Haas. La scrittrice si trovava allora a Rapallo, luogo che simboleggiò il suo ritiro finale dal mondo, il rifugio ultimo che segnò il suo esilio definitivo dalla vita, mondana e non.

¹ Anna Maria Ortese, in Franz Haas, *‘Un solo libro ho scritto’*. *La Ortese e Il porto di Toledo*, in «Paragone», 108-109-110, 2013, p. 84.

Dopo la sollecitazione del suo estimatore e amico, Ortese ha modo di ritornare più volte sul tema di *Toledo*, e sempre sottolineando la parola «errore – irrimediabile errore»².

... scrissi un libro 'travestito' da qualcosa che io non ero, e vinsi lo Strega. Ne scrissi un altro, del tutto mio, *Toledo*, e fu sempre, e anche ora, profondamente ignorato. Cominciò di là, nel '75, il mio tempo più desolato.³

In quella che potremmo definire l'autobiografia spirituale di Anna Maria Ortese, ovvero il suo scritto più autentico e forse per questo più intricato, oggetto di una lingua continuamente trasfigurata e di ardua lettura, assistiamo quasi a un contrappasso. È Ortese stessa, con amara ironia, a ribadirlo chiaramente. Con *Poveri e semplici*, testo «travestito», che non la rappresenta fino in fondo e lontano dal suo stile più puro, la scrittrice vince la più famosa competizione letteraria italiana. Con la pubblicazione di ciò che più le sta a cuore, invece, appunto *Il porto di Toledo*, tutto tace, e fino alla fine della sua vita tutto continuerà a farle credere di aver commesso uno sbaglio imperdonabile. Se c'era una predisposizione all'isolamento in Anna Maria Ortese, certamente *Il porto di Toledo* ne sancì la consacrazione.

Ma tenga presente che, qui in Italia, il mio caso è chiuso, o archiviato, da tempo. Anzi, proprio il caso TOLEDO. [...] Insomma, mi si accetta – anche in tante tesi di laurea, anche dalla Francia – ma TOLEDO resta un imperdonabile e oscuro peccato letterario e morale per tutti. Credo che entri in questa condanna l'ancestrale terrore di qualche cosa che la donna *non*

² *Ivi*, p. 85.

³ *Ivi*, p. 86.

deve esprimere: se la parità (interiore) con l'uomo, o la sua non appartenenza al luogo comune, non so. Ma temo che TOLEDO fu proprio un romanzo trasgressivo per le stesse femministe: dichiararono infatti, nel '75, che bisognava toglierlo dalle *loro* librerie. E lo tolsero. Figuriamoci gli altri. [...]

Dovunque, ho sentito qualcosa di simile al sospetto e al disagio. Ma di che? Per questo io non sono stata più orgogliosa – come lo ero fino al '75. È perché sono diventata invisibile – su quel solo punto – e inutilmente ho cercato di capirne il perché. Solo Pasolini – che non avevo mai visto – mi fu fratello: subito ripreso – irriso – dal più orgoglioso e forse sensibile Raboni.⁴

Parole confessate ancora una volta a Franz Haas, in una lettera sempre del '90, a cui ne fa seguito un'altra, in cui Ortese torna, quasi sadicamente, senza soste e senza rimozione del dolore, a riflettere sul medesimo punto.

Lei dà importanza a un libro (TOLEDO) di cui nessuno, da quindici anni, si ricorda, o se ne ricorda con irritazione e confusione. Un libro che è ritenuto tutto sbagliato e inaccettabile, e di cui si accenna con discrezione e prudenza per non offendermi, per non soffermarsi su un mio fallimento. Mi vogliono bene: *ma quel libro no*, va dimenticato. L'impostazione del Suo articolo fa di quel libro la quasi unica 'assoluzione' per una vita piena di errori e senza fortuna. Disgraziatamente proprio *quel libro* rappresenta per il gusto italiano – e per il suo 'pensiero critico' – il punto peggiore della mia scrittura e la mia vita. La storia della mia vita è precipitata proprio su quel libro, e il distacco tra me e i miei lettori (e anche editori) – distacco pieno di amarezza – comincia da lì.⁵

⁴ *Ivi*, p. 88.

⁵ *Ivi*, pp. 88-9.

E proseguendo:

In ottobre e novembre '75, i settimanali pubblicando i costosi inserti pubblicitari – a colori – molto lussuosi – dei libri Rizzoli di tutto l'anno '75 – non mancarono un autore e un titolo della Rizzoli. Solo Ortese e *Toledo* non c'erano. Chiesi una spiegazione. Risposero: una distrazione. Allora capii tutto. Per me: fu tolto di mezzo.⁶

Il porto di Toledo costituisce dunque un doloroso spartiacque nella vita della scrittrice. Con questo volume, Ortese dà alle stampe la sua pubblicazione più autentica, il suo testamento più puro; è un po' ciò che rappresentò *Menzogna e sortilegio* per Elsa Morante, che per quest'ultima voleva essere «l'ultimo romanzo possibile, l'ultimo romanzo della terra e naturalmente il mio ultimo romanzo»⁷; allo stesso modo *Il porto di Toledo* possiede qualcosa di estremo, di potentemente verginale e sincero: la volontà di inserire, pur nella trasfigurazione e finzione della storia, la maggior parte della propria intimità, della propria vita e del proprio sogno.

Il risvolto della medaglia di un tale atto è che, diversamente da Morante, nel caso di Ortese non ci fu vera ricezione, non ci furono applausi né successo. Solo qualche rara voce, che venne subito messa a tacere. Una dinamica simile sembra seguire amaramente, perfettamente, il destino infelice di Anna Maria Ortese, che nel momento in cui rivela se stessa nella forma più compiuta vede serrarsi le porte della comprensione, al coraggio più forte di mettersi del tutto a nudo fa eco un panorama di

⁶ *Ivi*, p. 89.

⁷ Dichiarazione di Elsa Morante tratta da un'intervista a Michel David, uscita su «Le Monde» e datata 13 aprile 1968 (reperibile anche all'interno della *Cronologia delle Opere*, a cura di Cesare Garboli e Carlo Cecchi, Mondadori, Milano 1988, vol. I, p. LVII).

creature che rimangono mute. Se già Anna Maria Ortese doveva nutrire qualche dubbio sull'attenzione e intelligenza umane, dopo la grave indifferenza rivolta a *Il porto di Toledo* l'autrice non ha più dubbi.

L'immagine-simbolo dell'indiano d'America, all'interno di uno scenario simile, si rafforza con ancora più convinzione. Anna Maria Ortese non è solo straniera/estraniata da se stessa per via di una certa predisposizione, che l'accompagna fatalmente sia per una sua inclinazione sia per le angosciose vicende familiari; Anna Maria Ortese è quell'Anna Maria Ortese, forse l'animale più solitario della letteratura italiana, bestia ferita da una malinconia millenaria, quasi un fossile archeologico che rivive grazie al dolore del mondo, Anna Maria è quell'Anna Maria Ortese, dicevamo, anche a causa degli altri.

Nella prima parte di questo capitolo, ricorderemo, ci siamo soffermati sul saggio di Todorov intitolato *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, dove quell'ultima parola, così importante e tuttavia così incompresa, densa e problematica, è messa tra virgolette. Si tratta di un fatto calzante anche per Ortese stessa, che soprattutto col *Porto di Toledo* viene messa tra parentesi: sospesa, oscillante in un luogo senza venti, in bilico su un perenne incontro mancato fra il sé e gli altri.

Quell'«altro» però, per Anna Maria Ortese, non è un problema. È sì problematico, ma è connesso al costante desiderio di comunicazione, di scambio reale e fruttuoso, di continui tentativi. Allo stesso modo degli indiani d'America, che ieri come oggi non si stancano di instaurare dialoghi con vecchi e nuovi governanti, e nella pazienza e nella temperanza hanno sempre mostrato la loro forza più grande, così Anna Maria Ortese, pur

nello sconforto e nella disillusione, ha sperato fino alla fine che *Toledo*, il suo canto più sincero, venisse colto per quello che è.

Alla fine del 1993, ecco spuntare una speranza per un'edizione italiana di *Toledo*, la promessa di una ristampa da parte della 'Casa' Adelphi:

In primavera pubblicherà *Il mare non bagna Napoli* – che a me non va più – e a fine '94, forse, *Toledo* – che sarà libero da *Rizzoli*. (15 dicembre 1993)

Il libro non sarà pubblicato così presto. Ma mentre passano gli anni, non si dissolve negli occhi della Ortese il miraggio della ricomparsa di *Toledo* in Italia. A maggio del 1995 chiudeva una lettera salutandomi una volta di più 'con gratitudine per la Sua generosità di lettore (ricordo *Toledo*)' (14 maggio 1995). Nel marzo del 1996, a Milano, dove lavorava alla stesura e rifinitura del romanzo *Alonso e i visionari*, pensava sempre e ancora a *Toledo*. Passava altro tempo, passavano altri dolori: ricevetti sue sensibilissime righe alla morte di mio padre, la cui vita – scriveva – 'sembra chiusa' (8 ottobre 1996). La Ortese era ormai molto stanca e malata, ma voleva veder rinascere *Toledo* a qualunque costo, anche a costo della salute. Era una corsa contro il tempo – anche la calligrafia era sempre più malferma – quando da Rapallo mi scriveva:

Sto correggendo le bozze di *Toledo*. Era stabilito che uscisse in febbraio (Adelphi) – ma sono in grande ritardo, non credo ce la farò a mantenere l'impegno. [...] E così, *Toledo*, se esce, è perché *solo Lei*, Franz Haas, mi ha detto una volta che era un buon libro. Nessun altro, o non così. (16 dicembre 1997)⁸

⁸ Franz Haas, 'Un solo libro ho scritto' ..., cit., p. 91.

È sempre dalla testimonianza di Franz Haas che stiamo attingendo, che ci guida attraverso l'itinerario non facile delle pubblicazioni di Ortese. Nel '93 la nuova casa editrice Adelphi decide di ridare alle stampe alcune passate pubblicazioni dell'autrice, fra cui anche *Il porto di Toledo*, che vedrà tuttavia la luce, per una seconda volta, solo nel '98, pochi giorni dopo la morte della scrittrice, all'epoca stanca e ammalata, esausta e provatissima, ma attaccata ancora con tutte le sue forze a quel libro: «la pubblicazione potrebbe slittare a marzo se non in ottobre. Per me, questa pubblicazione, ora, è vitale. Vivo per questo».⁹

Come per un sinistro colpo del destino, l'ennesimo, Ortese non vide la sperata ristampa di *Toledo*. Visse però quegli ultimissimi giorni in attesa di essa, augurandosi non tanto di ricevere il meritato successo, ma, credo fortemente, di vedere che il suo sforzo più grande riuscisse a infrangere quel vero e proprio carcere, la gabbia dell'isolamento in cui troppo spesso lei visse, e scrisse.

Questo scontro, questa particolare lotta tra Davide e Golia, verrà vinta solo alla fine, poco dopo la morte dell'indiana Ortese, evento a cui la ristampa di *Toledo* va quasi misticamente a sommarsi, e che se liberò la scrittrice da quella riserva, metaforica quanto concreta, la consegnò pure a un'esaltante percorso di riscoperta.

⁹ *Ivi*, p. 92.

Indiani e spagnoli

In piena contestazione giovanile e studentesca, come fa notare Giacomo Borri, Anna Maria Ortese porta a termine un libro che non ha decisamente nulla di politico. Chiusa in sé stessa, all'interno di un momento non definibile semplicemente come crisi, la scrittrice si dedica a un progetto che ha qualcosa di assoluto e totalizzante, di intimissimo, di assai peculiare. I sommovimenti del mondo esterno, agitazioni giovanili e non, faranno solo da cassa di risonanza. Ad Anna Maria Ortese è il suo passato, soprattutto passato interiore, che interessa adesso; la sua giovinezza, dell'anima e dei sentimenti; il suo modo di essere nel mondo; il suo rapporto con gli altri e con l'altro, in primo luogo con la vocazione letteraria.¹⁰

Dando vita a una sorta di libro-prisma, libro-arcobaleno, libro-cristallo, dalle molte sfaccettature spirituali e che bada più alle luci emotive piuttosto che ai fatti, Ortese ripercorre il doloroso periodo italiano, dopo l'abbandono della Libia e il ritorno a Napoli, in un quartiere povero e popoloso, all'insegna delle più precarie condizioni di vita. Il riferimento alla città partenopea è del resto presente fin dal titolo, in quel nome di città che ci riporta a una delle vie principali di Napoli: via Toledo, che congiunge piazza Dante a piazza Trieste e Trento, fortemente voluta dal viceré Pedro Alvarez de Toledo nel 1536, ma che dal 1870 al 1980 fu chiamata via Roma, in onore della nuova capitale del Regno d'Italia.

Oltre a questo elemento di toponomastica, Borri ricorda una suggestione ulteriore, «un motivo di ispirazione diverso, più

¹⁰ Cfr. Giacomo Borri, *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, cit., pp. 72-3.

sottile e particolare: nella città spagnola di Toledo, in San Tomè, è custodito un quadro del grande pittore El Greco, dal titolo *Sepoltura del conte d'Orgaz*¹¹, che dovette colpire molto l'immaginario della scrittrice, se proprio uno dei personaggi del romanzo, il direttore della «Libreria Gazeta», si chiama Giovanni Conra, conte d'Orgaz.

Il dipinto, suggestivo quanto imponente, raffigura allegoricamente i funerali del conte di Orgaz, ricco dignitario di Toledo, qui affiancato addirittura da Santo Stefano e Sant'Agostino, mentre il diacono guarda verso il cielo e il vescovo, all'estrema destra, legge dal Libro dei Morti per somministrargli l'estrema unzione. Tutt'intorno frati o cavalieri, e al centro della tela un angelo che trasporta in Paradiso l'anima del conte. Nella parte superiore del dipinto vediamo Cristo seduto sul trono, sulla vetta di un'ideale piramide, e davanti a lui la Vergine e il Battista. Presente inoltre san Pietro, riconoscibile dalle chiavi, insieme ad anime di beati e altri santi.

Non è certo un dipinto ordinario, soprattutto se il senso del quadro, come sottolinea Josetxo Beriain,

se lee de arriba abajo, es decir, la conexión de los tres ámbitos presentes, el mundo trascendente, el mundo cotidiano y el inframundo de las tinieblas y de la oscuridad, sólo es posible entenderla desde la metaobservación de Dios y su corte de ángeles. En el plano de la observación de segundo orden todos los enunciados devienen contingentes, toda observación puede ser confrontada con la cuestión de qué distinción emplea y qué

¹¹ *Ivi*, p. 73.

es lo que, como consecuencia de ésta, permanece para aquella invisible.¹²



13

¹² Jostxo Beriain, *La lucha de los dioses en la modernidad. Del monoteísmo religioso al politeísmo cultural*, Anthropos, Rubí 2000, p. 65.

¹³ El Greco, *El entierro del conde de Orgaz*, óleo su tela, 480x360, Chiesa di San Tomé, Toledo.

Sono considerazioni, quelle che abbiamo appena citato, che rientrano perfettamente nel clima ortesiano, e specie ne *Il porto di Toledo*, il cui eloquente sottotitolo è «Ricordi della vita irreale»¹⁴. L'allegoria di morte e resurrezione del conte di Orgaz, che mischia mondo trascendente, mondo quotidiano e inframondo di tenebre e oscurità, diviene la giusta sineddoche attraverso cui riuscire a cogliere il tutto, il simbolo che permette di giungere a una considerazione dell'intento generale di Anna Maria Ortese. Il cosiddetto irreale, ovvero quella dimensione invisibile di cui parlava Beriaín, sarà infatti onnipresente all'interno de *Il porto di Toledo*, e sarà direttamente correlato, non a caso, al più volte citato senso d'estraneità che accompagna l'autrice. Basta leggere l'incipit del romanzo per capire come non si possa fare a meno di questo riferimento:

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, in un certo senso io 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.¹⁵

Simili parole devono invitarci di nuovo a riflettere. Anna Maria Ortese le inserisce, e anche un po' enfaticamente, all'interno del suo libro più intimo, e le fa ruotare intorno al

¹⁴ Il titolo del primissimo capitolo-rubrica sarà invece «Ricorda Rassa, D'Orgaz e altre apparizioni dei suoi anni marini». Il riferimento all'opera di El Greco è dunque esplicitato fin dall'inizio, e non si risolverà all'interno di un solo richiamo, limitandosi all'onomastica di un personaggio; al contrario sarà significativamente presente in tutto il romanzo, specie nei presupposti più intimi che ne hanno portato alla scrittura.

¹⁵ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 9.

campo tematico della purezza creaturale, dietro la quale si cela sempre il paradigma dell'indiano d'America, contrapposto al mondo falsamente civilizzato.

Anna Maria Ortese si pone qui come rappresentante di quella società prima della vera e propria società, fatta d'innocenza e mistero, di ascolto e senso del dolore. L'autrice preferisce addirittura nascere in un secondo momento, ed essere figlia di nessuno: di un nessuno umano civilmente inteso, potremmo interpretare, rimandando così a una natura da cui ancora si può imparare, concreta e allo stesso tempo sfuggente, come un sogno, fisica ma irreale.

Non sto a dire perciò dove nacqui, e come vissi fino agli anni tredici, età a cui risalgono questi scritti e confuse composizioni. So che un certo giorno mi guardai intorno, 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 in cui un Borbone, forse ultimo, giaceva sommerso sotto il piede del giovane secolo attuale. Io nacqui dunque alla vita in questa strettoia: come popolo giallorosso, o figlia di popolo tale, mi trovavo sotto il peso di questo secolo che mi era, per natura, estraneo. Volevo dire la mia parola di popoluccio iberico, ma soffocavo (sotto questo secolo estraneo), e inoltre la lingua mancava, mancavano i mezzi più atti alla lingua: l'istruzione.¹⁶

Ortese ritorna quindi sulla sua biografia, connettendo inoltre l'assenza d'istruzione alla condizione dei nativi, ignoranti ma

¹⁶ *Ibidem.*

puri, innocenti perché distanti da un sapere metodico e canonizzato.

La scrittrice chiama poi in causa il «popoluccio iberico», attraverso un vezzeggiativo affettuoso dietro il quale si nasconde, ironicamente, la consapevolezza che proprio quel popoluccio ha dato il via alla più grande mattanza della storia. Ma il «popolo giallorosso» potrebbe anche contenere un riferimento rovesciato nei confronti degli indigeni, che dipingevano i loro corpi con vari colori, inclusi il giallo e il rosso presenti sulla bandiera spagnola.

I nativi americani vengono presto chiamati in causa, qualche pagina dopo l'incipit, durante la descrizione che Anna Maria Ortese fa della sua casa trasfigurata:

Nella stanza attigua (d'Angolo), al di sopra di ceste e casse abbandonate – pendeva il soffitto qua e là sfondato, e perciò nessuno vi entrava mai – erano raccolti tutti i vari popoli d'America, Comanche, Appalchi, Piedi Neri, ecc., insieme ad altre apparizioni del Continente australe, tutti da me dipinti.¹⁷

È un'operazione da tatuatrice, quella di Anna Maria Ortese, che imprime su se stessa, ovvero sulla sua interiorità, e con la pittura così come con la scrittura, i simboli più significativi che costellano la sua vita.

[...] vi erano giorni che uscire, camminare, non mi andava tanto, o perché mi ero stancata troppo il giorno prima, o per qualche altra ragione banale, o perché nella testa qualcosa ferveva. Allora, anche di mattina, chiusa nella stanza d'Angolo, scrivevo o leggevo, talora umili giornoletti, o disegnavo, con matite

¹⁷ *Ibidem.*

colorate, del tutto infantilmente, signori e contrade dell'antica America.¹⁸

Ritorna così lo stesso clima visto in *Pellerossa*, e ritornano gli stessi personaggi che spesso affolleranno le storie di Anna Maria Ortese. Nella dinamica di totale trasfigurazione e abbagliamento a cui sono sottoposti, in quest'opera in particolare, essi cambiano significativamente nome. La protagonista si chiamerà Damasa, con vari ulteriori appellativi, mentre i genitori Apo e Apa. I fratelli, tutti legati al mondo del mare e della navigazione, saranno così Rassa, il marine morto in giovane età nell'isola ironicamente chiamata Esperancia (corrispondente a Martinica); l'inquieto Lee; il cordiale Albe Garcia; e il piccolo Frisco; ai quali è da aggiungere la pragmatica sorella Juana. Trasfigurati anche i nomi della gente che non fa direttamente parte del nucleo familiare degli Ortese: il già citato Giovanni Conra, conte d'Orgaz; la tunisina Cora, moglie abbandonata da Lee; l'affascinante Lemano, detto «il finlandese», con cui Damasa intrattiene rapporti letterari e per il quale arriverà a nutrire dei sentimenti amorosi, che naufragheranno tuttavia a causa della sua volubilità e fuggevolezza. E abbiamo inoltre Semana, sorella del finlandese; e Mr. Morgan, Jorge Adano, Cyprisso, Misa, e molti altri.

Sembra quasi di star di fronte a una tribù, timbrata tutta da onomastiche vivide e penetranti. Anna Maria Ortese cede volentieri al rito di ribattezzare persone che non sono semplicemente personaggi; le rinomina quasi rifondandone gusti e caratteri, percezioni e passioni. Ognuna di esse, possiamo

¹⁸ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 24.

supporre, manterrà integri i connotati primari della propria identità, ma è innegabile che Ortese le riplasmò, come fosse un demiurgo, secondo quella dimensione di onirismo che costantemente aleggia nel testo, le riformulò e ripresentò attraverso la lente deformante, ma mai annullante, del trauma e del dolore del vivere, dell'arte e della sua forza rigenerante.

Ortese va inoltre incontro anche a un'operazione di riciclo, un riuso funzionale di cose pubblicate in passato che le servono per rafforzare quello che è il suo tema dominante. All'interno del terzo paragrafo del primo capitolo, ad esempio, sono presenti estratti del già detto *Pellerossa*, che rimandano esplicitamente a Cavallo Bianco e all'inno colombiano dedicato a Simón Bolívar.

All'interno del paragrafo Ortese inserisce tuttavia una variazione. Si parte sempre da un invito al fratello-«fanciullo apasa» ad «ornare la stanza»¹⁹, al quale fa seguito un'ulteriore domanda correlata a una riflessione sul tema americano.

«Che ne diresti di un Piel Roja al naturale, che io dipingessi, attaccandolo poi sulla branda? Pensa che impressione, entrando».

Ma non la vanità, giustifico, era il mio movente; che da alcuni mesi, per certa lettura di opuscoli missionari, il *Cruzeiro* principalmente, in cui si deplorava il decadimento della bella nazione americana tanto diletta a noi, io era rimasta impressionatissima: mangiavo di malavoglia, dormivo soprapensiero, e unica mia soddisfazione era una impetuosa discussione che aprivo giornalmente con gli Abitanti, sulla viltà dei Bianchi ed altre esagerazioni. Non mi si dava molto retta, né a me, del resto, importava, ché altre erano le mie ansie continuate, assillanti: si pensi, un libro! Lungo o breve romance,

¹⁹ *Ivi*, p. 50.

– ma ben superiore alle infantili avventure per studenti – in cui badavo ad esporre la tragedia dell'ultimo Roja, un Comanche, superstite unico alla marea bianca del mondo, vilipeso, inseguito, dalle Guardie Civili assediato. Una cosa importante, ma in senso tutto superiore, s'intende, almeno per il fine cui miravo: la rivolta contro il Bianco oppressivo, la restituzione dell'America ai primitivi Abitanti. La sventura – o la disgrazia – era stata però duplice per El Roja: il quale, così tutto ferito e cosperso di sangue, chiamato da me nella York Nuova – dove stabilito l'ultimo assalto (sei milioni di armati contro un guerriero cadente, ma sorretto dagli Spiriti del Mattino!) causa soprattutto la difettosissima conoscenza topografica che io avevo della città, si era definitivamente smarrito. Finito nel fiume o in una foresta adiacente, chissà! Lasciavo allora il letterario tentativo, cadendo nella più alta febbre de l'alma di cui possa ammalarsi apasino. El Roja! El Roja! Tutto il raffinato mondo intorno mi pareva, al confronto, un vegliardo assopito nella poltrona, che non si può immaginare cosa più deprimente. Ne ero oppressa come per nebbia che cali. Come fuggire, dove raggiungerlo, e per quali libere vie del mondo, l'ultimo Roja?²⁰

Essendo spiritualmente a Toledo, la parola pellerossa si trasforma in piel roja, da Anna Maria Ortese accorciato in El Roja. Rimane tuttavia inalterato il contesto su cui la scrittrice modella la storia, anzi il cosiddetto «rendiconto», intitolato «PIEL ROJA E IL FANCIULLO APASA (COMANCHE)»²¹, che è quasi del tutto identico a quello del racconto di *Angelici dolori*. Cambia però il nome della nave: Maria Rosaria nel caso di *Pellerossa*, e Maria Morales per *Il porto di Toledo*; e cambia il

²⁰ *Ivi*, pp. 50-1.

²¹ *Ivi*, p. 61.

finale di questa sorta di storia nella storia. «Forse il rendiconto era terminato», avvisa Anna Maria Ortese, «ma questo non sapevo, e ancora, per qualche rigo, incertamente, continuai»²².

E vengono operai, invece, e subito comincia grande lavoro per il rifacimento di questo porto, per il riempimento delle grandi acque verdi, là una formidabile stazione che nasconda l'azzurro, qua abbattere, rifare, mutare tutto.

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 Morales che si faccia strada tra 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 – come in sogno continuavo – ed io non posso fare a meno di attenderla. Anzi, certe sere di tranquillità, mi sorprende sui vetri, battito soave, l'ala di questo uccello – veliero o Spirito di veliero –, ma con rumor dolce, appena sensibile, quasi non potesse, per spirituale sua sostanza, chiamare più forte. Ed 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 le Terre d'Héroès. «Aspettateci, Terre grandiose! Luminose! Non allontanatevi, accostatevi Praterie del Cielo, dove l'Ovest non ha termine! Raccoglieteci, e sia per sempre, nella vostra luce rossa, Terre beate, e voi, Popoli dell'eterno, Appalchi, Comanche! Mandate, messaggeri, i vostri asciutti venti!»

Sorgono i venti occidentali da ogni parte della sera, al richiamo apasa. E la nave corre, vola sulle acque montuose, e in un istante è là! E io scendo, e intorno è un vivo tumulto! Mi

²² *Ivi*, p. 60.

caracollano intorno, gloriosi, los Héroes che qui vennero, dove la Civiltudine e il Nero Vero non li seguono, che qui cantano, con potenti bocche, gli himni della pace e la 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, col libero piacere e a volte lacrime, a quelli che uno amò, Spiriti del Mattino, e Piel Roja e il fanciullo apasa, lo stesso Melinho e altri.²³

Esattamente trentotto anni separano *Angelici dolori* da *Il porto di Toledo*, ma in sostanza nulla pare essere cambiato; Anna Maria Ortese anzi rafforza il fastidio contro la sua stessa società – trasformato in vera e propria «rivolta contro il Bianco oppressivo» – e acuisce la tenerezza e il desiderio di protezione, la stima, finanche la venerazione verso i popoli dei nativi americani.

In questo preciso estratto del *Porto di Toledo*, l'autrice si sofferma su ciò che probabilmente vedeva come l'unica liberazione per quei popoli, la sola dimensione che gli avrebbe permesso l'affrancamento dall'uomo bianco: la morte.

Quasi declinando personalmente le mitiche isole dei beati, dove secondo la letteratura classica veniva concessa agli eroi una vita senza più fatiche, fatta solo di quiete e bellezza, allo stesso modo le «Terre d'Héroes» di Anna Maria Ortese vogliono risarcire l'avventurosa quanto difficile vicenda dei nativi, i quali solo in una seconda vita dopo la vita umana, secondo la leggenda, recupereranno la libertà e la gioia perdute.

²³ *Ivi*, pp. 60-1.

Come spiega Alessandro Scafi,

È stato accertato che l'importanza attribuita ai paradisi sembra aumentare nei momenti di crisi profonda, cioè nei momenti in cui ci si sente poveri e imprigionati, e quando i valori tradizionali vacillano. È successo anche agli Indios quando si sono incontrati con i colonizzatori europei, perché, mentre i colonizzatori, quando arrivarono in America, pensavano di essere giunti al compimento della loro storia, gli Indios, proprio a causa dei nuovi venuti e vessati da loro, subirono uno shock culturale ed esasperarono la loro ricerca del paradiso, dandole un carattere tragico e urgente, quello di una fuga disperata di fronte a una catastrofe cosmica. Eppure sembra valere per tutti, Europei e nativi americani, l'antica esortazione del semidio Apache Jicarilla: «Non guardatevi attorno, non crediate che io sia all'est, al nord, all'ovest o al sud. La terra è il mio corpo, io sono lì, io sono dappertutto. Non crediate che io stia solo sotto terra o in cielo, o soltanto nelle stagioni o dall'altra parte delle acque: essi sono tutto il mio corpo. La verità è che io sono in ogni luogo».²⁴

Simili considerazioni risultano profondamente adatte anche per Anna Maria Ortese, che se da un lato poteva condividere la visione cattolica, basata sulla sofferenza e sull'accettazione/superamento di quest'ultima, dall'altra non ha mai esplicitato la propria fede e dunque potrebbe aver enfatizzato, specie nel suo libro più doloroso, la ricerca di un proprio paradiso, perfettamente combaciante con la sua visione della vita (e della morte).

²⁴ Alessandro Scafi, *Alla scoperta del paradiso: un atlante del cielo sulla terra*, Sellerio, Palermo 2012, p. 98.

Le parole del semidio Apache, inoltre, risultano vicine non solo al Dio cattolico, che pure è presente nella produzione ortesiana, ma anche a quel connubio di spirito e natura che la scrittrice ha sempre cercato, quasi disperatamente preteso dalla sua storia personale, storia passo passo trasposta nei libri. Le meravigliose «Praterie del Cielo, dove l'Ovest non ha termine» non rappresentano dunque soltanto un omaggio, un tentativo di allinearsi alla tradizione e alle credenze ultraterrene dei nativi. Anna Maria Ortese, io credo, ha sentito profondamente come propri quegli scenari, scenari perfino non umani, li ha naturalmente adattati a una personale rivolta contro l'uomo bianco, a una successiva, sospirata quanto ardua rinascita.

Il discorso sui Padri

Nel terzo capitolo di *Toledo*, Ortese torna nuovamente a riflettere sul tema dei nativi, attraverso una fitta pagina in cui si mescolano sogni e idee avventurose, immaginazione e realtà deformata. La scrittrice si è recata insieme ai genitori, Apo ed Apa, alla «Chiesa del Pilar, o del Mare Interrado; poi, nel pomeriggio [...] al molo»²⁵.

Fu dunque, non subito, ma solo in un secondo momento, quando mi fui abituata a tanto splendore, che io scorsi, dietro l'Altare, fra alcuni marine dispersi, Thornton Madras, vestito da

²⁵ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 90.

ammiraglio dell'America antica, con la feluca nera e oro dappertutto e, sul cappello, piume bianche.

In realtà, il Thornton di tutti i giorni era seduto nel primo banco davanti a noi, con la sua signora Geltrude, le cognate e i bimbi, compunto e con la pipa in tasca; ma fu là, dietro l'altare maggiore, che io lo vidi, vestito da ammiraglio dell'America antica.

Erano, a lui accanto, altri uomini giovani, tutti con la faccia coperta da una nube, e quando questa si dissipò, riconobbi Rassa, Morgan, Papasa e altri, seguiti a loro volta da una moltitudine di Rojas.

Si levò un gran canto di chiesa, un Tedeum, ma dietro, o entro, non so, altissimo su tutto si inerpicava quel canto dell'America antica, non più Himno de la Libertad, no, canto ancora più antico e povero e insieme superbamente umano. Io vidi attraverso questo canto, con lacrime, l'America Antica. Essa mi parve l'Avvenire. Vidi un ritorno, come dopo tempesta, agli antichi Padri Biblici, alle figurazioni del Cavallo e del Bisonte, però libere figurazioni, non mediate dall'Utile: vidi, insomma, il Paradiso. Al centro, come dissi, era Thornton; più indietro, pallidi per la lunga attesa (cadevano poi sull'abside fasci di metallici raggi, e s'incrociavano spade chiglie lanterne e alberi di trinchetto), in bianche vesti di luce (o di spuma) – Rassa e gli altri.

Come vidi questa santa immagine, essa si spense; la Messa ebbe termine, si spensero i ceri, e uscimmo con la folla, Apa, Apo e tutti gli altri, lungo le rive erbose del Mare Interrado. Ma io non facevo che voltarmi indietro.

La famiglia di Thornton, con Thornton in testa, ci raggiuse, e i miei e Geltrude Thornton e le cognate si misero a conversare d'inezie. Ma io non vedevo più alcuno.

Che è? – mi dicevo più tardi, tornando sola al Mare Interrado, e, più tardi ancora, nel pomeriggio, passeggiando con Apo e

Frisco sul molo – che gli è accaduto? che vidi? Cos'è quest'America Antica? Questi Padri Biblici, che sono? Queste figure di cavalli, che? Sarà qui, dunque, il mistero della mia situazione? Che sono Toledana, che soffro, che esistono muraglie e Conti D'Orgaz, i quali mi impediscono? ... Allora, questi ritmici, che? ... questi scritti, cosa? ... [...]

A distanza di anni, una vita, vedo in quella mia presentazione al cospetto di Thornton e gli altri, davanti all'altare del Pilar, quasi una indicazione, che ora mi era oscura e vietata, della strada che io dovevo prendere più in là, cioè dopo molta morte, del ritorno al Passato. Vidi anzi, benché solo per un attimo fulmineo, che non vi era Passato, ma solo Inganno di promesse e avvenire; vi era un'unica pienezza dei tempi, che ora avevamo dimenticata, e ci aggiravamo intorno alle sue vecchie mura. Vidi che il progresso non era, né il Passato, ma era un unico Presente dell'Uomo Biblico che conosce la vela e il cavallo e le enormi distanze, e i sentimenti elementari, e un rapporto eterno con le nubi, la semovente distesa dell'erba, le semoventi catene del mare.²⁶

In questo lungo e meditato estratto, Anna Maria Ortese alterna il vagheggiamento più speranzoso – di un passato sempre mitico, e combaciante con un futuro spirituale proiettato al di là della nostra prospettiva – alla più triste disamina del presente. Non esiste vero progresso nella vita terrena, ma si ottiene il miglioramento totale nella sospirata dimensione paradisiaca. Non sono tuttavia dell'opinione che Ortese si aggrappi semplicemente a una scappatoia metafisica, pur di giustificare la sofferenza umana; non sono del tutto convinta che per un'autrice così

²⁶ *Ivi*, pp. 91-3.

scrupolosa il paradiso, qualsiasi cosa esso voglia significare e far intendere, possa risolversi in una visione così banale.

Ribadendo il pensiero leopardiano, di malafede e sfiducia nei confronti del progresso, Anna Maria Ortese sposta l'assicella verso un uomo originario, talmente umano da potersi definire non umano. Nei Padri Biblici, così spesso chiamati in causa, leggiamo in primo luogo l'esigenza di un ritorno all'origine di tutte le origini, se non al Padre stesso; e secondariamente la necessità di non slegare, lo abbiamo visto nelle parti finora trattate, la dimensione del puro e dell'escluso, del primitivo, specie del nativo americano²⁷.

Il binomio, nel *Porto di Toledo*, è però più insistente e marcato: sia perché si tratta del libro più intimo di Anna Maria Ortese sia perché fu scritto, e quest'ulteriore ragione sembra quasi un pegno per quella appena indicata, in condizioni di vita estremamente precarie. Leggiamo la seguente confessione:

Non posso dirle come quest'anno si vada profilando, per me, pesante, una vera strettoia: sono ospite non più gradita in un pianoterra di Montemario, proprietà di amici: vivo con una persona che va su e giù, come le maree, e il cui costante

²⁷ A distanza di dieci anni dalla prima edizione de *Il porto di Toledo*, Anna Maria Ortese, ripubblicando l'opera per la collana BUR della casa editrice Rizzoli, aggiunse al romanzo una nota finale, nota che verrà ripresa anche nelle successive edizioni Adelphi. Qui scriverà: «E *Padri Biblici*, che poteva significare? Non personaggi biblici, sicuramente. Anni dopo, mi apparve chiaro, e ne fui molto contenta. Voleva dire *Pilgrim Fathers*, cioè *Padri Pellegrini*: quei durissimi calvinisti che, perseguitati da Giacomo I, emigrarono alla fine nell'America Settentrionale, dando il via alla colonizzazione democratica del nuovo paese. Damasa li aveva intesi. *Biblici* e *Padri* stavano, nella sua mente velata, per *Americani*» (Anna Maria Ortese, *Nota*, in *Il porto di Toledo*, Adelphi, Milano 1998, p. 553).

Una simile dichiarazione è più che mai importante ai fini del nostro discorso: attesta ancora una volta, ed esplicitamente, l'importanza assegnata al mondo dei nativi. Ortese associa il dato cristiano a quello indiano, li fonde e rimescola dando vita a un archetipo che non rinuncerà a quest'interferenza primaria, ma anzi la vivificherà e ricalcherà, incessantemente, pubblicazione dopo pubblicazione.

turbamento mi condiziona. Quel rifugio ch'era la mia stanza, va rivelandosi sonoro come un pezzo di strada. Ho altre comunissime preoccupazioni: e tutto ciò forma davanti a me una specie di muro che non mi fa vedere più nulla, da cui potrei uscire incontrando gente, se avessi il coraggio di telefonare a qualcuno. Ma a chi? Dovunque, salvo che tra la piccola gente, artigiani, bottegai, è una continua recitazione, una esibizione di falso o vero potere; e c'è, per l'*estraneo*, commiserazione e insolenza. Non l'avvertivo tanto, un tempo. Ora sì.

Ortese pone qui l'accento, e fortemente, sul termine «estraneo», che vive sulla sua stessa pelle e che collega dolorosamente a stati d'animo quali la commiserazione e l'insolenza. Inoltre, lo sradicamento quasi innato nella sensibilità dell'autrice tocca nel *Porto di Toledo* un apice tutto suo, l'isolamento interiore e fisico si sommano qui a una scrittura personalissima, la più introspettiva di Anna Maria Ortese, dove il filo rosso del tema americano viene sempre mantenuto. Nel passo che riportiamo poco sotto, la protagonista fa riferimento a una lettera ricevuta da Lemano, lettera che la fa sussultare e la rimette in contatto con quanto le è più caro.

Dunque, nulla era veramente crollato! La terra, gli uomini, ancora duravano! Vi era un amico di D'Orgaz! A questo amico, Toledana era cara. Vivi, per questo amico, erano i pensieri e i fantasmi del tempo di gioventù della perduta Toledana. Forse, non era del tutto perduta, Toledana!

E poi, questo messaggio contenente una indicazione tanto precisa della minaccia che io, Toledana, sentivo nell'aria: di un mondo contrario al mare e all'America dei Padri, di un tempo contrario a tutto [...], e gli uomini avrebbero visto mutate le loro

patrie, questo messaggio giungeva a me francamente aspettato, quasi da me partito, o dolorosamente pensato.²⁸

Lemano non è un semplice personaggio, né un docente qualunque, bensì «Prof. Aggiuntivo Storia Nautica»²⁹, come scrive egli stesso nella lettera. Nell'ottavo capitolo, Anna Maria Ortese offre un nuovo spunto per riflettere sul suo ruolo.

I Lemano abitavano al primo piano, un appartamento cui si accedeva da un breve andito senza finestre.

Suonai – toccando appena il bottone staccato – e un attimo dopo A. Lemano in persona venne ad aprire.

Egli aveva un visto che, vedi Lettore quanto è strana la terra, non ho più incontrato di poi, da quando questa storia finì, per lunghi anni trenta e mesi quattro, e solo ieri sera, mentre rincasavo raffreddata e annoiata, ho rivisto un attimo.

Passò un tale, nella centrale Avenue Langen, e portava in alto, sopra la piccola testa di un buio dorato, un'altra piccola testa di un buio dorato, e tale seconda testa, me ne accorsi solo un istante dopo, violentemente girandomi, era quella vivace e dorata del Prof. Oceanico.

Ma, girandomi, parlo di ieri sera, in Avenue Langen, tale seconda testa era scomparsa, e in suo luogo solo la nuca inchinata di un cittadino solitario.

«Lemana!» (o «Semana», non ricordo bene) gridò il Prof. A. Lemano, guardandomi come se non fosse me che aspettava, come la porta abbia aperto a caso, e con queste parole che dico, gridate fortemente, direi sgarbatamente, a qualcuno che era certo

²⁸ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 134.

²⁹ *Ibidem*.

in una stanza accanto, mi annunciava: «Apri, Semana,» gridò
«*tutte le finestre dell'Ovest!*»³⁰

Andando avanti con l'incontro:

[...] «il motivo del desiderio di D'Orgaz e mio – di vederla – era in questo: che lei, Damasa Figuera, o Toledana, di famiglia marine, e anni marini, vissuta in ombre marine, ma non più di noi, sa? E noi disperati tutti, e lei non ancora. E cos'è questo mare, in cui lei vive, e ha visto, desideriamo, sì, di sapere, e in questo mare che era comune, non solo di lei, Damasina, tornare, morire...»

E sì dicendo mi prese la mano, e la portò al suo volto, senza però toccarlo. Dopo di che mi par di ricordare – mentre egli non aveva lasciato ancora mia mano – il seguente tutto distorto, e lontano dalla ragione, dialogo:

«Che» dissi tremando (cosa che doveva essergli cara, tanto acutamente mi guardava), «che» proseguo a caso, «sarà questo mare, se non la terra dei Padri Biblici, in cui siamo immersi tutti?»

«Ma questa terra è minacciata» calmo fa.

«Non dai Biblici!»

«Sì, proprio loro.»

«No, non loro» gridai, mentre le signore si voltavano.³¹

La conversazione continuerà:

«Bene... bene... benissimo» e cose del genere (che ora di nuovo si attenuano), banalità simili brontolava, ma con (a me) ancora più enigmatico riso, tanto – come persona che vi conosce

³⁰ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 138.

³¹ *Ivi*, p. 141.

ad apprezza, per cosa che non ricordate vi ha cara – guardava.

«Ma ora, Toledana, non dobbiamo più perderci...»

«Se lei vuole... crede... sarà così...» contenta dissi.

«Lei verrà ancora a trovarmi» disse. «Parleremo! Con D'Orgaz,» (molto serio) «pensiamo ora novità grandi. D'Orgaz e qualcun altro. Lei, con noi, verrà avanti.»

«A che fine?» oscurandomi a quel nome caro, oscurandomi ancor più di tutto, e di come il tempo mutava.

«Al fin di ritrovare le terre dei Padri!» non così contento, ma dolce, con grazia disse: «Le vere, ché queste che lei sogna, Damasa, sono altre!».³²

Dai vari esempi riportati, possiamo giungere ad alcune conclusioni. La prima ci porta a ribadire che per Anna Maria Ortese vale l'equazione biblico = primitivo, e primitivo = puro. C'è quindi una totale fiducia in coloro i quali incarnano gli ideali insiti in queste aggettivazioni, e in senso inverso è normale la reazione di forte disappunto di Toledana, a difesa dei Padri Biblici – dietro i quali possiamo leggere quasi i Padri della terra, del mondo, dell'interno universo – e contro la visione dubitante di Lemano.

In secondo luogo, qui Ortese sembra arrivare anche ad una seconda equazione, con tutti i significati del caso. La terra viene completamente equiparata al mare, e il mare si carica in questo modo sia dei rimandi intimi attribuitigli dall'autrice (primo fra tutti la morte dei fratelli: entrambi marinai ed entrambi morti dopo un viaggio per mare) sia di un'equivalenza con un mondo, quale quello terrigeno, che pretende le stesse difficoltà e le stesse speranze, gli uguali momenti bui contro cui lottare e gli

³² *Ivi*, p. 142.

improvvisi scenari di pace. Lemano, afferma Toledana, vive nel mare, e Toledana dal canto suo parla di una certa Avenue Langen, una via americana che immaginiamo far parte di uno stradario acquatico, un percorso rintracciabile fra quelle onde dove Manuele e Carlo Ortese si smarrirono, ma non Anna Maria, che anzi ha fatto di quel navigare, di quello stare sul mare della vita, molto più che una missione o una prova di sopravvivenza. Questa terra traslata in acqua allora, e viceversa, e questi Padri universalmente biblici, antichissimi, millenari come l'aria e seppelliti solo dall'ignoranza dovuta a un presunto progresso, fanno davvero parte dell'identità della scrittrice, che se talvolta cambia lo fa in virtù di un'elaborazione traumatica, del suo passato di riflessione sull'impresa di Colombo, e dunque sulla terra, su una nuova terra, ma pure sul significato luttuoso dato per sempre dall'acqua del mare.

È un ritmo della vita al contrario, a ben pensarci. Ortese sembra nascere dalla terra e poi man mano, specie ne *Il porto di Toledo*, morire (e rinascere) nell'acqua. Da una situazione di stabilità si passa a una sorta d'interminabile arrivo, un viaggiare verso una nuova terra, una nuova America, vagheggiata e non ancora scoperta, e forse per questo per sempre mitica, indubitabile, biblica poiché promessa.

Nel primo capitolo della sezione intitolata «RICORDA IL SILENZIO DEL PORTO», c'è un dialogo significativo fra Albe e Toledana, circa il futuro di quest'ultima:

[...] «Qualsiasi mestiere... anche questo... dovresti.»

«Per vivere?» dissi.

«Di ciò – non subito – non preoccuparti. Ma un domani, sì.»

«Senti... nelle terre dei Padri io vado. Capisci? BIBLICI: capisci?»

«Che?» disse saltando quasi, e oscurandosi: «Biblici: Cosa?»

E, in piedi, batte la mano sul tavolo.

«A-me-ri-ca, voglio dire.»

Si afflosciò come una vela zuppa.

«Sì... sì...» gaiamente agitato, di nuvolaglie, di sole, guardandomi disse. «America. *Capisco*.»³³

A voler essere precisi, dottrinalmente parlando, i Padri o Patriarchi citati nella Bibbia sono tre: Abramo, suo figlio Isacco, e il figlio dello stesso Isacco: Giacobbe. Si include all'elenco, in alcuni casi, anche Mosè; ma ciò che più conta è sottolineare come questi Padri facciano parte della cosiddetta generazione del deserto, e allo stesso tempo della generazione dell'esodo.

Soffermandoci con attenzione su queste due parole-chiave: esodo e deserto, ci renderemo conto che molto hanno a che vedere col vissuto di Anna Maria Ortese, e insieme con le sue speranze più profonde e i suoi ideali più tenaci.

Il deserto, come vedremo, sarà un termine e allo stesso tempo un concetto a cui l'autrice ricorrerà ancora, ed è inoltre direttamente collegato, ancora una volta, all'immagine dell'isolamento e della relegazione, dell'(auto)esclusione – non solo territoriale – nonché del distacco e della lontananza dai nativi, fino a un certo periodo esclusi dalla società civilizzata.

L'elemento successivo, ovvero l'esodo, va di pari passo con questa visione, superandola drammaticamente e di conseguenza mutandola per sempre. Come può essere infatti definita la vera e propria deportazione degli indiani d'America dopo la conquista

³³ *Ivi*, p. 162.

europea? Quale immagine può suggerirci un tale evento se non quella dell'esodo coatto, della fuga a stento salvifica, dell'esilio disperato e della più devastante migrazione della storia?

Abbiamo inoltre incluso Mosè nella lista dei Padri, e non a caso. Egli fu infatti colui che, dopo la chiamata di Dio, si recò dal faraone e chiese la liberazione dalla schiavitù del popolo ebraico; fu colui che divise le acque del mar Rosso: acque che si separarono, permettendo ai giudei di salvarsi, e che si richiusero sommergendo l'esercito che li stava inseguendo. Infine, ultimo ma non secondario elemento, Mosè fu l'eletto che ricevette da Dio le Tavole della Legge, ovvero due lastre di pietra con sopra impressa la Scrittura di Dio.

Anche in questo caso, non possiamo non notare quanto queste considerazioni riguardino profondamente Anna Maria Ortese. L'immagine della schiavitù e dell'acqua rientra sempre nel discorso di auspicata liberazione dei nativi e di fuga via mare verso un altro mondo, da violare o più sapientemente proteggere. E la Legge, più volte invocata da Ortese in una maniera non del tutto laica, insieme alla Scrittura, anch'essa parola sacra e mitizzata, la stessa che nel *Porto di Toledo* diventa quasi sempre «Espressività», la Legge è posta invece su un piano più direttamente artistico, di un'arte però mai vissuta in maniera del tutto tecnica, al contrario con profonda spiritualità.

Di nuovo vengono in mente alcuni penetranti pensieri di Giacomo Debenedetti, lettore e commentatore di Proust:

Non so se sia stato già detto da qualcuno degli innumerevoli critici di Proust: mi pare in questo momento di accorgermi per la prima volta che la «mondanità» in senso laico del giovane protagonista della *Recherche* sia, forse inconsapevolmente, una

allegoria di quel vivere mondano come lo intendono i religiosi: che è il subire la cronaca e la storia come improvvido sfacelo e distruzione del tempo, in cui ci consumiamo e da cui siamo consumati. È per lo meno significativo che, nel momento in cui contrappone il proprio compito di scrittore, di poeta alla precedente mondanità intesa come bella vita nel bel mondo, Proust affermi che «si entra in letteratura come si entra in religione», il che per contrapposto farebbe supporre che il dissiparsi nel bel mondo valga anche come una vistosa, appariscentissima metafora di ciò che i religiosi chiamano il perdersi nel mondo e nelle sue vane apparenze.³⁴

È più che probabile che anche Anna Maria Ortese, allo stesso modo di Marcel Proust, entrasse in letteratura come si entra in religione, ed è probabilissimo che anche per lei valesse quell'allegoria, collegata al mondano da dover fuggire e al senso del deserto come unica maniera, umile e non violenta, di combatterlo e sconfiggerlo.

Sempre Debenedetti, all'interno di un confronto con Italo Svevo, afferma che Proust

pensa a un uomo eterno, che si propone di identificare perfettamente il passato, per eternarlo, renderlo d'ora in poi suscettibile di risorgere in questo presente e in tutti gli altri momenti di presente di cui è fatto il corso del tempo.³⁵

Anna Maria Ortese arriverà a simili conclusioni, servendosi dell'appello ai Padri Biblici per intraprendere una personale

³⁴ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, cit., p. 540.

³⁵ *Ivi*, pp. 555-6.

ricerca del suo tempo perduto³⁶, tempo che tuttavia non è egoistico ma si apre alle intere possibilità umane, arrivando non al primo uomo per eccellenza, Adamo, bensì ai primi uomini scoperti per la prima volta da altri uomini.

L'autrice ci pone così di fronte a una mediazione: la difesa dell'uomo che non conosce Dio attraverso l'aiuto dei Padri Biblici, ossia la terra irrorata successivamente dall'acqua, la Scrittura sottoposta alla Legge.

Il porto di Toledo dunque, se da un lato porta avanti il tema americano, e nella fattispecie quello della purezza dei nativi, dall'altro si arricchisce di riferimenti che rimandando a un'inequivocabile matrice religiosa, la stessa che Ortese, come vedremo, non rigetterà mai del tutto.

Ancora sui Padri

Sempre all'interno della sezione «RICORDA IL SILENZIO DEL PORTO», Ortese torna nuovamente sui Padri Biblici. Esattamente nel sesto capitolo, Toledana riprende il dialogo con Albe:

³⁶ Cito da una delle pagine più proustiane del romanzo: «Avvicinandosi l'autunno, io adesso, come vedessi davanti a me rifluire i trascorsi anni, sperimentavo, benché ogni visione di marine e finlandesi potesse dirsi cessata, una nuova amara giovinezza, la quale, curiosamente, viveva di questa particolarità: che tutti gli odori delle acque marine e celesti, impregnanti la terra, i legni, le case toledane, ritornavano oggi verso di me, portandomi, come usano le mareggiate, rottami degli anni dispersi. Ogni giorno era pieno di visite silenziose e inebrianti. No, io non vedevo più la gioventù delle navi, delle *Marie Morales*, delle chiese e dei mari morti, però l'avvertivo nella aria, come presenza dolcissima» (Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 283).

Una sera, dunque, vedendolo così strano, e pensando si tormentasse tuttora per Pinita, mentre così passeggia mi accostai, e confusamente dico:

«Ma che hai... se posso... scusa... sapere... Conte caro» (che il suo nome, come riferito, era appunto: Albe Garcia, Conte di Luna e de la Cerra Nevada: così, per ridere).

Disse, del tutto impensabilmente, come fosse altro dal fanciullo che io pensavo, disse secco, senza ascoltarmi:

«È che, Toledana, il nemico si accosta».

«E...» dissi «nemico... quale?»

Mi guardò, come uscendo da sogno grande, o fiamme, come già Rassa un tempo, venendo dal mare, e del tutto freddo rispose:

«Dall'Ovest verrà, Toledana».

«Dove sono i Padri» io dissi.

«Appunto: i Padri.»

«Biblici, no?» precisai.

Egli, a queste parole, mi guardò con ira, poi dolce, e come disperato disse:

«Di quali Padri tu parli, Damasa... Zitta, su, che non vi sono più Padri, e bisognerà farne a meno, d'ora in avanti, dei Padri...»

E come io lo guardavo inerte, rattrappita, soggiunse:

«Vedrai!... Te ne accorgerai!...».

«No, tu menti!» io gridai.³⁷

I Padri sembrano qui voler alludere al Padre cristiano, il Dio che nella contemporaneità ha più volte subito l'accusa essere di essere morto; la nietzschiana posizione di Albe non poteva che scontrarsi con la speranzosa Toledana, che fino alla fine

³⁷ *Ivi*, p. 213.

continuerà a credere nella vita, nel male ma anche, profondamente, nel bene.

Albe non riesce a cogliere il significato simbolico dell'America del passato. Quando parla dell'«Ovest» lo fa infatti riferendosi ai nostri giorni, dove l'America detta legge in ogni campo e non è certo più rappresentabile come terra sfruttata e da restituire alla libertà. È l'America europeizzata, quella che non ha saputo proteggere i suoi stessi nativi, quella di cui ha paura Albe; è l'Ovest divenuto anch'esso sfruttatore e indegno, miserevole e offensivo.

Per Ortese varrà invece l'ideale contrario, ovvero di fede in un Dio che se non è completamente il Dio dei cristiani, condivide con Lui molte cose.

Non veneravo Iddio, in quei luoghi, il bianco Iddio-Padre, vestito di verde, con la barba d'argento fluente sul petto, qual è raffigurato nelle pie tavole, descritto nei sacri Testi. Non Iddio veneravo, ma immersa ero in colloqui di tenero e perfetto amore con lo Spirito della Gioia e del Silenzio, che io sentivo aveva per me, per la mia ebbrezza, ideato e voluto la Bella Casa.

Questo Spirito, come lo amavo! Io, perché il vizio delle immagini, comune ai terrestri, mi seguiva anche qui, lo avevo immaginato simile a uomo, ma con ali di uccello soave e sgargiante; e alto era, sottile, e il mantello fino agli occhi brucianti. E svelto nel gesto, meraviglioso nel cortese inchinarsi.

«Spirito!» gridavo con impeto «io t'amo.»³⁸

Poco dopo invece si parla di Asa, padre di Apa secondo quanto ci viene detto, nonché appassionato artista di marmi. Ortese gli

³⁸ *Ivi*, p. 292.

assegna all'inizio le sembianze di «un'Aria», che tuttavia ha «forma d'uomo»³⁹.

«Figlia,» disse poi «non *contendere!*» parole strane, queste, no? e col dito sul labbro sorridente mi pregava di raggiungerlo.

Era già più in là.

Alzatami, e fremendo, mi inoltrai con lui nella segreta sala, quella che doveva contenere la spiegazione di tutto. Era veramente immensa, e inondata di luce bianca in cui emergevano – fortunosi scogli – dei marmi; e a questi, con un'abbondanza che aveva del fantastico, con una confidenza che partecipava del più devoto amore, si abbandonavano, intrecciavano, rincorrevano confusamente (non ignare di una spiritosa malinconica grazia, rifulgente più che altro nodi) lunghe, lunghissime trecce di rose essiccate, che nella gran luce inviavano raggi argentei. Oh, era bello! Cavalli, a grandezza quasi naturale, galoppavano focosi su immobili piedistalli, montati da giovanetti nudi e scarni, illuminata la fronte da un riso. [...] Vidi mari e monti segnati in rilievo sul marmo. Qualche fanciullina penosa, curva la testa su un testo minato. Monaci con una candela, l'indagatore e crudele sguardo acuminato fra le ciglia rade. Castelli e rupi e barche e vele d'oro dondolanti sul mare, oscillanti al moto incessante del mare.⁴⁰

Anche da questa selezione, non si fa fatica a comprendere come l'immaginario della conquista americana ad opera degli europei sia sempre operante. Alla libertà scalmanata di cavalli e giovinetti, si contrappone l'occhio crudele di un monaco che indaga, giudica, reprime. Alla naturalezza dell'esistenza fa eco il

³⁹ *Ivi*, p. 293.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 294-5.

perturbante corteo di barche e vele che stanno per attraccare sul nuovo continente.

C'è poi un particolare faunistico a cui occorre fare attenzione, ovvero un usignolo, che qui ricompare nuovamente dopo essere stato già citato. All'inizio del rendiconto intitolato «LA BELLA CASA»⁴¹, la protagonista, che sta correndo, rivela di essere giunta

su un prato grande, di un verde quasi nero, stellato da milioni di margherite bianche. Nel mezzo di esso si ergeva, nero, un pino di altezza straordinaria, dalla testa a fungo. Sentii allora il lamento di un usignolo, che subito tacque. E la luna splendé più forte, anzi lacrimava a rosse e pendule gocce di sangue, sul flusso mormorante del fiume.⁴²

La seconda occorrenza succede di poco la prima:

«Vi è qualcuno?» grida allora con voce esitante, alzando l'occhio alla curiosa Casa. [...] Io la guardavo con curiosità intensa, ed ella, intenerita, piegava sempre più smorta. Da *chi* donata? Perché là? A ricordo di che? Ah, mite Casa spirituale!

L'Usignolo, lontano, emise di nuovo un gemito, non più di due o tre note limpidissime, attraverso le quali scorgevi il nulla, e si perse nel brillio dorato dell'onda.⁴³

La terza la troviamo a distanza di una pagina, dopo che la protagonista è riuscita a penetrare all'interno della casa:

⁴¹ *Ivi*, pp. 288-298.

⁴² *Ivi*, p. 290.

⁴³ *Ibidem*.

Vidi questo Essere amato sempre, sotto diversi aspetti. Prima, era un allegro principe olandese, altero e fulgente di fregi e nappine d'oro, che mi salutava con la sua sciabola, dolcezza davanti alla quale lacrimai. [...] Poi era uno studente di Santiago. Appostato all'ombra di un angiporto [...] Indi era un giovanetto alemanno, fulgente pei corti e biondi capelli, e le pupille feroci e celesti. Io passavo davanti a questi con le mani gelide incrociate sul petto. Sogni di un'età remota. Amabili spettri. Finzioni dolorose. [...] Poi si accesero stelle bianche di neve, e alcuna era anche verde, alcuna di un rosa antico.

L'Usignolo, nascosto nel pino, sgranava ora, mesto e rapido, un rosario di ricordi.⁴⁴

La quarta riproposizione avverrà invece in uno dei dialoghi con Apa:

«Dunque, che hai, *cuore?*» disse.

«Oh, Asa!» io risposi, «non so, ma veramente la felicità mi soffoca, credi! se anche così leggera e pura, così sognante e remota, quale ai fanciulli, in sogno, viene dai beati Angeli portata. Tu sei qui, sereno, favoloso amico; una casa mi accoglie, dove nemmeno il vento reca la mortale tristezza dei porti. Qui, non giunge campana. Solo l'Usignolo canta. Oh, veramente perfetta, almeno quest'ora.»⁴⁵

E infine l'ultima, dopo la fine del suddetto rendiconto:

Ero tutta ansiosa di apprendere il mistero. Ma, camminando, me ne dimenticai. Eravamo usciti, dalla Casa, sul prato, sul prato grande cintato dal fiumicello turchino, adornato e limitato dai boschetti del mirto. La luna non era apparita. La terra

⁴⁴ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., pp. 291-2.

⁴⁵ *Ivi*, p. 295.

dormiva con l'abbandono di un fanciullo, rischiarata appena da un lume nascosto.

«È maggio» disse il giovane Asa, tenendo nella sua la mia mano. «Un tempo amai.»

Egli sorrideva sempre, passeggiando, ma spesso chinava la pupilla raggianti sul prato, dove allora luceva una piccola perla. Io avevo freddo. Un freddo meraviglioso di sgomento, ebbrezza, spavento, adorazione, perché fissavo gli occhi aperti sul passato e il futuro.

L'Usignolo ricordò e pianse sull'alto pino.

Ormai vedevo città, sotto l'imminente chiaro della luna ivi fuggita. Veicoli sfrecciare. Strade simili ad appartamenti stellari incrociarsi, frammentarsi, fuggire abbaglianti. Mari, monti. Nelle case, le donne piacevoli, gli uomini pensosi, i fanciulli contenti e ignari. Ma tutto ciò non mi apparteneva più.

L'Usignolo, ora, finiva.

Dopo un poco, il fiume crebbe, muggendo, rise, accennò. Sparve.⁴⁶

La prima cosa da notare in questa sequenza è la trasformazione della parola usignolo: dopo la prima apparizione in minuscolo, in tutte le successive riproposizioni verrà scritta in maiuscolo. Il rimando immediato è al componimento numero 311 del *Canzoniere* di Petrarca, che riportiamo integralmente:

Quel rosignol, che sí soave piagne,
forse suoi figli, o sua cara consorte,
di dolcezza empie il cielo et le campagne
con tante note sí pietose et scorte,

et tutta notte par che m'accompagne,

⁴⁶ *Ivi*, p. 298.

et mi rammente la mia dura sorte:
ch'altri che me non ò di ch'i' mi lagne,
ché 'n dee non credev'io regnasse Morte.

O che lieve è inganar chi s'assecura!
Que' duo bei lumi assai piú che 'l sol chiari
chi pensò mai veder far terra oscura?

Or cognosco io che mia fera ventura
vuol che vivendo et lagrimando impari
come nulla qua giù diletta, et dura⁴⁷.

L'usignolo petrarchiano, com'è noto, si ispira a un passo delle *Georgiche* di Virgilio, dove il triste quanto celebre uccello, all'ombra di un pioppo, lamenta la morte dei figli causata da un crudele contadino. Su quest'immagine il poeta di Arezzo innesta il parallelo col pianto di Orfeo, similmente addolorato per la perdita dell'amata Euridice.

Nel caso di *Toledo*, la tristezza inconsolabile della protagonista si lega all'entrata in una casa che sembra avere poco a che vedere con una costruzione fisica. Come nel caso del racconto *Il Capitano*, che abbiamo già esaminato, anche qui l'edificio con cui abbiamo a che fare è primariamente interiore, intimo, nato da un contesto familiare e non solo, ad alto tasso di emotività e ricordi. Ortese dipinge così una personale casa dei fantasmi, fatta di specchi e rifrazioni, sembianze che potrebbero personificare le sue nostalgie e i suoi sentimenti, le passioni date e soprattutto quelle perdute, gli stadi più o meno gravosi del suo amore (per il mondo in genere come per una creatura umana o animale).

⁴⁷ Francesco Petrarca, *Quel rosignuol, che sì soave piagne*, in *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Mondadori, Milano 2006, p. 1206.

Allo stesso modo di Orfeo, il cantore per eccellenza secondo il mito, colui che viveva a stretto contatto con la natura, la protagonista de *Il porto di Toledo* vive la propria tragedia a stretto contatto di un fiume, che è rosso addirittura (di sangue, possiamo immaginare).

Come sottolinea il filologo Augusto Rostagni, Orfeo è senz'altro da ricollegare al greco ὀρφανός e al latino *orbus*, parole fondate entrambe sui concetti di solitudine o di privazione. Potremmo allora tradurre il nome Orfeo con l'espressione di

“cantore solitario” (a questa interpretazione indurrebbe anche il nome del mitico padre di Orfeo stesso, Οἴαγρος, “colui che vaga nella solitudine dei campi”), oppure il “cantore privato della sposa” (con allusione alla perdita di Euridice); oppure, infine, ha il senso specifico di “cecità” e – sebbene la cecità di O. non sia espressamente attestata – ricorda il comune tipo del “vate”, del primitivo cantore e profeta che viene rappresentato come cieco d'occhi per essere più veggente di spirito (si pensi a Tiresia e ad Omero). Del resto è da notare che tutti questi diversi aspetti, e del “cantore solitario” e del “cantore vedovato della sposa” e del “cantore cieco”, non sono fra loro inconciliabili; anzi sono manifestazioni, espressioni mitiche, simboli di un'unica idea fondamentale.⁴⁸

Come vediamo, l'idea sostanziale, qualunque traduzione volessimo scegliere, è tendente alla sottolineatura della solitudine, coniugata a una matrice dolorosa e a un canto di lenimento. Ricordiamo che anche Ortese si definisce orfana, e la

⁴⁸

Augusto Rostagni, *Orfeo*,
«[222](http://www.treccani.it/enciclopedia/orfeo_%28Enciclopedia-Italiana%29/».</p></div><div data-bbox=)

sua orfanità sarà estrema (nella parte iniziale di *Toledo* si definisce «figlia di nessuno»).

Allo stesso modo l'usignolo ortesiano, portavoce dell'interiorità della scrittrice, riflette una condizione di sofferenza, che deve non solo elaborare un trauma psicologicamente ma anche artisticamente eternarlo, purificarlo, sigillarlo sotto il crisma di una scrittura – di un canto – che riesca a riconvertirlo in materia nobile e fruttuosa, non più morta ma viva e rigenerante.

La finalità artistica diventa per Ortese, come lo diventava per Petrarca, uno strumento di sospensione e allontanamento da una dimensione terrena; se tuttavia Petrarca fa appello a Dio (all'interno del *Canzoniere* e non solo), Ortese invece si orienta su una dimensione più mitica, non pagana ma archetipica, che riguarda l'umanità di ogni tempo.

Leggiamo sempre dal dialogo della protagonista con Asa:

«Ma tu non sai,» egli disse dopo un poco, non più sorridendo, o in modo curioso, «da dove io vengo non sai...»

«Tu vieni certo dal mondo dei Beati, Asa mio...»

«E che pensi tu dei Beati?» egli a sua volta mi chiese. «Cosa per te, figlia, l'essere Beati?»

«Io, di ciò, non so nulla... ma da te, Asa...» umilmente risposi (intendendo: apprendere).

Egli disse allora (ripetendosi):

«Che sai tu, Dasa, dell'essere Beato? Se non di una condizione assai lontana, forse *dall'altra parte* dell'intero creato, dove *altro* il tempo, *altri* i fiori?»⁴⁹

⁴⁹ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., pp. 295-6.

La plurima sottolineatura nell'ultima battuta di Asa, ovvero questo tritico dell'alterità, volutamente inserito in corsivo, ci spinge a riflettere nuovamente su quello stato di diversità che per tutta la vita caratterizzerà Anna Maria Ortese. È sempre sull'essere altro, è sempre sull'essere altra che l'autrice pone la propria attenzione, come se ciò costituisse la sua maggiore forza, e insieme la sua più debilitante ferita.

Lo vedevo – ancora – ma più non potevo raggiungerlo! Come va in fretta, in fretta, straniero ai porti della terra, cittadino tra i Beati. E dove? Che sarà mai, Beato?⁵⁰

La straniera Anna Maria Ortese sublima così se stessa e le sue speranze, unite alla sua disperazione, nella figura di Asa: un artista anch'egli, un'anima distante dai più e disponibile ai meno, un beato. Beati però non sono solo gli dei dell'Olimpo, oppure gli abitanti delle leggendarie Isole Fortunate, ma pure gli angeli, i Santi, la Vergine. È dunque l'alterità più alta e positiva ad essere considerata, ovvero quell'essere straniera a cui Ortese anelava, ma di cui non riuscì del tutto ad appropriarsi.

I due poli, del vivere bene o male quel particolare tipo di alterità, potrebbero essere evidenziati anche dall'onomastica, in modo particolare da Asa: nome che ci riconduce all'antica Persia, dove Asa, divinità dell'ordine e della giustizia, si opponeva a Daiva, dio ingannatore e menzognero.⁵¹ Ortese sente e prova su se medesima questa dicotomia, l'avversità del principio ordinatore, ovvero la natura, in cui crede fermamente, opposta al mondo extranaturale inteso come fattore distruttivo del mondo:

⁵⁰ *Ivi*, p. 297.

⁵¹ Cfr. *Grande dizionario delle religioni*, Piemme, Casale Monferrato 2000, p. 611.

l'umano contro il disumano, l'intelligenza opposta al guadagno, l'essere giustamente o malamente stranieri.

Fra il bene e il male: una filiazione da Simone Weil

Nel quarto capitolo di *Toledo*, Ortese inserisce un nuovo rendiconto, intitolato «OSCURE ATTRAZIONI»⁵². Di seguito ne proponiamo alcune selezioni in versione ridotta:

Lasciai la macchinetta con la carta bollata ancora sotto il rullo (lavoro per un notaio), e andai a buttarmi prona sul pagliericcio di crine, lungo la parete immensa, fatta ancora più fredda dal tramonto di primavera [...]

Chiamai: «Adano! Adano!».

Questi non era il fidanzato di me, ma semplicemente un amico di luce, l'unico, cui avevo portato straordinaria tenerezza, e poi era scomparso. Io lo avevo chiamato così, per circa sei mesi, a volte dopo settimane di vaga dimenticanza. Mi veniva alle labbra come un'avemaria, certe sere.

Egli non apparve. Credevo, con l'orecchio teso, la faccia nel guanciale, l'occhio semichiuso, vederlo a un tratto lì avanti, e casomai curvo, e con una mano che *si avvicinasse ai miei capelli*. Egli è molto alto, sottile, bianco, sorridente. [...]

Passò del tempo. Un'ora, forse [...] io caddi in un dormiveglia. Ma [...] riaprivo gli occhi di continuo. Non li fissavo, no, sulla parete gialla; ma tristi *cadevano in me*. A un tratto mi parve di spalancarli, e che la persiana si fosse aperta tutta serena sull'Occidente, tanta fu la luce che mi entrò nella mente. E chi l'aveva aperta? Non indagai (supponevo

⁵² Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., pp. 304-11.

debolmente una mano bianca di straniero, il quale era passato di là), e caddi col pensiero su un certo oscuro prato fuori della città, il più bel prato del mondo. Posto sulla Collina, verde, rigoglioso, elegante, tutto, qua e là, purpureo e rosa di oleandri. Ci ero salita a passeggiare gioiosamente durante l'inverno, quando la mia anima era in eterni colloqui con Adano. Ecco che vi ritornavo. Vidi i pini del grande viale venirmi incontro, aprirsi poi a ventaglio sulla radura tonda e dorata, e vidi biancheggiare, a questa in fondo, la Casa. Mi ero avvicinata alla Casa, ripromettendomi di entrare, quando egli ne uscì improvvisamente, e indossava un soprabito chiaro e, sui capelli anche lisci e chiari, un americano cappello, quale nella prima apparizione, sulla nuca abbassato.⁵³

L'Adano descritto ci riporta all'atmosfera delle origini del mondo, un Adamo migliorato e apparentemente non traditore, più vicino agli angeli che agli uomini, di cui si mette subito in luce il suo essere bianco, la sua radiosità e bellezza, la sua figura di candore accompagnata, e non casualmente, da un cappello. Un capello, come si sottolinea, americano.

Forse sarebbe stato più corretto parlare di copricapo indiano; se ciò non avviene è perché il ruolo di Adano all'interno del rendiconto sarà differente rispetto a quelli finora trattati, la parte che pure condivide con l'archetipo indigeno non è sufficiente a preservare quella sola discendenza.

Leggiamo ancora:

Questo mio amico è un autentico tratto di mare, se non l'infinito mare, come forse non ho abbastanza dimostrato. Vederlo, udirlo, è *la gioia!* Egli possiede certa grazia e purezza

⁵³ *Ivi*, pp. 304-5.

nel piegare il viso bianco su una spalla, certa ironia e calore nel fissare ed esclamare, certa bontà e anzi misericordia gioconda nell'accompagnarsi a una ragazzetta dei porti, che l'anima si è naturalmente ammalata. Ammalata! Confusa! Non vi era forse prima di lui, detto Alano, idea di celeste visitatore, marine incantato, che sognare sarebbe follia, e abbracciare, o solo tentarlo (benché spinti da immensa fame) vero sacrilegio.

Egli non poteva essere il fidanzato di me (Dasa o Misa che fosse) – era vago, e per sua natura, instancabilmente portato alla gioia, le migrazioni, la luce, i molteplici incontri con creature di luce – ecco perché io volevo tenergli tutto quanto celato. Ma, stando per forza triste di avvenimenti a lui vicina, egli finirebbe forse con l'accorgersi. Di ciò, ero un po' straziata.⁵⁴

Dasa rivela qui il crescere di un innamoramento, anche fisico, per Alano, che fino a questo punto è stato tratteggiato sempre positivamente, attraverso aggettivi e descrizioni che esaltano la sua natura superiore, la luminosità, la gioia, perfino il suo essere non una creatura bensì «un tratto di mare»: più che una persona dovremmo quasi pensare a un evento, un evento geografico-emotivo (ricordando sempre che nessuna ambientazione è più cara a Ortese come quella di un paesaggio marino).

Ortese propone qui una delle cose che ha più a cuore al mondo: il mare, e innesta un paragone con un personaggio che non pare avere nulla di terrestre, almeno finora.

L'orrore di questa vita lontana da Adano, dal mare che era Adano, e ciò dopo i sogni potenti della fanciullezza, mi annebbiava. Lontano era Adano, lontano da questa *Ère successive*, vero luogo della scena. Mai più lo ritroveremo,

⁵⁴ *Ivi*, p. 306.

lontano dal nuovo torbido mare. Tuttavia (non faccio che ricordare quanto accadeva), egli era ancora qua, il cuor mio. [...] Per lo spazio di un attimo, tornato il sole, si adagiò la luce ai miei piedi, e li andava avvolgendo gagliardamente di baci e dorate fasce calde. Un grande oleandro era sorto davanti a noi, scarlatto e bianco, e petali mostrava a terra. Uno o due caddero sulla scarpa bianca di Adano. Tra lacrime, e graziosamente esclamando, mi chinai, ma ciò non era che una scusa per toccare il suo piede. Difatti lo urtai e afferrai, sentendo con *estasi* la *forma e il caldo* sotto la tela.

«Che fa, *Misa!* Mi ha toccato il piede!» egli disse, ma piuttosto indifferente.

«Sì...vero... sbagliato» risposi. «Volevo...vidi a terra il sole.»

«Non sbagli più» come assente dice.

Poi, più mutamente:

«Figlia portuale!» dice. (O «creatura», forse non mi viene in mente.)

«Sì» dico.⁵⁵

Da questa terza selezione possiamo già renderci conto di come gradualmente la figura di Alano si abbassi, facendo vacillare quell'aura di perfezione e intoccabilità emergente dai precedenti ritratti. Qui Adano si lascia toccare, attraverso una sequenza di azioni che ricordano l'episodio della prostituta che lava i piedi a Gesù in casa di Simone, tradizionalmente ma impropriamente identificata con la Maddalena. Allo stesso modo Dasa non chiede permesso, decide preventivamente di avere un contatto fisico con Adano. Cristo, come si legge dal Vangelo di Luca, non segue l'esempio dei farisei, gli stessi che l'hanno invitato a un banchetto per soli uomini e subito si straniscono alla vista della

⁵⁵ *Ivi*, pp. 307-8.

prostituta. Il Messia vede la sofferenza, prima del peccato, e si lascia conquistare dalla sincerità del gesto. Con una simile lungimiranza d'intenti, Adano dà alla fine un consiglio a Dasa: «non sbagli più» le dice, chiamandola poco dopo «figlia portuale»: due parole che fanno di investitura ufficiale, di patto terminale; quasi una sigla che battezza finalmente Dasa, lei che nell'incipit del romanzo si definisce «figlia di nessuno».

Ci sarà tuttavia un discrimine, fra il testo del Vangelo e la probabile rielaborazione fattane da Ortese. Nel caso di *Toledo* diventa infatti più forte, e perfino in certi tratti morboso, il risvolto sessuale derivato dall'atto di Dasa. Nel racconto dell'apostolo Luca, dove comunque si riflette sull'elemento erotico collegato alla prostituta, quest'ultimo aspetto viene presentato come secondario, possiede cioè un peso diverso e nonostante tutto successivo rispetto all'attenzione posta sulla sofferenza, e sul perdono misericordioso. Ortese non censura quest'ultimo aspetto ma lo attraversa velocemente, riplasmandolo e trasformandolo, per renderlo una materia diversa in cui inserire l'esperienza di cui Dasa e Adano saranno protagonisti.

Andammo via. Uscimmo dal Parco (ogni momento, dove i viottoli s'incassavano e torcevano neri, permettendo il passaggio a una sola persona, io pallida precipitavo avanti, per evitare che le nostre ombre si attraversassero), e giungemmo presto su un terrapieno di quasi dieci metri di diametro, e alto forse tremila, senza un fil d'erba, spettrale bruciato, segnante il vertice di quella montagna lunga novanta chilometri circa, plumbea nel colore, e *completamente disabitata*, che era il luogo dove io avrei dovuto morire. L'aria era fredda. Tenendoci sempre sul versante ovest, godevamo (per così dir, giacché una opprimente gravezza ci immalinconiva) di uno spettacolo tra misterioso e

meraviglioso. Giù, oltre un parapetto basso, a tremila metri di profondità, si apriva una regione arida e sconfinata in una maniera terribile, e sparsa in fondo di città dirute e piatte, e fasciata all'orizzonte da un nastro cenerino e completamente immobile – il mare, ma solidificato. Il sole, di colore bruno (o circondato di alone bruno, non so), immerso a metà, e come tenuto fermo da una sottilissima curiosità o angoscia, metteva ancora un guizzo debole e sulfureo in quelle povere acque di pietra.

«Perché andiamo di qua?» dissi.

«Non so. Lei non voleva morire?» disse.

«Non ora... e poi... Cos'è questo morire?» dopo un po' dissi.

«Andiamo... che lo sa.»

«No... non lo so.»

«Bene... essere attraversati» disse. «Guardi: non essendoci che un posto, e dovendo io, se più forte, prendere quel posto, ecco la persona che occupava quel posto, disfarsi. Così, il sole attraversa una perpendicolare ombra. Ma,» disse guardandomi, «non tema, è dolore dolcissimo.»

«Si raggiungerà così,» dissi tremando, «l'Era successiva.»

«Così, figlia» disse.

E di nuovo mi guardava.

E di nuovo le forze mi mancarono.

«Proviamo» dopo un po' disse.

«Sì... certo» morendo dissi.

«Aspettiamo un po'... c'è la luna» guardandomi da capo a piedi disse.⁵⁶

In questo passaggio Adano e Dasa, quasi novelli Adamo ed Eva, sembrano essere i primi cittadini del pianeta, le uniche creature di una specie che non è mai esistita prima di loro, o che si è estinta. Forse è la seconda possibilità che dovremmo seguire.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 309-10.

Adano e Dasa sono infatti inseriti in un contesto che non ha nulla di paradisiaco, non godono di quel giardino divino di cui godettero, sebbene per poco, Adamo ed Eva; e hanno già esperienza del mondo, come se questa fosse una memoria pregressa, un déjà-vu fossilizzato nonostante i cicli della vita e del tempo. Ortese parla di un'«Era successiva», che deve essere inevitabilmente raggiunta, immanente alla natura stessa e necessaria alla prosecuzione del mondo.

Bastò quel momento a distanziarci di nuovo, nella memoria. Egli era il Finlandese lontano, di cui ho rispetto, da cui attendo lettere, e nulla conosco. Così io, Misa, per lui.

Allontanandoci ancora di più, non nello spazio, bensì nella memoria, vidi che egli aveva in viso un che di triste. Guardai dove guardava, e non vidi più la valle, ma un mare nero che occupava la terra, un mare di piombo. Gli uccelli erano silenziosi. Nuvole di fumo salivano dai conici vulcani. Si aperse, nel cielo, un varco, e rivedemmo una croce: ma non vi era scritto: *Belman*, né vi era un cuore, solo era scritto: *Era successiva*.

«Oh, mi attraversi, Lemano, prima della morte dell'Universo! Mi attraversi, cuor mio!» mi trovai a gridare, senza però che dalla mia gola uscisse né un fiato né un suono.

«Sì, lo farò» egli disse prendendomi una mano. E mi guardò tutta, come un paese, e incominciava, come la luna, a passare.

Mai avevo saputo ebbrezza simile.

«Morta!» gridai.

«No, viva, del tutto, fino alla fine, completamente, diletta mia» disse attraversandomi.

(Vidi in cielo la luna essere presa da un'ombra, ciò guardando, notando l'analogia, senza fiato lacrimavo.)

Poiché: «*prego*», io qui mormoravo (non so dove rifugiandomi):

«Zitta. Mi lasci passare... se grida... Ah, è assai dolce qui».

Dentro di me parlava, con parole che non posso ripetere, celesti. Ma dico che, dopo, la morte stessa è possibile, senza pena alcuna. Anzi, giustizia. Anzi, necessaria.

Finì di stare dentro di me, (con la sua testa dorata, e tutto) e io non ero più, solo era lui, ridente e alto, con tutto ciò che di me si era portato, come pezzi di spiaggia, dopo la irata tempesta, il mare.⁵⁷

Quell'«Era successiva» di cui parla Ortese, il cui raggiungimento avviene tramite un amplesso, un rapporto sessuale qui meravigliosamente metaforizzato, è allora forse un'era interiore, una tappa che segna il passaggio dalla fanciullezza alla maturità, dall'infanzia all'età adulta, dall'incanto del sogno al quotidiano meno favoloso. Si parla infatti di morte, Ortese avverte violentemente la perdita del candore eppure è lei stessa che non vi si oppone; non la cerca ma neppure la rifiuta; se ne lascia attraversare appunto, ma non con rassegnazione.

Anche la caratterizzazione ambientale diventa una spia dell'esperienza di Dasa. Prima abbiamo parlato della differenza che intercorre fra questo preciso scenario descritto in *Toledo* e il paradiso terrestre di cui Adamo ed Eva hanno sia pur brevemente goduto. La natura ortesiana, soprattutto in questo passo, avverte lo scempio, configurandosi come luogo aspro e inospitale, più che perturbante in certe descrizioni e impossibilitato ad ammettere altri umani. Il mondo naturale ortesiano, dietro il

⁵⁷ *Ivi*, pp. 310-11.

quale è certamente nascosto il mondo e la mente di Dio, rifiuta quella mancanza di purezza. L'innocenza sciupata imbruttisce, debilita, e si avvicina molto alla perdita della grazia cattolica, ovvero alla relazione profonda che unisce l'uomo a Dio così come al suo creato.

Come vediamo, la vocazione di Anna Maria Ortese, pur filtrata attraverso le azioni di Dasa, è autenticamente mistica. Abbiamo già chiamato in causa la figura di Simone Weil in una comparazione fra il bene e il bello; è il caso di reconsiderarla adesso alla luce di quest'ultima analisi.

Il testo a cui ci riferiamo è il volume *L'amicizia pura*⁵⁸, curato da Domenico Canciani e Maria Antonietta Vito e diviso in tre macrosezioni: la prima è dedicata al racconto degli anni di Marsiglia; la seconda presenta invece una selezione delle carteggio intrattenuto col poeta Joë Bousquet insieme alle sedici lettere inviate al militante anarchico Antonio Atarés⁵⁹; l'ultima, infine, è costituita dal vero e proprio testo redatto da Weil e intitolato *L'amicizia pura*, apice assoluto di meditazione e intensità mistica, che la stessa Weil affidò a padre Perrin prima di lasciare per sempre la Francia.

In un confronto, il secondo, con Anna Maria Ortese, e relativamente al passo che riguarda il rapporto Dasa-Adano, ci

⁵⁸ Simone Weil, *L'amicizia pura*, a cura di Domenico Canciani e Maria Antonietta Vito, Castelveccchi, Roma 2013.

⁵⁹ Lo scambio epistolare con Atarés non fu lunghissimo, ma l'intensità delle considerazioni di Weil è tale che si farebbe fatica a non immaginare una sorta di mutamento, di presa di coscienza, di elevazione, che abbia riguardato la mente come lo spirito dell'amico prigioniero. Inoltre questa particolare relazione, ovvero il legame a distanza fra una pensatrice e scrittrice e un povero carcerato, non può non ricordarci il toccante rapporto della stessa Ortese con i detenuti indiani delle carceri americane.

interessa soprattutto una lettera inviata da Marsiglia a Joë Bousquet, datata 12 maggio 1942⁶⁰.

Un po' prima della metà del testo possiamo leggere:

Felici coloro per i quali la sventura, penetrata nella carne, diventa la sventura stessa del mondo della loro epoca. Costoro hanno la possibilità e la funzione di conoscere nella sua verità, di contemplare nella sua realtà la sventura del mondo. Questa è la stessa funzione redentrice. Venti secoli fa, nell'Impero romano, la sventura dell'epoca era la schiavitù, di cui la crocefissione era l'esito estremo.

Sfortunati invece coloro che, avendo questa funzione, non l'adempiono.

Quando dice di non percepire la distinzione tra il bene e il male, presa alla lettera, l'affermazione non è seria, perché lei parla di un altro uomo che porta in sé, che, evidentemente, è il male dentro di lei, sa bene – e in caso di incertezza un attento esame può quasi sempre aiutarla a capire – che cosa, nei suoi pensieri, nelle sue parole e nei suoi atti, nutre quest'altro a spese sue, e che cosa nutre lei a spese dell'altro. Questo vuol dire che non ha ancora acconsentito a riconoscere questa distinzione come la distinzione tra il bene e il male.

Questo consenso non è facile, perché impegna senza possibilità di ritorno. Vi è, rispetto al bene, una sorta di verginità dell'anima, che non si ritrova più una volta che sia stato dato il consenso, proprio come la verginità di una donna che abbia ceduto a un uomo. Questa donna può diventare infedele, adultera, ma non sarà mai più vergine. Per questo ha paura quando sta per dire di sì. L'amore trionfa su questa paura.

Per ogni essere umano, vi è una data ignota a tutti, e a lui stesso in primo luogo, ma assolutamente certa, oltre la quale

⁶⁰ Cfr. Simone Weil, *Le lettere agli amici prigionieri*, in *L'amicizia pura*, cit., pp. 77-85.

l'anima non può più conservare questa verginità. Se prima di quel preciso istante, fissato dall'eternità, non ha acconsentito ad essere afferrata dal bene, si troverà subito dopo afferrata, suo malgrado, dal male.

Un uomo può darsi al male in ogni momento della vita, perché questo avviene inconsapevolmente e senza sapere che si introduce dentro di sé un'autorità esterna, l'anima beve un narcotico prima di cederle la sua verginità. Non è indispensabile aver detto di sì al male per esserne afferrato. Il bene, invece, afferra l'anima solo se essa dice di sì. Ed è tale la paura dell'unione nuziale, che nessun'anima ha il potere di dire sì al bene finché l'approssimarsi dell'istante limite, in cui il suo destino sarà segnato in eterno, non la costringa a ciò in modo irreversibile.⁶¹

«Lo sguardo attento di Simone Weil», come spiegano i curatori Canciani e Vito nelle note,

le permette di cogliere, nell'interiorità dell'amico, l'approssimarsi dell'istante in cui il consenso al bene si presenterà alla sua anima come una scelta necessaria, non più dilazionabile. Quest'unità di tempo minima, per analogia, è paragonata a ciò che è la perdita della verginità per una donna: un evento rispetto al quale non si dà nessun possibile ripristino dello stato precedente. La differenza tra il cedere al male e l'affidarsi fiduciosi al bene è data dal livello di consapevolezza che si possiede, condizione indispensabile per scegliere il bene. Questo, infatti, «afferra l'anima solo se dice di sì», mentre il male la narcotizza, la trascina nel sogno e, così facendo, la violenta. Il consenso nuziale al bene – o la libertà di rifiutarlo – non contrasta col fatto che l'istante-limite in cui la decisione

⁶¹ *Ivi*, pp. 78-9.

s'impone è un evento iscritto, *ab aeterno*, nel destino di ciascun uomo.⁶²

Questo stesso senso di inevitabilità, lo abbiamo già detto, è presente in quello che Dasa-Anna Maria intende come passaggio tra una un'era (della vita, della storia personale, del proprio rapporto col soffio cosmico e leggendario del mondo) a un'altra era. La protagonista di *Toledo* si trova in una situazione simile a quella descritta da Weil: nella sua descrizione non c'è infatti un preciso consenso al male, che è richiesto invece nel caso del bene; piuttosto c'è una sorta di trascinamento, di seduzione strisciante che non fa domande ma non vuole neppure risposte. Se il bene pretende la nostra totale lucidità, sembra dirci Anna Maria Ortese, il male al contrario preferisce lo stordimento, il ricorso a 'narcotici', parafrasando Simone Weil.

Dasa si lascia quasi inconsapevolmente attraversare da Adano, come abbiamo letto, avvertendo subito dopo lo stacco, la lacerazione dalla precedente condizione (era), e la successiva, immediata consapevolezza che il suo atto sarà eterno, inoppugnabile, non più passibile di cambiamento.

Per ognuno di noi, dice Weil, è fissato il momento in cui andremo incontro alla perdita di una condizione verginale. Dasa quindi sperimenta, attraverso il rapporto-rito iniziatico con Adano, metà uomo e metà figura angelica, protettore e tentatore, amico ed estraneo, l'accesso a un nuovo tipo di visione, forse al bene stesso, a quell'amore che non a caso la fa accedere a un'era, una fase successiva della sua vita.

⁶² Domenico Canciani, Maria Antonietta Vito, *Note*, in *L'amicizia pura*, cit., p. 169.

Weil, seguendo ancora una volta il commento di Canciani e Vito, si affida a un'immagine di straordinaria efficacia espressiva, cioè quella della verginità violata, la quale tuttavia, e paradossalmente, si offre come metafora di un atto profondamente positivo, il consenso nuziale al bene, presentato come scelta irreversibile.⁶³

È vero che Dasa sembra quasi una figura passiva, come abbiamo sottolineato in precedenza, in balia di un uomo, o di un'entità, che la sta soggiogando. Il suo consenso è però più volte esplicitato, anche con brevi frasi che potremmo paragonare a quel consenso nuziale di cui parla Weil.

La figura di Adano è inoltre rivelatrice: chiama Dasa «figlia», perentoriamente, autoritariamente, ricordando così il linguaggio fermo e conciso adottato dalla tradizione cristiana. Adano è autoritario e nobile, si esprime col tono saggio delle parabole, è convincente ma non inganna.

Se Dasa poteva ricordare la peccatrice che tocca i piedi di Cristo, subito dopo il rapporto con Adano quello stesso ruolo risulta essere redento. Il passo potrebbe anche essere letto come una sorta di passaggio da una dimensione di lontananza a una di vicinanza a Dio, di accettazione del cristianesimo e dunque di quel bene assoluto che è al centro della speculazione di Simone Weil. Ciò può essere detto per Dasa così come per Anna Maria Ortese stessa, la cui adesione alla religione cristiana non è

⁶³ Domenico Canciani, Maria Antonietta Vito, *Come lampi di luce purissima*, in *L'amicizia pura*, cit., p. 62.

I curatori del volume indicano inoltre un'altra lettera (del maggio 1942) in cui Weil farebbe compenetrare perfettamente, e naturalmente, la dimensione erotica e quella mistica. Lo fa mentre riporta all'amico Bousquet un racconto scozzese intitolato *Le tre notti del principe di Norvegia*, dove è presente un forte paragone fra la figura di una sposa e quella di Cristo (cfr. Simone Weil, *Le lettere agli amici prigionieri*, in *L'amicizia pura*, cit., pp. 86-8).

esplicitata ma circumnavigata, studiata con tutte le riserve, spesso ricalcata, e con dolore, durante le sventure e le gioie del quotidiano.

Alla luce di queste ultime conclusioni si comprende meglio anche il lamento dell'usignolo precedentemente esaminato. L'andamento luttuoso della sua voce, ritmica e melanconica, puntuale e anch'essa irrevocabile, sembra da questa prospettiva quasi un annuncio della morte di cui parlerà Dasa in merito al rapporto con Adano. Come un curioso orologio, l'usignolo scandisce il tempo rimasto prima di quella morte, dopo la quale si rinasce a nuova vita⁶⁴.

Come una preghiera

Nelle pagine successive del *Porto di Toledo*, e fino alla fine del romanzo, Ortese porta avanti il discorso sui padri, metaforici

⁶⁴ L'usignolo considerato in relazione alla morte appartiene a una tradizione lunga quanto autorevole. Non è solo Anna Maria Ortese che associa l'uccello al più estremo degli eventi. Il precedente più famoso è forse Shakespeare, che nel terzo atto di *Romeo e Giulietta* gioca volutamente con lo scambio fra usignolo e allodola, preannunciando così sinistramente la fine tragica dei due amanti; poi l'io poetico di Keats, nella celebre *Ode a un usignolo*, afferma di provare quasi a un desiderio di morte durante l'ascolto del suo canto; e anche Emily Dickinson in uno dei suoi componimenti scrive: «Questo Uccello - Notando che altri/ Una volta diventato il gelo troppo tagliente/ Si ritirano in altre latitudini -/ Silenziosamente fece lo stesso -/ Ma si differenziò nel ritorno -/ Poiché le colline dello Yorkshire sono verdi -/ Eppure in nessuno dei nidi che incontro -/ Può esser visto l'Usignolo» (Emily Dickinson, *Tutta coperta di abile muschio*, « <https://www.emilydickinson.it/j0101-0150.html>»).

L'usignolo, lo vediamo, non rimanda a una situazione di felicità imperturbabile, di appagamento sereno, di gioia. Piuttosto è sempre suggerito, se non esplicitato, un contesto perturbante, un evento messaggero di qualcosa di triste e che tale dovrà mantenersi, o che dovrà accadere di lì a poco.

e reali, il quale non riguarderà solo questa pubblicazione ma arriverà, come vedremo in seguito, fino ad *Alonso e i visionari*.

Nel secondo capitolo della sezione intitolata «RICORDA LE CARROZZE TRISTI DELLA LUCE», Dasa descrive la sua visita alla «Chiesa Spagnola», all'interno della quale sosta presso l'altare della Mosera. Ci troviamo inoltre all'interno delle celebrazioni della Settimana Santa, mentre Dasa si avvicina scorge Thornton insieme ad altri capitani, che tengono lo sguardo fisso sulla Vergine.

«Thornton,» disse rivolgendosi all'ufficiale, che inchinò il capo, «devo dirle grazie, sebbene lei sia tutt'altro che un buon cristiano. E un'altra cosa: si saprà, qualche giorno prima, dell'arrivo dei Padri?»

«Molto possibile, Mammina» Thornton disse.

«Quali padri?» io dissi.

Nessuno rispose, ma, sul fondo della nicchia, si disegnarono due antiche navi, e io seppi che erano dei Padri Biblici.

Di gioia io piansi.

«Oh, prendetemi,» dicevo mentre le navi, Thornton e la Vergine placida e ogni cosa scompariva, nel cielo dorato s'innalzava e sfumava, «portatemi con voi. È troppo dura questa età, antichi marine. Oh, portatemi con voi! Prima che il mare si veli, che il cielo si arrotoli e il sole mostri la sua faccia defunta» così gridai.⁶⁵

Qui è perfino la Vergine a prendere la parola, non in nome del Padre ma dei Padri, attraverso i quali Ortese vede necessariamente altro, i genitori antichi di una Terra ormai allo stremo, la stessa che all'autrice, come al suo perfetto alter ego,

⁶⁵ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 367.

risulta ormai troppo gravosa, rendendola dolorosamente estranea, straniera.

Nel rendiconto inserito subito dopo, Ortese varia il nome di Dasa con Exclusa, descrivendola di nuovo come prossima alla morte.

Si dirà: in che paese accadeva questo? Oh, molto lontano paese [...]

Era un paese di mare, tutta spiaggia bianca, con poche chiese d'oro, e campane anche d'oro. L'interno delle chiese, sapevo, era "turchino", dipinto di colombi mirabili, dalle penne verdi e dorate, gli occhi rossi, che su rame agili e grandi, rotando soavi, scorrevano d'amore. Non vi era altra cosa sul paese, se si eccettua la Luna, tutte le sere [...] Vi era poi il mare, veramente libero, allegro, selvaggio, che della minima cosa rideva e sempre domandava di me. Non vi era mai barca, sul mare, essendo il nostro paese o isola perfettamente sconosciuto alle carte nautiche, non segnalato in alcuna rotta, non ricordato da nessuno anche vecchissimo pilota: dimenticato era dagli uomini.⁶⁶

Ortese anticipa in questo passo quella che sarà poi la dominante de *L'Iguana*, romanzo ambientato in un'isola, Ocaña, anch'essa sconosciuta e non presente in nessuna carta geografica. Questo vero e proprio sentimento allora, che quasi suona da sinistra profezia per il futuro dell'uomo, questa visione intimamente apocalittica, del vivere in un luogo ignoto e isolato, orfano del mondo potremmo dire, e prima di esso, e ben più profondamente, di Dio, tutto questo fa parte dell'universo immaginativo di Anna Maria Ortese. Ciò giustificherebbe il

⁶⁶ *Ivi*, p. 369.

duraturo discorso dei Padri, che verrà ulteriormente ripreso all'interno del romanzo.

Tornavamo verso casa, ora, verso il porto di Toledo. Il mare, – eravamo in mare, – appariva agitato. Onde come muri serravano dappresso la nostra minuscola barca. Quando si aprivano, vedevi l'antica Toledo, con le case, i marine, le finestre accese, i Rassa che intagliavano frecce, le Apa infelici, gli studenti che vanno e che vengono.

[...]

Io provavo in me una gioia, una gioia! Meglio che con questa parola non saprei dire.

Ero morta, lo vedevo, ma tutto era come quando sentivo d'essere viva. Era il passato, ma pure assai più vivente della Era successiva.

Egli – vidi – stava appoggiato alla Casa dei marine, come stanco, guardava oltre le inferriate la sterminata piovosa distesa delle banchine.

Aveva gli occhi vacui, e mi stringeva a sé con barbara quiete, come dormendo. E diceva: «Sì... era bello... avevi ragione, Damasina, questo porto silenzioso. Sì, più bello, più dolce dell'Era successiva. Ah, perché partimmo?»

«Ma ora stiamo qua» mestamente dissi

«Sì, è vero. Riposa, figlia mia.»⁶⁷

La chiusa dell'ultima battuta ricorda molto quella del precedente rendiconto che abbiamo analizzato. Dasa è infatti riconosciuta come figlia, proprio lei che sente fortemente il problema della paternità (e non solo del singolo, ma dell'intera comunità umana).

⁶⁷ *Ivi*, pp. 376-7.

Qui potrebbe essere il suo stesso padre, non metaforico ma biologico, a rivolgerle la parola, e le parla di un certo porto silenzioso, la morte probabilmente, che annulla l'avvicinarsi delle ere a cui sono destinati i viventi; morte alla quale tuttavia potrebbe seguire un'altra esistenza. Ricordiamo che la cornice temporale di questa precisa parte di *Toledo* è la Settimana Santa, che si conclude trionfalmente con la resurrezione di Cristo, su cui ovviamente l'autrice si sofferma.

Volendo concludere il discorso sui padri, o meglio Padri, occorre soffermarsi sul quarto capitolo della sezione di *Toledo* che stiamo esaminando, parzialmente intitolata da Ortese «EMOZIONE DELLA NATURA»⁶⁸. A breve distanza dall'incipit possiamo leggere:

Ho potuto notare che spesso la Natura, cioè i suoi elementi, assume, in talune circostanze della vita tua e mia, un volto incredibilmente partecipe delle vicende che lacerano o esaltano l'anima. Si potrà parlare addirittura di una commozione, o stravolgimento, che pone la detta Natura in condizioni di debolezza grandissima, (come persona amante davanti all'amato), e perciò di perdimento, davanti alla passione del figlio? E arguirne che tale Natura ci ama, e sia l'Universo, con l'anima, un tutto unico? Chi sa dire?⁶⁹

Dopo una lettura simile, *Il porto di Toledo* sembra assumere le forme di una lunga, straziante preghiera: alla natura così come al suo creatore. Dasa, e dietro di lei Anna Maria Ortese, vedono nell'immagine crocifissa di Cristo la propria posizione, la propria vita autenticamente martirizzata, fatta di privazioni costanti e

⁶⁸ Cfr. *ivi*, pp. 394-406.

⁶⁹ *Ivi*, p. 395.

dolorose sofferenze. Anche l'appellativo con cui Dasa viene più volte chiamata, «figlia», è vero che ricorda le apostrofi del Messia ai fedeli, come abbiamo già osservato, ma costituisce pure una replica del rapporto che lega Dio a Cristo. Quest'ultimo nel Getsemani, durante le ore dell'agonia, se non si ribella di sicuro si stupisce, e amaramente domanda: «Padre, perché mi hai abbandonato?»⁷⁰. Allo stesso modo Ortese, nelle oltre cinquecento pagine che costituiscono *Il porto di Toledo*, fa i conti con un grido di abbandono, una lacerazione che le fa interrogare più esplicitamente la natura, e più profondamente Dio. Le considerazioni sulla paternità infatti, dalle pagine seguenti e fino all'ultimo rigo del romanzo, non diminuiranno, facendo sì che Ortese condensi in maniera sempre più fitta la rete dei rimandi. «E seppi una cosa», afferma Dasa nel quinto capitolo della sezione esaminata,

che una volta si vive, una si è chiamati a comprendere, una si è
abbagliati di luce, una si vede il fulmine, si sente odore di fiori;
in una si squarcia il cielo, e si ode la voce del Padre.⁷¹

Nel settimo capitolo invece, nella descrizione di un sogno che ha per protagonisti Dasa e Lemano:

⁷⁰ Basterebbe leggere anche solo questo passo per cogliere l'insistente parallelo Cristo-Dasa, ovvero Cristo-Ortese, al quale deve aver necessariamente contribuito l'influenza di Simone Weil: «[...] Solo allora mi accorgo che, illuminata da due ceri splendenti, la chiesa è in nero. Un grande Cristo di cera dorme sotto un cristallo, e il viso appare segnato dal trascorso dolore. [...] Guardo questo Cristo e mai mi sembra vissuto veramente, tutto questo tempo. Sempre mi pare essere stata qui, a guardare nel silenzio tali mani forate.

Che altro non sia, il mondo: silenzio e mani forate. Sotto molti dolcissimi fiori.» (*Ivi*, p. 398).

⁷¹ *Ivi*, p. 414.

Ho sentito fischiare, sono scesa, non per le scale, ma direttamente dalla mia vecchia finestra, come pietra australiana*, camminando disinvolta sul mio capo. Ed egli, mentre scendo, mi guarda giungere con un sorriso, finché leva le braccia, e tra queste mi accoglie, poi mi mette a terra.

[...]

Poco dopo, siamo in Plaza Tre Agonico. Qui vediamo, nelle tenebre illuminate da un fuoco (al posto dei tavoli), uomini neri che scavano una fossa, mentre altri abbattono con violenza, con grandi scintille e fragore, i cancelli della funicolare (Dom Olivares). Una forma d'oro, tutta imbavagliata, fasciata, precipita. È prima un Re Egizio! Quindi, riconosciamo l'ère successive. Gli uomini neri depongono nella sua nuova tomba la povera Ére.

Le hanno scoperto il volto, tanto dà male!

«Era dunque sì triste l'Era successiva?»

«Be', sì, figlia mia...c'ingannammo, e io per primo. Perciò soffristi tanto. Non è bene» dice «l'avvenire dell'uomo. Ma ora, credi, la città è salva. Di nuovo» dice «siamo nel passato. Di nuovo è scomparso, l'avvenire dell'uomo.»

E ci muoviamo, nella notte, e ora mi tiene stretta vicina a sé, ora mi lascia, e passano così ore di tormento. Infine, eccoci di nuovo al porto. Il cielo, sulle acque, è rosso. Splendide navi attendono. Là, su quelle navi, le spingarde puntate contro Toledo, sono i Padri Biblici.

«Eccoli, amor mio, eccoli lì, davanti a tutti, sulla Capitana, i tuoi salvatori, le tue nullità, i tuoi vecchi Dei» ridendo dice.

E tuona, tuona.

(I Padri non si muovevano, la Capitana fiammava e tuonava contro di noi.)

Il sogno così finì.

* Allusione a un fenomeno magico di aborigeni: la notte, o anche di giorno, quando fanciulli del villaggio sognano

intensamente, questi sogni si materializzano in pietre che solcano liberamente, con lentezza, l'aria azzurra o nera del villaggio.⁷²

In questi Padri, muti, indifferenti, Ortese inserisce tutto l'insensato che riesce a cogliere nel mondo e che, più o meno serenamente, si avvicenda da generazione in generazione; e nella figura del padre umano, ctonio, nonostante un'aggettivazione che talvolta lo rende biblico, l'autrice non coglie il riflesso speculare di Dio. Il suo sentirsi, vedersi, e descriversi morta, credo dipenda moltissimo da questo senso d'abbandono e frustrazione, della mancata ricezione del Padre celeste da parte dei padri terrestri.

Significativo è poi il «Rendiconto del CAPITANO SOMMERSO (LA SQUAW)», inserito una sessantina di pagine prima del finale e che parla di tende piantate, colline del Sud-Ovest, del Capitano Garcia e di Dasa che vuole servirlo a tutti i costi:

Io guardavo il Capitano con riconoscenza, mi proponevo in cuor mio di servirlo, rendermi, come boy, insostituibile; a tale fine non avevo riposo, ero sempre agli ordini (anche di Frisco), che si sa in campeggio quanto comporta. Ogni momento: bada che serve questo, bada che serve quello! Alzatevi, Boy! Svelto, ragazzo!

E io portavo i fiaschi con l'acqua, io i piatti con la minestra, il pane, la frutta, e anche rattoppavo le bandiere. Ne avevamo due, una rossa e verde (non della patria di origine) e una con sette stelle della patria dove io volevo andare. Tutte da me cucite.⁷³

⁷² *Ivi*, pp. 427-8.

⁷³ *Ivi*, p. 457.

Presupponendo che la patria di origine di Dasa sia la «nostra vecchia España madre»⁷⁴, una delle bandiere che la protagonista sta rattoppando in questa scena – quella rossa e verde – ci riconduce al Portogallo, nazione che è importantissima per *L'Iguana* (e come in definitiva lo è per *Toledo*). Il rimando è sempre ai conquistadores che si appropriarono del nuovo mondo, i quali in questa parentesi di attesa sul mare sembrano assumere contorni edenici, significativamente meno cruenti e turpi. Ortese inoltre si inserisce fra questi, alla ricerca sì di un nuovo mondo ma non alla maniera di Colombo o Cortés.

Non so se per straordinaria verità di queste affermazioni, perché i nostri padri, tanti secoli prima, così avevano parlato; oppure solo per vedere il nostro Garcia così allegro e sereno malgrado il bastone e la perdita della patria, ma io mi sentii di nuovo in pace, con una straordinaria sicurezza alla visione del domani.⁷⁵

Questo ulteriore riferimento ai padri, agganciato inaspettatamente a una visione ottimistica di Dasa, è una spia che vuole far capire che qualcosa sta cambiando. La patria di cui si è ancora (e forse si è sempre stati) in cerca è tutt'altro che geografica e fisica. Farebbe a mio avviso parte di quell'*ère successive* così spesso citata, e che è condizione profondamente spirituale, religiosa, sacra. Il ritorno al tempo dei non-padri è tuttavia repentino e brusco per mezzo di Garcia, che distoglie

⁷⁴ *Ivi*, p. 459.

⁷⁵ *Ivi*, p. 460.

Dasa da una forte vicinanza al *Cid*⁷⁶, ed è inoltre in procinto di «partire, partire definitivamente»⁷⁷.

«E... imbarco?»

«Prossimo, mia Dasa.»

«Non prima» mi preoccupavo – indifferente, credo, a ciò che voglia dire veramente imbarco, partenza di Garcia, – «non prima che abbiamo riletto nostro Cid, spero.»

«No, non Cid, Dasa, per ora» con cortese tristezza diceva.

Ero un po' scarlatta.

«No? Non ricordi, *caro*, quanto egli fece per noi, dell'Iberia madre?...»

«Zitta, Dasa, zitta, cara, con queste allucinazioni. Lontano è il tempo dei liberatori, Ora, solo avidità, foga vana...»⁷⁸

Questo senso di rassegnazione frustrata, collegato alla traccia cristologica sempre presente all'interno del romanzo, confluisce in una scena posta poco prima della conclusione.

Tre giorni dopo la caduta della casa dei marine, (ecco quanto ora ricordo), con Apo e il suo esercito, di cui però egli è un umile subalterno, ci allontanammo da Toledo come i Toledani,

⁷⁶ Il riferimento è qui al *Poema del mio Cid* (in lingua originale spagnola *Poema o Cantar de mio Cid*), risalente al 1140 circa e incentrato sulle gesta del condottiero Rodrigo Díaz de Vivar, meglio noto come El Cid. Il testo è certamente uno dei maggiori documenti dell'epica medievale, e ad Ortese serve sia come strumento di riflessione sulla società ispanica (all'insegna dei migliori valori di eroismo, cortesia, onore, valori diametralmente opposti a quelli perpetrati dai conquistadores) sia come rispecchiamento personale, da rintracciare particolarmente in alcune scene. Penso ad esempio all'incipit del *Cid*, che ritrae il protagonista in un momento di profondo addoloramento: Rodrigo volge lo sguardo verso i luoghi familiari, verso la propria dimora e le proprie cose, piccole e grandi, le stesse che dovrà abbandonare perché costretto all'esilio. Non è forse questo un gioco di sguardi in cui Ortese doveva riconoscersi? Non ha forse rivissuto, in questa metanarrazione inserita all'interno di *Toledo*, l'obbligo che anche lei fu costretta, più e più volte, a subire?

⁷⁷ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 463.

⁷⁸ *Ivi*, p. 464.

in molti, – non più avendo né case né acqua, e temendosi epidemie e altre stragi – facevano. Dopo tempo indefinito (settimane se non forse mesi), siamo nelle pianure a nord del Monte Acklyns, ma lungi, assai lungi dall’Acklyns.

[...]

Non sarò noiosa. Dopo vari anni di un simile peregrinare dietro l’esercito distrutto, e ridotto ormai di pochi uomini – noi con tende, carrozzoni, bambini –, in un fango eterno, suonano le campane dei Padri, e soldataglie fuggenti ci avvertono che possiamo tornare in Toledo.

Dove, infatti, torniamo.

[...]

Tutto rifiorisce, sulla terra. Solo tu, Male, non sorgerai mai più. Solo tu non le rivedrai, o Male, queste campagne opulente, fiorite!

[...]

Ora, i Padri Biblici imperano dovunque. Sono giallo vestiti, forti, belli; nelle loro macchine, erompono come fiumi.

[...]

E ora mi ricordo cosa vedevo nel mio cuore, mentre definitivamente ci allontaniamo dalla Nuova Toledo e le sue rovine, passando davanti alla città dei marine dormienti, tra i vascelli di pietra. Pensavo: là sono tutti, Apa, Apo, Rassa, là, un giorno, verrà Albe...Ma gli altri, dove riposeranno?

Su quale strame dell’Era successiva?

E le nuvole, accendendosi con pace [...] rievocavano cortei nei quali nessuno riconosco, figure care che se ne vanno, se ne vanno nel tramonto hispanico [...] per l’eternità, su quei vascelli del Tempo, s’imbarcano, emigrano... Dio solo sa dove a quando giungeranno.

Ma è un’ombra, o una luce, tale Dio?

Risponde (il cuore di Apa):

«Ciò che è, figli. Un viaggiare eterno, figli».⁷⁹

Dunque dopo tre giorni, come è scritto, quasi sottolineando un'idea non solo fisica di resurrezione, i Toledani (ossia il popolo che vive con e dentro Dasa, cioè nella sensibilità e poetica di Anna Maria Ortese) si allontanano dalla loro città. Si attendono le campane dei Padri per tornare nell'antico territorio perduto. Proprio come una tribù di nativi, come un popolo scacciato dalla propria casa e deportato in una riserva, i Toledani di Ortese fanno ritorno al loro luogo natio.

Il ristabilirsi dei vecchi equilibri sarà però ambiguo. In questo finale di *Toledo* c'è sì un richiamo ai Padri Biblici, ma pure a un mondo di macchine che essi inaugurano. Quel nuovo mondo vagheggiato e inerme, libero e spettacolare, profondamente naturale, non ha più modo di esistere: Ortese sembra volerci dire questo. Anche l'America stessa, anche le nuove generazioni di nativi, sono cambiate e cambieranno, all'interno di una differente visione dell'uomo e della vita, e della storia e della natura.

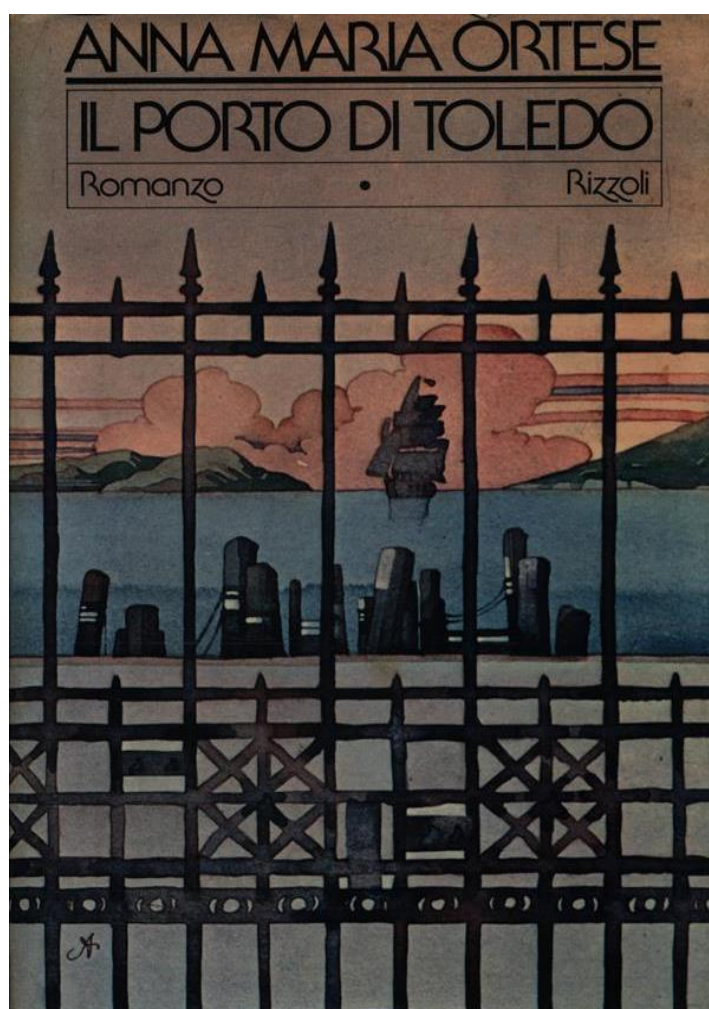
Quei Padri Biblici dunque, così spesso citati, Padri terrestri e quindi potenzialmente peccatori, deboli, in una parola umani, questi Padri vanno incontro a un cambiamento. Ortese mostra quindi in controluce i nuovi americani, la società da cui gli indigeni sono tagliati tacitamente fuori, relegati alla loro eterna funzione di espatriati, di stranieri.

Il vero Padre, eterno e immutabile, affascinante quanto silenzioso, sarà citato solo alla fine, in una considerazione dove per ben due volte verrà ripetuta la parola «figli», parola scritta da

⁷⁹ *Ivi*, pp. 505-509.

una Dasa-Anna Maria che fin dall'inizio del romanzo, come abbiamo già notato, si definisce «figlia di nessuno».

Anna Maria Ortese, come Dasa stessa, è divisa fra la vecchia e nuova visione dell'America, fra libertà perduta e libertà falsamente ritrovata, fra oppresso e oppressore. Questa sorta di oscillazione, attraente quanto dolorosa, è possibile coglierla anche dalla copertina della prima edizione de *Il porto di Toledo*, del maggio 1975.



80

⁸⁰ Sovraccoperta della prima edizione de *Il porto di Toledo*, risalente al 1975.

L'immagine, disegnata dal noto illustratore statunitense John Alcorn, celebre anche per le collaborazioni con Federico Fellini, riflette lo stato di prigionia da un lato, dall'altro la ricerca della libertà. Il tocco quasi infantile, ovvero geniale, di John Alcorn, fa risaltare proprio la condizione di straniera di Anna Maria-Dasa, perennemente divisa tra un momento dell'essere e un altro, fra la casa e l'altrove.

Analizzando l'immagine, vediamo il mare placido ma indomabile, sconfinato, sovrastato da nuvole rosa e idilliache colline verdi; questo è tuttavia preceduto dalle sbarre di una cancellata e da cannoni quasi in procinto di colpire. Sull'acqua, infine, la sagoma di una nave che avanza o retrocede.

Credo che in quest'opera di John Alcorn si nasconda molto più della sensibilità di Anna Maria Ortese di quanto non si sia sospettato finora. Quelle sbarre metalliche non possono non ricordarci la sua condizione di reclusione, di aliena al mondo, di straniera; mentre il resto – la natura selvaggia eppure quieta, metodica ed autonoma – è ciò che l'autrice contemplava e ammirava, desiderava ardentemente in un quotidiano fatto invece di tutt'altro. *Il porto di Toledo* non a caso è il libro più dichiaratamente autobiografico di Anna Maria Ortese, il più lirico e trasfigurato, surreale eppure autentico, anch'esso, potremmo dire, straniero.

Tra politica e finzione.
L'America vagheggiata
nel palinsesto di Bettina e Gilliat

[...] Non potevo più vendere nulla, altro che frasi fatte. Già nel '60, in Italia, la libertà espressiva era apparente, in realtà finita. Ciò perché il paese reale era ormai in mano ai mass media, che quotidianamente lo destabilizzavano e rendevano incapace di rendere la lingua – la lingua dei «simboli», che è appunto la lingua letteraria. [...]

Prima di andar via da Milano [...] buttai giù, in un mese, un racconto che voleva essere divertente e sarcastico, invece fu abbastanza tenero. Era il *Cappello piumato*. Per me, non un vero libro; ma sotto qualche aspetto mi era caro. Riuscii a pubblicarlo solo dopo vent'anni. E che adesso lo si considerava, in qualche modo, politico. E il politico, dopo il fatuo e l'equivoco, costituisce oggi, da noi, il più sicuro lasciapassare. E forse è male.¹

Ortese ricorda in questo passo inserito in *Corpo celeste* le varie fasi della stesura del libro, libro che il critico Gramigna definì sul *Corriere della Sera* un «palinsesto: ossia una storia scritta sopra il testo, cancellato, di un'altra storia, le cui tracce tuttavia traspaiono fra le righe della nuova»². Il piano temporale sui cui è modulata la vicenda non sarà infatti unico: abbiamo gli anni '50 in primo luogo, con protagonisti Bettina, Gilliat e i loro amici; successivamente (dicembre '60), gli anni in cui viene

¹ Anna Maria Ortese, *Dove il tempo è un altro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 82.

² Giuliano Gramigna, *Un matrimonio di carta*, «Corriere della Sera», 11 febbraio 1979.

scritto «il prototesto»³; e infine gli anni della vera e propria redazione del romanzo, destinata al lettore.

Di simili riscritture e sovrapposizioni *Il cappello piumato* porta traccia. Dando ragione a Gramigna, è come se l'ultima versione del testo risuonasse di due toni di voce, due parlate di una medesima Bettina – protagonista nonché alter ego di Anna Maria Ortese – che ragiona su fatti pubblici e privati con un'intensità, un'esattezza lirica quanto perentoria che troveremo anche nell'*Iguana*.

Nel chiedersi di cosa tratti questo romanzo, si potrebbe rischiare di etichettarlo come una storia d'amore. Ma ne siamo ben lontani, in quanto proprio quest'ultima «funziona come struttura del romanzo», divenendo così «il luogo in cui si incontrano, si intrecciano, risuonano il tema politico della caduta delle attese rivoluzionarie e il tema simmetrico degli sconvolgimenti naturali»⁴. Su uno scheletro di storia standard, Ortese impianta dunque un corpo narrativo tutt'altro che ovvio, ma sempre vicino alla sua visione, in questo caso non solo poetica. La storia di Bettina e Gilliat è al centro di un panorama più vasto, imperniato tutto sulle attese di un'imminente rigenerazione sociale, sul XX Congresso del Partito Comunista e sui fatti d'Ungheria; l'illusione-delusione non sarà quindi solo sentimentale, ma anche, e profondamente, politica e sociale.

Su di noi, per la verità, cominciava a pesare un'aria irrespirabile, fatta dell'accentramento dei poteri sia delle destre che delle sinistre, in campo non più solo nazionale, ma internazionale. Quei due grandi fantasmi (dico così perché

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

praticamente non si vedevano mai) degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica, dove si preparava la civiltà di massa, per opporla al disfacimento della nostra Europa, e allo zingaresco stile della nostra vita, ci angosciavamo non poco, ci rendevano deboli e impotenti. Non si poteva aprire un giornale che “la Russia di qua, l’America di là... questa ha una bomba così, quella ha una bomba così, questa può distruggere cento città, quella mille”, e così via, che ci si domandava avviliti dove avevano avuto il permesso. Il nostro rifugio, andavano diventando perciò, sempre più, le cose personali, l’amore, il parlare, i debiti, il caffè, il tempo che muta d’una in altra stagione, se piove, se c’è nebbia in Val Padana. Non volevamo pensarci, ma quel conflitto c’inseguiva inesorabile, con le sue ripercussioni sulla precarietà della nostra vita, sulla impossibilità di realizzare, in tanta precarietà, una vera vita, ecc. L’alternativa, quindi, era questa: o fare a meno di ogni bandiera, e morire; o prendere una bandiera qualunque e sotto quella servire miserabilmente, ch’era peggio di morire.⁵

In questo passaggio non è più l’America virginiana e mitizzata che propone Ortese, il territorio martirizzato dagli europei e che conserva, comunque, un cuore primigenio e una purezza insopprimibile. L’America è sostituita dalla temibile insegna degli Stati Uniti, i quali vengono immediatamente allineati alla Russia, sullo sfondo di una guerra avvertita come imminente e dello sgancio di una bomba sentito come ancora più fulmineo.

A questa differente declinazione americana fa seguito una considerazione amara quanto pungente. Se nei racconti di *Angelici dolori* si proponeva la ricerca di una nuova terra, una nuova patria eventuale, qui al contrario non è più possibile il

⁵ Anna Maria Ortese, *Il cappello piumato*, cit., p. 51.

concetto di patria. Non esistono più nazioni, né tanto meno bandiere. Non è un sentimento di cosmopolitismo questo, bensì di profondo sconforto, quasi un lutto, per la perdita di una dimensione realmente umana dello spazio, e della sua condivisione.

Chi parla è un'Anna Maria-Betta smarrita, disorientata, che non ha più mappe a cui affidarsi, né geografiche e forse neppure spirituali. Un po' come Edipo – il peregrino per eccellenza, il ripudiato e l'escluso mitico, «straniero in terra straniera» secondo la celebre definizione di Sofocle – l'alter ego dell'autrice avverte quella condizione di nomadismo, di impossibilità a trovare un contesto di domesticità, di casa per la sua vita, perfino in quella visione dell'America un tempo così amata e ora distrutta, moderna e pericolosa.

Ortese avverte profondamente quell'*altro* da sé, e ne coglie tutti i cambiamenti avvenuti nel corso della storia, tutte le modificazioni avviliti e negativamente umane. Di nuovo sarà utile un confronto con la figura di Colombo, a cui Ortese non farà che riferirsi in gran parte delle sue opere, più o meno direttamente.

«Due tratti particolari», scrive Simonetta Tabboni,

caratterizzano il rapporto che Colombo istituisce o non istituisce con l'altro. L'altro come uguale ma diverso da sé, l'altro come uomo lo interessa molto poco e rarissimamente, mentre l'esperienza conosciuta che Colombo compie non viene presa in considerazione come tale, ma interpretata secondo il principio di autorità, che egli individua nelle sacre scritture, nella letteratura classica e nella propria preveggenza. Da un lato, solo la natura lo incanta, non gli uomini, dall'altro si comporta come se quello

che vede di nuovo egli lo conoscesse già, come se la sua esperienza si limitasse ad essere solo un riconoscimento. [...]

La sua mentalità è tipicamente pre-moderna, fondata sull'autorità, l'intervento divino e la propria preveggenza. Ma ciò che più lo colpisce, nelle sue scoperte, è la natura, che ammira incondizionatamente. È talmente entusiasta di quello che va scoprendo ogni giorno, che teme di non poter essere creduto negli aggettivi superlativi che usa. Il suo rapimento di fronte alla natura è così travolgente da fargli dimenticare, ogni tanto, i principali motivi del suo viaggio, procurare ricchezza alla corona di Spagna e nuovi fedeli alla religione cattolica. Quanto è sensibile alla forma della bellezza, tanto resta indifferente e impermeabile ai segni umani, parole e uomini che richiedono, per essere compresi, una mediazione del significato, l'accesso ad una realtà intersoggettiva. [...]

Di fronte a gente che parla una lingua che lui non conosce, che manifestamente ha abitudini diverse degli Spagnoli, egli sembra non notare nulla e muoversi sulla base delle conoscenze acquisite leggendo Marco Polo e Pierre d'Ailly. La comunicazione fra gli uomini non interessa Colombo ed infatti, ogni volta che prova a comunicare, succedono incidenti seri: con gli Indiani che si spaventano quando lui vuol dare segno di festeggiarli, con i Portoghesi che incontra in mare, con gli indigeni che porta a bordo per trasportarli in Spagna e di cui non comprende il terrore. Parla degli Indiani come parla del paesaggio: sono nudi, sono tutti uguali, sono prestanti, varia il colore della loro pelle. Essendo indigeni fanno parte della natura, si suppone che non abbiano una cultura. Come aveva ammirato la natura, anche degli uomini dice che sono belli, alti, ben fatti [...]

Gli Indiani non vengono riconosciuti come esseri umani, qualcuno di uguale agli Spagnoli in quanto come loro soggetto

di diritto e insieme diverso. Sono parte integrante di un magnifico paesaggio.⁶

La mente di Ortese sarà invece postmoderna, e darà fin troppo credito e fiducia agli uomini, statunitensi o no che siano, per decidere infine della loro inutilità. Se Colombo alza le spalle di fronte a quelle creature mai viste, considerandole parte integrante della natura americana, quasi zolle di terra in mezzo ad altre zolle di terra, e lo fa non per superbia ma per mancanza di visione, cioè per ignoranza culturale, Ortese arriva invece a un medesimo punto per eccessiva conoscenza (ed eccessiva delusione) delle loro intenzioni.

Anche l'orizzonte americano può dunque smagliarsi di fronte allo scenario contemporaneo, anche il mito dei nativi può essere sommerso, se non addirittura annientato, da un'America diventata ormai fin troppo europea, fin troppo spagnola e portoghese, che bada alla conquista più che all'ascolto della natura, che ha definitivamente perduto i legami col passato.

Ortese però non è del tutto disfattista. L'influenza della figura di Cristo sui suoi scritti, e sulla sua vita potremmo azzardarci a supporre, è visibile da uno spiraglio, una speranza feroce sempre vista come possibile.

Anche da simili considerazioni si nota il superamento della posizione di Leopardi. La speranza, quella speranza, in Ortese è costituita dalla natura, al contrario di Leopardi che si augurava il sorgere della celebre «social catena» per arginare le avanzate di quest'ultima. L'autrice pone invece, e lo fa costantemente, il seme augurale di una nuova umanità, di un nuovo mondo, in cui

⁶ Simonetta Tabboni, *L'Altro*, in *Lo straniero e l'Altro*, Liguori, Napoli 2006, pp. 31-2.

l'inverificabile possa verificarsi per dar così inizio a un altro tempo dell'essere.

«Oh, venga presto quel giorno», egli gridò passeggiando, «che la nostra vita abbia un senso, che Mosca e New York si abbraccino, che saremo tutti uniti!»⁷

A parlare qui è Gilliat⁸, che si lascia felicemente andare a questa esclamazione, ed è sempre Gilliat ad essere il vettore che conduce Bettina sulla strada della resistenza, intensa come tensione verso la bellezza, nonostante tutto.

L'utopia non è tanto quella di veder tornare amiche le città di Mosca e di New York, ma quella di riuscire a pensare alla «nostra vita» come a qualcosa che «abbia un senso».

La salvezza passa dunque da un ritorno alla vecchia America, a quella patria di uomini che possono vivere in simbiosi con la natura, a un ecosistema in cui gli esseri possiedono i medesimi diritti e le medesime ragioni: su questo piano che avviene anche il superamento delle posizioni di Colombo.

⁷ *Ivi*, p. 67.

⁸ Gilliat è anche il nome del protagonista de *I lavoratori del mare*, romanzo di Victor Hugo che Ortese naturalmente conosceva, data l'ammirazione nei confronti dello scrittore. Il Gilliat francese, in particolare, «sottolinea una più attenta valutazione delle nuove idee progressiste sostenute dal positivismo» (Giuseppe Anceschi, *La vita e le opere*, in Victor Hugo, *I miserabili*, Garzanti, Milano 2015, vol. I, p. XIV): una simile osservazione trova terreno fertile in Anna Maria Ortese, perennemente divisa fra i ragguagli leopardiani e le personali speranze di un altro genere di progresso. Ricordiamo inoltre che il protagonista hugiano non è certo un intraprendente uomo d'affari, uno che ha fiuto per la nuova industria ed è in grado di trarne qualche vantaggio, tutt'altro: Gilliat è un emarginato sociale, che molto ha da spartire coi personaggi ortesiani e che anche ne *Il cappello piumato* riverbererà la sua influenza.

Torniamo però a Gilliat, che, come dicevamo, è l'appiglio luminoso a cui si aggrappa Bettina, così come Anna Maria Ortese. Leggiamo quanto segue:

La notte era naturalmente, per me e credo anche per lui, il tempo più bello. [...] Io [...] ero ormai conquistata dal suo naso, che in principio, come si ricorderà, mi era parso eccessivo; mentre a Gilliat destava ammirazione il mio. Cose, si sa, senza importanza.

Erano, piuttosto, come un modo di starci vicino, e di carpire ognuno il segreto dell'altro, e di abbandonarci a quel segreto con un grido. Ma, per quanto facessi (di lui non so), quel segreto, appena scoperto, tornava a rinchiudersi, come il mare se vi affondate una mano e, appena la sollevate, è di nuovo intatto, splendente, chiuso.

D'altra parte, chi ha mai detto che la scoperta di un segreto risieda nella sua conquista? No, non è vero. Sforzatevi di conquistare la calda pace, il silenzio fiorito di una campagna di primavera; di capire cosa c'è dietro la neve che cade e cade, meravigliosamente, una sera di gennaio. Cosa c'è nel vento, nelle nuvole, nel cielo, nei fiumi che corrono verso il mare, nell'ampio mare pieno di bei pesci, nei pesci stessi, sotto il loro manto blu e argento, il loro guizzo. Provatevi. Qualche cosa io, io sentivo, viveva in tutta questa bellezza, e si poteva conoscerla solo inginocchiandosi.⁹

Risuonano in questo passo le parole del grande capo indiano Seattle, e con queste, specie in quel gesto finale dell'inginocchiamento, un senso religioso, tutto cristiano, di percezione terminale del mondo e insieme di redenzione, di

⁹ Anna Maria Ortese, *Il cappello piumato*, cit., pp. 87-8.

sconforto, o sarebbe meglio dire di croce, reale e profonda, e con questa di sofferta speranza.

Gilliat è la fiammella che ricorda a Bettina la presenza di una luce, di una bontà torturata ma ancora presente: un angelo, a voler utilizzare una terminologia in linea col nostro discorso, oltre che un innamorato.

La sua bellezza, la sua gioventù, una volta che egli si era addormentato, e la sua anima m'ignorava, mi riempivano di sgomento, di un fioco dolore. Là, nel suo sonno, io scoprivo la natura passare in lui, come un fiume, e sollevarlo ad altezze che io avrei sempre ignorate.¹⁰

Per ben due volte Ortese ricorre al verbo ignorare. La nuova America, quegli Stati Uniti così diversi dal suolo che incontrò Colombo, non possono fare a meno che renderla un essere differente, una persona distante persino dalla natura, che Anna Maria/Betta ignora appunto, non riesce più a scorgere. Gilliat riattiva dunque una sensibilità, un percorso spirituale interrotto dall'abbruttimento non solo di una nazione, bensì dell'intero pianeta, a opera dell'uomo e della sua incontinenza.

Ortese tuttavia, nonostante un simile quadro, non rifiuta davvero fin in fondo l'immaginario dei nativi, salva il loro messaggio e cerca di far propri i loro più intimi presupposti. Bettina non a caso ricorre numerose volte al termine «Tenda», con cui designa una delle stanze della mansarda in cui va a vivere con Gilliat. La donna rivela però che l'immagine che l'ispira è una tenda araba nel deserto; ciononostante, ricordando il precedente del racconto *Il Capitano*, incentrato anch'esso su una

¹⁰ *Ivi*, p. 92.

«tenda», una tenda ispirata ai nativi, non possiamo non tener conto del rimando americano.

Vi erano momenti di grande animazione e felice trambusto, ora per un piccolo ricevimento dato il sabato sera nella Tenda, ora per certe novità (meno belle) che venivano dalla vita del Partito, per non dire delle difficoltà che si riportavano sul lavoro.

Sia Gilliat che io [...] ci eravamo subito messi al lavoro per G. P., l'editore di destra-sinistra.

Gilliat aveva ideato una storia che mi parve magnifica, e che aveva per oggetto la crisi di un giovane sceso dalle montagne (dopo la resistenza) nella metropoli. [...]

L'argomento era ben pensato, e le parti ottimamente distribuite; il primo capitolo, che Gilliat aveva scritto in una sola notte, e mi aveva fatto leggere all'alba, mentre io portavo il caffè sotto la Tenda, era vivo e scritto bene, e lo approvai senz'altro. Non così i seguenti, in cui mi colpiva la confusione che l'Eroe faceva tra ideologia e felicità come un diffuso benessere, e che, non realizzandosi [...] aveva dato origine alla *crisi*. Per me la felicità era in una semplicità maggiore della vita pubblica e privata, nel volersi bene e divertirsi con piccole cose, soprattutto lavori manuali; e poi camminare, e poi conoscere. In una parola, essere fanciulli. Vi è una grandezza, nel mondo, ed è rispettabile, ma la felicità, pensavo, è nel piccolo, nella "sciocchezza". Il compito del Partito, secondo me, era riportare i grandi verso il rispetto e la comprensione dei piccoli, verso la comprensione e la tenerezza verso una certa *stupidità*, ch'è la qualità fondamentale dell'uomo, e perciò la stessa umanità. L'alienazione, come veniva chiamata ora, era capitata proprio a causa di questo equivoco, che scambiava le virtù dei pochi con le possibilità dei molti, e le imponeva ai molti, che ne erano tormentati. Una certa sicurezza, un certo bene... ma non di più.

Così, in certo senso, la Russia si era messa in gara col mondo industriale, coi militari, e mi pareva di sapere che Lenin non voleva questo: la liberazione doveva essere liberazione dal male, non immedesimazione col male. E che sarà mai, pensavo, questo male, se non la sete di sapere, di potere, spinta fino al dominio del mondo?¹¹

È quest'ultimo il passo più significativo, con sullo sfondo la Tenda, emblema di intimità e amore, di autenticità e sogno; ma pure di riflessione sincera, di lucidità forte e impegnata. Soprattutto sotto la Tenda, ovvero all'insegna di un modo di pensare decisamente poco europeo, cioè poco russo, poco statunitense, poco umano potremmo dire, Ortese fa filosofia sempre rivolgendosi agli insegnamenti dei nativi. Il proposito che sottolinea: cercare la felicità nel piccolo, oltre a recuperare l'ovvio orizzonte cristiano, rimette in gioco tante definizioni e considerazioni su cui finora abbiamo avuto modo di riflettere.

La conseguenza opposta a un tale modo di agire sarà, come abbiamo appena letto, l'alienazione: condizione estrema di quell'essere straniero e quell'essere altro prima esaminati; quasi putrefazione, morte finale di un stato, mentale quanto spirituale, dopo il quale non è possibile tornare indietro. Dall'alienazione si affaccerà infatti il baratro del male, un vero e proprio burrone che per Ortese rappresenta un punto di non ritorno.

La nozione di altro ha un rilievo filosofico ed esistenziale molto più vasto di quella dello straniero. L'altro è il mio simile che si tratta di scoprire e di scoprire come contemporaneamente uguale a me e diverso, nel corso di un processo di cui non è sicuro

¹¹ *Ivi*, pp. 95-6.

l'esito ma che dovrebbe portare, per un'armoniosa esperienza dell'intersoggettività, al riconoscimento della sua autonomia, uguale dignità, anche della sua diversità.¹²

Sono sempre parole di Simonetta Tabboni. Se l'*altro* ha davvero una così profonda essenza, se l'*altro* scavalca l'etichetta talvolta semplicistica di straniero, sarà vero che la negazione dell'altro, constatata e accettata, sarà allo stesso modo forte, soprattutto in una sensibilità come quella di Ortese. Quell'intersoggettività di cui parla Tabboni non è più riscontrata nella comunità umana contemporanea, e del resto la nostra autrice non vede applicati determinati principi di condivisione e solidarietà. A trionfare è l'egoismo, l'ambizione, la cecità.

Non è difficile scorgere dietro una visione simile il comandamento più caro alla tradizione cristiana: ama il prossimo tuo come te stesso, il medesimo che potrebbe portare New York ad abbracciare idealmente Mosca, a non concorrere più verso nessuna bomba, a cambiare, semplicemente, in meglio. Per l'*altro*, per gli altri.

Ciò che sta dietro alla poetica ortesiana, lo vediamo, risulta tremendamente attuale. E con un'ottica più che lungimirante l'autrice immagina cosa si possa chiedere, su cosa si possa discutere al di là della politica. Rivelatore, al riguardo, un colloquio col personaggio del Barone:

«Cara Bettina: non solo lo sgretolamento del Partito, che ci addolora, c'impone di riprendere ciascuno la propria strada, ma qualche cosa di più importante: di che cosa è fatto questo Universo? Dove va? quali sono i suoi fini? È una domanda che

¹² Simonetta Tabboni, *L'Altro*, in *Lo straniero e l'Altro*, cit., p. 10.

la scienza si va ponendo di giorno in giorno, con una intensità, una nobiltà e una passione a cui è pari, d'altra parte, solo il progressivo istupidimento, la brutalità degli intellettuali, di partito o no. È venuto il tempo, per noi tutti, di chiederci quale sia il nostro posto – nostro, della Terra – nell'Universo, e quale il nostro incarico [...]

«Ma come le sono venuti, a un tratto, tutti questi pensieri sull'Universo?» feci dolorosamente interessata.

«Era una cosa a cui si doveva giungere, dovevo giungere. Vi è tutt'intorno a noi, da qualche tempo, non so se lo ha notato, come un continuo crepitio, quasi un effetto di disgelo. Tutto scricchiola, sotto i nostri piedi e in alto: dal Partito delle Stelle, tutto è molto strano... mostro strano [...] E così, la domanda è tutta qui, cara Bettina: si tratta di un disgelo o di una fine?»

[...] vi era, in realtà, uno strano silenzio intorno a noi, da qualche tempo: il comunismo, il capitalismo, come tutto ciò sembrava ormai inadeguato a esprimere il malessere dell'uomo! Vi era, come diceva il Barone, molto probabilmente, *dell'altro*.¹³

Ricordiamo che *Il cappello piumato* esce nel '79, e cioè in piena guerra fredda, un clima che ha naturalmente accompagnato la stesura del testo e la successiva revisione. L'atmosfera dunque, e lo notiamo anche dai rimandi espliciti a capitalismo e comunismo, è quella di una cortina fisica e psicologica avvertita come opprimente e senza scampo. Non a caso il Barone chiede a Bettina: «si tratta di un disgelo o di una fine?», a significare che dopo una guerra fredda potrebbe essercene un'altra, dotata di una temperatura ancora più insopportabile, disumana.

Solo due anni prima della pubblicazione del *Cappello piumato*, i Pink Floyd incidevano *The Wall*, album che esprimeva

¹³ Anna Maria Ortese, *Il cappello piumato*, cit., pp. 107-8.

perfettamente il sentimento di distanza fra uomini e nazioni, il grado di oppressione inflitto alla comunità umana dal punto di vista politico quanto spirituale, sociale e fisico. Un muro bloccava l'Europa, così come un muro invisibile, ma altrettanto pauroso, si ergeva fra Stati Uniti e Russia.

Il cappello piumato dà anche conto di questo. Al di là della trama d'amore, della passione dolce fra Bettina e Gilliat, il sottosuolo su cui è costruita la storia è tutt'altro che sentimentale. E oltre a essere una critica alla politica dell'epoca, vuole riflettere su ciò che è più caro all'autrice, su quel «Partito delle Stelle» così originale e insieme disperato, forte e fragilissimo.

Io avevo amato Gilliat più di tutto; e Gilliat aveva amato la gioia più di tutto. E il Partito aveva amato il potere, e un'astratta umanità, più di tutto. E ciascuno aveva amato qualcosa più di tutto [...] Anche la Russia aveva amato qualcosa più di tutto, anche l'America. Il Diritto! No, il problema dell'avvenire non era un problema di diritti, ma di dovere, non di giustizia, ma di compassione. Bisognava svegliare quanta più compassione fosse possibile, sulla terra, e amore degli altri, non del tuo Gilliat. Questa era rivoluzione.¹⁴

La dichiarazione d'amore per Gilliat diventa quindi il pretesto, o l'indizio, per giungere a una meditazione molto più complessa. Si parla di rivoluzioni, che ancora una volta però non sono politiche. Riguardano i doveri che non dovremmo mai scordare, la terra su cui abitiamo, la compassione e l'amore per gli altri.

Sembra di sentire Elsa Morante, quando affermò che Cristo era il più grande rivoluzionario di tutti i tempi: è vero che fece una

¹⁴ *Ivi*, pp. 194-5.

rivoluzione, come poteva averla fatta Che Guevara, ma quell'atto non era politico, non era finalizzato all'acquisizione di domini territoriali o altro genere di poteri. Era la rivoluzione dei poveri, degli ultimi; era la rivoluzione della compassione, come l'avrebbe chiamata forse Anna Maria Ortese, per la quale è difficile non immaginare una chiara attenzione verso il mondo religioso cristiano, spessissimo evocato e ritenuto, a torto, un fatto meramente esornativo.

Il rimando al grande capo Seattle, infine, è quasi scontato. Dalle parole rimodulate del Cristo agli auguri, accorati quanto inascoltati, del messaggero dei nativi, non molto cambia. La compassione che Bettina si augura sia presente in abbondanza sulla Terra e per la Terra, è perfettamente simile a quella di cui parlano il Figlio di Dio quanto il grande capo indiano.

All'interno di un testo reputato minore di Anna Maria Ortese, in una storia all'apparenza di basso profilo, vediamo invece quanto sia stratificato, e sapientemente elaborato, il mito dei nativi americani, lo stesso che si evolverà fino ai nostri giorni e verrà colto nell'attimo della sua maggiore perdizione: la contemporaneità, con le sue luci e ombre, con un'ambiguità di emozioni e sentimenti che accompagnerà Ortese fino all'ultimo libro.

L'avvio della trilogia:
L'Iguana

Uno sguardo d'insieme

I romanzi *L'Iguana*, *Il cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari*, pubblicati rispettivamente nel '65, nel '93 e nel '96, vanno a costituire la cosiddetta Trilogia degli animali, ovvero un nucleo narrativo totalmente incentrato su una prospettiva *naturale*, che esprime la poetica di Anna Maria Ortese attraverso il filtro, o sarebbe meglio dire la vera e propria visione, per usare un termine caro all'autrice, di un regno faunistico incredibile quanto devastato, stigmatizzato dall'uomo eppure ancora, incredibilmente, presente.

Seguendo il tema di questo studio, ovvero la nascita e lo sviluppo di un'alterità grazie al tramite della cultura degli indiani d'America, e conseguentemente del fatto storico della colonizzazione europea, potremmo via via constatare quanto questo filone sia più che considerato all'interno della trilogia, attraverso rimandi più o meno espliciti, col ricorso a metafore e descrizioni che gravitano di continuo sugli stessi campi semantici, e ovviamente riprendendo e ridefinendo argomentazioni già trattate; valga un esempio su tutti: l'interessante discorso sui padri, che come vedremo troverà il suo epilogo magico e sconsolato in *Alonso e i visionari*, ultima pubblicazione dell'autrice.

Si acuisce inoltre in questo trittico quel senso dello straniero, ossia del diverso, del culturalmente altro, di quell'*otherness* citata poco sopra, attraverso la dicotomia uomo-bestia. Quest'ultimo elemento diverrà l'istanza attraverso cui imparare a decifrare, ancora una volta, il pensiero ortesiano sul senso di una colonizzazione in senso ampio, che è ancora in corso e che non riguarda solo nativi versus europei. Se le radici di Anna Maria Ortese sono nel passato, le sue proiezioni quanto le sue speranze, benché tragiche, guardano al futuro, e lo fanno attraverso il simbolo animale: innocente, istintuale cioè sincero, e soprattutto non civilizzato.

Daddo come Colombo

Partiamo con *L'Iguana*. Qui la figura di Colombo si cristallizza, sebbene in maniera tragicomica, nel personaggio di Don Carlo Ludovico Alearo di Grees, dei duchi di Estramadura-Aleari, e conte di Milano, detto Daddo. Adulto, figlio unico e orfano di padre, Daddo ogni anno «partiva [...] in cerca di terre, dove lui, ch'era architetto, avrebbe costruito poi ville e circoli nautici per la buona società di Milano».¹

Leggiamo adesso cosa scrive Ortese poco prima di questa dichiarazione:

Come tu sai, Lettore, ogni anno, quando è primavera, i Milanesi partono per il mondo in cerca di terre da comprare. Per

¹ Anna Maria Ortese, *L'Iguana*, Vallecchi, Firenze 1965, p. 12.

costruirvi case e alberghi, e in più là, forse, anche case popolari; ma soprattutto corrono in cerca di quelle espressioni ancora rimaste intatte della «natura», di ciò che essi intendono per natura: un misto di libertà e passionalità, con non poca sensualità e una sfumatura di follia, di cui, causa la rigidità della moderna vita a Milano, appaiono assetati. Incontri con gli indigeni, e la cupa nobiltà di questa o quella isola, sono tra le emozioni più ricercate [...].²

È questo l'incipit del romanzo, in cui vediamo svettare, quasi come chiodi dal legno, i temi cardine del pensiero ortesiano, qui sommati a una nota evidente d'ironia e rimprovero.

L'autrice sceglie non casualmente Milano, e quindi i milanesi, per mettere in piedi la metafora di una natura ormai usa e getta, non realmente vissuta ma al contrario usata nel peggiore dei modi, assaltata in nome dell'unico fine finanziario e trasformata in semplice giocattolo umano. Ortese afferma però che i milanesi ambiscono a trovare manifestazioni naturali ancora intatte, quasi cercando una catarsi che lenisca una vita spiritualmente depauperata; ma lo farebbero più per moda, pare di capire, per un senso più di decorativismo, di eccentricità esornativa, che di reale esigenza interiore, senso che dovrebbe culminare in quella che Ortese definisce una delle emozioni più ricercate, ossia l'incontro con gli indigeni.

Vediamo quindi quanta amarezza traspare da questa breve analisi, e quanta sia forte la differenza tra il punto di vista di chi narra, esplicitato fin dalla prima riga, e quello di Daddo, che segue a poca distanza.

² *Ivi*, p. 11.

Le intenzioni di Daddo, incarnazione di un Colombo pratico e ligio al dovere, rispondono più a una chiamata lavorativa che a una missione culturale: l'esplorazione e la conquista di nuove terre, che fanno tutt'uno col ritmo fiscale della sua città, saranno sostanzialmente diverse da quelle di Anna Maria Ortese, la quale, anche tramite la subitanea chiamata in causa del lettore, sottolinea senza remore lo sbaglio di quella condotta. Ricordiamo inoltre che *L'Iguana* fu pubblicato nel '65, e fu redatto negli anni immediatamente precedenti. Venne dunque scritto durante il periodo del cosiddetto miracolo economico, in anni in cui l'Italia viveva sull'onda di un'ebbrezza lavorativa mai più replicata, che trovava in Milano il suo centro propulsivo principale.

La scelta geografica di Anna Maria Ortese credo allora che risponda a un motivo preciso. Capitale del miracolo economico italiano, Milano, meglio di qualsiasi altra città poteva rappresentare la nuova immagine della Corona di Spagna, ossia dei sovrani Ferdinando II d'Aragona e Isabella di Castiglia che autorizzarono il viaggio del giovane Colombo. Nel caso di Daddo, tuttavia, quest'ultimo passaggio è persino semplificato. Non c'è da chiedere più, infatti, un'autorizzazione particolare; non ci si deve accordare, non si deve avere il permesso se si decide di impossessarsi di una nuova terra, del pezzo di una natura sempre più mercificata e potenzialmente nelle mani di tutti, deprivata di ogni autenticità e fragile, acquistabile e trasformabile.

Nelle idee iniziali dell'autrice, *L'Iguana* doveva chiudersi con un finale diverso da quello consegnato al pubblico, doveva cioè terminare con un'indomabile rivolta della natura.

Neppure questo è un caso, se leghiamo l'ipotesi narrativa appena riportata a quanto sulla natura ortesiana abbiamo finora detto. Daddo, ultimo di una nutrita serie di epigoni, di conquistatori monetari più che territoriali, veicola l'aspetto forse più miserabile della vicenda, dove le premesse sembrano esprimere tutta la banalità, tutta la perdita del sacro, quindi della natura nella sua essenza più pura, che i tempi correnti ci prospettano.

Ortese è tuttavia cosciente che non è Daddo il (solo) principale colpevole di un simile stato delle cose (lo è la società in toto, l'uomo in quanto comunità malvagia), e per questo gli renderà giustizia alla fine, attraverso un'evoluzione che riavvicina Daddo al mondo naturale più incorrotto, grazie all'incontro con l'iguana.

Torniamo però, ancora per un momento, alle intenzioni di Daddo, il quale, oltre alla ricerca di nuove terre, dovrà rispondere a una richiesta ulteriore. Boro Adelchi infatti, «un giovane editore della nouvelle vague, ambiziosissimo e ancora nei guai», sollecita Daddo a reperire un'opera diversa dalle solite pubblicazioni.

«Sì, le cose non vanno male... ma ci vorrebbe qualcosa d'inedito, di straordinario. La concorrenza è forte... Tu che vai viaggiando, Daddo, perché non mi procureresti qualcosa di primitivo, magari d'anormale? Tutto è già stato scoperto, ma non si sa mai... tutto può darsi...»³

Daddo deve perciò trovare qualcosa di «primitivo», di «anormale», ovvero qualcosa che vada a ricadere nel medesimo campo di analisi di Anna Maria Ortese, ma con un fine diverso.

³ *Ivi*, p. 13.

«Tutto è già stato scoperto», dichiara malinconicamente Boro Adelchi, e anche con questo connettendosi sempre alla medesima zona ortesiana.

In un panorama socioeconomico come quello del miracolo italiano, all'interno del quale si vagheggia anche riguardo la facile conquista di terre, terre reali che rimandano naturalmente a terre metaforiche: economiche, di benessere, lavorative, in una parola pratiche, in un simile panorama l'affermazione di Adelchi, che, ricordiamolo, è un editore, potrebbe far pensare alla penuria di storie da proporre ai lettori, alla carenza di immaginari differenti, all'assenza di una fantasia nuova. Ma sarebbe questa una visione fin troppo romantica. L'obbiettivo reale di Adelchi è sì di appropriarsi dello sconosciuto, dell'*altro*, del non ancora visto, ma per colonizzarlo subito col suo sistema industriale, denaturarlo e darlo in pasto al miglior offerente. Quindi per motivi tutt'altro che artistici, Daddo intraprende quello che, almeno nei presupposti di partenza, è né più né meno che un viaggio d'affari, lo stesso che ci si augura sia il più fruttuoso possibile.

Andando avanti, un ulteriore elemento che porta a vedere Daddo come filiazione di Cristoforo Colombo è il fatto che s'imbarca da Genova, città di nascita del celebre esploratore. Daddo fa inoltre scalo a Palos, da dove si reca a Siviglia per una breve visita, e sempre da Palos riprenderà il viaggio. Da Palos, se ricorderemo, era partito Colombo il 3 agosto 1492.

Il 5 maggio Daddo tocca le coste di Lisbona, e

L'indomani, 6 maggio, navigando nuovamente lontano dalla costa occidentale della penisola iberica, ch'era in un certo senso

l'ultimo lembo d'Europa, qualcosa cambiò. [...] Vi era una pace grande, non più grande, forse, che nel Mediterraneo, perché il mare è dovunque lo stesso, ma che tale sembrava per quei pallidi colori in cui s'era addormito il sole, e quella mestizia quasi da Settimana Santa ch'era nell'aria, benché la Pasqua, quell'anno, fosse caduta prestissimo, e ora si fosse già alle soglie dell'estate...⁴

Come si è evinto dall'analisi di altri testi di Anna Maria Ortese (pensiamo ai già esaminati *Pellerossa* e *Il porto di Toledo*), il tema della natura e della sua conquista, dell'avventura verso un luogo diverso e dell'allontanamento dalla propria patria, dalla propria vita più abituale e statica, questo tema è ancora una volta connesso con la sfera religiosa. E una conferma, oltre che dall'indicazione della Settimana Santa, viene anche dal nome del marinaio che affianca Daddo, Salvato, al quale è affidato il compito di rivelare al duca la terra che entrambi intendono avvistare.

È ormai l'una del 7 maggio, quando Salvato dichiara che quella di fronte a loro è l'isola di Ocaña⁵, un territorio che tuttavia non è segnalato nelle mappe geografiche.

A voler seguire l'onomastica, Salvato, traducibile in “colui che non andrà incontro a un triste destino”, colui che sa in anticipo,

⁴ *Ivi*, p. 20.

⁵ Sul nome scelto da Ortese possono essere fatte diverse ipotesi. La prima è quella che prende in considerazione un'influenza spagnola, essendo Ocaña un comune della comunità autonoma Castiglia-La Mancia e appartenente alla provincia di Toledo: e sappiamo quanto Toledo ed Anna Maria Ortese siano legati.

La seconda ipotesi ci porta invece in America Latina, ancora una volta verso un paese chiamato Ocaña. Quest'ultimo fu un importante centro nel processo di indipendenza della Colombia, ad opera principalmente di Simón Bolívar. Vediamo quindi come torna il nome del grande rivoluzionario, già presente nel racconto *Pellerossa* e qui riformulato in maniera meno esplicita, ma in ogni caso presente, posto come spia di una condizione su cui Ortese doveva ancora riflettere.

informa e allo stesso tempo mette in guardia l'ignaro Daddo, sempre ricorrendo a una visione cattolica.

«Vedo che sulla carta non è segnata.»

«No, non è segnata», rispose asciutto il Salvato, «perché», e cercava di guardare in qualche punto dove l'occhio non incontrasse la misera Ocaña, «perché, grazie a Dio, quelli che fanno le carte sono cristiani, e le cose del diavolo non le degnano.»

«Andiamo, caro», rispose con un buon sorriso il conte «non sta bene parlare così degli infelici. Se il Diavolo esiste, il Signore gli vuole più bene che a te e a me, stanne certo. E poi, perché dovrebbe essere del Diavolo?»

Gli era venuto in mente che se quello scoglio era contornato da qualche brutta leggenda, probabilmente il prezzo era basso, e questo, tutto sommato, non gli dispiaceva. L'anima lombarda ha sempre un sottofondo pratico, che, in qualche modo, è anch'esso bontà.

Il marinaio, così interpellato, farfugliò qualcosa; e si capì come la leggenda fosse più improvvisata della sua pigrizia, che sostenuta da uno storico fondamento; ma alimentò una impressione, che poi il conte doveva riconoscere come molto vicina al vero: trattarsi cioè non di una normale isola, altrimenti, diavolo o no, le carte l'avrebbero indicata, quanto di uno squallido corno di roccia affiorante dal mare, e semibruciato. Là, probabilmente, solo radici e serpenti esistevano.⁶

Dobbiamo saper leggere attentamente questa censura geografica, derivata non da un atto di distrazione ma perfino, secondo Salvato, di prevenzione da parte dei disegnatori delle mappe. I luoghi della letteratura ortesiana sono spazi di grandi

⁶ Anna Maria Ortese, *L'Iguana*, cit., pp. 21-2.

soprusi e umiliazioni, di grande attenzione per il dolore del mondo e di cautela – quasi doverosa – per il suo approfondimento. In questa piccola scena introduttiva su cui ci stiamo soffermando vediamo già un annuncio della triste sorte dell'iguana Estrellita, e di Daddo, i quali saranno destinati, così come Ocaña, a non essere ricordati.

Una simile espunzione, da intendere come cancellazione di un luogo e insieme soppressione identitaria, non può non ricordare il processo di conquista e asservimento dei popoli dei nativi, di quegli americani primordiali che Ortese anche in questo romanzo dimostrerà di tenere presente, attraverso una storia da leggere come assalto a una verginità, a un mondo primigenio, a una cultura oltre che a uno spazio fisico, la deturpazione e abolizione dei quali non potrà a niente di buono.

Ma andiamo con ordine.

Analizziamo adesso il primo impatto di Daddo-Colombo alla vista degli abitanti di Ocaña-nativi.

Il Daddo fece alcuni segni generici di saluto, a cui non fu risposto nulla. Allora, pregando il Salvato di dare l'ancora, profittando del fondo basso, si calò in un'altra piccola imbarcazione, la «Luisina», e superò remando quei cento metri che lo separavano dalla spiaggia.

Avrebbe detto, chissà perché, che si trattasse di gente impietrata.⁷

Daddo prova a instaurare un dialogo con loro:

«Salve!» gridò. «Bisogno di niente?»

⁷ *Ivi*, p. 22.

Si rese conto, immediatamente impacciato dalla sua goffaggine, che il silenzio di quei personaggi non era dato da stupore o malore, quanto, molto probabilmente, dal fatto che egli si era espresso in schietto lombardo, lingua che colà non doveva essere conosciuta; ma ciò, legandosi all'aspetto per lo meno bizzarro e triste di quegli esseri, e alla strana occupazione cui sembravano intenti, mentre l'oceano pesava e splendeva da tutte le parti – la lettura, o l'ascolto, di qualche poema o romanzo – gli procurò qualche attimo di una vaga apprensione.⁸

Allo stesso modo di Colombo, Daddo parla una lingua che i suoi ascoltatori non comprendono. Il loro aspetto è «bizzarro e triste», come abbiamo appena letto, e insieme al resto procura l'inevitabile shock che uno scontro tra due dimensioni, due civiltà tanto diverse, doveva naturalmente produrre; uno shock non dissimile a quello che il genovese annotò nel suo diario di bordo.

Ortese tuttavia tende un agguato. Qualche capoverso dopo scopriamo che si fa avanti una figura, un uomo che poteva «avere al più diciott'anni»⁹.

Si fermò a pochi passi dal Daddo, e abbassando appena la testa, e parlando nel modo più dolce e quasi femminile un antico portoghese, si presentò come don Ilario Jimenez dei marchesi di Segovia, conte di Guzman, unico abitante, insieme ai fratelli, dell'isola.

[...]

«Siete cortese, o senhor, a esprimervi così nei nostri riguardi», gli rispose, dopo averlo ascoltato, col suo puro sorriso, don Ilario; e soggiunse, un po' malinconicamente: «La

⁸ *Ivi*, p. 23.

⁹ *Ivi*, p. 24.

nostra cara terra non è neppure segnata sulle carte, tanto è piccola, né può sventolare bandiera alcuna. Tuttavia, noi ci sentiamo sempre portoghesi. Tale, almeno, era la nostra famiglia, quando da Lisbona, nel '600, si trasferì qui [...]»¹⁰

Quello portoghese, è il caso di ricordarlo, fu il primo impero coloniale mondiale della storia. È stato inoltre il più duraturo, con un'estensione temporale di oltre seicento anni, dall'occupazione di Ceuta nel 1415 fino alla restituzione di Macao alla Cina nel 1999.

Ortese, come abbiamo detto poco sopra, tende in questa prima parte un agguato, facendoci pensare, con lo sbarco di Daddo che parla una lingua non compresa dai suoi ascoltatori, a un parallelo con Colombo che tocca le coste di San Salvador, ovvero all'incontro fra un rappresentante dell'Occidente e un popolo distante anni luce dalla sua cultura.

In realtà questo incontro/scontro avverrà ne *L'Iguana*, ma non avrà come contraltare don Ilario e i suoi fratelli, i quali si pongono piuttosto come invasori, colonizzatori, aggressori dell'isola di Ocaña su cui nulla sopravvive della popolazione precedente. Nulla, a parte un'iguana.

È interessante il modo in cui Ortese la presenta per la prima volta. Don Ilario sta accompagnando Daddo a visitare l'isola, mostrandogli quindi anche la propria dimora.

Più a destra [...] c'era un pozzo: e presso di questo si affannava la «vecchia» che poc'anzi era rientrata in casa, vedendo che c'erano visite, e che poi doveva essere uscita da un'altra parte.

¹⁰ *Ivi*, pp. 24-5.

Grande, a questo punto, fu la sorpresa del Daddo, nell'accorgersi che quella che egli aveva preso per una vecchia, altri non era che una bestiola verdissima e alta quanto un bambino, dall'apparente aspetto di una lucertola gigante, ma vestita da donna, con una sottanina scura, un corsetto bianco, palesemente lacerto e antico, e un grembialetto fatto di vari colori, giacché era la somma evidente di tutti i cenci della famiglia. In testa, a nascondere l'ingenuo muso verde-bianco, quella servente portava una pezzuola anche scura. Era scalza. E sembrava, benché quelle vesti, dovuto a uno spirito puritano dei padroni, la impacciassero non poco, adatta a svolgere tutti i mestieri con una certa sveltezza.

In quel momento, però, sembrava proprio non farcela. Una delle sue verdi zampe era fasciata, e con l'altra, sospirando intensamente, essa si sforzava invano di tirare su dal pozzo un grosso secchio.¹¹

Una simile immagine riporta a certi topos cinematografici (e non solo cinematografici), con gli indigeni diventati servitori dei padroni bianchi venuti dall'Europa a colonizzare nuove terre. Vestite all'occidentale, donne e ragazze vengono spesso ritratte in improbabili tenute da lavoro domestico, quasi sempre bianche e senza troppo fronzoli, essenziali e misere.

Nel caso dell'iguana ortesiana, anche quest'immaginario viene riproposto, ma deve però fare i conti con l'ulteriore degradazione del personaggio, che subisce una doppia dominazione, da parte della famiglia di don Ilario che la schiavizza sia come essere umano (trattandola alla stregua di una sguattera, quasi una Cenerentola che tuttavia non avrà lieto fine) sia come essere animale. E sarà a tal punto trasfigurante questa condizione, così

¹¹ *Ivi*, p. 27.

disumana e insostenibile, che Daddo arriverà a scambiarla per un'anziana, una «nonnina»¹², rendendosi solo successivamente conto

che la creatura che egli aveva chiamato «nonnina» era, in realtà, ancor meno di una ragazza, essendo una iguanuccia di non più di sette otto anni, che solo il grinzoso aspetto della sua specie, e un deperimento che si poteva attribuire a cause varie, come il portare pesi, il servire assiduo e non so che selvaggio abbandono, troppo grave anche all'infanzia di una bestia, avevano come accartocciata e incupita.¹³

Il nome Estrellita, dato all'iguana, non potrebbe quindi essere più ironico, ingiusto e antitetico per la sua vita. E Daddo deve sentire incrinarsi qualcosa, se poco dopo, apprendendo durante un breve colloquio con don Ilario che l'iguana fu addirittura comprata da quest'ultimo, prende una repentina decisione.

«La compraste?...» disse il conte. Nemmeno si era accorto di quel «*tu*» così umano. E si fermò, perché in tutta la sua voce, e negli occhi limpidi, aveva messo un tale slancio, che chiunque, per non dire un essere della squisita sensibilità di don Ilario, avrebbe intuito cosa l'anima sua, a insaputa della stessa mente, meditava; e cioè, comprare a sua volta la misera Iguana, per restituirle, con la libertà, tutti i sogni della sua animuccia bestiale.¹⁴

L'iguana dunque è merce di scambio, e lo è nonostante le buone intenzioni di Daddo, che vorrebbe acquistarla per

¹² *Ivi*, p. 28.

¹³ *Ivi*, pp. 29-30.

¹⁴ *Ivi*, p. 31.

restituirle la libertà; è sempre tramite un gesto di compravendita, un atto mercantile, di guadagno, che il corpo e l'identità di questo essere vengono gestiti.

È inoltre la stessa iguana che ingenuamente si lascia comprare, prima da don Ilario e poi dallo stesso Daddo, fin da quando quest'ultimo le fa dono di una sciarpa di seta filettata d'oro, descritta da Ortese come «puro simbolo della civiltà europea»¹⁵: Estrellita entusiasticamente lo accetta, dando perfino «uno strillo acutissimo, che finì in un lamento»¹⁶.

Si tratta tuttavia di una gioia effimera, che Estrellita perde nel giro di pochissimo tempo, già durante il pranzo che Daddo e don Ilario consumano insieme.

Mangiarono nel salone, serviti da una Iguana assai diversa dalla prima, nel senso che pur essendo la medesima Estrellita che tanta incomparabile felicità aveva mostrato davanti alla sciarpa, e quasi un'improvvisa fioritura di giovinezza, ora, come se un'antica umiliazione – il cui segreto era forse quel rimprovero di don Ilario – avesse velato di nuovo la sua dolorosa mente, sembrava decisa a non risalire, nemmeno per amore del conte, dagli abissi della sottomissione più apatica, della più triste sonnolenza del cuore.¹⁷

Leggiamo inoltre poco dopo:

Facendosi forza [...] il conte portò la conversazione sullo scopo secondario del suo viaggio, tacendo il primo, ch'era acquistare isole per la contessa madre, e che avrebbe potuto

¹⁵ *Ivi*, p. 29.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Anna Maria Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 34.

ferire la sensibilità di quei miseri; parlò così del grande sviluppo dell'editoria lombarda e della carenza di opere che, a un certo momento, rischiava di far crollare l'intero macchinario di quell'industria. Disse gran bene, dopo per altro aver lodato anche gli altri editori, del giovane Adelchi, cui era facile predire, disse, per le sue brillanti e inesauste doti di compratore di talenti, un luminoso avvenire; e per concludere, riferì la preghiera di cui era stato oggetto, prima di iniziare il suo viaggio, una sera in Via Manzoni: portare a Milano qualche manoscritto inedito, romanzi o *cantos* riguardanti il Portogallo.¹⁸

L'eventuale acquisto dell'iguana di Ocaña, come vediamo, è inserito in un contesto più ampio, un panorama che contempla un'acquisizione e una mercificazione territoriale quanto culturale. Oltre a comprare isole, Daddo vorrebbe portare con sé in Italia anche testi scritti in lingua portoghese, che però devono essere inediti. Quest'ultimo credo sia un particolare non di poco conto: Daddo, e prima di lui Adelchi, sono in cerca di materiale vergine da poter imprigionare subito nel mercato, in un ritmo di produzione piuttosto che di conoscenza, nel feroce marchingegno dei tempi moderni. Strappandolo alla sua tradizione originaria, al suo punto di origine e quindi di forza, per quel manoscritto, romanzo o *canto* inedito, si immagina un percorso che è né più né meno quello a cui sono andati incontro i nativi, palinsesti umani la cui è pelle è stata raschiata per scrivervi sopra nuove usanze e nuovi costumi, nuove storie del tutto avulse da ciò che rappresentava e rappresenta il loro passato, la loro identità.

Ortese tuttavia, quasi per contrappasso, pensa che a dover subire un affronto simile sia la nazione portoghese, la quale,

¹⁸ *Ivi*, p. 35.

come abbiamo già precisato, è l'emblema massimo del colonialismo. Attraverso questo rovesciamento, Ortese punta ironicamente il dito sulla responsabilità, italiana quanto portoghese in questo caso, dell'essere stati protagonisti di un avvenimento cruento, sotto tutti gli aspetti irripetibile.

L'invisibilità dell'isola di Ocaña, pare sempre più chiaro, la sua mancata menzione nelle mappe geografiche, ossia nei circuiti della socialità, funziona così da specchio traduttore di un'onta, un'azione vergognosa dell'umanità che Anna Maria Ortese in questo modo sanziona. Il peccato portoghese, dantesca mente parlando, dovrà essere scontato con un'esperienza se non uguale per lo meno di uguali presupposti: subire, seppure in proporzione differente, le medesime dinamiche di appropriazione e vendita, riprogrammazione e consumo.

Ma in merito all'iguana occorre fare una precisazione. Se è vero che Estrellita viene vista per la prima volta su un suolo portoghese, è anche vero che Ortese non è affatto specifica sulla reale nazionalità dell'animale. Non a caso, come già detto, Daddo apprende da don Ilario che quest'ultimo ha comprato l'iguana, e non è difficile immaginare quale sia il paese di provenienza.

Potremmo poi aggiungere un'osservazione ulteriore, da ricercare fra le oltre 1300 pagine di note e scene preparatorie che accompagnarono la stesura del romanzo: una, in particolare, è di profondo interesse per l'aspetto che stiamo trattando. In questo abbozzo, su cui si è soffermato anche Gian Maria Annovi, Daddo è fermo davanti a un curioso negozio d'armi.

Lì lo ritrovò Adelchi, fermo davanti alla vetrina di un armaiolo. Sorrideva. «Guarda,» gli disse. Lì, tra poche antiche e curiose armi (le moderne ed efficienti erano dentro) figurava un oggetto singolare, e diciamo oggetto in quanto inanimato, benché in origine non lo fosse stato. Era un iguanoide mummificato, piccolissimo se si voleva tener conto della grande natura che raggiungono questi animali, ma non meno vero e come, nel suo sonno, tragicamente assorto. Si sarebbe detto che camminasse, ed era fermo. Volgeva appena la misera testa e, fitta nel collo, aveva una bandiera.

«Signore, non sono vittime», l'armaiolo rispose. «Sono, semplicemente, creature destinate a sparire dal mondo, per far largo all'umanità».

«Ma non in quel modo lì», replicò il conte, con un piccolo guizzo amaro sulla sensibile fronte. «Che bandiera è?» chiese poi per attenuare l'effetto che la sua ripugnanza, e il freddo rimprovero, potevano aver fatto al proprietario dell'iguanoide. «Portogallo. Comunque, l'esemplare che il signore ammira, non alligna all'Europa; viene dai Caraibi, ed è affatto inoffensivo, è perfino affettuoso. L'aspetto, naturalmente, è orrendo, ma Dio ha voluto così».¹⁹

Ortese così facendo salva Estrellita, che non è in alcun modo associabile ai tre portoghesi (don Ilario e i suoi fratelli), e a tutto ciò che essi, simbolicamente e concretamente, rappresentano.

Il paese di origine dell'iguana non dovrebbe dunque essere il Portogallo, non è neppure un paese europeo, né un casuale paese americano. Estrellita potrebbe davvero provenire dai Caraibi, come risulta dalle carte preparatorie di Ortese; e i Caraibi costituiscono un riferimento importante in un discorso come il

¹⁹ Anna Maria Ortese, in *Romanzi*, vol. 2, a cura di Monica Farnetti, Adelphi, Milano 2005, pp. 903-4.

nostro, che pone fortemente al centro i nativi, Colombo e gli effetti della colonizzazione europea.

Come sottolinea anche Annovi:

[...] Also the protagonist of Ortese's novel, the iguana-servant, Estrellita, or simply Iguana, happens to come from the Caribbean, a place that for Ortese does not represent something simply exotic. On the contrary, in her mind the Caribbean stands for the location of a trauma, which is both personal and historical. On the one hand there is the trauma provoked by colonization from 1492; when Columbus landed in San Salvador and violence of European imperialism entered the once Eden-like and peaceful world of Native Indians, which fascinated and peopled Ortese's imagination since her early childhood. On the other hand, we find the trauma surrounding the death of one of Ortese's brother, Manuele, a sailor who passed away in 1933 in Martinique. In her biblio-biographic transfiguration of *Il porto di Toledo*, this painful event coincides with the origin of her writing. Ortese's writing indeed begins when something is lost forever – be it freedom or life – on a far Caribbean island.²⁰

Estrellita quindi, riproposizione contemporanea di una ferita antichissima, immagine nuova di un evento vecchio quanto indelebile, così come delle sue peggiori conseguenze, Estrellita riassume in sé il peso di un calvario centenario, generale e storico, insieme al dolore privato, personale e intimo, che ha scavato nell'autrice dopo la perdita del fratello.

Il trauma è doppio, come ha ben scritto Annovi, doppio e parallelo. Proprio come in *Pellerossa*, la sfera semantica che ha per protagonista Manuele e quella relativa ai nativi corrono

²⁰ Gian Maria Annovi, "Call Me My Name": *The Iguana, the Witch, and the Discovery of America*, in *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, cit., p. 324.

insieme; l'allineamento famiglia-storia serve a Ortese a potenziare la forza dell'argomento, a non rimuovere affatto il trauma, anzi ad approfondirlo, e ad andare sempre nella direzione degli ultimi, degli sventurati.

Di quest'ultimo troviamo immediata conferma nella scelta preliminare della scrittrice, ovvero nel dar vita a un personaggio come l'iguana Estrellita, la quale non fa che porsi come esposizione di un dramma, effigie che mostra le stimmate della sua condizione, altare che è croce e crocifissione. Come i nativi, Estrellita ha il diritto (il dovere) del ricordo, del dire al lettore, e potenzialmente a ogni altro essere umano, che quanto accaduto in passato sta ancora accadendo, che nulla è in sostanza cambiato e che l'orrore si verifica ancora²¹.

Forse senza volerlo, e più per automatismo che per istinto, Estrellita eredita quello stesso orrore e lo perpetua. Daddo infatti scoprirà che l'iguana pseudoportoghese viene ricompensata, se così si può dire, dai suoi padroni attraverso un pagamento in pietre, che l'animale crede siano monete (denaro).

²¹ Il riferimento ai Caraibi è destinato a tornare più volte all'interno del testo. Ortese lo inserirà perfino nella descrizione della stanza destinata a Daddo. Il conte infatti, durante un attento sopralluogo della stanza, comincia a rendersi davvero conto di ciò che lo circonda; fra le varie cose, s'imbatte anche in alcuni «abiti e mantelli antiquati, ammassi un po' funebri di tulle rosa o verde, roba dei Caraibi, di Caracas, Riohacha e qualche terra ancora più a occidente» (Anna Maria Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 54). Oltre al primo termine, anche il secondo e il terzo sono significativi, individuando in Caracas non solo la capitale del Venezuela, ma anche un'area territoriale posta a pochi chilometri dal mare Caraibico; e Riohacha, similmente, è una città del Nord della Colombia ma compresa nella regione caraibica.

Attraverso questo trittico, Ortese sembra quasi non lasciare dubbi sulla provenienza di Estrellita. Il Portogallo serve a rimarcare lo scontro fra la società dei colonizzatori europei e quella dei nativi, qui rappresentati dalla prima terra su cui Colombo mise piede: i Caraibi.

[...] Rimase a guardare quelle pietre, un attimo, come se dei beni della terra non le importasse affatto, col muso ch'era diventato di pietra anch'esso. Poi si chinò, e tutti quei ciottoli raccolse disordinatamente nel foglio di carta, che legò con lo spago in quattro. Scavò in fretta e furia una fossetta, e là dentro cominciò a nascondere accuratamente il tutto.²²

Quasi a metà libro possiamo inoltre leggere:

«Ti ho vista che ammucchiavi denaro», disse improvvisamente il conte. [...]

«Non era denaro, *o Senhor!*», rispose la servetta dopo un momento di sorpresa, in cui aveva guardato con improvvisa durezza il conte.

«Ah, non era denaro! E cos'era?»

«Pietre, erano.»

Per un momento, gli occhietti brillarono di una luce cupa, che fece male ad Aleardo, ma poco alla volta si addolcì, e allora, con una espressione che parve al conte di timida arrendevolezza, essa ammise:

«Sono i miei risparmi, *o Senhor!*»

«E perché li seppellivi?»

«Così. Non so.»

[...]

«Prima, dunque, non ti pagavano?», chiese Aleardo osservando la manina che stava davanti a lui, con le unghie sporche.

«Mi davano altre cose, *o Senhor.*»

«E che cosa?»²³

²² *Ivi*, p. 57.

²³ *Ivi*, pp. 82-3.

A quest'ultima domanda Estrellita non risponde, facendo così sospettare Daddo che la creatura sia tanto misera quanto menzognera; non astuta e calcolatrice, ma sofferente a tal punto da non essere in grado di dire il vero, neppure forse a se stessa.

Stupisce la scoperta di questo animale che sviluppa un vezzo, o un'esigenza quasi fisica prima che psicologia, di accumulare ciò che considera delle ricchezze. Vittima dell'opera dei padroni, schiava e derubata di tutto, arriverà ciononostante a replicare, sebbene parodicamente, la medesima smania, di accumulo e sete di guadagno.

Siamo all'opposto di ciò che il paradigma animale rappresenta per Ortese. Da emblema di incorruttibilità e purezza, rischia così di approdare alla sua degradazione più subdola. Ortese sfrutta questo controsenso per sottolineare con maggiore forza la precarietà di una natura un tempo infallibile, ma ora via via abbruttita dall'uomo.

Attraverso quest'immagine così insensata, di una povera iguana che accumula del finto denaro, veniamo posti davanti al panorama mostruoso dell'operato umano, che trova nella data del 1492 il punto più autenticamente doloroso per Anna Maria Ortese. Anche la natura è in vendita, sembra dirci, anche la natura si vende, anche la natura vende: cosa? Se stessa.

Per completare il quadro, riportiamo un breve dialogo tra Daddo ed Estrellita, di poco successivo alla parte sopracitata:

«Volevate... dirmi qualcosa, *o Senhor?*», chiese l'Iguanuccia.

«Sì, Estrellita. Sei mai stata sposata?»

«No, *o Senhor.*»

«E non ti piacerebbe... con un bel velo... venire in Europa?»

La creaturina, prima lo fissò, poi si mise a ridere, silenziosamente, con l'imbarazzo dei fanciulli. Indi, si fece seria, e rispose asciutta:

«No, *o Senhor*.»

«Perché?», fu quasi un lamento la domanda del conte.

«Perché no.»

«Questa non è una risposta», pensò il conte. E pensò anche: «Io non sto bene, però. Eccomi, in piena notte, nella deserta Ocaña, avvicinarmi a un pollaio e chiedere a una tribolata iguanuccia se vorrebbe sposarsi e venire con me in Europa [...]»²⁴

La prima cosa su cui orrore riflettere è l'ultima considerazione di Daddo: forse un lapsus, o una spia volutamente inserita dell'autrice. Il conte parla infatti di Europa, contrapponendo a questa un'isola che, pur facente parte del Portogallo, viene sentita come extraeuropea. La straniera Estrellita quindi, la pagana, non civilizzata, indigena e rozza iguana di un'isola sconosciuta, incarna perfettamente il mito dei suoi predecessori nativi, obbligati in passato a rinunciare alla propria cultura in nome di un'altra, ritenuta migliore. L'esigenza di Daddo, che è insieme normativa e civilizzatrice, matura però anche tenendo conto dell'animalità di Estrellita, in senso stretto del suo non essere, in tutto e per tutto, un'umana.

«Daddo ama Estrellita», commenta Cosetta Seno,

ma ne rifiuta, inconsciamente, l'intrinseca natura bestiale, l'aspetto perturbante e il linguaggio "altro". Come ogni buon borghese, Daddo sogna per la sua principessa-iguana

²⁴ *Ivi*, pp. 84-5.

un'impossibile trasformazione in donna e la reintegrazione in una vita quotidiana senza sorprese e ambiguità di sorta.

L'iguana del romanzo della Ortese è invece una creatura mobile e mutante, e proprio attraverso la sua nomadicità esprime il dissidio tra natura e civiltà, tra reale e fantastico, tra noto e ignoto.²⁵

E aggiungiamo un ultimo appunto. Daddo, sul finale del passo appena letto, si rende conto di star vaneggiando, di essersi spinto troppo oltre e di aver formulato una richiesta inaccettabile. In questa dicotomia interiore, in questo dubbio dettato dal suo lato più umano, e più vero, vediamo come quell'archetipo iniziale di Colombo si infranga con un altro genere di sensibilità. Se Colombo era l'uomo della scoperta e della crisi causata da essa, Daddo sarà l'uomo dell'incertezza, dell'ambivalenza fra mentalità vecchia e nuova, e vecchi e nuovi modelli relazionali.

Daddo, riprendendo Gian Maria Annovi, è da considerare come un «modern Columbus, a man prone to doubt and error, surrounded by the vast unknown»²⁶. Annovi indica inoltre come probabili riferimenti ortesiani il leopardiano *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pedro Gutierrez* e il componimento *Arsenio* di Eugenio Montale: Ortese li avrebbe utilizzati per rimarcare il senso di stasi e immobilità vissuto da Daddo, il suo fluttuare su acque incerte e ferme, che non lo aiutano affatto a centrare gli obiettivi del suo viaggio, piuttosto li confondono e mimetizzano, li trasformano e in definitiva sottraggono a ogni possibilità di verifica.

²⁵ Cosetta Seno, *Anna Maria Ortese...*, cit., p. 73.

²⁶ Gian Maria Annovi, "Call Me My Name": *The Iguana, the Witch, and the Discovery of America*, in *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, cit., pp. 332-3.

Colui che era partito con le vesti di Colombo, si ritroverà con tutt'altro che una scoperta, o delle scoperte, in mano. Ciò sarà anche dovuto, come abbiamo già in parte indicato, alla profonda sensibilità di Daddo, la stessa che lo costringerà al medesimo destino di Estrellita, ossia di vinto, di battuto dal mondo di cui credeva di far parte, persino di governare, ma che infine lo ripagherà con la stessa moneta – di pietra, di morte – data all'iguana.

Il nativo versus gli Hopins: la perversione del paradigma

L' America entra ancor più esplicitamente ne *L'Iguana* quando don Ilario, spinto dai fratelli, e soprattutto a causa di necessità economiche, accoglierà sull'isola una famiglia americana, yankee per la precisione, costituita dai coniugi Hopins e dalla loro figlia, e con annessi un prelado, un chierico e una domestica. Vale davvero la pena leggere il primo ritratto fornitone da Ortese:

[...] erano niente più che una compitissima e molto dabbene famigliola del ceto medio mondiale, cioè americano, in quanto tutte le famigliole, oggi, sono americane, e in quella l'origine yankee era evidentissima. Erano un largo padre, una lunga madre e una resolutissima figlia sui venti-ventidue anni, dal viso magro, di occhi neri, le gote abbronzate, in gaio contrasto con un abito da cocktail rosso, e un nasino della più sottile e decisa grazia interventista di questo mondo. La fanciulla, chiaramente

regina di cuori e fortune, avanzava però, in quel tetro luogo, con quel tanto di convenzionale allarme, e un minimo di autentica attenzione, atti a significare che il suo animo sportivo non era del tutto indifferente ai fascino dell'orrido e di una naturale (alla estrema indigenza) depravazione. In contrasto, più aperta, e come smarrita, era la perplessità della madre, vero otre di luce, vestita di chiffon caramella, e poi argento, oro, e trine e piume varie; luccicante dalla punta dei sandali color luna all'alato cappello rosa-aurora (vera allegoria dell'estate, con spighe di grano e papaveri sconvolti da un invisibile vento), dalle unghie argentate fino alle triplici borse rosa, che sollevavano in alto, scoprendolo, l'orlo delle palpebre. E non era in minor forma, per quanto attenuata e come dominata da una vigile prudenza, il signor marito e padre, il *mister* di qualche *farm* alle spalle di una metropoli occidentale, dove inizia la foresta.²⁷

La foresta, citata alla fine come linea di demarcazione di un mondo altro, non comunicante con quello di cui sono portavoce gli Hopins, si riconnette naturalmente all'universo proprio di Estrellita, e di Ortese prima di lei; una foresta che confina con una «*farm*», quasi snobisticamente riportata in corsivo, e con un talentuoso «*mister*» che saprà certo farla fruttare per giungere al massimo dei guadagni: è questo ciò che si percepisce dal ritratto appena letto, insieme a un'aria tutt'altro che lieve di frivolezza e superficialità, di eccesso inutile e di arroganza.

Anch'essi come Colombo, ma percorrendo il cammino opposto, dall'America verso l'Europa (qui simboleggiata da una terra portoghese), i tre Hopins approdano sull'isola di Ocaña con un fare che sembra poco interagire ma più imporsi, che non dialoga ma obbliga a una certa comunicazione.

²⁷ Anna Maria Ortese, *L'Iguana*, cit., pp. 94-5.

Ortese titola questo capitolo, il decimo, con l'etichetta «UNA FAMIGLIOLA DI TIPO UNIVERSALE»²⁸, con ciò, è palese, alludendo all'influenza sempre più profonda che il modello americano, specie in quegli anni '60 in cui fu scritta *L'Iguana*, stava acquistando. Consumismo, fame di possedere e monetizzare, potere d'acquisto: sono tutte tematiche che sembrano non avere a che fare con questo romanzo tanto onirico e sganciato dal reale, lunare e dissonante come pochi altri della letteratura italiana; eppure, al tempo stesso, filosoficamente 'pratico', testimone di ideologie dove gli elementi naturali e spirituali c'entrano ben poco, oppure se c'entrano ne vengono totalmente fagocitati.

Un buon esempio di quanto affermiamo lo fornisce sempre il capitolo di cui stiamo parlando, dove si esclama: «Così... dopo la benedizione, il ricevimento!...»²⁹, ossia il programmato matrimonio fra don Ilario e l'avvenente figlia degli Hopins, che deve essere tuttavia preceduto da una benedizione dell'isola (da parte di un religioso): una sorta di opera di bonifica da effettuare in un luogo macchiato da spiriti malsani, in primis dall'iguana.

Sarà «Don Fidenzio Aureliano Bosio, di chiara origine lombarda, e attualmente arcivescovo di Merida, a settecento chilometri da Caracas»³⁰, per altro conoscente dello stesso Daddo, ad effettuare il rituale; ripetendo con «una bellissima voce angelica, [...] energica e soave insieme, un *Libera nos Domine*», il prelado cercherà di ripulire il posto da ogni energia maligna, attraverso una pratica che tuttavia non convince del tutto Mr. Hopins.

²⁸ *Ivi*, p. 93.

²⁹ *Ivi*, p. 91.

³⁰ *Ivi*, p. 97.

[...] Ma il capo della famiglia Usa, egli, come se di tale messa in scena andasse, mentre si svolgeva, registrando su una invisibile calcolatrice la cifra, fino all'ultimo *cent*, ch'eragli costata: mostrava un cruccio di natura assai più ragionatizia che spirituale, scotendo, durante quei «*libera*», dubbiosamente il capo.³¹

Come vediamo, Mr. Hopins, l'americano erede degli esempi europei, che ritorna nel vecchio mondo con la stessa ansia di conquista e denaro, non ha affatto percezione del risvolto metafisico della vicenda. Preferendo registrare finanche l'ultimo «*cent*» su una spettrale calcolatrice, il suo fine è piuttosto quello di commercializzare, monetizzare perfino da una situazione tanto surreale.

Ancora una volta assistiamo a un rovesciamento delle parti, che tanto sa di vendetta, o quanto meno di istinto di ritorno, da parte del nuovo colonizzatore. Ferita e martoriata in passato, schiavizzata e declassata a immensa colonia europea, qui l'America di Anna Maria Ortese ribalta del tutto i ruoli³². La

³¹ *Ivi*, pp. 97-8.

³² C'è da riflettere sul cognome scelto da Ortese: Hopins, il quale è tutt'altro che casuale, e soprattutto è fortemente ironico, come ironico è d'altronde Estrellita: "piccola stella" in spagnolo, affibbiato a un essere perennemente imprigionato e servo di una famiglia che non le riserva alcun genere di affetto.

Tornando agli Hopins, la radice del loro cognome è vicinissima a quella del popolo indiano degli Hopi, collocato geograficamente nel nord dell'Arizona, all'interno di una riserva facente della grande nazione Navajo.

Ciò che è curioso è che il popolo Hopi è anche noto, secondo gran parte dei libri e delle testimonianze dedicati all'argomento, come "popolo dei pacifici", data la proverbiale temperanza di questi indiani. Ciò striderebbe ancora di più con l'operato degli Hopins di Ortese, i quali non possono certo fungere da esempio di collaborazione e sapienza, piuttosto di eccentricità sguaiata e di smania di consumismo.

famigliola americana dipinta è essa stessa a invadere, declamare, imporre, stabilire, finché le loro parole non toccheranno la stessa Estrellita: per nulla gradita agli Hopins, questi proporranno addirittura di venderla a un circo.

L'iguana di Ocaña non piace agli Hopins, né sembra piacere più ai vecchi padroni, neppure a don Ilario, il quale non percepisce affatto la venerazione nutrita dall'animale nei suoi confronti. I rapporti fra Estrellita e don Ilario saranno destinati a cambiare, e profondamente, come si evince dal seguente, impietoso dialogo:

«Ora, fra me e te, Iguanuccia, le cose sono mutate. Ti prego di apparirmi davanti il meno possibile. Male me ne hai fatto abbastanza.»

«Io?», dice l'Iguanuccia. E ride pensando a uno scherzo.

«E chi?», dice il marchese. «Io, forse?»

«Che male?», dice senza capire l'Iguanuccia.

«Sono invecchiato. Sto per morire.»

«Babbo», grida l'Iguanuccia, che ogni tanto, nei momenti in cui ancora meno del solito è intelligente, si rivolge al marchese con questa parola; «babbo, voi non siete vecchio, non potete morire.»

«E invece sì, ed è opera tua. La tua bestialità, il tuo nulla sostanziale, mi hanno sottratto a tutte le meraviglie e le gioie cui ero votato per nascita, bellezza, genio, distinzione. Mi sono perduto con te, che non possiedi nulla. Vattene ora, donnaccia.»³³

Ortese ci pone nuovamente di fronte all'eredità europea che si scontra con l'originarietà americana, e specie con ciò che di questa difficilmente sopravvive. A irrompere sulla scena è adesso la nuova America, e non l'antica, la pura, dolorosa, mistica, nativa America che tanto affascinò l'autrice fin dall'infanzia.

³³ Anna Maria Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 136.

Quale siano le nuove intenzioni di don Ilario, lo rivela uno scambio di battute fra Daddo e il marinaio Salvato, il quale consegna al conte importanti rivelazioni. Da premettere, inoltre, come il matrimonio fra don Ilario e la giovane Hopins sia stato progettato niente meno che da don Fidenzio, «a causa del titolo di lui [...], e di un'antica amicizia fra don Fidenzio e la madre del letterato»³⁴.

«In confidenza, le dirò quanto ho saputo: don Fidenzio vorrebbe lui acquistare l'isola, per farne un centro di meditazione e, diciamolo, di comodità. Ma a Miss Hopins l'isola piace moltissimo, e così l'unico mezzo era premere sulle superstizioni della suocera. Però, il matrimonio, dopo l'incidente di stanotte, rischia di andare a mare, e il prete sembra spaventato... Vorrebbe salvare capra e cavoli... ma non lo dice. Così, ora, confabula col signorino nell'isola, e questo povero *senhor Cole* non sa che fare...»

«Non sa che fare...» ripeté il conte, dopo aver ascoltato sordamente. Aveva già messo piede sulla scaletta, quando si volse, e diede nuove istruzioni, con fare disattento, mentre osservava l'altra nave. Era uscita, sull'alto ponte dorato, la bella creatura che egli aveva visto, la notte, far visita allo scantinato; e lo fissava con un sorriso intelligente e sicuro nel grazioso volto, come aspettandosi, essendo stata informata dalla cameriera, che egli si presentasse e chiedesse di parlarle.

Ma al conte, improvvisamente, proprio quella deliziosa apparizione nella luce grigio-oro del nuovo giorno, rivelò come un colloquio (cui non sarebbe stato sfavorevole qualche minuto prima) era assolutamente inutile. Come in un lampo, egli vide che la giovane, a parte la sua potenza economica, creata sulla rovina dei Guzman, e che ai Guzman, con le nozze, tornava, era

³⁴ *Ivi*, p. 149.

proprio ciò di cui l'avizzita e sconvolta psicologia del marchese abbisognava per rifarsi; e che il Segovia, a parte il fatto che, sposandosi, rientrava in possesso dei beni materni, e quindi non gli occorreva alcun aiuto, non di Milano, anche fosse stato povero, aveva bisogno, quanto di quella forte ragazza, e che il suo destino non era stato, e mai sarebbe, la letteratura, ma una fattoria modernamente attrezzata, e le gioie del marito e del possidente. Vide che il matrimonio si sarebbe fatto, e Ocaña ceduta, per non più turbare gli sposi, al lungimirante arcivescovo. Solo della sua figlia malata, la nullatenente Iguanuccia, non riusciva a veder chiara, se egli stesso non se ne occupava, e al più presto, la sorte.³⁵

Non credo ci siano dubbi sul fatto che questa curiosa unione euroamericana – quella cioè fra don Ilario e Miss Hopins – alluda a qualcosa di altamente metaforico, a un'operazione d'interesse economico prima che d'amore; un'unione profondamente simbolica di due continenti, il vecchio e il nuovo, fra la prima e la seconda Europa, che danno vita a un'alleanza sempre in nome della conquista.

Va quindi da sé che per l'americano vero e proprio, ossia per il nativo, non c'è posto all'interno di un simile scenario. Rappresentato, e non poteva essere altrimenti, dalla selvaggia Estrellita, ossia da un essere strappato al suo luogo natio e scaraventato senza alcuna premura in un contesto del tutto diverso, l'indiano è destinato a perire.

Il destino dell'iguana ortesiana è forse meno cruento di quello subito dai nativi dalla fine del quindicesimo secolo in poi: Daddo, nel finale della vicenda, la crederà morta, e per lei morirà nel tentativo di salvarla; sull'isola verrà infine costruito un

³⁵ *Ivi*, pp. 151-2.

piccolo albergo, lo stesso presso cui l'animale, o il suo fantasma, andranno a prestare servizio.

Se tuttavia assumiamo Estrellita come un certo simbolo, se Miss Hopins e don Ilario rappresentano la nuova America il primo, e la nuova Europa il secondo, all'iguana non potrà che toccare in sorte ciò che toccò ai suoi capostipiti: la lacerazione della propria terra e il pellegrinaggio verso mondi estranei, la catastrofe di un'egemonia senza scrupoli e la vittoria schiacciante dell'arroganza altrui.

C'è tuttavia un dato, o meglio un fattore spirituale, una scintilla, un destino che salva Estrellita; e la salva nonostante tutto, nonostante anche la probabile morte. È un fatto che salvò la stessa Ortese: la quale, come ha scritto Adelia Battista, era una creatura in possesso di «un'ingenuità visionaria, qualcosa di fiabesco e arcaico come la natura»³⁶. Ed è esattamente questo controcanto, di fiaba e di arcaicità, di infantilità in tutto e per tutto geniale, cioè visionaria, che si contrappone allo squallido pragmatismo di don Ilario e degli Hopins.

Lo scontro tra due mondi contribuisce, e non poco, alla sensazione di costante funambolismo che può nascere leggendo il libro: instabilità, ambiguità stralunata, incostanza di qualsiasi certezza, sfocatezza.

Da ciò deriverà un'altra istanza: l'aver creato una narrazione non incasellabile in alcun genere preciso. Giorgio Manganelli dichiarò una volta che *L'Iguana* racchiude in sé una storia, e quindi un linguaggio, che «non assomiglia a niente»³⁷.

³⁶ Adelia Battista, *Anna Maria Ortese, la ragazza che voleva scrivere*, Lozzi Publishing, Roma 2013, p. 17.

³⁷ Giorgio Manganelli, *Aspra letizia*, «Il Messaggero», 6 luglio 1986.

Volendo si può chiamare ‘romanzo’ questo libro; ma forse è inutile. Ha qualcosa della fiaba, e insieme della ballata, della filastrocca, dell’incubo, del sogno, del delirio; [...] è un incantesimo che agisce.³⁸

I meccanismi di questa operazione magica saranno vari: per quel che a noi interessa nel presente capitolo, uno di questi è la rinnovata riproposizione del tema americano, che qui va incontro a una marcata simbolizzazione, incarnandosi in una metafora – quella dell’unione matrimoniale – che porta avanti il pensiero ortesiano sull’argomento. Da *Pellerossa*, del ’34, in cui gli indiani figuravano come animosi guerrieri sorretti dall’esempio di Simón Bolívar, o perfino dal Cristo dell’Apocalisse, giungiamo adesso all’*Iguana*, una storia che non presenta grandi imprese belliche, non si riferisce a eroi memorabili, non combatte e non reagisce all’assalto (all’assalto americano intendiamo, cui don Ilario anzi si piega).

Nell’*Iguana* ci si arrende, allora? Se questo succede davvero, Ortese riflette sulla quella resa, che non è da intendere come una questione personale bensì generale. L’*Iguana*, vale la pena ripeterlo ancora una volta, esce in prima edizione nel ’65, in un clima sociale – italiano e non solo – che risente fortemente del modello americano, della sua egemonia in espansione e della sua incredibile corsa al guadagno.

Sono gli anni del sogno americano, oltre che del boom della ripresa economica italiana; anni di sogno che però Ortese leggerà diversamente, con distacco e perplessità. Non presentando nulla di buono, e immaginando traguardi certo lontanissimi da una

³⁸ *Ibidem.*

giusta, e quanto più possibile onesta, possibilità di sviluppo, l'autrice punterà il dito contro una simile corsa, dell'America come dei suoi imitatori. Nel matrimonio fra don Ilario e Miss Hopins è allora da intravedere il patto socioeconomico fra la potenza americana del '900 e il tentativo europeo di esserne una filiazione, un'emanazione agognata quanto illusoria.

Ma torniamo per un momento ad alcune dichiarazioni di Manganelli, prese sempre dallo stesso articolo. Leggiamo:

Può venire la tentazione di leggere «L'Iguana» come una allegoria; e direi che continuamente si intravedono i segni geometrici di un disegno della mente, i progetti di una macchinazione dell'intelligenza; ma «L'Iguana» rifiuta la consapevolezza concettuale, il severo, nitido gioco di corrispondenze dell'allegoria; ed anzi questo libro è uno stupendo atto devozionale alla impurità della fantasia, alla occulta e sinistra attività del linguaggio, alla letizia del deforme e del discontinuo. E tuttavia la malignità infantile dell'iguana ha un che di allegorico, ma di una allegoria invasa da un gran vento psichico, un disegno geometrico riconoscibile e insieme deformato da uno sfregio che probabilmente è un ideogramma.³⁹

Il vento psichico di cui parla Manganelli sembra trovare le sue più profonde radici nel passato, traumatico e poetico, di Anna Maria Ortese. Come affermato da lei stessa, l'antica America è al centro dei suoi primi interessi, storici e di fascinazione, etici e naturali (intendendo con quest'ultimo aspetto la riflessione da un punto di vista filosofico e sociale).

La geometria di cui parla Manganelli, ovvero l'aspetto più matematicamente definibile come calcolo (della trama così come

³⁹ *Ibidem.*

delle tematiche), storpiato però da un costante elemento di sorpresa e disturbo, di incursione del malvagio nonché di agguati – meravigliosi – che spingono alla pietà e all’innocenza, tutto questo è da collegare all’universo personale di Anna Maria Ortese, che trova riferimento nella vita del mondo, sempre trasversale e riconoscibile, e che è della natura prima che della storia: ce lo conferma il fatto che lo strambo racconto dell’unione America-Europa Ortese ce lo presenti come evento secondario alla principale storia di Estrellita, un essere che appartiene all’ambiente prima che alla collettività, una creatura terrestre prima che sociale: come i nativi della primissima America, e come del resto noi tutti.

Un’ipotesi critica

Una possibilità che finora non è stata saggiata, circa le influenze più o meno dirette cui è collegata *L’Iguana*, è il suo eventuale legame con l’opera teatrale di Tennessee Williams: *The night of the Iguana*⁴⁰.

Nonostante sia vista come una svolta all’interno della produzione del grande drammaturgo americano, ossia un lavoro che si allontanerebbe, a detta di molti, da una narrazione prettamente drammatica, la pièce non può essere considerata come una semplice commedia rosa. I tratti che le appartengono

⁴⁰ L’opera fu pubblicata in Italia con il titolo tradotto *La notte dell’iguana*. Curiosamente, il volume di Tennessee Williams uscì per la casa editrice Einaudi nel ’65, ovvero nello stesso anno in cui venne dato alle stampe, per la fiorentina Vallecchi, *L’Iguana* di Anna Maria Ortese.

sono infatti ben altri, al di là dell'atmosfera di apparente trasognatezza e in certi casi di insistito candore che trapela dalle scene e specie da alcuni personaggi.

[...] Vi ritroviamo il clima caldo e umido caro allo scrittore, quel clima in cui tutto sembra decomporsi e degenerare in una sorta di fermentazione dolciastra e piena d'insidie. Ritroviamo l'alcool, il sesso, lo smanioso bisogno di «essere» esasperato dalla voluttà autopunitiva della rinuncia e dell'avvilimento. Basti dire che il protagonista è un ex ecclesiastico ridotto a guidare comitive di turisti litigiosi e petulanti; scontento di sé; disgustato dal mondo, alle soglie del collasso nervoso. Ora siamo sulla veranda di uno sperduto albergo messicano, in cima ad una collina, con l'oceano di fronte ed intorno temporali, una boscaglia popolata di uccelli e di rettili e la musica di un lontano dancing malfamato.⁴¹

Bastano queste poche informazioni, ricavate dalla nota introduttiva che accompagna la prima edizione italiana de *La notte dell'iguana*, per comprendere che anche la storia di Tennessee Williams vada in una direzione tutt'altro che quieta. Come accade spesso nella narrativa di Ortese, la calma è solo apparente, è solo un numero di prestigio giocato sulla superficie. La vera partita si decide in profondità, una profondità che tuttavia di tanto in tanto risale, e fa capolino nella narrazione esplodendo nei dialoghi o allestendo scenografie perturbanti, facendoci sbirciare il mistero o perfino consegnandoci, momentaneamente, una verità.

Così funziona *L'Iguana*, dove tutto traballa eppure tutto sembra arrivare a una certezza, quasi con l'unico, premeditato

⁴¹ Nota, in *La notte dell'iguana*, Einaudi, Torino 1965, p. 5.

intento di rimetterla in discussione un attimo dopo; allo stesso modo procede *La notte dell'iguana*, in cui l'ingenuità fa coppia fissa col morboso, dove una disforia talvolta leggera e talvolta soffocante, per non dire mortifera, è parte integrante di uno scenario che scricchiola. Sia nel caso di Ortese che di Williams si nota dunque, come prima indicazione di confronto, un grande lavoro di equilibrio, ossia l'aver messo a punto un marchingegno complesso, di mostruosità interiore abbinata a una sorta di tenerezza ambientale, di angoscia tremenda e insieme di insostenibile dolcezza.

La commedia di Williams si svolge esattamente nell'estate del '40, nel rozzo ma accogliente albergo "Costa Verde", situato in cima a una collina boscosa di Puerto Barrio, in un Messico che non era ancora diventato un luogo di villeggiatura mondano. Williams sceglie anzi la costa occidentale messicana per il motivo opposto, per prediligere un'ambientazione che desse risalto a quelli che erano ancora primitivi villaggi indi, insieme alla placida spiaggia di Puerto Barrio, con le ubertose foreste che la sovrastavano, e che la rendevano uno fra i luoghi più selvaggi del mondo⁴².

Centro della scena sarà l'ampia veranda del Costa Verde, visibile sul palcoscenico solo dal lato della facciata, insieme a una parte laterale. Sotto la veranda, leggermente sollevata sul piano del palcoscenico, svettano alcuni cespugli fioriti e qualche cactus, mentre dai lati spunta il fogliame della giungla circostante; presente inoltre anche una palma da cocco. Sul fondo della veranda è infine collocata una fila di porte-finestre, che danno accesso ad altrettante stanze da letto, piccole come

⁴² Cfr. *ivi*, p. 14.

cubicoli, chiuse tutte da una porta a rete. Nelle scene notturne, che Williams non fa fatica a inserire, quest'ultime vengono illuminate dall'interno, così che ciascuna di esse possa trasformarsi in un'affascinante palcoscenico privato, caratterizzato dalla luce soffusa che giunge attraverso la zanzariera. Da una parte si intravede perfino l'inizio di un sentiero, che si fa strada attraverso la foresta⁴³.

Il set dell'azione, come vediamo, è particolarmente in linea con le preferenze ortesiane: tutt'altro che modernizzato, abitato da individui che non rinunciano alla selvatichezza del luogo – degli indiani, si direbbe – e che sono perfettamente calati in un sentimento di arcaicità, di distanza dalla contemporaneità più automatizzata, e mortificante potremmo aggiungere.

A questo quadro è poi da unire anche un altro tassello, importante quanto poco noto. *The night of the Iguana* ebbe la sua prima assoluta non in America, bensì in Italia, a Spoleto precisamente, all'interno di una delle sezioni del “Festival dei due Mondi”, ancora oggi attivo. Era il 2 luglio 1959, e l'opera, inizialmente concepita da Williams come atto unico, vide come interpreti principali Patrick O'Neal, Rosemary Murphy e Vivian Nathan, per la regia di Frank Corsaro. La rielaborazione in tre atti avvenne solo più tardi, a Broadway, dove il dramma fu rappresentato nel 1961.

Quello che a noi interessa di questa vicenda è soprattutto un fatto, e cioè che Anna Maria Ortese, proprio nel '59, presenziasse al Festival di Spoleto: un particolare rivelato dalla scrittrice Paola Masino, la quale ricorda la presenza di Ortese tra gli spettatori di un concerto.

⁴³ *Ibidem.*

Sabato mattina alle 9 siamo partiti, Pietro, Emma ed io, per Spoleto dove siamo arrivati verso le 11 per sentirci dire che non c'erano più camere in nessun albergo né biglietti per le rappresentazioni.

Allora, con abile piano strategico, ci siamo divisi: io a procurare i biglietti, i D'Avack a cercare stanze [...] ci siamo vestiti senza lavarci e ce ne siamo andati a sentire *L'angelo di fuoco* di Prokof'ev. La musica è bellissima, ma l'esecuzione – soprattutto la messa in scena – non mi hanno convinto. In teatro c'era mezza Roma – da Graziadei alla Ortese (!) – ma io non l'ho veduta, l'ha vista Emma.⁴⁴

La lettera è datata 13 luglio 1959, ma fa riferimento a un paio di giorni prima: all'11 luglio precisamente, un sabato, durante il quale, come confermato dal manifesto del Festival dei Due Mondi di Spoleto di quell'anno, si tenne la rappresentazione de *L'angelo di fuoco*. E a questo è da aggiungere anche un altro dettaglio, non secondario, e cioè che il regista della messa in scena dell'opera di Prokof'ev fu Frank Corsaro, lo stesso che curò quella di *The night of the Iguana* di Williams.

Non ci sono prove che attestino l'amicizia fra Ortese e Corsaro, e tuttavia non può passare inosservata la coincidenza, ovvero che quest'ultimo abbia curato un lavoro con al centro l'immagine simbolo di un'iguana, e che Ortese, proprio durante quell'edizione del Festival dei Due Mondi, si trovasse a Spoleto. Era il '59, *L'Iguana* sarebbe uscita nel '65, quindi sei anni dopo: c'è una possibilità sufficientemente alta che l'autrice abbia preso parte alla rappresentazione di *The night of the Iguana*.

⁴⁴ Paola Masino, *Io, Massimo e gli altri: autobiografia di una figlia del secolo*, Rusconi, Milano 1995, pp. 164-5.

Un confronto col testo di Williams sarà senz'altro utile a questo punto, per contestualizzare personaggi e tematiche, e per confrontare i punti di contatto che hanno spinto gli autori verso simili opere.

In *The night of the Iguana* l'azione prende avvio a partire dall'ex reverendo T. Lawrence Shannon, il quale, sospeso dal suo incarico ecclesiastico, trova impiego presso un'agenzia di viaggi. L'uomo è però accusato di aver molestato la sedicenne Charlotte Goodall, una giovane facente parte del gruppo di turisti che sta accompagnando; ciononostante, la comitiva – composta esclusivamente da donne – giungerà presso l'economico quanto curioso hotel Costa Verde, diretto e amministrato da Maxine Faulk, vedova di Fred Faulk nonché vecchia amica di Shannon, la stessa che vorrebbe intraprendere con lui una relazione. Shannon cercherà allora di destreggiarsi fra due fronti: difendersi da un'accusa di molestie nei confronti di una minorenni e insieme sventare i tentativi di seduzione di Maxine.

A questo si aggiunga l'improvvisa apparizione di Hannah Jelkes, accompagnata dal vecchio e ammalato Nonno (così chiamato nel testo), un uomo ormai prossimo alla morte ma che non rifiuta ancora di comporre e declamare le sue poesie. La coppia però non ha alcuna possibilità economica, per questo offre a Maxine una forma di pagamento che avvenga tramite prestazione artistiche da offrire ai clienti dell'hotel: Nonno recitando i suoi componimenti, e Hannah offrendo piccoli lavori di pittura e disegno. Shannon, mosso da compassione per la vicenda, sfrutterà la sua influenza su Maxine per convincerla a tenere con sé i due, e instaurerà con Hannah un rapporto di profonda umanità e amicizia.

L'elemento dell'iguana quindi, o meglio delle iguane, entra in questa storia quasi per caso, come se fosse solo un scontato dato ambientale. Ci troviamo nel selvaggio Messico degli anni '40, dove sarebbe stato normale avvistare un'iguana in campagna, al mare o in città. Nelle pièce di Tennessee Williams, questo riferimento è invece tenuto nell'ombra, nonostante campeggi fortemente nel titolo; sarà silenzioso e distante, sarà misterioso eppure presente.

Ma andiamo con ordine. Poco dopo l'inizio della prima parte, mentre Maxine a Shannon parlano sulla veranda, irrompe sulla scena una sorprendente famiglia tedesca, capace perfino di formare una retroguardia e di intonare canzoni in onore di Hitler.

SHANNON Non mi allontanerò da questa veranda per almeno quarantott'ore. Non posso. Che succede? Che visione è questa? Un disegno animato di Hyeronimus Bosch? [...] Oh, nazisti! Come mai ne sono venuti tanti, da queste parti, ultimamente?

MAXINE Il Messico è la porta d'ingresso per il Sud America, e la porta posteriore degli Stati Uniti, ecco perché.⁴⁵

È questo il primo riferimento al luogo in cui la storia si svolge. Ma vi è un poi un secondo riferimento, più labile e sfuggente, che riguarda da vicino Anna Maria Ortese. Shannon in questa scena racconta a Maxine di Charlotte, di come questa ragazza tenti in realtà di ammaliarlo e della reazione della sua accompagnatrice.

SHANNON [...] Ieri sera... no, l'altra sera, il pullman aveva bruciato le guarnizioni dei freni, a Chilpanchingo. In questa città

⁴⁵ Tennessee Williams, *La notte dell'iguana*, cit., p. 17.

c'è un albergo... e in questo albergo c'è un pianoforte, che nessuno ha più suonato dai tempi della fucilazione di Massimiliano. E quest'uccellino del Texas apre la bocca, e si mette a cantare Appassionatamente t'amo, tutta rivolta verso di me, dedicandomi la canzone, con gesti, con sguardi, finché la sua protettrice, quella maestra di canto a motore Diesel, chiude di colpo il coperchio del piano, la prende per la mano e la trascina via, con lei che continuava a gridare «Larry, Larry, ti amo! ti amo sul serio!» Quella sera, quando sono entrato nella mia stanza ho trovato che avevo un compagno di letto.

MAXINE Il prodigio musicale ti si era cacciato dentro?

SHANNON No, il *fantasma*, il mio fantasma, era entrato nella mia stanza. In quella stanza rovente come un forno, con un lettino piccolo e duro come un asse da stiro, e il fantasma vi stava sopra, tutto sudato, fetente, ghignando verso di me.

MAXINE Ah, il fantasma. (*Ridacchia*) E così hai di nuovo appresso il tuo solito fantasma.

SHANNON Proprio così, è l'unico passeggero che sia sceso con me dall'autobus, cara.

MAXINE E adesso è qui?

SHANNON Non molto lontano.

MAXINE Sulla veranda?

SHANNON Può darsi che sia dall'altra parte della veranda. O è qui intorno, in qualche posto, ma è come gli indiani Sioux dell'Ovest selvaggio: non attacca prima del tramonto, è un'ombra nella notte... [...]

MAXINE C'è un'ombra malandrina

Che sempre vien con me

Che cosa me ne faccio

Io non lo so davvero!

Dalla testa alle calcagna

È tale e quale a me

E quando vado a letto

C'entra lei prima di me.

SHANNON Proprio così. Si ficca a letto insieme a me.

MAXINE Quando dormi da solo o...

SHANNON Sono tre notti che non dormo.⁴⁶

Quella dell'indiano-fantasma, celato nell'oscurità e pronto a venire allo scoperto contro, o a favore?, del proprio padrone solo dopo il tramonto, quasi in agguato, come la migliore delle bestie, è un'immagine perturbante e allo stesso tempo piena di fascino, dolce e tremenda, e che poteva colpire molto Anna Maria Ortese. Possiede sfumature di necessità ed implacabilità, ricordando inoltre l'intensissimo rapporto fra Carlos Castaneda e l'indiano yaqui Don Juan Matus (anche lui messicano). Ciò che conta è tuttavia il contatto, la spinta forte che il Sioux, vero e metaforico che sia, induce verso il proprio sé, verso Shannon in questo caso, così come il Sioux del racconto *Pellerossa* spingeva i fratelli Ortese verso il proprio mondo emozionale.



47

⁴⁶ *Ivi*, pp. 18-9

⁴⁷ Un fotogramma del film *La notte dell'iguana* (1964), diretto da John Huston e con interpreti principali Richard Burton, nel ruolo dell'ex reverendo Shannon (che

Vi è poi un punto su cui occorre soffermarsi, e cioè su una delle due protagoniste femminili, Hannah, accostabile ad Ortese non solo per l'uguaglianza del nome ma anche per una comunanza di sensibilità. Hannah, infatti, sarà la persona che più di ogni altra stabilirà una profonda connessione con Shannon, leggendo attentamente fra i suoi tormenti interiori e standogli accanto con amorevoli consigli.

Già nel primo atto, vi è un intenso scambio di battute fra i due, i quali riflettono sulle rispettive esperienze di vita:

SHANNON Chi era la persona che lei ha aiutato, tanto tempo fa, a superare una crisi come questa mia?

HANNAH Oh... io stessa.

SHANNON Lei?

HANNAH Sì; la posso aiutare perché ci sono passata anch'io. Anch'io ebbi qualcosa sul tipo del vostro fantasma, solo che lo chiamavo con un nome diverso. Lo chiamavo il demone triste, e... oh!... ci fu una vera battaglia, una vera lotta tra noi.

SHANNON E, evidentemente, vinse lei.

HANNAH Non potevo permettermi di perdere.

SHANNON E come fece a batterlo, il suo demone triste?

HANNAH Gli dimostrai che potevo resistergli, e lo indussi a rispettare la mia resistenza.

SHANNON In che modo?

vediamo qui ritratto), Ava Gardner (Maxine Faulk) e Deborah Kerr (Hannah Jelkes). Il film uscì nelle sale un anno prima che Ortese desse alle stampe *L'Iguana*, ed è difficile immaginare che l'autrice non l'abbia considerato, insieme naturalmente al precedente lavoro di Williams. La pellicola presenta tuttavia alcune differenze rispetto al testo di partenza: nell'evoluzione di alcune dinamiche (per esempio, Nonno non muore nelle pagine della pièce) ma anche in delle sfumature di carattere dei personaggi.

HANNAH Semplicemente... resistendo. La resistenza è una cosa che rispettano, i fantasmi e i demoni tristi. E rispettano tutti i trucchi che la gente smarrita adopera per superare lo smarrimento.

[...]

SHANNON Come fece per superare il suo collasso nervoso?

HANNAH Non ebbi mai un vero collasso, non me lo potevo permettere. Naturalmente ci andai molto vicino, una volta. Sono stata giovane, una volta, signor Shannon, ma ero una di quelle persone che possono essere giovani senza possedere realmente alcuna gioventù; ed essere privati di gioventù quando si è giovani è una cosa molto brutta. Ma io ebbi fortuna. Il mio lavoro, questa terapia occupazionale che usai su me stessa – la pittura, e l'esecuzione di ritrattino in due minuti – faceva sì che guardassi sempre fuori di me stessa, non dentro di me, e a poco a poco, in fondo al tunnel in cui mi dibattevo nello sforzo di uscirne fuori, cominciai a intravedere quella debole, debolissima luce grigia – la luce del mondo fuori di me – e continuai a arrancare verso di essa. *Dovevo farlo.*⁴⁸



49

⁴⁸ Tennessee Williams, *La notte dell'iguana*, cit., pp. 104-6.

⁴⁹ Hannah Jelkes interpretata da Deborah Kerr nel film di John Huston.

Non sarà difficile, dopo aver letto quest'ultima dichiarazione, trovare forti connessioni fra la gravità che accompagna Hannah Jelkes e quella tipica di Anna Maria Ortese. Entrambe si pongono come esempi di dolore e purezza; entrambe, stigmatizzate dalla vita, saranno proiettate verso la comprensione degli ultimi e degli oppressi, uomini o animali che siano. «Vede», spiegherà Hannah a Shannon, sempre nel primo atto,

nella mia professione io devo guardare bene le facce umane, devo guardarle da vicino, per potervi cogliere qualcosa prima che il cliente si spazientisca e chiami: «Cameriere, il conto! Ce ne andiamo». Naturalmente, certe volte, vedo semplicemente dei malloppi di pasta umida che passano per facce umane, con dei blocchetti di gelatina al posto degli occhi. E allora faccio appello a mio nonno con le sue poesie, perché quelle facce non riesco a disegnarle. Ma sono casi eccezionali; non mi paiono nemmeno facce reali. La maggior parte delle volte *vedo* qualcosa, e so coglierlo – come ho colto qualcosa nella sua faccia, quando l'ho disegnata, oggi pomeriggio, con gli occhi aperti. Mi sta ascoltando? (*Lui si accovaccia accanto alla sedia di lei, fissandola con uno sguardo intento*). A Scianghai, Shannon, c'è un poso chiamato la Casa dei Moribondi – i vecchi poverissimi moribondi, vengono portati là dai più giovani, poverissimi figli e nipoti, li portano lì a morire su stuoie, su giacigli di paglia. La prima volta che ci andai ne rimasi sconvolta, e fuggii via. Ma in seguito vi tornai e vidi che i figli e i nipoti, e i custodi del luogo, mettevano piccole cose accanto a quei letti di morte, mazzolini di fiori, canditi all'oppio, emblemi religiosi. E questo mi mise in grado di trattenermi là dentro per disegnare quelle facce morenti. A volte, solo gli occhi erano ancora vivi; ma, signor Shannon, quegli occhi di derelitti moribondi con quegli ultimi

piccoli doni lì accanto, le dico, signor Shannon, quegli occhi guardavano in su con l'ultimo barlume di vita che ancora vi rimaneva, chiari come le stelle della Croce del Sud, signor Shannon. E adesso... adesso le dirò una cosa che le sembrerà una cosa che solo la nipote zitella di un poeta romantico di second'ordine, potrebbe dire... non ho mai visto niente di più bello, nemmeno il panorama che si gode da questa veranda fra cielo e mare. E ultimamente... ultimamente gli occhi di mio nonno mi hanno guardato a quel modo...⁵⁰

L'arte della pittura e del disegno, di cui anche Ortese era amante, permette ad Hannah di aprirsi al mondo, ma da un punto di vista contemplativo, che premia l'osservazione e la riflessione, e che dà primaria importanza alla sofferenza e al dialogo con essa.

Non siamo molto distanti dall'immagine di Anna Maria Ortese, portavoce visionaria e al tempo stesso lucidissima del male terrestre, sacerdotessa del dolore o della sua comprensione.

La vicinanza fra Anna Maria Ortese e Hannah Jelkes aumenta inoltre nel momento in cui quest'ultima entra a contatto con un'iguana. «Mi dica che cos'è questo rumore che continuo a sentire?, laggiù», domanda a Shannon.

SHANNON È l'orchestra marimba della tavernetta giù alla spiaggia.

HANNAH No, non dico quello, volevo dire questo grattare e agitarsi che si sente sotto la veranda.

SHANNON Ah, quello! I ragazzi messicani che lavorano qui hanno acchiappato un'iguana e l'hanno legata a un palo qui

⁵⁰ Tennessee Williams, *La notte dell'iguana*, cit., pp. 106-7.

sotto la veranda; e naturalmente sta cercando di scappare. Ma arriva al fondo della corda, e poi si deve fermare. Ah, ah!⁵¹

I ragazzi messicani in questione sono Pablo e Pancho, due giovani al servizio di Maxine e che rappresentano, nell'economia della storia, le figure più legate alla terrestrità, al lato arcaico e primitivo del mondo, a una prospettiva carnale e istintiva. La cattura dell'iguana – che solo adesso, dopo l'apostrofe di Hannah, diverrà pienamente protagonista della vicenda – non è affatto percepita come un gesto meschino, né dai due ragazzi né tanto meno da Maxine: essa rientra all'interno di uno scenario, storico e sociale, dominato da un'incredibile mancanza di sensibilità, di grazia potremmo dire; quella stessa mancanza che spesso registrerà Ortese in tanta parte dei suoi scritti, non solo all'interno de *Le Piccole Persone*, vero e proprio inno alla difesa degli animali, ma in ogni sua pubblicazione.

La Trilogia degli animali, e specialmente *L'Iguana*, si pone come vertice meraviglioso della poetica dell'autrice, condensando nei tre simboli dell'iguana, del cardillo e del puma l'immagine di una purezza perduta, cui fa da contraltare una caduta, un errore che sembra non trovare più forza, e neppure necessità, di cercare una redenzione. Hannah Jelkes, come del resto Anna Maria Ortese, si schiera invece dalla parte di quella purezza, ed è per questo che spingerà Shannon a ridare la libertà all'animale intrappolato.

HANNAH Che cos'è un'...iguana?

⁵¹ *Ivi*, p. 107.

SHANNON È una specie di lucertola... molto grossa, una lucertola gigantesca. I ragazzi messicani l'hanno catturata, e l'hanno legata lì.

HANNAH E perché l'hanno legata?

SHANNON È così che fanno. La legano, la ingrassano, e poi quando è a puntino, se la mangiano. È una leccornia. Sembra carne di pollo. O almeno così dicono i messicani. E i ragazzi, poi, i ragazzi messicani, ci si divertono un mondo, con le iguana, gli cacciano gli occhi con uno stecco, gli bruciano la cosa coi fiammiferi. Cose del genere. Bello, no?

HANNAH Signor Shannon, la prego vada giù, le tagli la corda e la faccia scappare!

SHANNON Non posso.

HANNAH Perché non può?

SHANNON La signora Faulk vuol mangiarsela. E io devo accontentarla. Sono alla sua mercè. A sua disposizione.

HANNAH Non capisco. Voglio dire, non capisco come si possa mangiare una lucertola.⁵²

Shannon inizialmente esita. Sarà solo l'insistenza di Hannah a spingerlo verso l'azione migliore, ossia schierarsi anch'egli dalla parte degli ultimi, dei tormentati, degli oppressi. Quasi come Daddo, Shannon si fa via via partecipe della sorte dell'animale, una sorte infelice quanto simbolica, ingiusta e commovente. Così come l'iguana di Ortese è legata ad Ocaña dal laccio dei padroni, da don Ilario che l'ha volgarmente acquistata e relegata al ruolo di serva, allo stesso modo l'iguana di Williams è vincolata alla corda di Pablo e Pacho, e idealmente a tutti coloro i quali ne calpestano l'identità.

⁵² *Ivi*, p. 118.

HANNAH *(tornando sulla veranda)* Ho dato un'occhiata da vicino all'iguana, là sotto.

SHANNON Ah sì? E come le è parsa? Simpatica? affascinante?

HANNAH No, non è una creatura simpatica. Ma nonostante questo continuo a pensare che dobbiamo liberarla.

SHANNON Si dice che le iguana si staccino la coda con un morso, quando son legate per la coda.

HANNAH Questa è legata per il collo. Non può staccarsi la testa con un morso, per liberarsi, signor Shannon. Mi guardi negli occhi e mi dica sinceramente se crede che quel povero animale non può sentire né dolore, né paura!

SHANNON Anche lui è una creatura di Dio; è questo che vuol dire?

HANNAH Se vuol metterla così, ebbene, sì, signor Shannon; vuole per piacere, tagliare quella corda e liberarla? Perché se non lo fa lei lo farò io.

SHANNON Adesso mi guardi lei, negli occhi, e mi dica sinceramente se la cosa che la turba di più, in questo rettile legato là sotto, non è l'analogia tra la sua situazione e quella di suo nonno, che sta consumando le sue ultime forze per terminare la sua ultima poesia.

HANNAH Sì, io...

SHANNON Non c'è bisogno che finisca la frase. Giocheremo a fare Dio, stasera, come bambini che giocano a far la casa con scatole e vecchi cestini rotti. Va bene? Ora Shannon andrà giù col suo machete, e libererà quel dannato lucertolone, e lo lascerà riscappare nei suoi boschi, visto che Dio non lo farà, e noi giochiamo a fare Dio, qui.

HANNAH Sapevo che lo avrebbe fatto. Grazie.

Munito del suo machete, Shannon scende i gradini, si china presso il cactus che nasconde l'iguana e taglia la corda con un

rapido, energico colpo di coltello. Si volta a guardare l'iguana in fuga, mentre il mormorio nel cubicolo n. 3 si fa più alto.⁵³

Shannon dunque recide la corda nonostante l'iguana non sia «una creatura simpatica». La simpatia non è la qualità essenziale, per l'ex reverendo e per Hannah: sarà al contrario la libertà, da restituire e da mantenere, non solo come attributo personale ma come fine generale.

Possiamo infine muovere alcune osservazioni, sempre riguardanti la figura dell'iguana connessa al concetto di schiavitù, una schiavitù perennemente coloniale e storica, provocata dai medesimi, insensati meccanismi che spinsero Colombo e i suoi epigoni al più grande massacro della storia umana. *The Holy Mountain*, film diretto da Alejandro Jodorowsky e uscito nel 1974, può fornirci un'idea esauriente di quanto stiamo affermando. In un'incredibile sequenza, ricca di colori sgargianti e geniali accorgimenti scenografici, il regista descrive il primo sbarco degli spagnoli in America, insieme a ciò che a esso è seguito.

After depicting an elaborate spiritual quest to a mountaintop, the film announces self-reflexively that it is “only a film” and so cannot offer any ultimate truth. While this film is less landscape-oriented than the films considered so far, it incorporates an indictment of cultural imperialism – in this case, the Spanish impact on Mexico’s indigenous peoples.⁵⁴

⁵³ *Ivi*, pp. 20-1.

⁵⁴ David Melbye, *Spiritual Wasteland Films*, in *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland*, Palgrave, New York 2010, p. 83.

Jodorowsky propone dunque al pubblico una rielaborazione, originale quanto affascinante, della conquista del nuovo mondo: la sua attenzione è però concentrata sul Messico; così come quella di Williams, che ambienta la sua pièce nello stesso Paese; e in definitiva come Ortese, che inserisce costanti riferimenti messicani (cioè dell'area caraibica) nella descrizione dell'iguana prima che arrivi in terra portoghese.

In tutti e tre i casi, oltre alla comunanza geografica, ad essere presente è anche l'elemento dell'iguana, vero e proprio spartiacque fra la purezza ancora vergine del territorio americano e i tentativi di «cultural imperialism» di cui abbiamo appena letto.



55

Nel film di Jodorowsky, le iguane, sistemate su una scenografia di piramidi azteche, indossano costumi tipici in

⁵⁵ Fotogramma tratto dal film *The Holy Mountain*, raffigurante un trittico di iguane vestite secondo i costumi aztechi.

miniatura: elmetti piumati e dalle colorazioni accese, piccoli scudi, monili preziosi, scettri, copricapo.



56

Contrapposti a queste ci saranno i rospi, che nella metafora di Jodorowsky rappresenterebbero i conquistadores, i guerrieri sacri inviati dalla regina da Spagna per iniziare una battaglia politicamente benedetta.

⁵⁶ Altro fotogramma tratto dalla stessa scena del film di Jodorowski, dove un'iguana, ipoteticamente simboleggiante il re, presiede l'apice di una riproduzione di piramide azteca. È da ricordare che la civiltà azteca non è allegorizzata per caso: il regista cileno la riconnette infatti al motivo storico del primo incontro fra europei e indios. La civiltà dei Mexica, o Mexicas, meglio conosciuti come Aztechi, la più fiorente al momento del contatto con gli spagnoli, conobbe il suo periodo di maggior sviluppo nella regione dell'attuale Messico, fra XIV e XVI secolo. Jodorowski dunque ambienta la mattanza dei conquistadores a Città del Messico per un motivo preciso, sia per rimarcare quel primo, mitico incontro fra la gente del vecchio e del nuovo mondo, sia per riprodurne fedelmente, tramite la metafora animale, i più infelici risvolti.



57

Nelle tre situazioni esaminate – di Ortese, di Williams e di Jodorowsky – l’iguana è l’elemento predestinato al massacro, ovvero all’attacco indiscriminato da parte dell’uomo. Osserviamo inoltre che in gran parte delle testimonianze dell’epoca si sottolinea come quest’animale fosse di gran lunga il cibo preferito dagli indios, apprezzato anche dagli stessi conquistadores: persino Colombo dichiarò di aver ucciso un’iguana, per l’esattezza il 21 ottobre del 1492, giorno che corrisponderebbe, nel calendario giuliano, al leggendario 12 ottobre.

In *The night of the Iguana*, non a caso sono Pablo e Pancho, due messicani, idealmente due indios, e cacciare le iguane. Questo animale è dunque già simbolo di una violenza, di un’attenzione spietata quanto naturale da parte dell’uomo, che insistentemente la insegue per cibarsene. Da questo preciso punto di vista dunque, ossia tradizionale, sociale e storico, l’iguana non

⁵⁷ Terzo fotogramma tratto da *The Holy Mountain*, con protagonisti i rospi-conquistadores.

ha nulla di speciale. Sul piano artistico invece, ossia nella sublimazione simbolica che rintracciamo nelle opere di Ortese, Williams e Jodorowsky, l'iguana, da mero elemento bestiale si eleva ad icona disperatamente umana.

L'uomo-iguana, se così è lecito chiamarlo, perseguitato a morte dai suoi stessi simili e crocefisso dalla loro smania infinita, è da connettere poi ad alcune valenze religiose presenti nelle opere in esame dei tre autori. Non è infatti un caso che questo aspetto venga considerato da Ortese come da Williams e Jodorowsky. Ne *L'Iguana* il divario bene/male, ossia Dio/Satana, è presente fin dai primi capitoli; in *The night of the Iguana* uno dei personaggi principali è un ex-reverendo; *The Holy Mountain* porta fin dal titolo le stimmate di un rimando alla tradizione cristiana, rimarcata anche dal personaggio che osserva decine di agnelli uccisi, scuoiati, posti in cima a delle lance e portati orridamente in processione. Questo senso di strazio sanguinoso, eterno e quasi necessario, connaturato alla razza umana, proseguirà poi con la battaglia delle iguane-indios contro i rospi-conquistadores, i quali replicheranno da lì a poco l'uccisione di quegli agnelli (cioè di un Cristo infinitamente moltiplicato).

Specie il lavoro di Jodorowsky, grazie al potente mezzo dell'immagine cinematografica, si spinge a sottolineare il lato della sofferenza animale, ossia umana, fuor di metafora, attraverso un particolare che a molti potrebbe sfuggire. Come è possibile notare dal fotogramma sotto proposto, a destra, l'uomo che tocca una delle caravelle indossa il cappello col simbolo nero della svastica, su sfondo bianco e rosso, chiaro rimando nazista.



58

La mattanza delle iguane in questo film vale dunque anche come rimando agli insensati conflitti – umani, cioè politici ed economici – di tutte le epoche. Ortese non a caso inserisce il parallelo con la sanguinosa conquista del nuovo mondo in uno scenario più che contemporaneo, che ci riguarda quindi, toccandoci da vicino. La presenza degli Hopinks, che riassumono le neodittature del capitalismo americano, il suo imperialismo culturale con la conseguente deformazione del patrimonio personale, la cancellazione delle tradizioni e la perdita identitaria, è da leggere come sinistro campanello d'allarme, l'avviso di una mente lungimirante che si pone a difesa di ciò che si dovrebbe proteggere: il sé, declinato in questo caso su vasta scala, a nome non del singolo ma del popolo di cui fa parte.

Nell'ultimo fotogramma di *The Holy Mountain* selezionato, vediamo come la conquista del Messico si risolva in un momento

⁵⁸ Qui ad essere inquadrato sono la Niña, la Pinta e la Santa Maria, in procinto di attaccare sulle coste del continente americano alla fine del '400.



59

ludico. Calata dentro un'atmosfera circense, con un uomo che indica tramite una bacchetta l'evento del giorno, la battaglia fra indios e conquistadores svela tutta la dimensione del ridicolo e dell'insensatezza, del surrealismo della violenza e dell'impossibilità, forse, di farne veramente a meno. *L'Iguana* di Ortese sarà in questo più rigida, in termini di resa doloristica della vicenda e di attenzione verso l'interiorità – malinconica e fragile, sognatrice e disperata – dei protagonisti. Il comune denominatore delle storie tuttavia, inclusa quella di Williams, non cambia: sottolineare, attraverso il simbolo dell'iguana, la ferocia di un cambiamento, il senso forte di una supremazia innaturale e l'augurio che questa possa cessare.

In questo caso l'*otherness*, ovvero l'alterità, l'estraneità alla quale più volte stiamo facendo riferimento, diviene l'arma estrema, l'ultima barriera logica delle creature per difendersi da

⁵⁹ Ulteriore fotogramma tratto dal film *The Holy Mountain*.

simili violenze. Tanto più ne *L'Iguana* – dove spaesamento e assurdità divengono i capisaldi della narrazione, data la gravità dell'oltraggio subito – ne *L'Iguana* il richiudersi in se stessi, l'essere stranieri cioè diversi, esclusi, alienati dalla comunità, diventa paradossalmente la salvezza: che tuttavia non è né fisica né psicologica, piuttosto spirituale.

Sembra quasi di risentire Pasolini: «Sarai puro./ Perciò ti maledico»⁶⁰.

Ortese non si allontana poi molto da queste parole. Il diverso è il giusto, sembra dire. L'altro fra gli altri è il perseguitato e l'innocente, il salvato.

⁶⁰ Pier Paolo Pasolini, *Una disperata vitalità*, in *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 2007, p. 130.

Dal cardillo al puma

Solo i fanciulli possono conoscere il deserto

Nel 1993, con un grande successo di critica e di vendite, Anna Maria Ortese porta in libreria *Il cardillo addolorato*, secondo romanzo della trilogia animalesca e che anticipa già alcuni caratteri di *Alonso e i visionari*, primi fra tutti un senso perenne di segreta suspense e la riconoscibile atmosfera da romanzo giallo.

Si tratta di un lavoro complesso, dove, per ammissione della stessa autrice, la trama «è il vero difetto»¹. Le coordinate spaziotemporali di Napoli, città dove è ambientato il *Cardillo*, si presentano continuamente smagliate, prive di concretezza, così come lo scenario del successivo *Alonso* sarà «una Liguria della mente»² (concetto che troverà il suo parallelo anche nell'Arizona del puma, meno stato americano è più «regione [...] dell'anima»³).

La storia ha al centro la misteriosa figura di un cardillo, che sembra sinistramente vegliare sui personaggi, scomparendo di continuo, lasciando il dubbio che la sua presenza/assenza non sia

¹ Da una lettera di Anna Maria Ortese a Raffaele La Capria, datata 1 luglio 1993, in Luca Clerici, *Apparizione e visione...*, cit., p. 602.

² Massimo Bacigalupo, *Il mondo come perpetua magia*, «Il Secolo XIX», 16 luglio 1997, p. 13.

³ Da una lettera di Anna Maria Ortese a Margherita Pieracci Harwell, 31 dicembre 1996, in Luca Clerici, *Apparizione e visione...*, cit., p. 647.

che una trappola dell'immaginazione. Il *Cardillo* è «un dire e uno smentire continuo»⁴, in un innesto di verità e segreti, e di ripensamenti e rivelazioni mancate.

Il cardillo, così come sarà il puma di *Alonso*, non appare concretamente nel racconto,

viene solo evocato dai personaggi, senza però di fatto agire sulla scena se non in un modo indiretto; della sua tragica morte si racconta fin da subito, ma sempre *in absentia*. È un lamento, un *refrain* che ripercorre tutto il romanzo, una sorta di invocazione-demonizzazione, un sortilegio-simbolo, che si ammanta di volta in volta di vari significati.⁵

A seconda dei personaggi l'animale simboleggia l'amore, il senso di punizione ed espiazione, il male, il rimorso, il dolore, ma anche la giovinezza, la natura libera e incontestabile. Se c'è una costante in queste posizioni, sarà da ricercare nella mancata apparizione fisica del cardillo, la sua estraneità, il suo essere straniero e/o estraneo che molto rispecchia la poetica dell'autrice, per come l'abbiamo analizzata finora.

Specie nelle ultime due pubblicazioni di Anna Maria Ortese, si assiste a questa sottrazione. I protagonisti, il cardillo e il puma, sono perennemente eclissati. Al contrario dell'iguana, questi vengono privati della loro parte carnale, nel senso più concreto del termine, e resi al lettore attraverso una sottolineatura che è solo psicologica e spirituale.

È bene inoltre fare una precisazione. I due romanzi sono da collocare nel periodo finale della vita di Anna Maria Ortese, un

⁴ Anna Maria Ortese, *Il cardillo addolorato*, Adelphi, Milano 2014, p. 353.

⁵ Rosamaria Scarfò, *Dall'Otherness all'altro negli scritti di Anna Maria Ortese*, Leonida, Reggio Calabria 2012, p. 43.

periodo in cui è probabile la scrittrice sentì con più forza, e più drammaticità e dolore, la spinta verso l'isolamento, la condanna alla lontananza dal mondo e la percezione di una solitudine più che mai acuta. Il fatto che nelle ultime opere pubblicate proprio i protagonisti vengano cancellati fisicamente dalla scena è assai significativo.

La distante Ortese rielabora in questo modo la segregazione dalla comunità, rivendicando al tempo stesso il diritto di una presenza che è tanto più forte quanto non fisicamente percepibile. Simile ad Emily Dickinson, autoreclusa a Rapallo come la poetessa americana nella celebre stanza di Amherst, Anna Maria Ortese sceglie il dietro le quinte, il cielo meno brillante dell'esistenza attraverso cui tuttavia poteva nettamente vedere.

È poi da sottolineare come in *Alonso e i visionari* sia continuamente suggerita l'immagine del deserto, luogo in cui viene trovato l'animale protagonista del racconto. Quest'immagine ci viene anticipata, e non casualmente, già nel *Cardillo*, nelle battute di un dialogo che rivela quanto questa iconografia sia connessa con una dimensione doloristica, più che di stupore o di avventura. Il deserto ortesiano si pone infatti come l'ultima tappa di un itinerario di sofferenza, l'ultima stazione di un calvario fatto di attenzione agli ultimi e di costante interrogazione personale.

«[...] A mio parere, la presenza del Cardillo in città – che è cosa accertata – non ha assolutamente motivazioni politiche, se pure, a volte, le circostanze potrebbero fare intravedere un nesso tra il canto dell'uccello (una nullità svolazzante nell'aria) e le tristezze o turbolenze del popolo. Perché questo dolore (o gioia? o anelito? o semplice desiderio di gioia?) che il famigerato

uccello esprime, non ha, a ben pensarci, molta attinenza col mondo degli adulti, sia intellettuali che nobili, ma solo col mondo dei piccerilli, e insomma di quanti, pur raggiungendo, in vita, i venti o trenta o cento anni di età, rimasero “fanciulli”. Vi è un dolore» disse «dei fanciulli, nel mondo napoletano e altrove (fino, forse, alla remota Germania), che supera in gravità e dimensioni il dolore degli intellettuali, degli innamorati delle riforme e perfino degli ansiosi di Costituzione – un dolore *non* degli adulti, di cui sempre si parla, e a cui ci si riferisce generalmente pronunciando la parola magica: dolore. Perché il dolore è un deserto. E solo i fanciulli, nel mondo (mi riferisco, ovviamente ai veri “fanciulli”, folletti o demoni che siano), possono conoscere il deserto».

[...]

«Deserto di che?» incupito il principe, che inseguiva a fatica quello strambo e allucinatorio discorso del Notaro.

«D’amore, di rispetto, naturalmente, Monsieur. I fanciulli, sapete, se non appartengono alla *bonne société* conoscono subito, nascendo, il deserto. Ed è là, a Napoli, come a Parigi, Londra, o Colonia, che poi scompaiono – si dileguano, dissolvono, come fumo nell’aria – prima ancora di diventare adulti... E quindi, è in questo mondo di case buie, inesaustamente essi ritornano... »⁶

Passo al quale bisogna aggiungerne un altro, di poco precedente:

«[...] Noi, spesso, sottovalutiamo i fanciulli» si lasciò andare a filosofare il Notaro [...] e concluse: «... e ritengo che facciamo male, non solo davanti a Dio, ma perché terribili passioni devastano spesso quelle piccole anime... C’è qualcosa di tremendo – intendo una forza – in quei corpicini di passerotti,

⁶ Anna Maria Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., pp. 266-7.

sotto le loro piume... una forza che spesso li fa levitare... Lo si suppone raramente».⁷

Come si evince da quanto appena letto, Ortese crea una connessione specifica fra la condizione del dolore e l'immagine del deserto, un momento dell'essere e una dimensione geografica che risultano unite nell'archetipo del fanciullo. Un fanciullo umile tuttavia, non dotato di mezzi, a contatto con la degradazione e la povertà; un fanciullo che vive e cresce in un ambiente sfavorevole, lo stesso che gli spalanca uno stato d'animo riassunto nella parola-mondo deserto, che immaginiamo rispecchi anche la condizione dell'autrice, ossia di fanciulla economicamente sfortunata, vissuta ai margini del mondo e con difficoltà, anzi con impossibilità, integratasi in quel medesimo mondo.

L'idea del deserto rimanda inoltre ad altri scenari, altri concetti che si connettono perfettamente con la nozione base del dolore.

In primo luogo, il deserto apre la riflessione sulla dimensione dell'attesa. Lo spazio sconfinato di cui si compone, fatto di sabbia e dune che si ripetono all'infinito, crea un movimento che a lungo andare può risultare frustrante, se non del tutto deludente. Se volessimo mantenerci entro i confini della letteratura nazionale, potremmo pensare al capolavoro di Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, per citare il titolo più emblematico, dove lo sfortunato capitano Drogo viene schiacciato dalla falsa speranza, eternamente ravvivata ma nel finale traumaticamente vana.

Il deserto ortesiano è un deserto metaforico, è il deserto della povertà, lo abbiamo letto poco sopra, e per quanto esaltante possa

⁷ *Ivi*, p. 257.

essere, in termini di libertà ed anarchia, deve scontarsi anch'esso con una speranza, con un augurio futuro a cambiare raggiungendo migliori condizioni di vita. I poveri di cui parla l'autrice, tuttavia, è implicito che difficilmente riusciranno a ribaltare il loro stato: prova ne è, amaramente, la stessa esistenza di Anna Maria Ortese, che nonostante conquiste e glorie letterarie porterà sempre con sé, come un crisma, una benedizione sinistra, il dramma dell'indigenza.

Secondariamente, parlare di deserto può anche voler dire parlare di visione; e specie in un ragionamento che vede Anna Maria Ortese protagonista, questa parola ci riporta a un'esperienza di profonda illuminazione interiore, che il deserto naturalmente amplifica e carnalizza. Simile al celebre «M'illumino/ d'immenso» di Ungaretti, il contatto col deserto può trasformarsi in un'opzione fruttuosa: per Ortese si configura come una virtù nata dal danno, un gioiello coagulato dalla croce della miseria.

Vi è poi il contributo dei Testi Sacri, a cui è anche opportuno fare riferimento per una più completa contestualizzazione del tema. Il deserto è innanzitutto un luogo non benedetto, abitato da demoni e bestie malefiche, su cui Dio tuttavia concede il passaggio del popolo eletto, per farlo entrare in quella terra celeberrima dove scorre latte e miele. Il deserto è però anche il luogo dove Cristo dimora per quaranta giorni, rimanendo a digiuno e costantemente tentato da Satana: un luogo di educazione e purificazione dunque, e in cui si è messi duramente alla prova.

Nel *Cardillo addolorato* Ortese afferma che solo i fanciulli, i veri fanciulli, conoscono il deserto, e su questo credo pesi sia una

sottolineatura d'elezione (un compiacimento, un essere prescelti e dunque anche, meravigliosamente, dannati) sia la necessità del mantenersi puri, nonostante tutto, e anche a dispetto delle nuove tentazioni, a seconda delle epoche declinabili in svariati modi.

Lo scenario desertico tornerà con più convinzione ed estensione, come abbiamo già anticipato, nel finale *Alonso e i visionari*, e anche da quest'ultima opera apparirà chiaro come di una riflessione sulla poetica ortesiana in relazione al Cristianesimo ci sia assolutamente bisogno. Di questo, in particolare, ci occuperemo in maniera più strutturata nel capitolo finale. Qui tuttavia possiamo anticipare qualcosa, rifacendoci ad alcune osservazioni del filosofo Salvatore Natoli:

Il deserto è due cose. Innanzitutto è quella cosa atroce, dura, tremenda, indominabile, che può essere anche una metafora dilagante del male e certamente lo è; ma in questa dimensione dilagante del male in cui si è dispersi si è anche chiamati.

[...]

Il deserto non è soltanto il luogo del male, ma è il luogo del cammino, è la via. Tra Legge e deserto c'è un'intimità inscindibile: la Legge è un movimento verso il divino. Già nel rispetto della Legge, in un certo senso, siamo nel deserto, perché nel rispetto della Legge non abbiamo immediatamente la presenza di Dio. [...] ⁸

Natoli afferma inoltre che anche nella «stessa dimensione della giustizia si è nel deserto»⁹; come non poter pensare allora, alla luce di queste ultime considerazioni, alla dimensione dei fanciulli ortesiani? Cosa c'è di più giusto, cosa c'è di più vicino alla

⁸ Salvatore Natoli, *La salvezza senza fede*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 261.

⁹ *Ibidem*.

Legge, qualunque cosa essa possa significare, della vita di un fanciullo? Ecco allora che il deserto, continua sempre Natoli, può diventare una metafora dell'esistenza; metafora che, ricondotta al nostro argomento, va di pari passo con un'immagine singolare del fanciullo, sì divino ma al contempo degradato, un puer aeternus insozzato dalle barbarie della storia, più o meno recenti.

Da una parte l'archetipo si rifà inevitabilmente all'idea di giustizia e di legge, di cui il fanciullo divino è portavoce; dall'altra è evidente quanto il fanciullo di Anna Maria Ortese, allo stesso modo del Fanciullo, del Figlio di Dio, rimanga profondamente ferito quando quella stessa giustizia e quella stessa legge non vengono applicate.

Se è vero che la Terra è (anche) il mondo di Dio, è pur vero che il mondo di Dio include il mondo degli uomini, e quest'ultimo porta inevitabilmente con sé altre giustizie e altre leggi, spesso in profondo conflitto con le loro matrici. Ed è proprio sul dolore che da tutto ciò deriva, sulla disgrazia del perdere quella dimensione originaria, sull'esperienza dell'abbandono, tanto più forte quanto più lasciata in mano ai più piccoli, ai puri, non solo umani, che Ortese intensamente riflette.

Ma in che senso diciamo che il deserto può essere una metafora dell'esistenza nel mondo in cui ci troviamo? Soprattutto in una società che, a partire da questo ultimo secolo, ha perso le mete, l'ideale della conclusione della storia, della fine. Non ha perso le mete nel senso che non ci siano più mete, ma nel senso che non ce ne è più una sola; i progetti sono sempre locali, mai definitivi. Nell'ordine del definitivo ci sta solo la domanda; c'è un prevalere del domandare sul risolvere e quindi c'è un prevalere dello stare in via sulla meta.

La metafora del deserto corrisponde al nostro stato del mondo perché ci invita a una prevalenza della logica della sperimentaltà su quella del principio speranza; a una logica di grande empirismo o esercizio della ragione nelle sue soluzioni locali e nei suoi riscontri parziali anziché all'idea dell'uscita come definitività.

Questa dimensione del deserto che fiorisce in ragione della nostra azione rende forse meno interessante la dimensione personale del Dio biblico, mentre di questo Dio diventa più interessante la dimensione misteriosa.¹⁰

Quanto appena letto si collega alle frequenti affermazioni ortesiane che mettono sempre al centro l'idea di mistero e segreto: ossia come le società odierne ne stiano smarrendo l'importanza e la volontà di farvi riferimento, determinando la conseguente attualità delle cose.

Da un lato, i fanciulli di Ortese sono i principali fautori e propagatori di quel mistero e di quel segreto; dall'altro, il vivere in un mondo fondato su un'esplicitazione eccessiva quanto costante, su una sovraesposizione di ogni genere di azioni e sentimenti, relega il ruolo di quel fanciullo in un deserto che è tanto più arido, e paradossalmente abbandonato, quanto più è vicino all'arroganza umana.

Specie il cardillo e il puma, che rispetto all'iguana non appaiono mai fisicamente in scena, insistono sulla necessità di riflettere sull'assenza, ovvero su una dimensione di desolazione dell'essere, di deserto, nel bene e nel male.

Anna Maria Ortese, tanto più nell'ultima parte della sua vita, diviene lei stessa portavoce della duplicità di quella metafora, del

¹⁰ Salvatore Natoli, *La salvezza senza fede*, cit., p. 263.

vivere, dell'essere un deserto, della sua definizione e comprensione.

Quell'essere stranieri, estranei o estraniati, come vediamo si ripropone di continuo, in questo caso anche attraverso l'immagine del deserto; e il riferimento agli indiani d'America, da questo punto di vista, diventa incredibilmente pertinente (il puma Alonso, del resto, proviene dall'Arizona). C'è inoltre da sottolineare un fatto: specie fra gli anni '60 e '70 l'industria cinematografica propone un immaginario indiano fatto di cactus e totem incrociati l'uno sull'altro, dei caratteristici teepee, delle praterie e dei deserti innevati dove cacciare instancabilmente i bisonti. Il cosiddetto selvaggio West sarà però una fotografia falsata, dato che l'universo dei nativi è anche il palco del più cruento genocidio della storia. Credo che Anna Maria Ortese abbia valutato anche questo aspetto, ossia il riferimento a un mondo desertificato non solo dall'ambiente terrestre, ma pure, anzi soprattutto, dall'uomo.

Persino in un romanzo così poco americano come *Il cardillo addolorato*, con così pochi riferimenti agli indiani, è possibile cogliere l'intenzione di Ortese, il pensiero che segue la linea de *L'Iguana* e si collega profondamente ad *Alonso*, dove il tema dei nativi verrà celebrato per l'ultima volta.

«E questo ve l'ha detto l'America, con la sua Costituzione, che la felicità in terra esiste, e anzi è il primo dovere?» sibilò, in disparte, la voce ironica di Ferrantina. «Ma essa pure è stata ingannata, perché la realtà, signor mio, l'America non la sa... non sa dove ci troviamo... ciascuno di noi».¹¹

¹¹ Anna Maria Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 384.

L'America è dunque il mancato Eden in Terra, l'irrealizzabile promessa di un mondo armonico, e la conseguente costruzione di uno scenario arido e spietato. In quest'accezione, il deserto ortesiano ha qualcosa in comune col *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni, il quale, in un'intervista ad Oriana Fallaci, dichiarò come si riferisse in primo luogo a «un deserto dei sentimenti», ossia a una condizione che di umano ha ben poco, avendo essa smarrito le tracce di qualunque genere di fraternità e affetto. Sarà questo un punto che emergerà prepotentemente anche in *Alonso e i visionari*, e che, come vedremo, porterà al culmine la poetica di Anna Maria Ortese.

Il Padre e i padri.

Verso la conclusione di un discorso.

Come ricorda Goffredo Fofi, fu la stessa Anna Maria Ortese a dare una definizione di *Alonso e i visionari*: l'etichetta di «giallo metafisico» individua da un lato l'interesse verso un crimine, dall'altro un'investigazione costante che va ben oltre il

“chi è l'assassino”, e mette in campo interrogativi ultimi, i più profondi e i più irrisolti e direi anche, oggi, i più dimenticati dallo stordimento delle masse e dalla mera retorica dei filosofi [...]

Attornati da un coro di voci che protervamente o affannosamente cercano di interpretare pochi fatti confusi [...], i protagonisti di *Alonso e i visionari* sono due intellettuali di specie distanti, e tuttavia attratti l'uno dall'altro, in una tenzone

di amicizia e diversità: il professor Decimo (italiano; e già nel nome matematico è un'idea di astrattezza, di cerebralità) e il professore Jimmy Op (statunitense, e il cognome intero è Opfering, *Offerta*), il primo negatore e il secondo ripristinatore di un rapporto uomo/natura e uomo/Padre.¹²

Fofi centra fin dal principio il fulcro di una delle questioni ortesiane più importanti, che proprio in *Alonso* trova la sua ultima contestualizzazione: il discorso sui Padri, di cui già abbiamo parlato per altre pubblicazioni, e che qui emerge nella maniera più netta.

Il primo «uomo della perdita», come tanti, come i più, è il nichilistico aggressore di un Padre con cui il legame si è rotto; solo nella rivolta egli vede uno scopo, conoscendone però l'inutilità e in qualche modo l'obbligata sconfitta, ma non per questo essendo meno placato, meno tranquillo. [...]

Il secondo sa che, oltre ciò che appare, altre cose ci sono; viene da una cultura meno gretta e materialisticamente aspra o ruffiana di quella italica e, diciamo in aggiunta ai dati che fornisce Ortese di Decimo, genericamente cattolica e «machiavellica».¹³

Il discorso sui Padri, che già tanta importanza aveva avuto in *Toledo* e in altre opere, giunge qui alla biforcazione fondamentale, il bivio individuato da Fofi che segna l'apice della speculazione dell'autrice.

Decimo e Jimmy Op, il primo e il secondo, l'uomo della perdita e colui che guarda oltre ciò che appare: in entrambi i casi

¹² Goffredo Fofi, *Anna Maria Ortese*, in *Strade maestre...*, cit., p. 209.

¹³ *Ivi*, pp. 209-10.

Ortese arriva alla massima interrogazione sul tema della paternità, o meglio Paternità, che coglie sia l'inevitabile richiamo a Dio, sia il dialogo coi pluricitati Padri dei nativi, attraverso i quali leggere in controluce la presenza dei Padri fondatori di nuove patrie, nuove terre, parallele ed eventuali, fisiche quanto interiori.

Protagonista della storia non sarà tuttavia né l'uno né l'altro, bensì un cucciolo di puma dell'Arizona, trovato nel corso di un viaggio da due professori, l'americano Jimmy Op e l'italiano Antonio Decimo. Quest'ultimo, per desiderio del figlio Decio, arriverà ad adottare il piccolo animale, verso il quale la famiglia proverà un amore quasi filiale. Ma l'idillio è presto rovinato: Decio perde sfortunatamente la vita in un incidente; Julio, fratello di Decio, perde anch'egli la vita, ucciso in una casa di comando, come presunto o vero terrorista; e Decimo, mosso sempre più da un misto di invidia e gelosia, giunge a commettere azioni macabre contro il puma Alonso, svellendogli addirittura la pelle.

Dell'animale si andranno via via perdendo le tracce, tanto da metterne in dubbio anche l'esistenza; Ortese ci informa persino di una sua presunta morte, subito corretta da una repentina resurrezione.

Alonso, come abbiamo fin qui più volte ripetuto, al pari del cardillo non appare sulla scena, non è fisicamente coglibile, non è un fenomeno materiale e concreto. Se continuano a sapere qualcosa sul suo conto lo dobbiamo, oltre che naturalmente all'autrice, alla figura di Stella Winter, amica del professor Op e implicata nella misteriosa vicenda della scomparsa del puma, su cui anche la polizia indaga.

In un articolo del '96 apparso su «La Stampa», fu Ortese stessa a spiegare la funzione e le caratteristiche di Stella Winter: «un personaggio “ordinario”, senza immaginazione né grandi qualità umane, una donna, d'età e possidente, che ascoltava senza capirla la storia del puma da un altro personaggio»¹⁴.

Stella Winter, quindi, non avrà mai un quadro completo e chiaro della situazione, di ciò che sta accadendo e soprattutto di ciò che è accaduto in passato. La sua funzione è di accogliere testimonianze e confessioni, narrare avvenimenti e congetture, attraverso la tecnica della focalizzazione interna fissa, provare talvolta a comprendere, ma senza mai pienamente capire. Colui che andrà invece fino in fondo sarà Jimmy Op, che non essendosi mai convinto della morte del puma, e anzi sempre consigliando all'amica di lasciare in serbo un ciotola d'acqua, per permettere ad Alonso di dissetarsi, Jimmy Op, dicevamo, «che funge da drammatico e delirante messaggero»¹⁵, si sacrifica egli stesso offrendosi come colpevole.

Op, come scrive Cosetta Seno, è il mentore di una delle dominanti che sostengono il romanzo, e che trova il suo fondamento nell'intelligenza irrazionale, nell'intuito e nella visione; e del resto il libro «nei suoi tanti giochi doppi, è un continuo confronto irrisolto fra l'intelligenza 'cattiva' e razionale e l'intelligenza 'buona' e dunque emotiva»¹⁶.

Op come Opfering, abbiamo letto prima nell'analisi di Fofi; e Opfering come offerta, offerta massima in questo caso, estrema, terminale e senza ritorno.

¹⁴ Anna Maria Ortese, *Il puma dal cuore umano*, «La Stampa», 2 giugno 1996.

¹⁵ Pietro Citati, *La lunga notte del puma*, «La Repubblica», 4 giugno 1996.

¹⁶ Cosetta Seno, *Anna Maria Ortese...*, cit., p. 144.

Fanciullesco, ingenuo e saggio, egli non è che “carità dolorosa”. Soffre le colpe degli altri: si addossa i dolori del mondo, perché ogni offesa deve venire espiata, “anche se non necessariamente a chi l’ha commessa”. Capisce i malvagi; e, unico in tutto il libro, comprende gli dèi, fino a diventare uno di loro e a bere alla loro ciotola. Non ci facciamo illudere dalla sua grazia: nel suo profondo, Jimmy Op è un personaggio tremendo, perché nulla è più tremendo della compassione, quando è portata oltre il suo limite, come accade in questo libro.¹⁷

Così si esprime Pietro Citati, facendo cadere su Op la doppia scura della grazia e del sospetto, di una naturale bontà e insieme di un male tragico.

Anche Anna Maria Ortese, del resto, ne offre una prima descrizione che è bonaria quanto sospetta, curiosamente non completa, e alla quale andranno via via aggiungendosi altre informazioni.

Il professor Op è un uomo decisamente alto, magro, scuro di capelli, gli occhi chiari, poco attraente, ma non antipatico, come non lo sono in genere gli americani intelligenti. Insegna a H., scienze umane, credo. È un italianista appassionato. Ha pubblicato opere apprezzate. Dietro i suoi grandi occhi il sorriso è leggero, valuta i deserti e le difficoltà del mondo.¹⁸

Siamo appena nella seconda pagina del romanzo, ed ecco che spicca già l’immagine del deserto – che diverrà il perno della narrazione. Poco dopo veniamo informati che «Op è un vero mago»¹⁹; e più avanti Stella Winter parla di

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari*, Adelphi, Milano 1996, p. 12.

¹⁹ *Ivi*, p. 14.

una tristezza indefinibile. Non per nulla, o perché egli non corrispondeva più a qualche mia «idea», come dicono le donne, ma per ciò che avvertivo di nuovo in lui: appunto, una tristezza senza una vera ragione: un'assenza, più che una tristezza. Se aggettivo occorreva, questo era solo: «profondo» – «malinconico» – «senza causa». Egli, Op, mi si presentò come malato di dentro: ma di che cosa? E tanti pensieri cominciarono a muoversi dentro la mia fronte.

Eccomi alla portafinestra sul giardino. Gli alberi si muovono intorno a lui come onde, lui viene avanti col suo passo svelto, di adolescente, a volte vecchio adolescente, sorridendo.²⁰

Verrebbe quasi da pensare a un dio, a un essere che racchiude in sé i connotati più netti della solitudine e del distacco, del dolore per ciò che ha creato e dell'essere appunto «senza causa», non senza una motivazione ma senza che ci sia qualcuno o qualcosa che possa precederlo. Come abbiamo ribadito a inizio paragrafo, elemento di discussione delle presenti pagine sarà la trattazione del discorso sui Padri, che giunge con *Alonso e i visionari* alla sua ultima riproposizione; ma collegato al tema dei Padri, da non dimenticare, è l'insopprimibile tema americano, che fa principalmente riferimento alla figura dello statunitense Op.

È un dio che inoltre s'immola, mutandosi all'occorrenza in figlio e quindi, inevitabilmente, offrendosi tramite la propria morte. Se vogliamo proseguire con un'interpretazione simile, eminentemente cristiana, dobbiamo tuttavia essere consapevoli che la meta, per Ortese, non è la redenzione dell'umano. Ortese,

²⁰ *Ivi*, p. 45.

infatti, guarda in primo luogo al mondo naturale e alla sua difesa; mondo naturale dal quale l'uomo dovrebbe essere di necessità escluso.

La morte del dio Op è quindi da calare in una poetica che privilegia l'esclusione dell'uomo, che sostiene un ambiente fondato su leggi eterne quanto perfette, non replicabili dall'umanità, come dimostra la storia, poiché difficilmente comprensibili da questa.

Se la natura muore quindi, e muore volontariamente, attraverso il gesto di Jimmy Opfering, ossia progetta un deliberato suicidio, è perché non le rimane altra scelta. Ricorderemo senz'altro lo sconforto di Ortese ne *Le Piccole Persone*, la sua presa di coscienza nei confronti di un ambiente sempre più violato, la lucida colpevolizzazione delle società contemporanee, la sottolineatura della distruzione della purezza, e di conseguenza la (quasi) certa consapevolezza che dall'uomo, ormai, solo il peggio occorre aspettarsi.

Jimmy Opfering, Jimmy Offerta, si dà dunque, in un gesto estremo di umiltà piuttosto che di sottomissione, di rispetto verso lo stato attuale delle cose; rispetto che non tollera ulteriori scempi ed egoismi, cadute e irragionevolezza.

Il titanismo di Op, se così vogliamo intenderlo, è poco umano e molto naturale, è pochissimo leopardiano e moltissimo, tipicamente, ortesiano. Già per *L'Iguana* si era parlato di una mancata rivolta della natura, essendo quest'ultima differente dall'uomo e dunque incapace di progettare sollevamenti o rivendicazioni, perfino là dove sarebbe giusto che si verificassero. Quando non c'è davvero più niente da fare, la natura accetta, stacca la presa; ma lo fa con una remissività che

ha della grandezza, con un distacco maestosamente semplice, quanto doveroso.

Per Leopardi la natura mira a conservare se stessa, a discapito del singolo così come di un'intera razza. Nel caso di Ortese, la natura decide di fermarsi là dove un certo tipo di esistenza non è più garantita: una vita nobile e giusta, un essere e un esserci basati su valori come il rispetto e la fraternità, l'aiuto e l'armonia.

La morte di Opfering sembrerebbe quasi inspiegabile, assurda, se non si tenessero presenti questi presupposti; si correrebbe il rischio di intendere il sistema naturale di Ortese come qualcosa di debole e vile, quando invece è tutt'altro.

Il professore Op, questo padre naturale che non vede altra soluzione se non quella di scomparire, così come stanno pian piano scomparendo le piante e gli animali dal pianeta, sempre più sfruttati e mercificati dall'uomo, con qualsiasi mezzo e per qualsiasi fine, proprio Op, dicevamo, fa eco a quella grande, devastante scomparsa dei padri di cui Ortese parla con insistenza nei suoi scritti.

Come già sottolineato da Fofi, il contraltare perfetto a Op sarà Decimo, portatore di una paternità che mira a distruggere più che a unire, pur nell'atto finale della morte, una paternità che non vuole presentarsi come tale ma piuttosto rompere ogni legame coi suoi doveri. L'insofferenza di Decimo si avverte potentemente in tutto il libro, e specie da alcune dichiarazioni, come quella che qui riportiamo, a conferma di quanto l'indole dell'uomo vada in direzione sostanzialmente contraria a quella di Op.

Ti dirò che a volte lo osservo senza molta avversione. Realmente queste creature – anche le fiere, anche! – sembrano possedere qualcosa che si chiama, per quanto oscura, coscienza, e l’amicizia, anche leggera, dell’uomo o del ragazzo per loro ricorda ad esse qualcosa, le commuove. Ma sono poi – mi domando – capaci di piangere interiormente, come noi da giovani, per una donna o per la morte del padre? (in quella occasione, riderai, anch’io sentii atroce dolore). È questo di cui vorrei accertarmi. Conoscerai i miei studi sull’angoscia del cane – l’unica cosa, e orribile, che il cane abbia in comune con l’uomo –, che è poi essenzialmente l’angoscia di una separazione definitiva, un addio – da un principio, un’origine – e fondamentale, irrimediabile. Tutto ciò, Jimmy, sembra essere un cattivo dono di Dio: se noi mai vedemmo, o se fummo allontanati, per qualche ragione che non so, dal nostro principio generante, non sarebbe stato più razionale (idea del vero bene) cancellare la memoria stessa del disconoscimento? Ciò, ovviamente, colui che le persone pie chiamano «padre» *non volle*. Egli ci escluse per sempre da Sé, ma senza toglierci la memoria. Quindi amare sul serio qualcuno non è che una ripetizione di quello strazio primario; quindi l’umanità vive tutta sulla traccia di questa *adorazione o memoria del padre* (e su ciò fonda ogni volta il suo regno), e altro non potrà salvarla – da dolori infiniti e spietati come la forca – che il netto e spietato rifiuto del *padre*: oggi, subito, qui, e in ogni dove, il rifiuto di tale Principio... chiamalo come vuoi.

Capirai, allora, perché vedere questi Servi – come potrei chiamare altrimenti quell’essere sempre adorante che si chiama cane, e anche, oggi, questo sciocco cucciolo – malati di un abbraccio o felicità perduta per sempre mi sconvolga. Indignazione e repulsione. Smarrimento, anche. Tutte le volte che vedo qualcuno correre verso un altro – anche col solo pensiero –, vorrei sparare. Oh, allontanatevi!, grido. È un

eccesso, ne convengo; ma come vorrei, credimi, scendere le rampe buie del suo cuore, vedere dove ha inizio il terribile rapporto e splende nella notte quel territorio della memoria...ciò che indicano come la *bontà del padre*. Per me, tutto ciò è follia e inganno; questa inumana coltivazione del rapporto padre-figlio quali grandi dolori riserba alla distaccata – nel buio dell'universo *esterno* – povera umanità...²¹

Decimo costruisce il suo discorso non solo a partire dalla sua esperienza diretta: cioè di padre, ma anche tramite l'osservazione del mondo naturale, e nella fattispecie animale. Quelli che per Ortese rappresentano l'apice dell'esperienza terrestre, Decimo li definisce servi; ciò che per l'autrice costituisce l'esito migliore della vita, nel male e nel bene, per l'uomo è motivo di rifiuto e degradazione: alla memoria e all'adorazione paterna, egli preferisce la razionalità nuda e fredda, la quale pur non conducendo a nessun esito soddisfacente risulta tanto più confortante, tanto più comoda quanto più si allontana dalle probabilità di un dio (o sarebbe il caso di scrivere Dio, riferendosi Decimo esplicitamente al cristianesimo).

Lo stesso puma Alonso, «questo sciocco cucciolo», sconta la repulsione del padrone, trovando così accoglienza in Decio, un figlio dunque, che in assenza del padre principale supplisce quel ruolo, ma perdendo così la vita, come Jimmy Op.

Se c'è un padre (o un'idea di esso), deve morire: questo sembra comunicarci Ortese. Deve morire perché le contingenze non gli permettono più di vivere.

È un aspetto, questo, che trova ovvie connessioni col campo della psicanalisi, e specie con alcune considerazioni di Lacan

²¹ *Ivi*, pp. 54-5.

contenute ne *I complessi familiari*, un articolo del 1938 pubblicato all'interno dell'*Encyclopédie Française*.²² Potrebbe inoltre essere d'aiuto la postfazione del testo in traduzione italiana, curata da Jacques-Alain Miller, il quale ragiona sul fatto che Lacan non badi granché alla parte umana istintuale, focalizzandosi invece sull'osservazione, l'esperienza, la psicologia e l'antropologia del suo tempo.

Per quel che riguarda l'uomo, tutto questo gli è sufficiente, da un lato per escludere subito l'istinto puro, dall'altro per valorizzare l'istanza costitutiva della dimensione che egli chiama «la cultura».

Anche nell'animale c'è un elemento sociale che non è strettamente naturale, ma nell'uomo il sociale assume la forma di cultura. [...] il punto di riferimento essenziale per Lacan – e ciò non vale solo per la psicanalisi – è che per la specie umana non c'è natura che non sia rimaneggiata dalla cultura, in modo tale che il fattore culturale è dominante.²³

Il naturale e il culturale sono i due campi prediletti entro cui si muove Ortese, campi che la scrittrice pone però l'uno in riferimento all'altro, attraverso una relazione fondata sulla più autentica comprensione del mondo vegetale e animale. Al contrario Lacan divide i due ambiti, e non li collega, arrivando per questo a parlare di economia paradossale degli istinti, e indicando perfino la funzione paterna come esempio di funzione non deducibile dalla natura²⁴.

²² Per la traduzione italiana, cfr. Jacques Lacan, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, a cura di Antonio Di Ciaccia, postfazione di Jacques-Alain Miller, Einaudi, Torino 2005.

²³ *Ivi*, p. 87.

²⁴ *Ibidem*.

Le due posizioni sembrano antitetiche, ma giungono in realtà a un principio comune che è pericolosamente simile. La prima parte dei *Complessi familiari* termina con l'attribuzione della nevrosi contemporanea (così come della nascita della psicanalisi, del resto) al declino dell'imgo paterna. Ortese, allo stesso modo, e lo vedremo fra poco anche con altri esempi, tratterà il tema della morte del padre come dato base per constatare la devastazione sociale contemporanea.

E se il padre manca, i figli non potranno che risentirne, con effetti più che constatabili. Sono i sintomi del nostro tempo, come spiega Antonio Di Ciaccia, direttore dell'Istituto Freudiano di Roma nonché traduttore dello stesso Lacan,

un aumento spettacolare e a tutte le età di angoscia e di panico, la ricerca ossessiva di garanzie, il protrarsi dello stato adolescenziale, la ricerca di forme sostitutive più o meno stabili in ideali da venerare o in miraggi da coltivare, la caccia a sensazioni forti con oggetti effimeri quanto insostituibili, di cui la droga è il paradigma [...] E ancora, l'insistenza edonistica di un uso e abuso del corpo, in un godimento che si fa sempre più privato, sempre più chiuso, sempre più autistico. La segregazione, dice Lacan, è la traccia, la cicatrice dell'evaporazione del padre.²⁵

Nella prospettiva lacaniana, come chiarisce molto bene Massimo Recalcati, la Legge e il desiderio sono uniti in nome di un'alleanza indissolubile, oltre che da un comune riferimento al senso dell'impossibile: l'una esiste in virtù dell'altro, la Legge

²⁵ Antonio Di Ciaccia, in *Il padre è morto? Viva il padre. La sua parola conta sempre meno e il suo ruolo è da reinventare*, «La Stampa», 13 luglio 2006.

non è una minaccia ma una condizione del desiderio²⁶. Quando tale schema si sfalda, come nella società contemporanea o nell'umanità descritta da Ortese, non solo in *Alonso e i visionari*, quando la Legge decade inesorabilmente, non rimane che un desiderio fine a se stesso, convertito in un'ansia consumistica (di privazione più che di acquisizione) sulla quale spesso anche l'autrice rifletterà. Vi è inoltre un punto da non sottovalutare: il periodo storico. Quando Lacan introduce il concetto di declino del Padre, lo fa in due momenti emblematici del Novecento: il 1938 e il 1969.

Nel 1938 l'Europa è sul baratro della seconda guerra mondiale e la stagione tragica dei totalitarismi è al suo culmine. In quell'anno, in *I complessi familiari*, Lacan introduce l'immagine del "tramonto dell'Imago paterna" per segnalare come l'affermazione titanica dei padri folli delle dittature totalitarie compensasse patologicamente l'indebolimento del padre in corso nella società occidentale.

La seconda data è quella del 1969, a ridosso della contestazione giovanile che trova il suo apice nel maggio francese del Sessantotto e che dilagherà non solo nell'Europa borghese ma in tutto il mondo. In una breve nota [...] egli farà riferimento all'"evaporazione del padre" come tratto costitutivo del nostro tempo dominato dall'affermazione universale (oggi diremmo globalizzata) dei mercati comuni. Trent'anni dividono queste due formulazioni dalla crisi della paternità il cui tono appare però assai simile. Ciò di cui si parla è una crisi irreversibile della funzione ideale e normativa del Padre edipico.²⁷

²⁶ Cfr. Massimo Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina, Milano 2011, p. 19.

²⁷ *Ivi*, pp. 35-6.

Con Ortese ci spingiamo oltre. Una nuova fase, anch'essa di circa trent'anni, separa il '69 dalla pubblicazione di *Alonso e i visionari* (1996). Qui l'autrice non sceglie né l'immagine del tramonto né quella dell'evaporazione, bensì il deserto. Alonso, il cucciolo di puma originario delle sabbie dell'Arizona, si fa dunque tramite di una contestualizzazione del tema del padre che è ormai al di là del tramonto, e al di là dell'evaporazione: è la desertificazione.

Ortese, nel corso di tutto il romanzo, fa riferimento molte volte a un oggetto, destinato a comparire con insistenza fra le pagine. Si tratta della ciotola d'acqua che con premura deve essere riservata ad Alonso, affinché possa bere, affinché possa sopravvivere. La ciotola viene così servita, per essere immancabilmente ritrovata vacante, quasi a sottolineare l'aridità, il prosciugamento – morale, etico, spirituale – dei tempi moderni, e con questo la sete, la ricerca di una fonte che pure in qualcuno rimane. Ed è insopportabile.

Nella prima parte di *Alonso e i visionari*, Jimmy Op racconta a Stella Winter di quando Decio perse la vita in un incidente stradale, venti giorni dopo l'adozione del puma in famiglia.

«[...] quando lo chiamammo, stretto al cucciolo, come difenderlo, era molto pallido, non si muoveva più. Anzi, non si mosse mai più. Era intatto. Non gli fu trovato che un piccolo segno alla tempia»²⁸.

²⁸ Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 38.

Decimo, a questo punto, sceglie di portare il cucciolo con sé, dall’America all’Italia: a Roma, sull’Appia, «“in memoria di Decio” affermò»²⁹. Stella Winter, con un fare da detective, continua allora a chiedere informazioni a Op, ma più sull’operato del padre (Decimo) che sul destino di Alonso.

«[...] Sì, il professore era strano, ma solo in superficie. Le ho detto che disprezzava tutto ciò che non era pura e fervida intelligenza. In fondo a questo disprezzo (perché, ripeto, non superficiale, non assolutamente, anzi profondo, molto profondo) c’era una vera feroce attività mentale nei confronti di quanto egli sentiva nemico o solo opposto alla *mente*: i figli piccoli della Natura, e non so quale legge che ci è impossibile definire – presente in eterno nei loro occhi, a cui essi si adeguano, e che li rende perciò, orribile credo, veri angeli o santi della Creazione. No, si rassicuri, cara, il cucciolo, quello, non aveva doti soprannaturali, anzi pareva un po’ sciocco – un beota, lei lo avrebbe detto; ma il suo rapporto con Decio, in quei pochi giorni, era stato strano: naturalissimo per chiunque, non per Decimo. La sua devozione – di quel sacchetto di pietre, quel grande naso – per il bimbo, la luce nei suoi occhi, quando gli sguardi s’incontravano, un non so che di *paterno*, non rida, che era nello sguardo del puma, di *soddisfatto*, fissando, contemplando il figlio di quell’intellettuale, era ciò, io credo, che agitava il padre [...]

«Mi sta facendo il ritratto di un pazzo, naturalmente» dissi senza esitare.

«Direi qualcosa di più».

«Non sono curiosa. Ma – io non amo molto le bestie, e non sono tanto interessata ai loro comportamenti – questa volta gradirei saperne un po’ di più: Insomma... la scomparsa –

²⁹ *Ibidem*.

diciamo pure la morte – del bimbo, suscitò qualche malumore, nel puma?».

«No. Subito indifferente, così parve, o riteneva Decimo, molto interessato. Fu allora che voleva ucciderlo».

«Ci rinunciò, perché?»

«A parte un certo riguardo, molto schietto, sa, che egli aveva per Rose, e poi perché da noi uccidere un animale senza ragione è piuttosto insolito, un'altra cosa, credo, lo fermò: non gli parve utile eliminarlo».

«Utile a che?»

«Qui non posso ancora rispondere. Alonso – ricorderà che era il nome dato da Decio – una sera non volle mangiare; andò poi a sdraiarsi su una maglietta del bambino, e vi rimase tutta la notte, col muso basso, come pensando; a volte faceva udire un sospiro. Lo udii io stesso. Fu a questo punto che Decimo abbandonò l'idea di disfarsene. Credo s'illuse che il puma *sentiva* la mancanza del piccolo amico».

Non capivo.

«Vuol dire che gli importava di questo figlio, allora? Aveva rimpianto per lui dopotutto».

«Vede, cara, non proprio. Era una curiosità... dell'amore, semplicemente. Egli, il professore, non ne aveva mai saputo nulla. Era anche un sentimento meno buono: come scoprire che un servo, un inferiore, ama *nostro* padre, al di là della gerarchia, e ne è amato. Questo, un intellettuale della specie di Decimo non può sopportarlo. E non lo sopporta».³⁰

Non dimentichiamo che Decimo ha un fare da matematico, aridamente obiettivo, pensa all'utile più che al giusto, il suo cuore è anch'esso prosciugato, desertico. Decimo è sì tecnicamente un padre, ma è spiritualmente morto, come morto lo è figlioletto padrone del puma.

³⁰ Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., pp. 39-40.

Ciò che sopravvive, e non senza difficoltà, è l'animale, un frattale della natura a cui Ortese affida il suo ultimo messaggio, di cupa analisi del presente e insieme di stremata speranza, per un futuro che non può verificarsi senza una paternità che ritorni all'origine, all'ambiente terrestre che ci ha creati.

Lacan, come abbiamo già sottolineato, propose l'immagine del tramonto del padre «per ricostruire lo sfondo psicopatologico sul quale si stagliava la figura onnipotente del padre primigenio del totalitarismo»; il concetto di evaporazione fu invece diffuso «all'indomani del '68 per definire il processo di perdita di autorità simbolica che investe una figura paterna bersaglio della critica antiedipica che muove i giovani ribelli contro il sistema patriarcale»³¹. Con la metafora del deserto, Ortese riprende le ultime istanze lacaniane riattualizzandole con lo scenario a lei contemporaneo, facendo inoltre coincidere il discorso con una riflessione tutt'altro che limitata sul capitalismo avanzante.

Allo stesso modo di Pasolini in Italia, Lacan in Francia «indica una paradossale convergenza tra il moto della contestazione e l'affermazione del discorso del capitalista»:

In gioco è la dissoluzione della funzione della Legge della castrazione simbolica che, già secondo la dottrina freudiana dell'Edipo, aveva il compito di articolare il desiderio del soggetto all'esperienza del limite. Senza questo centro di gravità il godimento appare, come segnala lo stesso Lacan, "smarrito", privo di bussola e di ancoraggi simbolici. L'astuzia del discorso del capitalista consiste nella capacità di sfruttare sistematicamente questo smarrimento. Era quello che il Pasolini

³¹ Massimo Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, cit., p. 41.

luterano sintetizzava come una svolta epocale nella configurazione del potere nel tempo dell'affermazione del capitalismo: *i sudditi diventano consumatori*.³²

Pasolini arriverà, com'è noto, a considerare il consumismo come il nuovo, anzi il vero fascismo, capace di creare quell'omologazione e quella vuota acculturazione a cui neppure Mussolini era stato in grado di giungere.

A conclusioni tanto drammatiche giungerà anche la stessa Ortese, preferendo tuttavia un'attenzione costante, quasi morbosa se non ben compresa, verso l'elemento naturale, da considerare come parte non secondaria di quell'idea di padre di cui stiamo parlando: un padre morto ed evaporato stando a Lacan, desertificato secondo la successiva analisi dell'autrice.

Oltre a un padre umano e spirituale, c'è anche un padre ambientale, ecologico, vegetale e animale in senso stretto: una Madre Terra declinata al maschile, per la quale le specificazioni di gender contano in realtà poco, e che ad Ortese serve per richiamare l'attenzione sul tema della Legge e della sua osservanza. Questa dovrebbe basarsi sul rapporto degli uomini col proprio luogo: da dover rispettare prima che sfruttare, e con cui creare un dialogo prima che una relazione di consumo.

Che la natura, e non solo l'uomo, sia allo stesso tempo coinvolta in questo processo, secondo la visione di Ortese, ce lo conferma la scelta del puma che vive anch'egli un rapporto di paternità, per altro doppio: con Decio e Decimo. Le due figure, provocatoriamente simili sul piano dell'onomastica, sono necessarie ad Ortese per rimarcare l'immagine del deserto –

³² *Ivi*, p. 42.

morale, spirituale, etico, storico, politico, economico, metafisico e fisico, soggettivo ed oggettivo – che i tempi moderni stanno vivendo.

È un deserto del resto anche molto pratico, che si può toccare, e non solo ipotetico. A voler dar retta a pareri autorevoli, l'uomo si sta sempre più avvicinando all'epoca della sesta estinzione della specie. La quinta si verificò durante il Cretaceo, sessantacinque milioni di anni fa, causando la scomparsa dei dinosauri e insieme di altre razze. Come riepiloga Serge Latouche, economista e filosofo francese attivo sull'ambito della decrescita, quotidianamente, nel nostro mondo, si registra la morte di questa o quella speciale animale e vegetale. L'uomo è il primo responsabile della deplezione in corso della materia vivente, e potrebbe egli stesso esserne vittima³³.

Dopo decenni di frenetico spreco, siamo entrati in una zona di turbolenza, in senso proprio e figurato. L'accelerazione delle catastrofi naturali – siccità, inondazioni, cicloni – è già in atto. Ai cambiamenti climatici si accompagnano le guerre del petrolio (alle quali seguiranno quelle dell'acqua), ma anche possibili pandemie, e si prevedono addirittura catastrofi biogenetiche. Ormai è noto a tutti che stiamo andando dritti contro il muro. Restano da calcolare solo la velocità con cui ci stiamo arrivando e il momento dello schianto. Secondo Peter Barrett, direttore del Centro di ricerca sull'Antartico all'università neozelandese di Victoria, “proseguire con questa dinamica di crescita ci metterà di fronte alla prospettiva di una scomparsa della civiltà così come la conosciamo, non fra milioni di anni o qualche millennio, ma entro la fine di questo secolo”.³⁴

³³ Cfr. Serge Latouche, *La scommessa della decrescita*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 10.

³⁴ *Ivi*, p. 11.

Non siamo molto distanti dalle catastrofi (ovvie quanto annunciate) di cui hanno parlato a più riprese i capi dei nativi americani, variamente riunitisi in occasioni pubbliche e solleciti a pregare, quasi mendicare, per un immediato cambiamento. Come avevamo già detto a inizio capitolo, il celebre discorso di Capo Seattle rappresenta la base dell'ecologia moderna: nelle sue parole, infatti, si ritrova tutta l'apprensione per un pianeta in balia dei consumi – che ha sottomesso la bellezza all'egoismo, e lo spreco al necessario –, e con questa la profezia di un ambiente sempre più inospitale, una natura sempre più ferita con la quale qualsiasi comunicazione va via via sopprimendosi.

Un evento di simile portata fu compreso molto bene da Pasolini, che ne colse la gravità e l'arroganza in termini tutt'altro che ristretti. L'autore lo definiva infatti fascismo contemporaneo, percependolo non come fatto meramente politico bensì come mutamento antropologico. Tale andamento sociale, come spiega Juan-Ramón Capella, poteva essere espresso anche

secondo modalità poetiche, come nel capitolo *Siamo due estranei*: lo dicono le tazze da tè del suo Gennariello, dove il pedagogo Pasolini e il suo allievo immaginario si ritrovano separati dal cambiamento delle cose: le cose del mondo paleoindustriale del maestro non sono le cose del mondo della produzione di massa del discepolo.³⁵

³⁵ Juan-Ramón Capella, *La nuova barbarie. La globalizzazione come controrivoluzione conservatrice*, Dedalo, Bari 2008, p. 116.

«E ciò implica una estraneità tra noi due» scrive Pasolini, «che non è solo quella che per secoli e millenni ha diviso i padri dai figli»³⁶.

Nell'era contemporanea ci sono altri padri, e dunque altri figli: figure già nate defunte agli occhi del poeta, da cui derivano paternità e filialità non comparabili alle precedenti: tramontate ed evaporate per Lacan, desertiche per Ortese. Pasolini si serve non a caso di un aggettivo specifico, in quella frase rivolta a Gennariello: estranei, dice, così come Ortese avrebbe potuto dire stranieri.

E di estraneità si parla non a caso anche in *Alonso e i visionari*, anche tramite quella «*Teoria del distacco*»³⁷ elaborata da Jimmy Op. Secondo il professore,

non esistevano veri distacchi, egli non aveva esperienza; e la stessa cultura degli States era segretamente unita dalla sua provenienza europea. Vi era però qualche cosa «qui da noi, negli States, sui monti, che non è nostro, come di nessuno, e verso cui abbiamo finora poco guardato, che è di somma importanza di tutti gli uomini, come è anche chiaro che non potrà mai raggiungere; venerare, sì [...]»³⁸

Qui si tratta di un'estraneità quasi positiva, che si pone come principio di sacralità e trova riflesso in una domanda posta da Decimo al professore: «Vorrei chiederti una informazione, caro Op» scrive, «Se i puma sono per caso spiriti immortali».

Da ciò deduciamo che gli stranieri, o estraniati, non sono solo le vittime della società contemporanea, ma anche coloro i quali,

³⁶ Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1993, p. 44.

³⁷ Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 86.

³⁸ *Ibidem*.

per salvarsi da quest'ultima, si mettono allo stesso modo da parte, escludendosi in senso opposto.

La purezza primigenia del puma, la sua nota d'immortalità, che ricorda molto la connotazione datagli da Castaneda, la vicenda di questo essere che dall'America viene traghettato in Europa, non può non ricordare quello stesso percorso destinato ai nativi nei secoli passati, uomini dal cuore incontaminato che bruscamente si trovarono a contatto col mondo civile, o presunto tale.

L'elemento americano collegato al tema dello straniero ritorna dunque anche in quest'ultimo romanzo, e pone l'accento sulla sua eventuale morte, una fine causata non accidentalmente bensì dalla cultura europea, dall'uomo inteso come strumento di imposizione.

Del puma Alonso si dice che muore e risorge, Ortese non dà elementi sufficienti per mettere un punto fermo al riguardo. Appare, ma forse è solo l'immaginazione di alcuni a vederlo (i «*visionari*» del titolo); beve e mangia il cibo che gli viene messo da parte ma è possibile che questa sia una suggestione. La scrittrice sceglie volutamente l'ambiguità, disegnando la figura di un nativo provato dai tempi moderni, dove forse solo il suo spirito – immortale, come abbiamo letto – può mettersi in salvo; tutto il resto, il corpo, deve essere dato in pasto allo sperpero consumistico.

Alonso, ultimo vero figlio della cosmogonia ortesiana, e pure ultimo vero, autentico, amoroso padre, nei confronti di Decio al quale affida la sua saggezza istintuale, e nei confronti di tutti gli altri, di fronte ai quali si pone come paradigma involontario, come rotta estrema, quella della Natura, da dover senz'altro

seguire, Alonso chiude il cerchio aperto con *Pellerossa*, dove l'immagine del nativo, dell'americano messianico portatore del vero, era ugualmente, splendidamente minacciata. Se dovessimo trovare una conclusione alla parabola di Ortese, potremmo indicarla nella sospensione con cui lei stessa chiude la propria narrativa: non sappiamo se Alonso, spettro dolcissimo dei nostri tempi, alieno surreale che c'insegna la mitezza e l'incanto, muoia o continui a vivere. La tenue eppure fortissima speranza dell'autrice, per una società diversa, responsabilmente attenta e profondamente umana, vaga insieme a quel puma su deserti sempre più dilaniati: difficili, muti, ma ancora aperti.

L'esperienza teatrale de *Il vento passa*

Intorno al 1971 Anna Maria Ortese lavora a un testo teatrale, che rimarrà inedito fino al 2008 e che tuttora la critica fa fatica a considerare. Parliamo de *Il vento passa*, opera che «ha tutta l'aria di una riflessione molto austera» – ha detto al riguardo Giacinto Spagnoletti – «e perciò letterariamente felice, delle passioni che avevano trovato ne *L'Iguana* un risultato compiuto, in virtù anche di alcuni sfondi esotici»¹.

Il vento passa riflette l'usuale mondo creativo dell'autrice, a partire dal tema dei nativi americani cui è dedicato questo studio dottorale.

Protagonista è qui la civiltà incaica, messa naturalmente a confronto coi rappresentati dei dominatori spagnoli. Da lontano, dominano la scena le tenebrose e conturbanti Ande, in una scenografia che Ortese declina con una preferenza notturna, dato che sottolinea la consueta forza surrealista della sua narrativa. Anna Maria Ortese,

scegliendo la dimensione della scrittura scenica, è ben attenta a mantenere una costante complessità di registri, senza rinchiudersi nella retorica di un codice dominante; questo le consente di mantenere la parola come sospesa, non stretta alla

¹ Citazione tratta dalla prefazione a *Il vento passa*, Empiria, Roma 2008, p. 5.

referenzialità della rappresentazione teatrale, ma aperta alle dimensioni più fantastiche e meno realistiche.²

Anche la stessa Ortese si esprimerà sul *Vento*. In una lettera, datata 5 gennaio 1994 e indirizzata a Spagnoletti, pone subito l'accento sull'assurdità dell'opera, e definisce il suo linguaggio «povero. Non dico scolastico, ma, in un certo senso, accademico, rituale»³.

La storia si articola intorno alle vicende di due fratelli: Natzmana e Natchezago, figli del generale Cajamarca, a capo di un piccolo esercito incaico. Questo si è disintegrato nel corso di un assalto, attuato molti anni prima, contro le truppe dei dominatori europei, per l'esattezza a Lima. Il viceré spagnolo Silverio Alfaraz, tuttavia, dopo aver ucciso Cajamarca prende sotto la propria custodia i fratelli orfani, i quali risultano per altro essere lontani parenti della moglie, la creola Doña Croce, grazie al legame con Ollantana, madre di Natzmana e Natchezago. Quest'ultimo, dopo pochi anni, decide di lasciare la casa di Alfaraz, trovando rifugio sulle Ande. La sorella crescerà invece nella casa di Silverio, remissiva ed obbediente, ma senza alcun entusiasmo. Si fidanzerà perfino con un spagnolo, il nobile Emiliano Giovanni Cordalio, che all'inizio del racconto è appena ritornato da un lungo viaggio verso la Spagna. Compariranno poi Abelita, la nipotina di Doña Croce, la giovanissima serva Icatuba, delle piccole maschere, e infine Amparo, che come vedremo ricoprirà il ruolo della perfetta nutrice classica: «vive in

² Giorgio Patrizi, *Un vento ineluttabile e tragico*, in *Il vento passa*, cit., p. 6.

³ Anna Maria Ortese, ne *Il vento passa*, cit., p. 75.

casa. È stata una seconda madre per i due fratelli quando furono accolti nella casa del Governo. È una creola»⁴.

«È una calma sera di dicembre» ci avvisa Ortese, «di un anno ancora recente della Conquista. Ma tutto il Paese è già profondamente calmo, avvolto nella grande nube della ricchezza – dello sfruttamento e il dominio – della nuova Storia»⁵.

La prima scena si compone di tre settori: una sala centrale, sulla sinistra una grande corte con portici e porte chiuse, mentre dal lato opposto la cosiddetta Piazza delle armi, sulla quale si stagliano le minacciose ombre andine.

GUARDIE E SOLDATI – come semplicemente dipinti – nella Piazza. Così, come dipinti, SUONATORI e SERVI nella corte.

Sensazione di sonno e sogno.

Ad apertura di sipario, SILENZIO ASSOLUTO. Poi, CAMPANELLA dell'ANGELUS dalla vicina chiesa. Campanella tace; suono di vento.

NATZMANA, rigida e povera di linee, vestita di blu notte, guarda fuori dalla veranda. Ha una sola traccia nera sulla spalla, NASTRI ROSSI.

⁴ Anna Maria Ortese, *Il vento passa*, cit., p. 11.

⁵ *Ivi*, p. 12 (da segnalare il fatto che Ortese pone una nota a piè pagina per quell'ultima parola: Storia, che lei traduce con «Spagna»).

AMPARO, vecchia, con uno scialle giallo e rosa, di spalle davanti alla credenza accende un lume.⁶

Basterebbe anche solo questa impostazione preliminare per comprendere le riflessioni dell'autrice lette poco sopra: il senso del rituale soprattutto, inteso come un dovere al silenzio assoluto, aggravato dalla ricorrenza dell'Angelus e dalla conseguente presenza di una chiesa.

Ci sembra di ascoltarli i rintocchi di quella campanella, così autoritari, imm modificabili, quasi marziali: hanno qualcosa di fortemente conturbante, di catatonico, perfino di spettrale, scandendo la vita spezzata degli inca e allo stesso tempo trascinando in avanti la Storia (la Spagna, direbbe Ortese) dei conquistadores.

Soffermiamoci per ora sulla componente cristiana che la scrittrice inserisce nel racconto. Questa rappresenterà un fattore non di poco conto nella storia dell'altopiano peruviano, il quale dopo la prima fase della conquista arrivò a rigettare il cristianesimo, attraverso una ribellione promossa dal Movimento chiamato "Malattia del canto" (in lingua quechua: "Taqi Unqoy"), i cui seguaci volevano restaurare gli antichi spiriti ("huacas") e porre fine al potere spagnolo. La rivolta fu però soppressa nel sangue, culminando nell'esecuzione di Tupac Amaru, l'ultimo pretendente al trono inca.⁷

A metà del XVII secolo la Chiesa cattolica era ormai una presenza stabile nella società coloniale spagnola, sebbene a un livello più scenografico, potremmo dire, ossia superficiale. La

⁶ *Ivi*, p. 13.

⁷ Cfr. Mark Greengrass, *La cristianità in frantumi: Europa 1517-1648*, Laterza, Bari-Roma 2017, p. 519.

realtà da considerare era infatti molto più complessa, trattandosi di una dinamica intricata e ricca di compromessi, di fusioni e durezze fra la religione locale e la dottrina cristiana. Fu naturalmente difficile sradicare la topografia sacra, il calendario rituale e le più antiche divinità andine. Pensiamo alla stessa costruzione delle chiese nei siti dei templi pre-conquista, e all'utilizzazione di cappelle aperte su un patio recintato con una croce al centro: dinamiche che richiamavano alla mente dei nativi gli antichi siti dei propri sacrifici⁸.

Ortese terrà ben presente questa contestualizzazione storica, nonostante lo sbilanciamento nel surreale che appartiene alla sua cifra stilistica. C'è poi da notare un particolare, sul quale in parte ci siamo già soffermati: la campana, più esattamente la campana dell'Angelus.

Con questo riferimento si vuole indicare una preghiera specifica, collegata esattamente al mistero dell'Incarnazione di Cristo. Tale devozione deve tradizionalmente essere recitata tre volte al giorno, all'alba a mezzogiorno e al tramonto, mentre è accompagnata dai rintocchi di una campana.

Rilevante era il suo ruolo fra gli appartenenti al mondo contadino, che in corrispondenza di quei tre momenti interrompevano la propria attività: una testimonianza famosa ci viene offerta dall'*Angelus* di Jean-François Millet, pittore francese del XXIX secolo che immortala, in una sua opera datata 1858-1859, una coppia di lavoratori dei campi intenti a pregare dopo il richiamo delle campane, per l'esattezza dopo il rintocco proveniente dalla vicina chiesa di Chailly-en-Bière.

⁸ *Ibidem.*

La civiltà inca, ricordiamolo, era prevalentemente a base contadina, strato sociale che costituiva anche la forza trainante dell'impero. Ortese credo abbia tenuto a mente questo fatto, specie se ha inserito il riferimento all'Angelus in una posizione non secondaria, anzi assolutamente incipitaria, come ricordo di un'incarnazione, sì, ma sinistra, paurosa, data dal trapianto coatto della cultura spagnola in una terra ancora vergine, ovvero non europea.

«Gran parte de nuestra literatura se arropa bajo la suave melancolía del Ángelus»⁹, scriverà nel '73 lo scrittore peruviano Luis Alberto Sánchez, a conferma di quanto quell'istituzione cristiana abbia influenzato le antiche popolazioni del suo Paese. E la malinconia cui fa riferimento Sánchez, del resto, è riscontrabile anche nel testo di Anna Maria Ortese. *Il vento passa* è infatti un'opera dal sapore struggente, irrimediabilmente triste, fondata sul dramma privato di due orfani e insieme sul lutto pubblico di una civiltà cancellata, soppressa dalla conquista europea.

È necessario approfondire ancora questo tema, sempre frequentato dall'autrice ma di volta in volta rispecchiante situazioni diverse.

Riporto qui di seguito la pagina iniziale della pièce ortesiana, che apre con una solennità particolare, intima quanto ieratica, il primo atto di questo scritto teatrale, atto contrassegnato dal lungo e suggestivo titolo *RITORNO DI NATCHEZAGO ALLA CASA DEL SUCCESSORE E OSCURO DOLORE DI SUA SORELLA*.

⁹ Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú*, vol. 1, Villanueva, Lima 1973, p. 43.

NATZMANA

(parla alla NUTRICE senza voltarsi)

(sola)

A volte mi domando perché splende la sera
anche più inerte, perché splende il mattino.
Ma non so rispondere. *(Ad AMPARO)* Il sole
mai è stato bello come in questo mese, Nutrice,
eppure non è lieto.

AMPARO

(non risponde subito)

C'è malinconia nell'aria.

NATZMANA

(c. s. – inerte)

Colori tanto splendidi... Ma c'è un velo. Nutrice,
da dove venne il mondo?

Perché non è più unito alle stelle sovrane?

Ed è vero, come dicono, che c'è separazione
fin dall'inizio, e sempre si separa
ogni astro dall'altro, e dunque mai
si ritroveranno?

*(CAMPANA dell'Angelus)*¹⁰

¹⁰ Anna Maria Ortese, *Il vento passa*, cit., p. 15.

È la nutrice Amparo a porre l'accento sulla malinconia, la stessa che Sanchez, in riferimento all'Angelus, poneva alla base della letteratura peruviana. Natzmana le risponde chiamando in causa le stelle, e la separazione dell'uomo da queste. La giovane inca rimarca a fondo questa distanza, accennando anche a un distacco vissuto dagli stessi astri, stelle irrimediabilmente disgiunte le une dalle altre, oltreché che dalla razza umana.

«Col nome di *corpi celesti* venivano indicati» spiegherà Ortese in un suo libro, «nei testi scolastici di anni lontanissimi, tutti quegli *oggetti* che riempiono lo spazio intorno alla Terra»¹¹.

Noi – che sfogliavamo quei testi e ammiravamo quelle carte della volta celeste – eravamo invece sulla Terra, che non era un corpo celeste, ma era data come una palla scura, terrosa, niente affatto aerea. Perciò, durante tutta una vita, poteva accadere che, guardando di sera, nella luce tranquilla della campagna, quel vasto spazio sopra di noi, pensassimo vagamente: «*Oh, potessimo anche noi trovarci lassù!*». Le leggende e i testi scolastici parlavano di quello spazio azzurro e di quei corpi celesti quasi come di un sovramondo. Agli abitanti della Terra essi aprivano tacitamente le grandi mappe dei sogni, svegliavano un confuso senso di colpevolezza. Mai avremmo conosciuto da vicino un *corpo celeste!* Non eravamo degni!, pensava l'anonimo studente. Invece, su un *corpo celeste*, su un *oggetto* azzurro collocato nello spazio, proveniente da lontano, o immobile in quel punto (così sembrava) da epoche immemorabili, vivevamo anche noi: corpo celeste, o oggetto del sovramondo, *era anche* la Terra, una volta sollevato

¹¹ Anna Maria Ortese, *Memoria e conversazione (storia di un piccolo libro)*, in *Corpo celeste*, cit., p. 9.

delicatamente quel cartellino col nome di pianeta Terra.
Eravamo quel sovramondo.¹²

Nelle parole di Natzmana possiamo leggere l'interrogazione ingenua dell'«anonimo studente», lo stupore doloroso di fronte alla presenza del mondo, il nostro mondo, nello scenario dell'universo. Natzmana non si accorge ancora che anche la Terra, sulla quale lei stessa vive, è un corpo celeste; così come non se n'era accorta probabilmente Ortese, all'altezza temporale in cui scrisse *Il vento passa*.

Lo scritto citato poco sopra fu pubblicato nel '97; quasi venticinque anni lo separano dalla stesura dell'atto teatrale che stiamo esaminando: parentesi che serve a Ortese per approfondire la sua investigazione sul naturale e l'umano, traghettandola da una visione filosofica assai simile a quella di Natzmana a una sintesi più matura, come quella espressa nel capitolo di *Corpo celeste*.

Non poteva non partire da una disunione, da una faglia che da interiore diventerà man mano generale, se non addirittura cosmica. Da questo punto di vista, Natzmana rappresenta il candidato migliore per esprimere la dissociazione di cui parla l'autrice. Non solo, la giovane inca vive in uno stato di segregazione, rispecchiando così ulteriormente l'esistenza, spesso drammatica, di Anna Maria Ortese.

Deve essere poi aggiunta una breve nota a margine, che ci porta nel campo di un'etimologia utile quanto affascinante. Il viceré Silverio Alfaraz, colui il quale ha ucciso il padre di Natzmana e ha poi scelto di prendersi cura di lei tanto quanto del

¹² *Ivi*, pp. 9-10.

fratello, richiama con forza il nome di Alpheratz, tecnicamente la stella più luminosa della costellazione di Andromeda. Gli astronomi medievali ricorrevano però anche ad un'altra parola per designarla: “المسلسلة المرأة راس” (“Ras al-mar'a al-musalsala”), letteralmente “il padrone della donna in catene”, con un ovvio riferimento ad Andromeda, tenuta, secondo il mito greco, incatenata ad uno scoglio, in attesa che un mostro marino la divorasse.

L'analogia Natzmana-Andromeda è più che doverosa: entrambe le donne sono prigioniere, devono fare i conti col proprio passato e vivono sopraffatte da una forza superiore, ma con un distinguo: l'eroina classica verrà liberata da Perseo, mentre la protagonista peruviana continuerà un'esistenza infelice, nella casa di Alfaraz, il carnefice della sua famiglia. Il racconto ortesiano si conclude inoltre in maniera non risolutiva: è sospeso, dal finale aperto e non definito, i personaggi e le loro storie non hanno trovato una catarsi, come accade invece nel mito di Andromeda.

Sempre su Alfaraz, tenendo presente gli studi di Stanley e Barbara Stein¹³, si sofferma anche Lucia Re, indicando come quel nome alluda da un lato a un cavallo da guerra, dall'altro alla parola inglese che designa l'argento,

metallo la cui massiccia estrazione in territorio peruviano (con l'aiuto del lavoro forzato imposto agli Inca) divenne la fonte principale di ricchezza per la Spagna, e la cui circolazione transatlantica tra diciassettesimo e diciannovesimo secolo

¹³ Cfr. J. Stanley Stein, Barbara H. Stein, *Silver, Trade, and War: Spain and America in the Making of Early Modern Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 2003.

costituisce l'essenza, l'epitome dell'economia mondiale che coinvolse anche Inghilterra e Stati Uniti.¹⁴

Lucia Re segnala inoltre come una forte valenza allegorica e intertestuale passi anche dal nome di Ollantana, da collegare senza dubbio alla dramma intitolato *Ollantay*, risalente al XVIII secolo e scritto in lingua quechua. La vicenda, similmente alla storia di Anna Maria Ortese, tratta dell'amore infelice fra due giovani Inca, e si pone inoltre come base

di varie versioni del dramma in lingua spagnola (nonché di una tragedia dell'argentino Ricardo Roja del 1938). *Ollantay* è stato, significativamente, e rimane ancora oggi, un pezzo forte del teatro politico peruviano impegnato nella difesa delle culture indigene delle Ande.¹⁵

Come vediamo, Anna Maria Ortese non lascia nulla al caso. Si documenta, studia – sempre da autodidatta –, si specializza su un argomento passato quasi sottotraccia nella sua produzione, quando in realtà costituisce una, e forse la più robusta, delle sue ossature.

Ortese riuscirà così in un piccolo grande miracolo, da un lato rispolverando un genere – ossia quello della tragedia – che sembrava ormai in rovina, «postumo di se stesso, come nel caso del “tempo postumo” delle tragedie di Pasolini»¹⁶, dall'altro facendo rivivere, con luminosa tristezza, la gloria

¹⁴ Lucia Re, *Il vento passa. Anna Maria Ortese e il colonialismo europeo*, in *La grande Iguana...*, cit., p. 64.

¹⁵ *Ivi*, pp. 63-4.

¹⁶ *Ivi*, p. 65.

irrimediabilmente perduta del popolo Inca, devastato dalla colonizzazione europea.

Si tratta come nel caso di Pasolini di un «teatro della parola», ma, contrariamente a Pasolini (autore nel 1968 del *Manifesto per un nuovo teatro*) Anna Maria Ortese non ambisce a celebrare un rito teatrale della parola, né ad abolire totalmente l'azione scenica e la temporalità narrabile (e dunque storica). Infatti proprio la rovina portata dalla «nuova Storia» è il suo tema in *Il vento passa*.¹⁷

Il vento della storia passa dunque, e lascia dietro di sé macerie e cadaveri, menzogne e assenze. La prova teatrale ortesiana, solo all'apparenza dislocata dalla realtà, riafferma in verità il corso degli eventi – e di quegli eventi, indicibili, in modo particolare – nella loro essenza più materica, fatta di milioni di uomini e donne decimati dal colonialismo, fatti a pezzi nel senso più letterale del termine e divenuti concime per una terra che la scrittrice non intende dimenticare, ma anzi a suo modo vuole vivificare ed eternare.

Simbolo di questo disastro storico, tornando a *Il vento passa*, è naturalmente Natzmana, la quale, come in trance, costruisce un'esistenza nel proprio carcere dorato, come bozzolo, promessa di persona, attrice di un'identità che tarda a rivelarsi. Debole e malinconica, la giovane è lo specchio disperato di un popolo, una società violata brutalmente e ancora oggi minacciata. Allo stesso tempo, la parabola di Natzamana riflette il percorso personale dell'autrice, di un'Anna Maria Ortese ugualmente relegata dal resto del mondo, che viveva in costante solitudine e

¹⁷ *Ibidem*.

rappresentava una razza d'uomini differenti, schiacciati dalla società imperante e destinati anch'essi a dominazioni durature.

Nella storia di Natzmana, inoltre, la scrittrice fa rivivere il dramma dell'Italia postbellica, e cioè di un Paese che dopo il secondo grande conflitto mondiale conobbe l'America come incontestabile potenza economica, militare e politica. Ortese metterà in luce gli effetti negativi di un simile processo, la deformazione più o meno involontaria cui gli italiani e i loro territori andarono incontro.

Leggiamo sempre da *Corpo celeste*:

Poco alla volta, la nostra vita di mediterranei non fu più azzurra, non ebbe Firenze e Napoli al centro: ma le città che somigliavano a «quelle altre» e che affrettavano anzi, come una caduta, l'identificazione. Non nelle cose splendide e grandi che quella civiltà aveva: ma nelle marginali – che qui parevano centrali – e nelle disumane principalmente.

Fummo America.¹⁸

È il volto scuro del grande continente, di quella terra promessa che ha massacrato, in tutti i sensi, le popolazioni dei nativi. È l'America dei guadagni, degli investitori, del grande farmer descritto nell'*Iguana*. È l'America che ad Anna Maria Ortese non piace, la stessa che non conserva nulla di puramente americano, di veramente indigeno, e che continua a sponsorizzare l'operato europeo.

L'infelice progetto dei conquistadores si è trasformato così in un cavallo di ritorno. I loro successori, di fatto americani, hanno

¹⁸ Anna Maria Ortese, *Attraversando un paese sconosciuto*, in *Corpo celeste*, cit., p. 26.

rimesso piede in Europa, colonizzandola, soprattutto dal secondo Novecento in avanti, in termini di immaginario, costumi, cultura, politica, economia.

Quella parola: vento, che occupa parte del titolo, avrà allora una valenza doppia. Ancora Lucia Re tornerà sull'argomento, facendo appello a un duplice significato:

da una parte è il vento delle Ande che soffiando riporta il ricordo della storia antica e il desiderio di libertà, riscatto e di rivincita, dall'altro è un vento che non può durare, che è solo passeggero, come la visita di Natchezago, o forse del suo spettro, in un sogno.¹⁹

Lo scontro delle due civiltà passa, ad esempio, anche dalla vicenda di Cordalio, e della relazione amorosa instaurata con Natzmana. Sempre Lucia Re si sofferma su quanto il giovane la consideri «una grandezza tanto nemica»²⁰, «intuendo quanto le stesse montagne, le Ande, odino l'usurpatore spagnolo di cui egli è irrimediabilmente complice»²¹.

NATZMANA

(parla con forza, tremando, disattenta)

Non ami
tu la Spagna, Cordal? Dimmi, non tremi
rivedendola? Ed io così per tante
notti la luce ho riveduto e i giorni
del passato che Zago ora mi porta,

¹⁹ Lucia Re, *Il vento passa. Anna Maria Ortese e il colonialismo europeo*, in *La grande Iguana...*, cit., p. 68.

²⁰ *Ivi*, p. 66.

²¹ *Ibidem*.

benché indegno di farlo.²²

Anna Maria Ortese cerca poi di analizzare il fenomeno tenendo conto anche di un altro dato, che per molti potrebbe essere trascurabile, mentre per un scrittore è primario: la lingua, ovviamente connessa alla letteratura.

Potrei dire, anzi affermo, che nessuna cosa come questo sentimento d'amore profondo e reverente per una lingua, per una letteratura che in quella lingua era nata, e alla quale mi sentivo debitrice di tanto, sostenne il mio animo durante la guerra, che fu lunga, e da noi, per due anni, conobbe l'orrore della guerriglia. Quando questa guerra finì, e io avevo due fratelli in meno, una casa distrutta, e la mia città, Napoli, era irriconoscibile; ed ero, intanto, stata profuga, avevo conosciuto ogni genere di terrore, dai bombardamenti ai rastrellamenti alle feroci notizie, ecc.; quando questa guerra finì io cercai invano l'America, che pure era da noi, era giunta. L'America, la *mia* America, quella lingua, quella grandezza e severità, la patria di Hawthorne e Melville, di Poe e altri figli della luce, non vidi mai. Gente «lontana» e muta che, a volte, di America non aveva che un travestimento e parlava, in fondo, linguaggi *nostri*, ma deturpati e falsati, aveva invaso le città [...]²³

In Italia quindi, e a Napoli in particolare, di autenticamente americano, pur nella variante non nativa di un Hawthorne, di Melville o di un Poe, arriva poco o niente. Ed è davvero commovente come Ortese lo rimarchi, definendo «*mia*» quell'America – intesa come patria dell'anima, l'intima America degli autori più grandi e della più importante letteratura. Non è

²² Anna Maria Ortese, *Il vento passa*, cit. pp. 40-1.

²³ *Ivi*, pp. 27-8.

quest'ultima che invade le strade cittadine, ribadisce Ortese; è bensì altro, è un'altra America che trova spazio e consensi.

Una tale posizione, che ha l'obiettivo di ridare lucidità e coerenza alla storia, arriverà persino alla revisione di un mito chiave dell'America moderna. Sempre riferendosi a Napoli, all'indomani della fine della seconda guerra mondiale, Ortese lamenta la mancata ricezione degli aiuti umanitari, facendo così scricchiolare la celebre immagine degli americani liberatori: non furono (non sono) che nuovi conquistadores, a leggere bene le sue parole, parenti diretti di chi li ha preceduti.

Quegli aiuti, e grandi, generosissimi, che la migliore America continuamente diede, e tolsero altri paesi dalla fossa del dopoguerra, li riportarono a vita civile, noi italiani, gli italiani poveri, non li vedemmo mai. Si costruì, si inventò, si spese, ci si diede al lusso – il lusso fu il nuovo sole della piccola Italia – ma queste cose premiarono solo una parte del paese, quella iscritta nei nuovi quadri, nel Patto; ma i fedeli dell'America di Dio, coloro che speravano rivedere la Legge, né la Legge né la Statua videro mai. Due volte orfani, dunque: della propria terra, che mai veramente, dal 1870, aveva raggiunto unità di lingua, leggi, dignità, che mai li aveva riconosciuti, legittimati; e orfani di una grandezza lontana, in cui erano idealmente cresciuti e avevano respirato, e si svelava ora inesistente. O inaccessibile a quanti l'avevano veramente amata.²⁴

Orfani, allo stesso modo di Nachazago e Natzmana. Orfani lo erano (e sono) gli italiani allo stesso modo delle antiche popolazioni dei nativi, qui simboleggiati dagli inca. Il colpevole in entrambi i casi è la nuova America, per giunta rea, dato il suo

²⁴ *Ivi*, pp. 28-9.

potere attrattivo in termini di lavoro e guadagni, di aver generato drammatici processi migratori, e in Italia in modo particolare.

Solitari e disperati partirono gli emigranti, abbandonati da Dio e dagli uomini, da uno Stato che più indifferente al proprio destino non poteva essere. Della stessa indifferenza fu colpevole la letteratura italiana. Non c'è un vero romanzo su quest'epica della povertà, non uno scrittore ha voluto raccontare questo tragico esodo. C'è un racconto molto romanzesco di De Amicis, e poco altro che io sappia. Sono rimaste le canzoni napoletane a ricordare tanti dolori e nostalgie e patimenti («Partono i bastimenti...»), «E ce ne porta lacrime 'st'America...»), e – sia ascritto a suo onore – un atto unico *Scalo marittimo*, scene e musica di Raffaele Viviani.²⁵

È Raffaele La Capria a scrivere queste righe, in un'intensissima pagina de *L'occhio di Napoli*. Guardando quasi come di traverso la prospettiva di Anna Maria Ortese, il grande scrittore evidenzia allo stesso modo il rovescio, il ribaltamento drammatico dell'America felice e fruttuosa. Quei «bastimenti» sono del resto i medesimi sui quali salì Manuele Ortese, e quelle «lacrime» hanno molto a che vedere con l'angoscia vissuta dalla sua famiglia.

Tenendo fermo questo quadro di analogie, se nelle parole di Natzmana individuiamo la sensibilità della scrittrice, dietro la sagoma oscura di Nachazago non possiamo che cogliere l'ombra di Manuele.

²⁵ Raffaele La Capria, *L'occhio di Napoli*, Mondadori, Milano 1996, p. 31.

NATZMANA

(assorta)

Io l'amo, credo, ma di lui non m'importa
più che di un bimbo. Non ama la famiglia, Natzmana,
né la vita medesima. Non so che inganno ascolto
nelle cose comuni e nelle grandi (rare), quasi
fosse in lutto ogni cosa, e un pianto sotterraneo
corresse poi nel verde e nell'azzurro. Strani
desideri di ritorno... Ma dove?

(stanza più buia)

AMPARO

Tutti dicono
al paese dei morti, dove risplende il sole.

NATZMANA

Un altro?

AMPARO

Il vero. Questo
è il sole dei paesi divisi, Natzmana.

*(rumore-suono del vento. NATZMANA, di nuovo presso la
veranda, guarda fuori)*

NATZMANA

(sola)

Divisi (*In ascolto*) Quando mio fratello fuggì
da questa casa, tanti anni ora sono,
per andare dove anch'io, Natzmana, (adesso) vorrei andare,
cominciò questa strana quiete su tutto,
questo silenzio di morte. Spesso
mi sento svenire per un dolore che non ha corpo,
vorrei gridare, chiamare. Ma chi?
La mia bocca non trova mai la parola giusta,
non la conosco, e intanto mi guardo
intorno per vedere tra queste mura grandiose
se incontro il mio volto, o un altro che conosco.
Nulla conosco.

AMPARO

Né mai conoscere.

[...]

NAZMANA

(c.s. – non ascolta)

Che sarà questa eterna
Solitudine? E quanta indifferenza
per tutto... per tutto.

AMPARO

Tuo zio
lo sognò, l'altra notte, ed altri lo sognarono.

NATZMANA

Chi?

AMPARO

Tuo fratello Cezago.
Era ferito.

NATZMANA

Dunque andò
nelle terre promesse, rivide nostro padre?

AMPARO

(accorata) Non dovresti
sempre fantasticare, Natzmana. Sebbene
la nostra vita sia oscura, ha del buono.

NATZMANA

Del buono?

Vorrei andarmene da questa terra stasera stessa.

(È più buio, di nuovo il vento)

SUONATORI

(dalla corte)

Odia questa terra, odia questa casa, odia tutto.²⁶

Da notare, anche solo considerando questo breve estratto, il ruolo della nutrice Amparo, e già a partire dal nome. Oltre a designare un'onomastica femminile, spesso in coppia col comunissimo "Maria", la parola "amparo" identifica anche un vocabolo non casuale della lingua spagnola, che sta per "protezione", "riparo", "difesa", finanche per "asilo".

È doveroso fare riferimento all'accezione giuridica del termine: "el juicio de amparo" si rivolge infatti – e in modo diretto – alla protezione dei diritti fondamentali della persona e, conseguentemente, dei precetti costituzionali che quei diritti richiamano.

L'amparo, così inteso, nasce in Messico nel 1841, con la costituzione dello Stato dello Yucatan; verrà poi introdotto a livello federale con la revisione del 1847 e successivamente con la costituzione federale di dieci anni successiva. In breve si diffonderà nella restante America latina, proprio per la sua

²⁶ Anna Maria Ortese, *Il vento passa*, cit., pp. 16-8.

capacità di assicurare un'ampia tutela giurisdizionale dei diritti e delle libertà fondamentali²⁷.

Considerazioni, quest'ultime, che non possono non legarsi alla storia di Ortese, la quale fu quotidianamente in cerca di un personale "amparo", sociale quanto privato; un'Ortese dipendente dalla misericordia altrui e schiacciata da croniche richieste di aiuto, per se stessa come per molti altri: suoi simili, estraniati e sproteetti, esseri privi di qualsiasi fortuna e rifugio.

NATZMANA

(al Balcone verde, anche lei estatica, come in una visione)

Oh, vieni a vederlo, vieni, Natzmana!

SERVI

(affacciati, a Natzmana) Presto, desolata
figlia di Ollantana!

(SUONA di QUENUA)

DOÑA CROCE

(esaltata – come pregando)

Guardalo! Più sereno
di una nave con grandi vele in un dì di maggio,

²⁷ Cfr. Lucio Pegoraro, Angelo Rinella, *Sistemi costituzionali comparati*, Giappichelli, Torino 2017, p. 270.

più dolce delle tenebre quando viene gennaio
e il mare tuona nel bianco
cuore di Lima. Acceso
come il Natale! Gesù,
a noi non toglierlo mai,
alle sorelle mai più,
rendilo obbediente e saggio,
sia docile, si pieghi
finalmente al Re,
per sempre alla Regina,
degli Zii al volere.
Non è pace se non nella docilità,
nella obbedienza sublime
agli ordini divini
e di Sua Maestà.
Nella nostra grande Lima
non comandano le montagne,
non i figli azzurri dei monti sono imperatori,
ma i Capitani della Regina
e del Re. Là bisogna inginocchiarsi,
là, spezzando gli idoli, rapire
un raggio della celeste
misericordia che volle
la Spagna regina
delle nazioni da preda,
la Spagna dispensiera
della Luna e del Sole,
e di ogni altra virtù.
Così volesti, Gesù! (*quasi in un grido*) Natzmana,
guardalo!

(*QUENUA, molto forte, da ogni parte*)

NATZMANA

(sola, stupita)

Quanto
l'ho atteso! Si spezza
la mia mente stasera
sotto la luce. Dolce
è un fratello, perché
così dolce, e nessuno
gli somiglia? Si sciolgono
le mie vene come fiumi
nella notte. Sì,
molta festa, ma pianto,
ma presentimento. Natzmana, tra poco
ti prenderà la mano
e non morirai. Un'infanzia
trascorsa insieme è motivo
di questa tenerezza
stupenda, ma il terrore
di dove viene? Una volta
sola lo rividi, sopra i monti, Amparo
mi condusse: ardeva come una stella,
guardava da uno speco con occhi tristi,
e non l'ho dimenticato più.

*(Rientra, da sinistra, AMPARO, portando una cappa di merletto
scuro, verde, e un altro lume. Posa a terra il lume)*

AMPARO

Come la sera voglio ornarti, figlia del mio cuore.

SERVI

(incantati, a Natzmana)

Come il Sole, Natzmana, come il Sole così splende
nella Piazza superiore, ed ora sale le scale,
il tuo fratello minore, il canto del mare.²⁸

In queste ultime battute si arricchisce il peso del referente fraterno, quel Manuele la cui importanza diventa qui inequivocabile.

È Doña Croce a chiamarlo in causa, all'interno di un appello accorato e che comprende perfino un'invocazione a Cristo: già visto in controluce nel racconto *Pellerossa*, legato al temibile scenario della seconda venuta messianica, e qui riproposto come mediatore, figura in grado di abbonire l'irrequieto Natchezago, ragazzo che fa fatica ad accettare l'usurpazione spagnola, ribelle e guerrigliero, e che abbandona Lima, la città in cui è nato, per cercare un riparo. Un amparo, anche in questo caso, che si apre a una varietà di significati, e di quesiti: è Nachezago-Manuele il migliore, estremo rifugio di Natzmana-Anna Maria?; e la sua presenza/assenza che valore ha in un simile ragionamento?; cos'è e dov'è il vero amparo ortesiano?

Quel è che certo è non ci sono risposte sicure, paradossalmente, e che l'estraneità di cui l'autrice è portavoce acuisce quel senso di mancata sicurezza, di un asilo del mondo sperato e mai visto, mai trovato.

²⁸ Anna Maria Ortese, *Il vento passa*, cit., pp. 26-8.

Specie in una storia come *Il vento passa*, che esamina da vicino le prime, dirette conseguenze del postconquista americano, emerge forte il debito, anzi il dovere della distanza (culturale, sociale, spirituale, politica, economica); una distanza da intendere come una diversità che diventa storia, diventa quasi un rito collettivo, rivolto ai conquistatori tanto quanto ai conquistati.

Quest'ultimi, ovviamente, faranno evolvere quel dato in modo differente rispetto ai loro persecutori, fatto che contribuirà a sottolineare le differenze nonché l'obbligo (obbligo morale da parte dei nativi) di una successiva e ancora più profonda separazione: la stessa vicenda di Anna Maria Ortese, che è da considerarsi una perseguitata, anche lei un'incantevole, disperata indiana in miniatura, sarà da leggere alla luce di simili presupposti.

Indiani irlandesi.
Intrecci con l'esempio joyciano

Il “tradimento” di Anna Maria Ortese

Col *Mare non bagna Napoli* Anna Maria Ortese s'impose all'attenzione nazionale italiana, derivando quella sorta di esilio volontario a cui l'autrice andò in contro proprio dalla pubblicazione di questo libro.

Anna Maria Ortese aveva allora trentanove anni, risiedeva nel capoluogo partenopeo ed era parte integrante della vita culturale del posto. Non dimentichiamo, a proposito, l'esperienza presso il giornale «SUD», che pubblicò l'ultimo numero nel '47 e del quale Ortese fu prima collaboratrice esterna e in seguito redattrice.

«... in quegli anni a Napoli» confesserà Raffaele La Capria a Renata Prunas, «cercavamo di diventare quello che già eravamo. E per grande tradizione: scrittori di una città europea, illuministica e civile»¹.

Sempre la sorella di Pasquale Prunas, nel medesimo articolo datato 22 dicembre 2006, si sofferma sul clima di shock e insieme di sdegno che *Il silenzio della Ragione*, ossia l'ultimo dei racconti componenti *Il Mare*, suscitò fin da subito, determinando

¹ Renata Prunas, *Anna Maria e gli anni della Nunziatella*, «Nazione Indiana», 22 dicembre 2006, <<https://www.nazioneindiana.com/2006/12/22/anteprema-sud-renata-prunas-vs-anna-maria-ortese/>>.

una crisi traumatica fra Ortese e quel mondo editoriale, la stessa che negli anni successivi non andò incontro a nessuna riconciliazione.

Sarà proprio Luigi Compagnone, uno dei più risentiti verso Anna Maria, «per averci ‘raccontati’ tutti senza pietà e con nome e cognome», a ricordare invece e sempre con malinconia e rimpianto, quegli anni di SUD e ‘Pasqualino’ (come amava chiamarlo), ideatore e costruttore paziente di quel coraggioso progetto giornalistico e letterario che fu SUD.

«Vivevamo all’interno di un gruppo stupendo e irripetibile, ed Anna ne ha goduto con noi e forse più di noi i suoi frutti. Quando lessi *Il silenzio della ragione* ne rimasi sconvolto e mi parve di aver perso davvero la ragione» mi disse in un’ultima conversazione che ebbi con lui, «Sud era una confraternita laica, non ci legava un’ideologia ma un vero e proprio progetto di aggregazione poetica tutta da inventare»².

Quell’invenzione però dura poco, e la scrittrice non avrà problemi a dissacrare l’ambiente nel quale pure si era formata, lavorando e sperimentando; un gesto che potrebbe passare per un dispetto, vendicativo quanto efficace, quando invece è una rivendicazione di autonomia, una lettura sincera, quindi spietata, di ciò che andava succedendo intorno all’autrice, e alla città nella quale viveva.

Lo smarrimento, anzi lo spaesamento, napoletano di Anna Maria Ortese, non è però il grido di un cuore ferito, e neppure il lamento di un’anima in fondo speranzosa, che utilizza il male (denunciandolo) per poter giungere al bene. L’autrice del *Mare* intende registrare scientificamente il degrado e la disperazione, e

² *Ibidem.*

l'indifferenza quanto l'assurdità del posto in cui vive: la sua trasformazione, il suo abbruttimento, la sua caduta inarrestabile fatta di miseria e meschinità. E il surrealismo, banalmente parlando, le servirà non per creare una sorta di evasione – ossia un effetto di fuga dal delirio di Napoli e conseguentemente l'illusione di una salvezza –, bensì per approfondire le piaghe descritte, perfino amarle nella loro perdizione e proteggerle per quelle che erano davvero: cause assolutamente perse, da narrare, quindi, con un trasporto ancora più forte.

Questo capitolo tratterà anche di questo, mettendo in relazione Anna Maria Ortese con una figura da lei distantissima, almeno all'apparenza: James Joyce, che verrà messo a confronto con l'autrice del *Mare* tenendo sempre presente il termine, e il significato, di straniero.

Joyce e l'attenzione ai nativi: il caso di Un incontro

Mi soffermerò in modo particolare sui legami che uniscono due opere tutt'altro che differenti l'una dall'altra, ossia il già citato *Mare* ortesiano e i *Dubliners* di James Joyce, rispettivamente pubblicati nel 1953 e nel 1914.

Il presupposto da cui parto è sempre il medesimo: il costante sottotesto della scrittrice italiana, tendente alla riproposizione della cultura degli indiani d'America, al ricordo di ciò che è stata la loro storia e dei risvolti ugualmente infelici della loro contemporaneità.

Anche Joyce, nel racconto intitolato *Un incontro*, per l'esattezza il secondo dei quindici che compongono la raccolta, fa affidamento sugli indiani e le loro «cronache di disordine»³, le uniche, a detta del narratore della vicenda, in grado di tradurre una certa situazione interiore, uno stato d'animo assai ingarbugliato e desideroso di darsi alla fuga.

Leggiamo fin dalle prime battute:

Fu Joe Dillon che ci fece conoscere il selvaggio West. Aveva una piccola biblioteca composta di vecchi numeri di *The Union Jack*, *Pluck* e *The Halfpenny Marvel*. Tutte le sere, dopo la scuola, ci riunivamo nel suo giardino e organizzavamo battaglie di indiani. Lui e il suo grasso fratello minore Leo, il fannullone, si trinceravano nella soffitta della stalla mentre noi cercavamo di conquistarla d'assalto; oppure combattevamo una battaglia campale sull'erba. Ma per quanto bene combattessimo, non vincemmo mai né assedio né battaglia e tutti i nostri attacchi finivano con la vittoriosa danza di guerra di Joe Dillon. I suoi genitori andavano alla messa delle otto ogni mattina a via Gardiner e nell'ingresso della casa era persistente il sereno odore della signora Dillon. Ma lui giocava troppo ferocemente per noi che eravamo più giovani e più timorosi. Somigliava quasi a un indiano quando, saltando in giro per il giardino con un vecchio coprteiera in testa, batteva una latta con il pugno e urlava:

«Ya! yaka, yaka, yaka!»⁴.

Questo clima di lotte indiane sotto forma di gioco, di ragazzini che vivono in un contesto tutt'altro che esaltante e riversano nell'immaginario dei nativi americani le proprie aspirazioni di

³ James Joyce, *Un incontro*, in *Gente di Dublino*, Newton Compton, Roma 2010, p. 30.

⁴ *Ivi*, p. 29.

cambiamento, più o meno violente, ci riconduce subito a certe scene già esaminate della scrittura di Anna Maria Ortese. Tanto nell'elaborazione di quest'ultima che in quella del grande autore irlandese, è sempre l'occhio dell'infanzia ad essere esaltato, ad essere primariamente ferito, per motivi differenti, e in seguito ristorato dallo scenario indiano, come da ogni suo ulteriore senso.

Nel 2014, presso l'Università di Miami, Briana N. Casale ha discusso la propria tesi di dottorato intitolata *American Joyce: Representations of the United States in Dubliners, A Portrait of the Artist as a Young Man, Ulysses, and Finnegans Wake*⁵; uno studio, si legge nell'abstract, incentrato sulle relazioni che legano Joyce agli Stati Uniti. Inoltre,

is particularly interested in investigating the emerging pattern one finds when tracing the ways Joyce employed America in his fiction; this pattern reveals an increasing tendency on the author's part to weave references, symbols, parodies, and allusions to America into his works over time. Thus, a biographical account of Joyce's relationship to America or Americans allows me to establish Joyce's complicated, often ambivalent, personal relationship with all things American and to then reveal how this ever-changing relationship impressed itself upon his fiction [...] ⁶

Anche nel caso di Anna Maria Ortese, senza dubbio alcuno, si rileva una forte ambivalenza nei confronti del referente americano, che è da intendere sistematicamente come simbolo

⁵ Cfr. Briana N. Casali, *American Joyce: Representations of the United States in Dubliners, A Portrait of the Artist as a Young Man, Ulysses, and Finnegans Wake* (2014). Open Access Dissertations. 1292. https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/1292.

⁶ *Ibidem*.

positivo quando si parla dei nativi e della loro cultura, negativo quando ad essere rappresentato è il continente moderno, governato dagli americani alias novelli europei, conquistatori e dominatori, spietati nell'imposizione di dittature (politiche ed economiche, in questo caso) e allo stesso modo rigidi, se non del tutto insensibili di fronte a ciò che potremmo considerare l'opposto: come esempio, uno su tutti, valga l'emblematico farmer che appare nell'*Iguana*, il ricco possessore di beni e terre, che spadroneggia sul proprio suolo d'origine e che punta perfino all'Europa, nella fattispecie al Portogallo, per portare avanti il progetto colonizzatore.

Citando il professor Greg Winston, Casale sottolinea come in Joyce sia da tenere in conto l'immedesimazione dello scrittore – che era un irlandese di Dublino, e sul quale in definitiva pesava, così come sui suoi conterranei, un rapporto di subalternità quasi istintiva nei confronti dell'Inghilterra –, bisogna tenere in conto quest'immedesimazione, dicevamo, con un popolo che aveva vissuto, e continuava a vivere, in uno stato di asservimento.

Winston si sofferma inoltre con accuratezza sul sopracitato racconto *Un incontro* (in lingua originale *An Encounter*), ponendo l'accento su una profonda coscienza autoriale circa il significato di certe scelte narrative, particolarmente di quelle che si articolano intorno al discorso imperialista e di conseguenza alla figura falsificante della madrepatria inglese.

By invoking the Harsmworth boy's papers in the context of colonial Ireland, "An Encounter" collapses their racial assumptions and effectively begins to dismantle their imperial discourse. The manipulative rhetorical potency of a London mass-media script consistently encourages colonial subjects to

accept their subordinate social and racial status [...] Joyce's fiction records an awareness of this subject position and doing so suggest perhaps the first important effort to think beyond his hegemony.⁷

E ancora:

Ultimately, viewers and readers must decide what is truly at stake when Irishmen assume the identity of Indians – when they adopt either reluctantly or willingly, the primitive representations of Anglo-American popular culture. Does going primitive in Ireland signify a mocking, racist gesture that perpetuates the two-dimensional stereotype of the Hollywood Indian? Does it offer a symbolic show of postcolonial solidarity with another subject people thousands of miles away?⁸

Considerazione, quest'ultima, da connettere al discorso portato avanti da Marianna Torgovnick, la quale nel suo *Gone Primitive* giunge alla seguente conclusione:

The real secret of the primitive in this [20th] century, has often been the same secret as always: the primitive can be – has been, will be? – whatever Europe-Americans want it to be. It tells us what we want it tell us. We decide whether we have heard is a golden confidence or a nasty bit of scandalmongering.⁹

⁷ Greg Winston, *Reluctant Indians: Irish Identity and Racial Masquerade*, in *Irish Modernism and the Global Primitive*, a cura di Claire A. Culleton e Maria McGarrity, Palgrave Macmillan, New York 2009, pp. 165-6.

⁸ *Ivi*, p. 166.

⁹ Marianna Torgovnick, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, The University of Chicago Press, Chicago 1991, p. 9.

Un argomento, questo, che vale ugualmente per Ortese e molti altri. I due studiosi quindi consigliano di fare attenzione sul filtro utilizzato da chi scrive, ossia su quell'automatismo che farebbe tendere l'autore o l'autrice verso una certa visione e relativa contestualizzazione.

Nel caso dell'autrice del *Mare*, credo si possa escludere una buona dose d'ingenuità nel maneggiare l'argomento. Anna Maria Ortese è consapevole dell'occhio occidentale, sente fino in fondo la tradizione in cui si è formata ed ha percezione di quanto certe sovrastrutture siano state messe faticosamente da parte. Per quanto vengano riproposti – e mi riferisco alle pagine giovanili di *Angelici dolori* – immaginari tipici relativi ai nativi d'America, gli stessi che si sono via via fossilizzati nella cultura di massa soprattutto grazie al cinema, è altro da cui la scrittrice è attratta, ovvero ciò che più le somiglia.

Consideriamo ancora una volta *Pellerossa*, per l'esattezza l'indiano dalla folta capigliatura, dal tronco nudo e sgargiante di tinte, che urla in sella a un magnifico cavallo e che galoppa minaccioso su praterie sterminate: è un'immagine impeccabile, più che felice dal punto di vista narrativo e perfettamente rientrante nel discorso di ricezione del primitivo elaborato da Marianna Torgovnick.

Ecco l'indiano dei fumetti, dei film, dell'iconografia più spicciola e dei resoconti meno autentici: anche Ortese non ne farà a meno; la stessa Ortese che era ancora molto giovane quando pubblicò quel racconto, si era già scontrata con una parte consistente di tormenti ma era priva di un'elaborazione del dolore, un percorso di comprensione e persino rispetto verso ciò

che più che di tutto la renderà una creatura offesa, e per questo salva, da un certo punto di vista.

Ortese sarà ad ogni modo destinata a mutare l'indirizzo della sua attenzione, e se non nei contenuti per lo meno nell'evoluzione di quest'ultimi, divenuti col tempo meno scenografici, meno teatrali e più veritieri, contemporanei alla sua storia e quindi più vicini alle reali condizioni degli indiani, o meglio dei loro discendenti.

Ed ecco che dalla figura emblematica di Cavallo Pazzo – così forte, pubblicamente esibita, persino vincente – ci si sposta verso Scotty Lee Moore, discendente dei nativi americani che all'epoca in cui conobbe Ortese scontava una condanna all'ergastolo in un carcere americano, insieme a molti altri suoi simili.

Col passare del tempo, Ortese sceglie man mano di schierarsi dalla parte del non ancora visto, o del tenuto all'ombra, che l'autrice intende man mano svelare e mostrare a quanti più lettori possibili.

Nel caso di Joyce, e di *Un incontro* in particolare, bisogna partire da un dato che riguarda anche Anna Maria Ortese: un rispecchiamento in ciò che gli indiani d'America significavano, o che una certa mediazione culturale faceva significare. *Un incontro* acquista poi un valore ulteriore se si pensa che contiene anche il primo riferimento joyciano agli Stati Uniti (così come lo contiene *Pellerossa*, per quanto riguarda Ortese).

Le storie degli indiani d'America catturano i giovani dublinesi descritti dall'autore «as they engage in a performative act of racial mimicry and identification with the American native group»¹⁰.

¹⁰ Cfr. Briana N. Casali, *American Joyce...*, cit.

As Greg Winston writes, the boys find in these «fantasies materials for re-fashioning themselves and their surroundings so as to escape the tedium of school and home life». More importantly, though, this first American reference that appears in Joyce's works also has significant implications for Joyce's politics and suggests a larger attitude toward the U.S. in general. Winston argues that the Wild West stories and the Native American identities not only serve as an exotic escape route for Dublin youth, but also furnish a «structure in which to portray the colonized status of the young-reader subject» that mirrors the «cultural-ideological arm of British rule in the late-nineteenth-century Ireland».

Here, we can begin to situate Joyce's placement of America – the international – into the national politics of his time, particularly as it stands either with or against his often ambiguous portrayal of imperialism and colonization. Genevieve Abravanel suggests that this first instance of the United States in Joyce's fiction presents the country as «a model of postcolonial existence for Ireland», in no small part because America accomplished what Ireland had often failed to do – free itself from British presence.¹¹

Se invece ci riferiamo all'autrice del *Mare*, la situazione biografica-territoriale da considerare presenta alcune differenze, e relative stratificazioni. Ricordiamo che la famiglia Ortese, Anna Maria inclusa, trascorse ben tre anni in Libia, esattamente dal 1925 al 1928. In una piccola casa alle soglie del deserto, dunque, la giovanissima Ortese visse l'atmosfera di un Paese in

¹¹ *Ivi* (per i riferimenti interni alla nota confronta Greg Winston, *Britain's Wild West: Joyce's Encounter with the "Apache Chief"*, «James Joyce Quarterly», vol. 46, n. 2, pp. 219-20; e Genevieve Abravanel, *American Encounters in Dubliners and Ulysses*, «Journal of Modern Literatures», vol. 33, n. 4, p. 153).

corso di colonizzazione, che fu traumatica e per niente semplice, e in un periodo tra l'altro intensissimo.

Nel 1911 la Libia, dal 1835 territorio ottomano, inizia a fare i conti con l'invasione straniera. L'anno successivo il governo turco firma un trattato di pace: la Libia è italiana, ma solo sulla carta.

La colonizzazione reale si assesta a Tripoli e in poche altre aree costiere, mentre le truppe di occupazione devono fare i conti coi ribelli dell'interno. Nei primi anni '20 sarà Mussolini a dare il via alla riconquista della terra libica, da intendere meno come una campagna espansionistica e più come una sequenza orribile di violazioni dei diritti umani, abusi e massacri di ogni genere sistematicamente coperti dalla propaganda di regime.

I gerarchi via via avvicendatisi autorizzarono un numero elevatissimo di esecuzioni capitali, fucilazioni e deportazioni drammatiche che nell'animo ortesiano, a distanza di non molto tempo, hanno necessariamente trovato un'eco di somiglianza, un'equazione che legava l'orrore in terra africana con la tragedia abbattutasi dal 1492 in avanti sugli indios americani.

Il triennio '25-'28 inoltre, ossia quel periodo incandescente in cui gli Ortese vissero in Libia, segnò l'avanzata dei cosiddetti "arditissimi" del generale Graziani – i quali contribuirono certo a tenere alta la sua fama di mattatore senza scrupoli – e del quadrumviro Emilio Del Bono, che soffocava nel sangue le rivolte indigene.

Da quel mondo, represso con efferatezza, torturato e schiavizzato, Ortese passerà poi a Napoli, città-simbolo di un Meridione diventato a sua volta colonia del Nord italiano. E per quanto migliore possa essere considerata quest'ultima opera di

conquista, da alcuni intesa, e a torto, né più né meno che un'annessione, Ortese è nuovamente coinvolta in un territorio tutt'altro che indipendente, che anzi scontava un rapporto debilitante col suo conquistatore e che, naturalmente, andò sempre intensificando i motivi d'attrito.

Ma torniamo ora a Joyce, e precisamente a *Un incontro*. La storia prosegue con la descrizione della scoperta del mondo degli indiani d'America, da intendere come un avvicinamento graduale che presenta da un lato la curiosità irresistibile, dall'altro invece il rimprovero dei benpensanti irlandesi, rappresentati da padre Butler.

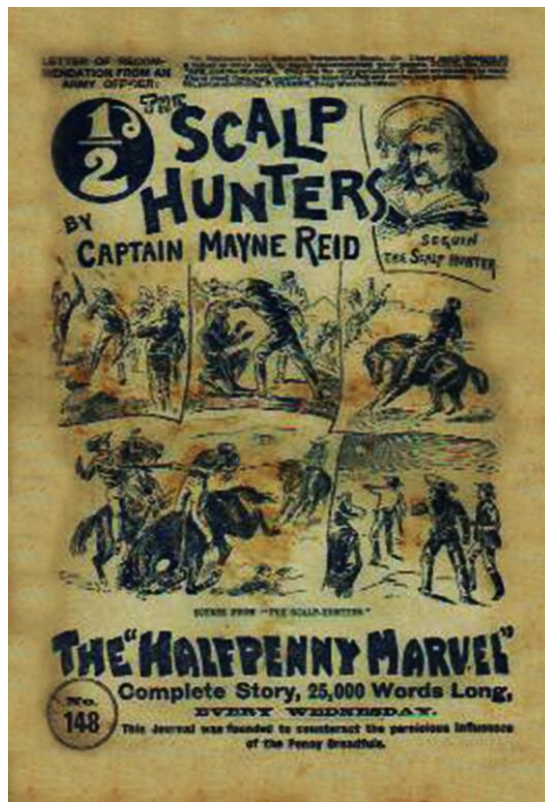
Uno spirito di indisciplina si diffuse fra noi e, sotto quell'influsso, vennero tralasciate differenze di cultura e di costituzione. Ci associammo, alcuni baldanzosamente, altri per scherzo e altri quasi per paura: e fra questi ultimi, gli indiani riluttanti che temevano di sembrare studiosi o poco robusti, uno ero io. Le avventure narrate nella letteratura del selvaggio West erano estranee alla mia natura ma, perlomeno, aprivano porte all'evasione. Preferivo alcune storie poliziesche americane attraversate di tanto in tanto da ragazze discinte crudeli e bellissime. Sebbene non ci fosse niente di male in queste storie e l'intenzione ne fosse talvolta letteraria, a scuola erano fatte circolare segretamente. Un giorno che padre Butler sentiva le quattro pagine di storia romana, il goffo Leo Dillon venne scoperto con un esemplare di *The Halfpenny Marvel*.

«Questa pagina o l'altra? Questa? Avanti Dillon, su. *Il giorno appena...* Vai avanti! Quale giorno? *Il giorno appena spuntava...* L'hai studiato? Cos'hai lì in tasca?»

I cuori di tutti palparono mentre Leo Dillon consegnava il giornale e tutti fecero una faccia innocente. Padre Butler sfogliò le pagine con la fronte aggrottata.

«Cos'è questa porcheria?» disse. «*Il capo degli Apache!* È questo che leggi invece di studiare la storia romana? Non voglio più trovare questa robbaccia in collegio. L'ha scritto, immagino, qualche disgraziato che scrive queste cose per pagarsi da bere. Mi stupisco che ragazzi istruiti come voi leggano robbaccia simile! Potrei capirlo se foste... alunni della scuola pubblica. Dillon, ti dò un buon consiglio, mettiti a studiare oppure...»

Questo rimprovero durante le sobrie ore di scuola fece impallidire ai miei occhi molta della gloria del selvaggio West e la confusa gonfia faccia di Leo Dillon risvegliò una delle mie coscienze.¹²



13

The Halfpenny Marvel, allo stesso modo di titoli quali *Pluck* e *Union Jack*, ugualmente citati in *Un incontro*, si inserisce nella

¹² James Joyce, *Un incontro*, in *Gente di Dublino*, cit., pp. 29-30.

¹³ Uno degli esemplari dell'*Halfpenny Marvel*, uscito l'1 settembre 1896.

celebre cerchia dei cosiddetti “penny dreadful” ed è destinato a diventare una pubblicazione assai gettonata, fra i giovani irlandesi e non solo.

Ho riportato poco sopra una copertina non casuale della rivista, a firma di Thomas Mayne Reid, noto anche con lo pseudonimo di Captain Mayne Reid, scrittore nato nel 1818 a Ballyroney, nell'Irlanda del Nord, ma che spese gran parte della propria vita in America. Qui Reid, all'interno di un'area compresa fra Messico e Stati Uniti, passava la maggior parte del tempo fra caccia ed esplorazione di nuove terre. Partecipò inoltre alla spedizione texana del 1840, e si pose a capo di una squadra di soldati volontari nella guerra contro il Messico, nel 1845.

Le opere di Reid (che Joyce lesse) inevitabilmente riflettono un'esistenza avventurosa, condotta sempre al limite di pericoli estremi. Gli indiani d'America fanno insistentemente la loro comparsa, inclusi quelli Apache per cui subito inorridisce padre Butler. Joyce confessa che quel rimprovero farà perdere ai suoi occhi parte della gloria del Wild West, gloria tuttavia recuperata via via che l'ambiente scolastico esercita meno potere.

Ma quando l'influsso moderatore della scuola era lontano cominciavo di nuovo a desiderare ardentemente sensazioni selvagge, l'evasione che soltanto quelle cronache di disordine sembravano offrirmi. Le guerre per burla della sera divennero alla fine altrettanto noiose della routine scolastica della mattina perché volevo che mi accadessero vere avventure. Ma le vere avventure, riflettei, non capitano alla gente che rimane a casa: si devono cercare fuori.¹⁴

¹⁴ James Joyce, *Un incontro*, in *Gente di Dublino*, cit., p. 30.

Dobbiamo rilevare che quest'ultimo è un dato ulteriore nella correlazione Ortese-Joyce, ovvero il distacco dal mondo scolastico tradizionale e l'esigenza di una libertà da cercare sempre fuori, attraverso strumenti-storie non convenzionali, che spesso anzi sono all'opposto di letture giudicate consone per giovani studenti.

La ribellione giovanile di entrambi gli autori, l'uno in Irlanda e l'altra a cavallo tra il deserto libico e Napoli, sfocia in entrambi i casi nella preferenza per dei racconti che hanno al centro il mondo del selvaggio West, un mondo che in fase iniziale filtra sempre secondo quegli stereotipi individuati da Marianna Torgovnick, ma che man mano evolve e si specifica, lontano da sterili banalizzazioni.

Leggiamo ancora da *Un incontro*:

Le vacanze estive erano vicinissime quando presi la decisione di rompere la monotonia della vita scolastica almeno per un giorno. Con Leo Dillon e un ragazzo di nome Mahony progettai un giorno di sega. Ciascuno di noi mise da parte un sixpence. Dovevamo incontrarci alle dieci di mattina sul ponte del Canale. La sorella maggiore di Mahony gli avrebbe scritto una giustificazione e Leo Dillon avrebbe detto al fratello di raccontare che stava male. Combinammo di fare la strada del Molo finché fossimo arrivati alle navi, poi di attraversare con il traghetto e andare a piedi a vedere la Piccionaia. Leo Dillon aveva paura che potessimo incontrare padre Butler o qualcuno del collegio; ma Mahony chiese, con molto buon senso, cosa ci avrebbe fatto padre Butler alla Piccionaia. Ci tranquillizzammo e io misi fine al primo stadio del complotto incassando i sixpence degli altri due e facendo loro vedere nel contempo il mio. Mentre alla vigilia prendevamo gli ultimi accordi, eravamo

tutti vagamente eccitati. Ci stringemmo la mano, ridendo, e Mahony disse:

«A domani, compagni».

Quella notte dormii male. La mattina arrivai per primo al ponte, dato che vivevo lì vicino. Nascosi i libri nell'erba alta vicino alla fossa in fondo al giardino dove nessuno andava mai e mi affrettai lungo la riva del canale. Era una mite mattina di sole nella prima settimana di giugno. Mi sedetti sulla cimasa del ponte, ammirando le mie fragili scarpe di tela che avevo accuratamente imbiancato con terra da pipe durante la notte e osservando i docili cavalli trascinare su per la collina un tram carico di impiegati. Tutti i rami degli alberi che fiancheggiavano il viale erano rallegrati da foglioline verde tenero e la luce del sole arrivava all'acqua attraversandoli obliquamente. Il granito del ponte cominciava a riscaldarsi e io cominciai a tamburellarlo con le mani a tempo con un motivo che avevo in testa. Ero molto felice.

Dopo essere stato seduto lì cinque o dieci minuti vidi avvicinarsi il vestito grigio di Mahony. Veniva su per la collina, sorridendo, e si arrampicò accanto a me sul ponte. Mentre aspettavamo tirò fuori la fionda che gli sporgeva dalla tasca interna e spiegò alcuni miglioramenti che vi aveva fatto. Gli chiesi perché l'aveva portata e lui mi disse che l'aveva portata per fare incavolare un po' gli uccelli. Mahony non si faceva scrupolo di usare lo slang e parlava di padre Butler come del vecchio bullo. Aspettammo un altro quarto d'ora, ma ancora non si vedeva traccia di Leo Dillon. Mahony, alla fine, saltò giù e disse:

«Vieni, andiamo. Lo sapevo che Ciccione avrebbe tagliato la corda».

«E il suo sixpence...» dissi.

«Paga pegno» disse Mahony. «Tanto meglio per noi: uno scellino e mezzo invece di uno scellino.»

Camminammo lungo il North Strand fino alla fabbrica di vetriolo, poi voltammo a destra lungo la strada del Molo. Mahony cominciò a giocare agli indiani non appena fummo fuori vista della gente. Rincorse un gruppo di ragazzine straccione, brandendo la fionda scarica e quando due ragazzini straccioni cominciarono, per cavalleria, a tirarci sassi, propose di caricarli. Obiettai che erano troppo piccoli e così proseguimmo, mentre la banda stracciona ci gridava dietro «*Puritani! Puritani!*» pensando che fossimo protestanti perché Mahony, che era scuro di carnagione, aveva il distintivo d'argento di un club di cricket sul berretto. Quando arrivammo al Ferro da stiro organizzammo un assedio, ma fu un insuccesso perché bisogna essere almeno in tre.¹⁵

Lontani dai canonici banchi di scuola, esenti da ogni altro impegno e a stretto contatto con la natura, i due ragazzi giocano – guarda caso – agli indiani, con annesso tentativo di assedio che risulterà tuttavia fallimentare. Nel frattempo vengono anche scambiati per protestanti; qualcuno, come abbiamo appena letto, gli grida a gran voce «*Puritani! Puritani!*», quando di puritano in questa situazione c'è ben poco. Il continuo appello al nativo americano, e a tutto quanto esso simboleggia e fa rivivere con sé, è semmai l'attestazione di una differenza, di una lontananza, di un'apostasia vera e propria.

Arrivammo allora vicino al fiume. Camminammo a lungo per le strade rumorose fiancheggiate da alti muri di pietra, guardando il funzionamento di gru e di macchine [...] Era mezzogiorno quando giungemmo alle banchine [...] Ci godemmo lo spettacolo della Dublino mercantile: le chiatte che spirali di fumo lanoso segnalavano da molto lontano, la flotta

¹⁵ *Ivi*, pp. 30-1.

scura di pescherecci al di là di Ringsend, il grosso veliero bianco che veniva scaricato sulla banchina di fronte. Mahony disse che sarebbe stato un gran bel colpo prendere il largo su una di quelle grosse navi, e persino io, guardando gli alti alberi, vidi, o immaginai, la geografia che a scuola mi era stata somministrata a scarse dosi materializzarmi piano piano dinanzi agli occhi. Scuola e casa sembravano allontanarsi e i loro influssi su di noi svanire.¹⁶

Né più né meno che una dichiarazione di voluta estraneità al mondo, alla sua necessità di normalizzazione e schiacciamento, al vigore con cui cerca di annullare, più o meno consciamente, ogni particolarità e personalizzazione identitaria: scuola e casa, dice il narratore, ossia massa e ordine, ripetizione e schema, abitudine e regola. Joyce vi era notoriamente insofferente, come del resto lo era Ortese, vissuta nel medesimo ecosistema interiore: rifiutò da un certo momento in poi di andare a scuola, come sappiamo, e passò da una casa all'altra, insieme a molto altro. Solo il nativo americano, come il giovane protagonista di *Un incontro*, sembrava porle un freno, ma era un freno fallace dal momento che garantiva libertà ineguagliabili, offrendole quell'unica possibilità di esistenza che era per lei (e per Joyce) la più rispondente, la migliore, la sola possibile: essere un'emarginata, essere una separata dal mondo continuando a vivere nel mondo stesso, essere, come abbiamo ripetuto più volte fin qui, una straniera.

Straniero: rabbia che strozzo in fondo alla gola, angelo nero che minaccia la lucidità, traccia oscura, imperscrutabile. Lo

¹⁶ *Ivi*, p. 32.

straniero, forma dell'odio e dell'altro, non è né vittima romantica del nostro riposo familiare né l'intruso colpevole per tutti i malesseri della città. Neanche la rivelazione viva e immediata, nemmeno il nemico imminente che va annientato affinché il gruppo ritrovi la sua tranquillità. Paradossalmente, lo straniero ci abita, è la parte nascosta della nostra identità, il luogo dove viene spopolata la nostra abitazione, il tempo in cui naufragano il consenso e la simpatia. Riconoscendolo dentro di noi, evitiamo di odiarlo. Lo straniero, sintomo che rende sostanzialmente problematico, e forse inattuabile, il "noi", comincia ad esistere quando emerge la presa di coscienza della mia diversità, e si completa quando riconosciamo che tutti noi siamo stranieri, disubbidienti di fronte a legami e comunità.¹⁷

Julia Kristeva, autrice del brano appena letto, sembra farla facile, perché s'è vero che c'è uno straniero abitante in ognuno di noi è altrettanto vero che a quello straniero non sempre viene data la possibilità di palesarsi, ancora prima di spiegarsi. C'è dunque uno straniero segreto, uno straniero clandestino che vive e si alimenta in una porzione tutt'altro che risibile della comunità umana; ed è in questa dicotomia, in questo dialogo fra parti tremendamente diverse, che Ortese, al pari di Joyce, gioca la sua partita.

La condizione di disubbidienza messa in luce da Kristeva, da collegare non solo ai concetti più immediati di patria, ad esempio, o di identità, ma anche alle banali azioni quotidiane (e al trarsi fuori da esse), ecco quella condizione è la variante necessaria per comprendere le figure che stiamo analizzando, la loro esistenza estrosa eppure poverissima, la loro marginalità

¹⁷ Julia Kristeva, *Stranieri a se stessi*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 9.

sociale che cozza con la grandiosità artistica, nonché la loro incredibile, quanto finora impensata, vicinanza.

Come Joyce Dublino

Gli inferi della Ortese ammaliano la Spagna. «Descrisse Napoli come Joyce Dublino». S'intitolava così un articolo a firma di Ugo Ferrero, apparso nel 2008 sul *Corriere del Mezzogiorno* e che riprendeva l'emozionante clamore suscitato in Spagna dalla traduzione de *Il mare non bagna Napoli*¹⁸.

Si trattò di un vero e proprio caso letterario. La fluidità lirica e al tempo stesso puntuale di Ortese, la sua prosa cadenzata di ritmi come delle libertà più sognanti, decisamente incantarono i lettori spagnoli, e soprattutto lo scrittore José Luis De Juan, che su *El País* recensì *Il mare* definendolo l'opera più coraggiosa e originale fra quelle italiane degli ultimi decenni: un'opera da cui non facevano che affiorare i segni di una grande disperazione e dunque di un grande amore per quella città, Napoli; un lavoro di partecipazione e di lacerazione intensissime, di descrizione sincera e insieme di forte rifiuto della sconvolgente realtà descritta, dalla quale invano si tentava di fuggire¹⁹.

L'accostamento di Anna Maria Ortese a James Joyce, al Joyce di *Gente di Dublino* più precisamente, poggia quindi su queste

¹⁸ Cfr. Ugo Ferreri, *Gli inferi della Ortese ammaliano la Spagna. «Descrisse Napoli come Joyce Dublino»*, «Corriere del Mezzogiorno», 18 Agosto 2008, «[http:// corriere del mezzogiorno. Corriere .it /campania/arte_e_cultura/ articoli/2008/08_Agosto/18/ortese_spagna. shtml](http://corriere.del.mezzogiorno.it/campania/arte_e_cultura/articoli/2008/08_Agosto/18/ortese_spagna.shtml)».

¹⁹ *Ibidem*.

premesse, su questi elementi fondativi e comuni. Napoli come Dublino allora, e Dublino come Napoli: due spazi per un unico tempo potremmo dire, ovvero il tempo della frustrazione e dell'accidia contemporanea; il tempo dell'abbandono e dell'indifferenza, della mancanza.

Siamo comunque di fronte a un'equazione ad ampio raggio. Il paragone di De Juan, infatti, non si arresta al mero circuito urbano (che sia Joyce sia Ortese pongono alla base della propria architettura creativa), ma si spinge fino a una congiunzione che riguarda i dati biografici degli autori, intimamente legati alla pratica della scrittura:

La Ortese fa di Napoli quello che lo scrittore irlandese fece della sua città, condannandosi come lui all'esilio. Entrambi i libri tirano fuori dalla nostalgia una nuova forza espressiva e costruiscono, pagina dopo pagina, una lingua unica e privata mentre appurano con rabbia il sentimento lucido e amaro dell'impossibilità di ribellarsi contro una vita (contro una città) dove il cammino è già tracciato, per quanto assurdo e miserabile sia. E a parte questo, la Ortese e Joyce condividono l'aspetto più essenziale: la disposizione febbrile e nevrotica che li portò a scrivere²⁰.

Non ci sono, ad ogni modo, studi che attestino in maniera esplicita un'effettiva influenza di Joyce su Ortese. E quest'ultima offre, paradossalmente, molto poco al riguardo: una manifesta passione per l'Irlanda, che sognava di raggiungere in qualità di inviata dei giornali presso cui lavorava, ma che con molto

²⁰ *Ibidem.*

rammarico non visitò²¹; e la grande apertura culturale, quella tensione rivolta sempre a scenari non circoscritti. Quest'autrice, questa "zingara", così come verrà spesso definita, preferì uno sguardo alto e lungimirante, che travalicasse le dogane ideologiche e non si arrestasse al principio di una napoletanità autoreferenziale, o a quella cultura fascista che vietava l'accostamento ad alcuni fra i migliori autori dell'epoca, fra i quali figurava anche Joyce.

È bene poi ricordare come con quest'ultimo Ortese condivide la forma letteraria dell'esordio, la poesia, insieme all'importanza assegnata all'attività giornalistica. E in secondo luogo, specie in una correlazione fra *Il mare non bagna Napoli* e *Gente di Dublino*, occorre notare lo stile narrativo adottato. Sia per l'uno che per l'altra i critici parlano di realismo: metafisico, viene definito quello di Joyce; magico quello di Ortese.

Sarà allora possibile indicare Čechov come loro principale punto d'intersezione, una figura alla quale entrambi verranno infatti accostati. Da una parte Joyce, che lesse sicuramente la raccolta *The Black Monk*, pubblicata a Londra nel 1903, e con cui condivideva la rappresentazione di personaggi intrappolati, schiavi di un tempo bloccato e imm modificabile; e ancora i finali aperti, inconcludenti, non marcati; e l'oscillazione allarmante fra illusione e realtà²². Dall'altro invece Anna Maria Ortese: Dario Bellezza e Pietro Citati l'associano al grande genio russo, e non a

²¹ Cfr. Luca Clerici, *Apparizione e visione...*, cit., p. 309. Qui viene riportata un'importante testimonianza risalente al 1987, in cui la scrittrice, ricordando gli anni '50, afferma: «mi mandavano nei posti sbagliati. Avrei voluto visitare la Francia, la Scozia, l'Irlanda. Invece mi spedirono in Sicilia, nelle terre del bandito Giuliano, che era morto da poco. Io ho sempre odiato i paesi mediterranei. Scrissi articoli in cui non c'erano che pietre. L'Italia di quel periodo era tutta una pietraia».

²² Cfr. Giuseppe Martella, *La ricezione critica di Dubliners: aspetti e problemi*, in *Introduzione alla lettura di Dubliners*, Editrice La Mandragora, Imola 2001, p. 43.

torto, per la resa dell'interiorità umana e non solo: lo stesso catalogo appuntato per Joyce risulta calzante anche per le sue storie, condivisibile per un luogo così distante ma pure così vicino a Dublino.

La città ovvero lo spazio della negazione

Qual è però il vero, forte principio motore delle opere che stiamo esaminando? È pressoché identico: un atteggiamento di rifiuto e condanna del mondo vissuto dagli autori. La nevrosi della loro scrittura, già evidenziata da De Juan, è la naturale conseguenza di una tale presa di posizione: gli autori quindi non sono poi del tutto neutrali o distaccati dalla società in cui operano.

In una lettera a Costantine Curran, Joyce precisa che con *Dubliners* intendeva «denunciare l'anima di quella emiplegia o paralisi che molti considerano una città»²³: la città assurta a simbolo di un'intera isola dove, afferma Joyce in un'altra lettera, regnava «l'odore speciale della corruzione»²⁴. E allo stesso modo Ortese, nella prefazione ad una riedizione del *Mare*, parla di «quel nero seme del vivere», quella «infinità cecità del vivere»²⁵ presente a Napoli, un luogo che al pari della Dublino joyciana era

²³ Richard Ellmann, *James Joyce*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 169.

²⁴ *Ivi*, p. 218.

²⁵ Anna Maria Ortese, *Il «mare» come spaesamento*, in *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 2010, p. 10.

in grado di riflettere non solo la propria malattia specifica ma «una lacera condizione universale»²⁶.

Siamo tutti uniti, sembrano dire queste parole, e fra noi tutti nessuno riesce a cambiare. Perché quella descritta è un'umanità irreparabilmente incastrata, ricattata da ingranaggi mostruosi e di cui non si possiede coscienza. Joyce scrive i suoi racconti prima delle due grandi guerre e Ortese subito dopo, ma niente cambia: l'immobilità più caustica continua a dominare, sugli spettri inaciditi del Novecento non si abbatte alcun miracolo o resurrezione se non quella, forse altrettanto miracolosa, di essere tecnicamente vivi pur essendo morti, pur non avendo più nulla da fare e da dire.

Ciò avviene a partire dal primo racconto di entrambe le raccolte. *Le sorelle*, che significativamente battezza il libro dei dublinesi col celebre incipit: «Non c'era più speranza»²⁷, ci pone di fronte ad una speculazione condotta in merito alla parola principe dell'opera: "morte". La storia narra di un prete, Padre Flynn, che perde la vita in seguito al terzo infarto, e delle sorelle Nannie ed Eliza che insieme ad un ragazzino, narratore della vicenda, rievocano la sua esistenza appena conclusa.

Tutto è filtrato dal punto di vista del ragazzino, sebbene il titolo del racconto possa rimandare ad altre focalizzazioni; ciononostante, le considerazioni non risultano poco originali o ingenui, anzi saranno acutamente lucide e soprattutto coerenti col tono dell'autore; come su un pentagramma, i pensieri del ragazzo procedono stacco dopo stacco, senza attriti, e parlano di morte.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ James Joyce, *Le sorelle*, in *Gente di Dublino*, cit., p. 21.

Sera dopo sera l'anonimo narratore sosta davanti a casa Flynn, studiando la finestra del moribondo colorata in modo lieve ma uniforme, e riflettendo sulla stranezza di alcune parole quali «gnomone», «simonia» e «paralisi»²⁸. Finché il prete non cesserà di esistere, questo sarà il compito del fanciullo: immaginare ciò che significa morire; identificare quel verbo, più o meno consapevolmente, con altre parole.

Spostiamoci adesso sul testo di Ortese. In *Un paio di occhiali*, il racconto d'apertura de *Il mare*, oltre all'accento alla malattia cardiaca (pure qui presente fin dall'inizio), ritroviamo il punto di vista di un bambino, anzi di una bambina: Eugenia Quaglia.

Anna Maria Ortese descrive con crudezza il suo mondo, la sua vita disagiata e per lo più trascorsa all'interno non di una casa ma di un tugurio, una «grotta» addirittura, «con la volta bassa di ragnatele penzolanti»²⁹; vita resa ancor più difficoltosa a causa della grave miopia che l'affligge: circostanza che va a fiaccare le già disastrose finanze familiari, e che raggiunge il suo culmine con l'acquisto di un paio di occhiali. Il costo è di «ottomila lire vive vive» (come instancabilmente le verrà ripetuto), per un oggetto che dovrebbe restituirle l'esatta percezione della realtà. Qual è però la vera realtà, che occorre registrare e accettare, comprendere, nel migliore dei modi?

Non appena l'oculista pone gli occhiali sul naso della bambina, tutto a lei pare colorato e nuovo, ricco, pieno di fascino. «Una meraviglia» si esclamerà, anche se l'incanto non durerà

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Anna Maria Ortese, *Un paio di occhiali*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 15.

molto, ed Eugenia arriverà perfino a star male, a dire di vedere le cose non più dorate e nitide ma piccole piccole e nere nere³⁰.

La luce di una vita diversa si dissolve quindi sinistramente. Da questo momento l'autrice ritrarrà l'unico, invariabile colore della sua umanità: il colore dell'apatia, del disincanto più diffuso e, cosa ancor più incredibile, accettato. In più occorrenze Ortese parla di «grigie carni»³¹, siano esse donne o uomini, vecchi o bambini, così tracciando l'identità di un popolo che mai cambia e mai potrà cambiare, una cordigliera anonima di «facce irregolari e pallide, illuminate da occhi troppo grandi, come in una caricatura, e cerchiati, la pelle mal lavata e coperta di tele scolorite e indurite dalla polvere»³².

In Joyce, dal racconto *Le sorelle* fino a *I morti*, la città e i suoi abitanti sono ugualmente schiavi di un'impotenza che è terrificante per chi la legge, mentre è assolutamente logica per chi la vive. Un morto non può accorgersi della propria morte, questo è il senso, neppure quando è vivo. A Napoli come a Dublino.

Forse solo gli animi giovani, cioè gli animi più incoscienti e sinceri, hanno il coraggio e la curiosità di tentare una distinzione, di definire il confine e addirittura di schierarsi, anche se per poco, dalla parte non degli estinti ma degli umani, dei sognatori. Eugenia Quaglia e il narratore de *Le sorelle*, al pari di altri ragazzi e bambini descritti nelle raccolte, rappresenterebbero allora gli unici attimi luminosi, in mezzo a tanta tenebra e solitudine, i soli intervalli felici e in grado di contrapporsi a quel

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 32.

³¹ Anna Maria Ortese, *Il silenzio della ragione*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 153.

³² *Ivi*, p. 134.

trillo orribile che ricatta le due città: dove l'uomo è ridotto a sincope, marionetta, meravigliosa aberrazione.

Non c'è luce e colore, non c'è vera vita. E se c'è essa è caricatura, è «doloroso splendore»³³. Anche lo stesso incipit del *Mare*, quella battuta con cui don Peppino Quaglia canticchia: «Ce sta 'o sole... 'o sole!»³⁴, lo rivela. L'unica stella splendente è l'estraneità dell'uomo alla sua esistenza, è l'assenza raccapricciante dell'attributo più intimo che gli appartiene: la ragione e, ancor più profondamente, i sentimenti.

L'eclissi, l'omissione delle colorazioni, è prima di ogni altra cosa una negazione dei sentimenti, e pure in Joyce possiamo notarlo: tutto è indistricabile nella sua città, tutto va dal nero più fondo al bianco più ustionante.

Oltre agli oggetti e alle case, e alle varie stanze di cui esse si compongono, spesso presentate come vecchie, scure e in rovina, dalle «brune facce imperturbabili»³⁵; oltre alle strade, le mobilitie, i negozi, i crepuscoli e le albe, le sere, la luna perfino; oltre tutti i luoghi interni quanto esterni, lo sono principalmente gli irlandesi. Gli uomini e le donne descritte da Joyce sono pallidi, bianchi come quel bianco che è il colore dei morti; o grigi: grigio è il colore sul viso dell'uomo che il gestore osserva, in *Grazia*; e «completamente grigia»³⁶, fin dalle prime righe de *I morti*, è Julia Morkan: «i capelli» scrive Joyce, «tirati bassi sopra la parte superiore delle orecchie, erano grigi; e grigio anche, con ombre più scure, era il largo viso flaccido»³⁷, mentre «grigio e

³³ *Ivi*, p. 138.

³⁴ Anna Maria Ortese, *Un paio di occhiali*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 15.

³⁵ James Joyce, *Arabia*, in *Gente di Dublino*, cit., p. 37.

³⁶ James Joyce, *I morti*, in *Gente di Dublino*, cit., p. 151.

³⁷ *Ivi*, p. 154.

inafferrabile», nell'ultima pagina di *Gente di Dublino*, è il mondo in cui svanisce «l'identità»³⁸ di Gabriel Conroy. Ma gli irlandesi sono anche scuri e tetri, come il viso del protagonista di *Un fatto doloroso*, il signor Duffy, che «aveva la tinta bruna delle strade di Dublino»³⁹, e di Lehenan in *Due cavalieri*, il quale riesce a sentirsi a suo agio proprio «nella buia strada silenziosa il cui aspetto tetro si addiceva al suo umore»⁴⁰.

Nel caso di Napoli, l'effetto di straniamento è ancora più stridente: non è la Napoli calorosa e screziata quella rappresentata, e sulla quale «pesava la favola di una felicità enorme»⁴¹, evocatrice di una natura mediterranea e festosa, gialla, teocritea; al contrario il paesaggio è più nordico che meridionale, virgiliano potremo dire, per mantenere un paragone fra autori classici: l'umbratilità è il fondamentale nonché tragico requisito del capoluogo partenopeo, il medesimo che fomenta quel senso di abitudine all'inerzia, alla morte, allo spazio negato, come nel caso di Dublino, ossigenato dalla nausea e dalla sua ripetizione agghiacciante, ribadito da qualsiasi evento fuorché dalla vita: tutto a Napoli «sapeva di morte», viene scritto, «tutto era profondamente corrotto e morto»⁴².

In questo impensabile oltretomba del Sud Italia, a bagnare Napoli non è il mare bensì un nuovo fiume Lete, una fontana dell'orrore che fagocita le sue anime e le costringe all'oblio, all'allontanamento e all'offesa eterni, di sé come del resto del mondo.

³⁸ *Ivi*, p. 188.

³⁹ James Joyce, *Un fatto doloroso*, in *Gente di Dublino*, cit., p. 97.

⁴⁰ James Joyce, *Due cavalieri*, in *Gente di Dublino*, cit., p. 59.

⁴¹ Anna Maria Ortese, *Il silenzio della ragione*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 111.

⁴² *Ivi*, p. 156.

Da Eveline Hill ad Anastasia Finzio: l'assenza della Storia

Altro interessante parallelo fra *Gente di Dublino* e *Il mare non bagna Napoli* è quello che riguarda i racconti *Eveline* e *Interno familiare*: la protagonista è sempre una donna, combattuta fra il desiderio di fuggire dalla propria casa e la necessità, o meglio l'angosciante obbligo, di non allontanarsene.

Eveline apre la seconda sezione del libro dei dublinesi, la quale pur somigliando alla precedente è comunque innovata con delle variazioni: nel caso di questo racconto, l'età e il sesso della protagonista, e poi la tecnica narrativa che la descrive, questa volta in terza persona.

La vicenda si articola intorno ad Eveline Hill, una diciannovenne orfana di madre e dedita al mantenimento della famiglia, composta dai fratellini e da un padre violento che sperpera ogni risparmio nell'alcool. Unica nota positiva in tanta oppressione è costituita dal marinaio Frank, il quale vorrebbe portar via la ragazza da Dublino e condurla con sé a Buenos Aires, per incominciare una nuova vita insieme a lei.

Il racconto, brevissimo ma intenso, si risolve così in un censimento delle esitazioni che costringono la giovane a non lasciare il luogo, un catalogo paranoico di rimorsi e sensi di colpa che lei non dovrebbe assolutamente sviluppare, ma che in quanto

vittima, in quanto «animale indifeso»⁴³, come scrive Joyce nella penultima riga, indifeso e irriscattabile dalla sua prostrazione, al contrario accoglie e alimenta irreparabilmente.

Eveline purtroppo non lascerà Dublino, ma subirà con gli altri abitanti il risucchio di un gorgo che non perdona, che soltanto condanna. Come in un set de *L'angelo sterminatore* o di *Dogville*, i dublinesi almeno quanto i napoletani sono carcerati, e non possono allontanarsi dalla propria prigione: non gli è concesso, non vogliono. Per questo appariranno ancora più inutili gli incitamenti che Eveline si rivolge, e quella sua affermazione così forte e innaturale: «tutto cambia»⁴⁴, lei l'annuncerà pur non credendoci affatto.

Già la prima inquadratura in cui lo scrittore l'incasella deve valere da monito: «Sedeva alla finestra osservando la sera invadere il viale. Teneva la testa appoggiata alle tende e nelle narici aveva l'odore della cretonne polverosa. Era stanca»⁴⁵.

La stanchezza connota fin da subito la ragazza, trovando il suo correlativo oggettivo più immediato in un elemento quale la polvere. Come avviene nelle *Sorelle*, la vita-morte è osservata, più che vissuta, da una finestra, ovvero attraverso una barriera che estrania da un contatto concreto. Un espediente, questo della mediazione/sottrazione visiva, che ritroviamo nel secondo racconto de *Il mare*, e che riguarda pure in questo caso la protagonista, Anastasia Finzio, la quale, come già notato, è assimilabile al personaggio joyciano.

Al pari di Eveline, Anastasia ha perso un genitore: il padre; e sostiene col suo duro lavoro l'intera famiglia: la madre, la zia,

⁴³ James Joyce, *Eveline*, in *Gente di Dublino*, cit., p. 46.

⁴⁴ *Ivi*, p. 44.

⁴⁵ *Ibidem*.

una sorella e due fratelli, da cui però ottiene solo indifferenza; infine anche lei è turbata da pensieri rivolti ad un uomo, Antonio Laurano, che al pari di Frank è in contatto col mare. Rispetto a quest'ultimo, il primo agisce su una donna non più giovane ma matura, e non tramite la sua effettiva presenza ma attraverso il ricordo che suscita in lei: il ricordo di un vecchio spasimante, appunto Antonio, che torna a Napoli e riaffiora nella memoria di Anastasia, grazie alla gente che l'informa della sua venuta. Al contrario di Frank, lui non parte ma ritorna, e non per Anastasia ma per un'altra donna che prenderà in moglie.

La differenza è dunque presente fra le storie, che restano in ogni caso sigillate da quella cifra di ansia e disorientamento, d'attesa fastidiosa e frenetica. *Interno familiare* potrebbe persino intendersi come la riproposizione di *Eveline* quarant'anni dopo: un'Eveline che viene a sapere del ritorno del suo amore, e prendendo coscienza di una vita di «servitù e sonno»⁴⁶ nutre la sperticata, violentissima fantasia di mutarla.

Non abbiamo citato quest'ultimo passo casualmente, poiché “sonno” si riaggancia ad altre parole chiave quali “polvere”, “stanchezza”, “buio”; l'aggiunta dell'elemento marino enfatizza inoltre la narrazione, liricizzandola in un modo che è davvero straziante. Ancora una volta il mare bagna gli uomini predestinati alla salvezza, questa è la conclusione, lenisce le intraprendenze dei vincitori e non i disastri dei vinti; il mare bagna Frank e Antonio, non Anastasia ed Eveline.

Il finale, tanto di *Interno familiare* quanto di *Eveline*, è in questo senso particolarmente eloquente: assistiamo all'apoteosi

⁴⁶ Anna Maria Ortese, *Interno familiare*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 37.

della viltà che schiaccia il cambiamento, al ritorno all'ottundimento dopo aver sfiorato la vita.

Le due donne vengono descritte come fredde e pallide, ancora una volta, schiave del delirio più fondo e al contempo represso; sia l'una che l'altra vengono poi scosse dallo squillo di un campanello: Eveline, precisa Joyce, avverte quel suono scenderle «sul cuore»⁴⁷, mentre Anastasia, trattandosi del campanello di casa, lo ascolta riecheggiare fra le pareti, e quindi sia all'esterno che all'interno di se stessa. Nel secondo caso, specialmente, il ricorso a quest'oggetto va a coincidere con la parabola massima di una climax iniziata nelle pagine precedenti, in cui sono le campane della chiesa a risuonare e di conseguenza a scandire, ad accelerare l'infelicità di Anastasia; azione che infine culmina, come anche in *Eveline*, nello squillo non di un campanello ma della voce umana: per tre volte Frank chiama Eveline, incitandola invano a imbarcarsi con lui sulla nave; per due volte Anastasia si sente chiamare non da Antonio ma da un'altra voce, la stessa che intende riportarla alla sua vecchia vita, alla sua morte.

Non può esistere altro per Anastasia, per questo personaggio che riceve da Ortese lo sfregio di un'ironia acerrima, cioè di un nome che se da un lato prettamente semantico sta per "la risorta" (mi riferisco alla derivazione greca), dall'altro – più pratico – va ad identificare un essere che risorto non è, che forse è risorto ma solo per una parentesi irrisoria della sua esistenza. Come pure avviene per *Un Paio di occhiali*, dove Eugenia sta per "la bennata", l'antifrasi onomastica costituisce di per sé una prima

⁴⁷ James Joyce, *Eveline*, in *Gente di Dublino*, cit., p. 46.

condanna, un marchio di disincanto nonché di sospensione, di lontananza dalla propria identità.

Lo vediamo anche in Joyce, nel bilico di una tensione che proietta Eveline sia verso il termine “evil” (male) sia verso l’originario significato del suo nome (ringraziamento); né l’una né l’altra opzione, però, hanno qualcosa a che vedere con questa giovane, che nulla ha fatto di male e che niente e nessuno dovrebbe ringraziare, semmai solo accusare.

Come per Anastasia tutto è passivo, non provocato, subito. E sebbene le donne talvolta diventino consapevoli del loro stato, l’acquisizione non dura che per brevissime frazioni di tempo: è un’istantanea, un attimo magmatico, una folgorazione. Rischiara ma perisce presto.

James Joyce avrebbe chiamato «epifania» un meccanismo del genere, mentre Anna Maria Ortese «apparizione»⁴⁸. Due sinonimi per ribadire un concetto unico, ovvero la comparsa incendiaria della reale percezione di sé, di una manifestazione personale netta ed inequivocabile.

In quegli’istanti le cose diventano terse e scomponibili, ed Eveline e Anastasia (insieme a molti altri personaggi del *Mare* e di *Gente di Dublino*) sembrano davvero poter cambiare. Anche se, dopo quel luminoso fragore, si torna ben presto disorientati e soli (più di quanto non lo si fosse già), ammutoliti. L’apparizione e l’epifania continuano a rimanere in mano agli scrittori ma non ai personaggi: le parole, quelle vere, si assentano dalle loro

⁴⁸ Cfr. Giancarlo Borri, *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, cit., p. 90.

Anche l’attore Paolo Poli, che ha portato sulle scene *Il Mare* (spettacolo teatrale basato sulla rielaborazione di alcuni racconti di Anna Maria Ortese), ha richiamato l’attenzione su un possibile accostamento con Joyce in merito al concetto di epifania (cfr. Laura Nobile, *Paolo Poli*, «La Repubblica», 18 maggio 2011).

labbra, diventano eventi prodigiosi e in cui non dover sperare, da disperdere; il silenzio torna ad essere l'unico alfabeto con cui comunicare.

A Napoli e a Dublino le situazioni risultano perciò simili, e soprattutto nel caso di *Interno familiare* e di *Eveline* speculari: una rispecchia l'altra secondo direzioni opposte, guardando la prima nel verso della giovinezza e la seconda in quello della maturità. La simmetria risiede nel riflesso distanziato, e non nel combaciamento perfetto, in una costellazione di uguaglianze che si ritrovano divise ma pure immutate, da un lato all'altro del tragitto temporale: l'Anastasia della Napoli post guerra mondiale non ha nulla da insegnare all'Eveline della Dublino di inizio Novecento. Come in una macabra staffetta, fra un corridore e l'altro avviene il passaggio del testimone ma solo in quanto prosecuzione di un movimento che non c'è: si tratta solo di inettitudine, baratro, sconnessione totale col proprio tempo. Prosegue la Storia che non incide in alcun modo sulle sue creature: la Storia non bagna Napoli, per dirla con le parole di Silvio Perrella⁴⁹, così come un tempo non bagnò Dublino.

La ragione come visione dell'intollerabile

Attraverso le novelle conclusive di *Gente di Dublino* e del *Mare*, tanto James Joyce quanto Anna Maria Ortese esprimono il loro lato forse maggiormente autobiografico, in cui è possibile

⁴⁹ Cfr. *Anna Maria Ortese 1914 – 1998: aggiungere qualcosa all'universo* (documentario televisivo realizzato da Rai Educational, regia di Mauro Morbidelli, 2005: «<http://www.youtube.com/watch?v=RAczJdzZzUg>»).

rintracciare l'aspetto più implacabile delle critiche rivolte al luogo in cui vissero. Lo fecero inoltre da giovani, scrivendo secondo una prospettiva che non voleva solo giudicare, ma anche risollevarle le coscienze, rinnovarle; lo fecero pur avendo considerato che difficilmente sarebbero stati perdonati per la loro sincerità.

Specie la vicenda di Anna Maria Ortese deve valere come paradigma nel nostro discorso, e cioè l'esperienza di un esilio volontario perché necessario, inevitabile e soprattutto non rinviabile; essendo una donna, poi, la scrittrice pagò a quel tempo un contrappasso terribile, che l'estraniò da Napoli come dalla maggior parte della critica, degli editori, della gente. La sua fu un'esistenza vissuta al limite della povertà estrema, fatta di successi che duravano poco e di un'intensissima scrittura, nient'altro. E aggiungo qui una piccola glossa a margine: dalla pubblicazione del *Mare* in avanti di Ortese ricorrerà un ritratto pressoché unico. Nelle testimonianze che la riguardano, l'autrice si presenta ogni volta allo stesso modo: portava sempre lo stesso cappello, lo stesso vestito nero, la stessa figura che raramente varcava la soglia di casa e che preferiva dormire il giorno anziché la notte, e che dedicava il resto del tempo alla fame e alla scrittura.

Da questo punto di vista Joyce seppe di sicuro destreggiarsi meglio: essere più abile e forse anche più fortunato; più mondano, estroverso, spendaccione, dotato di una spigliatezza che gli permise di intessere rapporti sociali che contribuirono alla sua affermazione di scrittore. Ma ad ogni modo, sia per l'uno che per l'altra le avversità furono tantissime, e la frattura dal proprio luogo dolorosa: in maniera particolare lo sforzo di aver adottato e

comunicato una voce diversa, di essersi posti come discontinuità rispetto al passato, come opposizione.

In merito ad Anna Maria Ortese, facciamo per lo più riferimento all'inchiesta intitolata *Il silenzio della ragione*, che costituisce l'ultima parte del *Mare* nonché uno dei suoi punti più controversi, a cui sono dovuti la polemica e il risentimento maggiori dell'ambiente partenopeo. Protagonista del resoconto è il gruppo ormai dissolto dei suoi intellettuali più progressisti: figure come Domenico Rea, Luigi Compagnone, Michele Prisco, Raffaele La Capria, Pasquale Prunas e Vasco Pratolini (in quel periodo residente a Napoli), alle quali l'autrice si legò nei primi anni del dopoguerra e che in seguito abbandonò, ritrovandoli sì poco tempo dopo ma non più uguali: la loro unità originaria si era sgretolata, nelle parole dell'autrice, sotto il peso dell'invidia e del tornaconto personale, della sete del proprio successo e di frustrazione per quello altrui. Non più coesione e cultura condivisi, bensì istinto di sopraffazione, ansia commerciale, disimpegno⁵⁰.

Apparvero subito diversi ad Anna Maria Ortese: risucchiati dalla voragine di larve che ognora assediava Napoli, anch'essi perduti e striscianti dentro una terra arida e senza nutrimento. E se un tempo potevano essere loro, da intellettuali, ad antropomorfizzare la città secondo la propria visione e manipolazione del reale, se un tempo la scrittura aveva il potere di piegarla alla sua forza e così infonderle nuove forme e dimensioni, ora al contrario è quella stessa città che li inghiotte ed annulla, relegandoli al limbo funereo dell'uguaglianza e di una lotta vana, all'ascesa già frustrata in partenza. Più di ogni

⁵⁰ Cfr. Giancarlo Borri, *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, cit., p. 39.

altra cosa, come efficacemente ricorda Giancarlo Borri, Anna Maria Ortese desiderava

opporsi a quel senso di «ripiegamento» della «divina napoletanità», a quell'adagiarsi nella «sacralità naturale» napoletana, un aspetto questo che le era parso di cogliere in quel periodo e in quella situazione, e che contrastava con il necessario recupero della vita vera attraverso il «ripensamento» e la conquista della «seconda natura» vale a dire la ragione⁵¹.

Nella città senza ragione, nella «città involontaria»⁵², la stessa che pareva vivere di nulla tranne che della gloria della sua vecchiaia, Ortese cerca di rispondere con la ragione: non tramite la relegazione al proprio baricentro ma attraverso la spinta verso l'universalità.

Questa stessa logica appare anche ne *I morti*, quindicesimo ed ultimo racconto di *Gente di Dublino*, per mezzo del quale James Joyce veicola il suo criticismo nei confronti della rigida mentalità irlandese. Il protagonista, Gabriel Conroy, in numerose occasioni è obbligato a difendersi, quasi a giustificarsi, per i suoi contatti al di là dell'Irlanda, soprattutto al cospetto della patriottica Miss Ivors. Ospite insieme alla moglie Gretta in casa delle sorelle Morkan, Gabriel si ritrova per caso a ballare con lei, ad ascoltarla e osservarla da vicino: la sente parlare e muoversi accanto a lui; scorge il suo colletto sul quale trionfalmente campeggiano un emblema e un motto irlandesi; intende la sua malizia, a fatica dissimulata, e le sue arguzie che non cessano di accusarlo: Miss

⁵¹ *Ivi*, p. 42.

⁵² Cfr. Anna Maria Ortese, *La città involontaria*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 73-97.

Ivors esclama addirittura di vergognarsi di lui, definendolo con tono spezzante un anglofilo⁵³.

Agli occhi della donna, Gabriel è qualcosa di peggio di uno straniero: è cioè uno che con gli stranieri ci parla e sarebbe perfino in grado di difenderli, è uno che ha a cuore il proprio Paese ma potrebbe averne facilmente a cuore degli altri.

Ricordiamo quel passo de *Il castello* di Kafka:

Lei non è del Castello, non è del villaggio. Lei non è nessuno. Anzi, sfortunatamente anche lei è qualcuno, e cioè un estraneo, uno di troppo, uno che è sempre tra i piedi, uno che è causa di continue seccature [...]⁵⁴.

L'ostessa parla all'agrimensore K., e con la stessa foga di Miss Ivors sottolinea l'incomunicabilità fra chi risiede in un certo posto e chi, a quello stesso posto, è estraneo. Inoltre nel caso di Joyce, come di Ortese, tutto questo varrà doppio, non solo per il loro cosmopolitismo ma anche per il loro essere nel novero dei più disagiati, i più poveri, i più emarginati, da vari punti di vista, che la società dei loro tempi poteva produrre.

Miss Ivor incarna in questo senso la legge nel suo significato più castrante, il ritorno all'ordine sempre e comunque, l'impossibilità di uscire dai ranghi, la mancata evasione verso l'ignoto ovvero la fantasia, l'energia creatrice, la scrittura in questo caso specifico.

La donna, tornando all'analisi del racconto, non riesce ad accettare che Gabriel scriva per il *Daily Express*, un giornale inglese: questo il suo disappunto, lo stesso che funge da cassa di

⁵³ Cfr. James Joyce, *I morti*, in *Gente di Dublino*, cit., p. 160.

⁵⁴ Franz Kafka, *Il Castello*, Feltrinelli, Milano 1994, p. 82.

risonanza, da vettore argomentativo che approfondisce il discorso fra i due, e che man mano lo allarga come una forbice: da un lato la lama nazionalista ed intransigente di Miss Ivors, dall'altra quella cosmopolita di Gabriel Conroy; sebbene a quest'ultimo Joyce voglia in verità riservare un ruolo di mediatore, di testimone e attivista sia delle tradizioni irlandesi (che in quella serata non scorderà di elogiare) sia della cultura europea⁵⁵.

Il giovane Joyce dublinese lo riconosciamo in quest'ultimo specifico ruolo, il dinamico Joyce che si sente annoiato, oppresso e anche minacciato dalla sua città, e dalla quale intende certo allontanarsi. E se pure risulta essere meno esposto rispetto ad Anna Maria Ortese, che nel *Silenzio della ragione* parla in prima persona, ne *I morti* l'autobiografismo appare comunque visibile, per non dire inequivocabile. In realtà è come se si chiudesse un anello, un cerchio di vita personale iniziato fin dal primo racconto e che qui si completa, rappresentando il suo grado più intenso.

Una conclusione che si ripresenta anche nel finale del *Mare*, dove un'emozione feroce e insieme calmissima sorprende le righe; un'estrema appropriazione della grande vita, e della grande morte, della città, la quale viene raccontata con una partecipazione che va oltre la semplice commozione:

Allora tornai al mio albergo, e pensando a tanti casi e persone passò la notte, e riapparve l'alba del giorno in cui dovevo ripartire. Mi accostai alla finestra di quella casa ch'era alta come una torre, e guardai tutta Napoli: nella immensa luce, delicata come quella di una conchiglia, dalle verdi colline del Vomero e

⁵⁵ Cfr. Francesco Gozzi, "The Dead", in *Cronache da una città di morti. Per una lettura di Dubliners*, ETS Editrice, Pisa 1991, p. 134.

di Capodimonte fino alla punta scura di Posillipo, era un solo sonno, una meraviglia senza coscienza. Guardai anche verso le mura rosse di Monte di Dio, dove il ragazzo sardo, così semplice e freddo, forse a quest'ora ancora pensava, chiuso nella sua stanza piena di polvere, e non so che provassi. Non si sentiva che lo sciacquio tranquillo dell'acqua sugli scogli, non si vedevano che le colline sempre più vive e vittoriose nella luce, e, più giù, le case e i vicoli grigi, i miseri vicoli infetti, dove brillava ancora, sulle immondizie, qualche lume. Ma il giorno diveniva sempre più alto e splendido, e a poco a poco anche quelle ultime luci si spensero⁵⁶.

È così che si conclude *Il mare non bagna Napoli*, questo libro che per Ortese fu essenzialmente «*visione dell'intollerabile*»⁵⁷.

In quella fantasmagorica catastrofe che era la città partenopea, il suo fu un intervento libero, lucidissimo, e che venne troppo attaccato perché scritto forse con troppa sincerità, con troppa *visione*, per usare le sue stesse parole.

La capacità grandiosa dell'autrice, di penetrazione come di decifrazione della sua società, unita all'esigenza di dare un nome e una causa al fallimento che l'affiggeva, portarono allo sviluppo di una sensibilità che sentiva il dovere della verità, e che dunque non permetteva l'omissione. In questo senso, la ricezione di tanta intollerabilità si presentò doverosa, giusta, almeno nella misura in cui lo fu la sua prosecuzione: la trasmissione, la comunicazione agli altri.

Ne *I morti* i presupposti e gli esiti sono analoghi. Lo schermo di un alter ego, che possiamo ritrovare nel protagonista del

⁵⁶ Anna Maria Ortese, *Il silenzio della ragione*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 172.

⁵⁷ Anna Maria Ortese, *La Giacchette Grigie di Monte di Dio*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 175.

racconto, non intralcia i pensieri dell'autore: James Joyce emerge chiaramente dalla maschera di Gabriel Conroy, così allineandosi a molte delle considerazioni alle quali giunge anche Anna Maria Ortese.

Nell'ultima pagina, le parole di chi racconta sono da riferire sia all'uno che all'altro: al Joyce che coglie l'orrore del mondo in cui vive, e al Gabriel che invece l'avverte solo in quel terribile momento, il Gabriel che si sveglia dal suo folle torpore e finalmente comprende. Per un attimo, così, gli occhi dello scrittore da quattro si riducono a due: si riuniscono, si ritrovano. La creatura ridiventa unica come è unico il mondo visto e descritto.

Ci troviamo nella camera d'albergo che i due coniugi hanno preso in affitto per la notte, Gretta si è appena addormentata e Gabriel la sta osservando: si commuove, mentre il rumore della neve che cade lo sorprende. L'uomo distoglie allora lo sguardo, avvicinandosi alla finestra, completamente ammaliato dalla neve.

Cadeva dovunque sulla scura pianura centrale, sulle colline senza alberi, cadeva dolcemente sulla palude di Allen e, più a occidente, cadeva dolcemente nelle scure onde ribelli dello Shannon. Cadeva dovunque nel cimitero isolato sulla collina dove Michael Furey era sepolto. Si posava in grossi mucchi sulle croci storte e sulle lapidi, sulle lance del cancelletto, sugli sterili spini. La sua anima si abbandonò lentamente mentre udiva la neve cadere lieve nell'universo e lieve cadere, come la discesa della loro ultima fine, su tutti i vivi e i morti⁵⁸.

⁵⁸ James Joyce, *I morti*, in *Gente di Dublino*, cit., p. 188.

Vengono ripercorse in maniera sorprendente le medesime tappe di Anna Maria Ortese: l'arrampicarsi su di un luogo che non è la propria casa, lo sguardo largo e che al pari di un flutto gigantesco scavalca la finestra; e ancora la notazione della luce, in entrambe le occorrenze così ambigua, così crudele perché in realtà inesistente (specie nel caso del *Mare*); infine il soffermarsi con calma angoscia sull'elenco delle colline e delle acque, dei morti, dello spirito che decade e si sdilinquisce verso una regione ignota del proprio essere: «non so che provassi» annota Ortese nel suo passo; mentre Joyce, sempre in riferimento a Gabriel, scrive che «la sua anima si abbandonò lentamente».

Si arriverà alla fine a una sospensione perfetta: anche se l'accusa e il giudizio impliciti percuotono i due libri, l'ultima parola su Napoli e Dublino non è un ulteriore attacco, il più spettacolare potremmo immaginare, bensì il senso di un vertiginoso riposo, di un'apnea terminale e fiabesca, che pur nell'assenza di moto continuerà ad esistere.

Dall'alto della sua torre Anna Maria Ortese vede l'alba, lo spettacolo di un giorno che diventa «sempre più alto e splendido», e fallace: le luci, nella cinematografica e toccante resa della scrittrice, vengono infatti spente, anzi sono le stesse luci a spegnersi. Perché l'unico diritto di tale città, l'unico atto spontaneo e deciso, è questo: il non volersi vedere, non volere appropriarsi della propria parte più devastata, incattivita, in una parola intollerabile, e non volere nemmeno giungere ad una salvazione; brancolare di fronte a una natura che invece di sopravvivere prepotentemente vive, smagliarsi fibra dopo fibra, dimenticare di esserci.

In Joyce è questa stessa sensazione che chiude il finale: cos'è da considerare vivo e cosa morto? Siamo vivi o siamo morti? Qual è l'astrazione fondamentale, l'anomalia sensibile che dovrebbe riguardarci per conquistare la distinzione?

Come Anna Maria Ortese fa ricorso all'ambiguo statuto del sole partenopeo, James Joyce si affida anch'egli ad un elemento meteorologico, e altrettanto ingannatore: la neve, che con la sua caduta insensibile eppure serena, materna, con la sua anima falsamente lucifera, suggella le ultime parole de *I morti* all'insegna dell'insicurezza e del dubbio più grandi, i più umani e a noi più vicini.

Ad oltre un secolo di distanza dalla pubblicazione di *Gente di Dublino*, lo sbandamento che si può provare leggendo quelle ultime frasi è una conferma del fatto che quegli stessi dubbi ci appartengono ancora, che il mondo descritto da Joyce, e in seguito da Ortese, è ancora il nostro mondo: un mondo di stranieri, sproteetti e tenuti ai margini; tutto è rimasto fatiscente, disattivato, stanco.

Sembra quasi di ritrovare alcune battute di *Se questo è un uomo*. «Il futuro ci stava davanti grigio e inarticolato, come una barriera invincibile. Per noi, la storia si era fermata»⁵⁹: così scriveva Primo Levi, in un contesto che era ovviamente diverso. Si trattava del campo di sterminio di Auschwitz, e non di Napoli o di Dublino; nel primo caso siamo davanti all'uomo che con consapevolezza abbatte se stesso, mentre negli altri parliamo di uomini che non riescono ad avere coscienza di sé. Eppure, messe in bocca a un dublinese di Joyce o a un napoletano di Ortese, le parole di Primo Levi appaiono sorprendentemente valide, e

⁵⁹ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 2005, p. 105.

appaiono ancora più giuste se confrontate con la radice comune dalla quale siamo partiti: l'attenzione verso la storia dei nativi, il loro *exemplum* massimo ed estremo, e che non è poi così distante, a ben pensarci, dalla tragedia nazista. I campi di concentramento non hanno forse qualcosa da spartire con le prime, tremende reclusioni indiane? Non c'è forse una matrice condivisa – da Ortese come da Joyce, e in definitiva anche da Levi – alla luce della quale leggere la storia degli indiani? Fu una storia di *otherness*, di relegamento, di esclusione senza pari: ed è da questo presupposto che tanto Ortese quanto Joyce vanno avanti.

Napoli tanto quanto Dublino è ghetto, cunicolo di corpi in putrefazione, terra perduta. Non esistono soli che possano illuminare davvero, né tanto meno nevi che rassicurino anche col più smagliante dei candori.

E forse è questa l'unica quiete che dovremmo attenderci. Forse per comprendere non dovremmo domandarci altro, dire solamente quello che dice Pasquale Prunas nell'ultima parte del *Mare*: «è vero che siamo morti? [...] È vero che siamo assorbiti dalla città, e ora siamo in pace?»⁶⁰

Forse siamo morti, sì.

O in alternativa stranieri.

⁶⁰ Anna Maria Ortese, *Il silenzio della ragione*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 161.

L'azzurro ortesiano.

Riassunto e simbolo dell'*otherness* migliore

Le occorrenze de Il mio paese è la notte: le autonomie e i debiti verso Foscolo e i crepuscolari

O casa dolce, e tu non sei mutata,
ancora in piedi sei, mia dolce casa.
Torna al mattino il biondo sole e i muri
antichi bacia e le pareti e gli ampi
vetri lucenti a lui; ritorna il sole,
ora che siamo in marzo, un poco prima
e un poco tardi s'allontana. Piena
d'esso è la casa, e di quell'altro vuota.
Era quell'altro bruno, ed a goderlo
oh, quanto stava, questo dolce sole,
fuori dal balcone, là, come lo vedo.
Stava beato e buono. Non sapeva.
Ora è scomparso. Dolce sole, stai,
oh, non ti scaccio: tu di lui mi parli,
tu che di lei perenne incanto resti.
Come t'amava! Era negli occhi suoi,
arsi un poco, ma calmi, quella immensa
ardente pace che il deserto emana.
Pace, poi ch'era diventato buono,
ed ai fratelli sorridendo: "in pace,
diceva, state." E in quella pace è sceso.¹

¹ Anna Maria Ortese, *Manuele*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 11.

Abbiamo appena letto la stanza iniziale di *Manuele*, componimento che apre il primo libro di poesie di Anna Maria Ortese: *Il mio paese è la notte*, edito dalla casa editrice Empirìa nel 1996. È la stessa scrittrice a curare una breve prefazione al volume, dove parla dei suoi «piccoli scritti in forma di poesia», e aggiungendo che «di ogni settore è indicata la data spesso approssimativa in cui furono composti»².

Ma *composti* non è la parola adatta: queste cose, tranne alcune eccezioni, non furono mai *composte*, obbedirono a un impulso espressivo o emotivo. Il motivo per cui le ho conservate tutte, credo sta in questo: che, dal lontanissimo '32-'34 hanno accompagnato tutte le stagioni, o quasi, della mia vita, e preceduto la scrittura dei libri di prosa.³

Ortese passa poi a elencare le sezioni poetiche e degli argomenti di volta in volta toccati, è come se implicitamente si scusasse coi lettori per la mancata consegna di riferimenti compositivi e temporali certi; e giunge infine, come disarmata, stremata, alla menzione della poesia *Manuale*. E lo fa, ossimoricamente, nelle ultime righe dell'introduzione:

[...] non è il primo scritto della raccolta (è del 1933); era stato preceduto da quelli del 1932-34. Ma non lo vedevo, emotivamente, dopo gli altri. L'ho posto per questa ragione all'inizio della raccolta.⁴

² *Ivi*, p. 5.

³ *Ibidem*.

⁴ Anna Maria Ortese, *Il mio paese è la notte*, cit., p. 6.

Manuele, abbiamo già detto, inaugura la produzione prosastica di Anna Maria Ortese (nel 1934, col racconto *Pellerossa*); e sempre Manuele è il riferimento primario della poesia: cartina di tornasole, asse portante, stella polare della vita e dell'arte di Anna Maria Ortese, apre e chiude il discorso sull'*otherness* che stiamo analizzando, darà l'avvio e al contempo concluderà la riflessione estenuante dell'autrice riguardo l'essere stranieri, il sentirsi, il diventare, l'indicarsi come stranieri.

Tenendo a mente questo quadro, risulterà ancora più forte l'incipit della poesia, che si apre con un delicatissimo e al contempo straniante: «O casa dolce», che difficilmente restituisce una sensazione di domestico, di quiete familiare condivisa, di casa appunto; al contrario ci guida nella descrizione di una ferita – la più grande, la principale –, mostra definitivamente lo squarcio e con esso le macerie di quella che è e non è più una casa. O meglio, è una casa distrutta.

«O casa dolce», dicevamo. Dalla straniera Anna Maria Ortese forse ci si aspetterebbe dell'altro, un riferimento alle amate praterie o un'invocazione agli oceani, un'elegia che contempi nonostante tutto la natura, una preghiera che consideri l'incessante spostarsi da un luogo all'altro, di Anna Maria come di Manuele, in un continuo viaggio senza fine e meta, senza riposo.

Ortese invece esordisce con un'immagine che evoca la piccolezza, il raccoglimento e il minimalismo, il banale perfino. La casa, questa casa che malinconicamente richiama un'atmosfera crepuscolare – «O mia piccola dolce casa»⁵ esordisce Sergio Corazzini ne *Il cuore e la pioggia* –, questa casa

⁵ Sergio Corazzini, *Il cuore e la pioggia*, in *Poesie*, BUR, Milano 1992, p. 129.

che trattiene un mondo di piccole povere cose, dimesse e senza apparente valore, minuscole e soffocanti, ecco che a un tratto si trasforma in qualcosa di gigantesco, in un'entità, un mostro: perché resa vuota, improvvisamente, dalla morte di Manuele.

Ortese naturalmente conosceva i crepuscolari, e in più punti delle sue opere emerge non tanto l'assimilazione della loro lezione, piuttosto il loro superamento se non addirittura ribaltamento.

Torniamo ancora una volta al passo che stiamo esaminando: oltre al termine «casa», che si ripete per tre volte, e «dolce», per quattro, troviamo anche i termini «pace» e «sole», anche questi ripetuti per ben quattro volte.

Il sole – un sole improprio, ingannatore, ingiusto – splende sul misero tetto degli Ortese anche dopo la tragedia del lutto. L'autrice accantona così le atmosfere grigie tipiche dei crepuscolari, mette da parte uno scenario umbratile e impone una luce che è sia fisica sia simbolica.

Ortese non punta all'effetto della dissolvenza, si capisce. Non mischia le carte e non cerca di nasconderle; vuole anzi che le ferite siano il più possibile visibili, alla luce di tutto, quindi anche del sole; vuole, e non per esibizionismo, che il suo dolore di nomade, di peregrina eterna, di straniera, sia perfettamente accostabile a quello del fratello – altro nomade, altro peregrino, altro straniero – che in quella casa non farà più ritorno. La straniera Ortese supplisce allora a quell'assenza, l'assume sulle proprie spalle e la ripropone insieme ad un'altra, implicita, che tanto lei quanto Manuele e ogni altro Ortese ha sempre vissuto: l'essere sempre in viaggio, in movimento, in mancanza.

Riesaminiamo ora la prima strofa e precisamente la parte finale, in cui la parola «pace» è ribadita per quattro volte, come abbiamo già sottolineato: una pace, antifrastica, che può forse appartenere a Manuele, o meglio a ciò che ne rimane, ma non di certo ad Anna Maria e al resto della sua famiglia. È una pace che ha la forma di una cantilena, recitata quasi con lo spirito di una bambina, come una nenia solenne ma semplice, semplicissima. Proprio in questa scelta credo si rintracci una maggiore influenza dei crepuscolari, e specie di Marino Moretti, noto per aver adottato una scelta compositiva definibile come regressiva, ossia non altisonante, semplicissima, al limite della prosa.

È un linguaggio, quello di Moretti, che s'impone non per la sua intensità bensì per la sua ripetitività, per il verso sussurrato a bassa voce, per la tendenza alla reiterazione che sfiora il balbettamento: infantile, innocente, incorreggibile.

Bàrberi Squarotti parlò al riguardo, con una formula diventata celebre, di «grado zero» della poesia, per segnalare un livello che Ortese non arriverà ad eguagliare, certo, ma che tuttavia considera, volutamente sfiora, riprende e rielabora. Come Moretti, Ortese si affida a un numero considerevole di riprese, opta inoltre per un verso spezzato dalle virgole, e costruisce un discorso fatto di ritardi, quasi ripensamenti, non incertezze ma più stanchezze, le fatiche del vivere – rese alla perfezione dal punto di vista tecnico – che fanno scricchiolare alquanto quella casa, quella sorta di fortezza lodata fin dal principio per la sua solidità e resistenza.

Altro punto in comune coi crepuscolari, e specie col già citato Corazzini, è da individuare nella riluttanza a dichiararsi poeta, e dunque a presentare i propri scritti come poesie.

Perché tu mi dici: poeta?

Io non sono un poeta.

Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.

Vedi: non ho che le lagrime da offrire al silenzio.

Perché tu mi dici: poeta?⁶

Un manifesto d'intenti vero e proprio, quello che abbiamo appena letto, e che Corazzini inserisce all'interno della raccolta *Piccolo libro inutile*: nome che è davvero un programma. Anna Maria Ortese però non sarà da meno, se ci tiene a precisare, nella breve prefazione a *Il mio paese è la notte*, che i suoi non sono altro che scritti

“in forma di poesia”: per dire che esiste la tentazione di un “ritmo”. Sarebbe più giusto dire: “con aspetto di poesie”. Perché dire *poesie* è indicare espressioni precise e compiute; e qui, di preciso e compiuto, non c'è quasi nulla.⁷

L'apice di un discorso simile lo realizzerà forse Montale, con quella richiesta – perentoria quanto disperata – di non chiedere la parola, ovvero il senso, il pensiero che possa sciogliere la vita e i suoi dubbi, le sue esitazioni e i suoi drammi. Sia Corazzini che Ortese sono sulla stessa linea: il primo con l'obiettivo di provare come uno smagliamento, una consunzione continua dei miserevoli oggetti che ha intorno, che perdono la loro essenza concreta, scenografica per così dire, e diventano, come scrisse Mengaldo, «spazio e scenario di una piccola e iterata sacra

⁶ Sergio Corazzini, *Desolazione del povero poeta sentimentale*, in *Poesie*, cit., p. 175.

⁷ Anna Maria Ortese, *Il mio paese è la notte*, cit., p. 5.

rappresentazione dell'anima»⁸; la seconda prendendo a prestito quelli stessi oggetti corazziniani e smembrandoli, isolandoli, rendendoli brandelli di un luogo non più capace di reggere il proprio stesso significato.

Quella rappresentazione indicata da Mengaldo, ecco che in Ortese diventa contestazione, immedesimazione impossibile, scarnificazione estrema del dettaglio. Lo si vede assai bene dagli oggetti, ancora una volta gli oggetti, scelti dall'autrice in modo tutt'altro che arbitrario: in questa prima parte si citano «i muri», «le pareti», «gli ampi vetri lucenti», «il balcone»; e più in là troveremo «il miglior letto», «la tavola antica», gli «angoli deserti delle stanze». Nient'altro che sineddoci per indicare la propria casa, pare di capire, pezzi, parti di un corpo fisico nominati uno dopo l'altro, ma non per segnalare una coesione, anzi.

Ortese si serve della tradizione – in ogni senso, familiare e crepuscolare, della vita che ha subito e della letteratura che ha scelto – si serve della tradizione per aggiungervi qualcosa di nuovo, per sbalordirla e sbalordirsi, per ribaltare ciò che per Corazzini, in questo caso, era un “semplice” pianto di fanciullo, il singhiozzare di un essere indifeso chiuso nel cerchio della sua casa. Casa che per il poeta milanese è comunque riparo, mentre in Ortese è tutt'altro: è punto di partenza del suo essere raminga⁹,

⁸ *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 1978, p. 27.

⁹ In questo senso la casa sembra essere l'esatto opposto dell'Ortese sempre in movimento, impossibilitata a fermarsi in un punto certo. Non credo sia un caso che l'autrice ponga l'accento sulla mancanza di modifiche, sulla stasi, sull'assenza di variazione: «e tu non sei mutata» dice infatti la poesia dopo la prima invocazione, «ancora in piedi sei, mia dolce casa»: nonostante tutto, nonostante gli spostamenti, e nonostante la morte.

il sospingimento costante verso la precarietà, la promessa di una fedeltà mai raggiunta.

Come, o Manuele, li vorrei i singhiozzi
mentre di te vado parlando. Eppure
tacito il cuore si comporta e batte
come d'usato. Non è certo in lui
l'anima degli umani, o mio Manuele,
Soltanto è in esso quell'antica e cara
leggenda dell'affetto – o copertina –
che dell'anima parla con fiammanti
o modesti caratteri. Non piango
qui, non singhiozzo, vedi, ma soltanto
un infinito desiderio provo
d'appoggiar, calma, la mia guancia sopra
i marmi e i fiori della tua lontana
fra palme e azzurro, solitaria tomba.¹⁰

Leggendo questa seconda strofa di *Manuele*, la casa, almeno la casa fisica degli Ortese, scompare, e lascia il posto a considerazioni meno pratiche e più metafisiche, forse meno prevedibili e più oscure, le quali confluiscono amaramente nell'immagine della tomba.

Qui il rimando, mi pare evidente, è a Foscolo, quel Foscolo che nel 1802 scriveva, nel decimo dei suoi dodici sonetti:

Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo
di gente in gente, mi vedrai seduto
su la tua pietra, o fratel mio, gemendo
il fior de' tuoi gentili anni caduto.¹¹

¹⁰ Anna Maria Ortese, *Manuele*, in *Il mio paese è la notte*, cit., pp. 11-2.

Gian Dionisio Foscolo, detto Giovanni, ufficiale della Repubblica Cisalpina, morì probabilmente suicida per alcuni debiti di gioco, a soli vent'anni (la stessa età di Manuele Ortese). Il fratello Ugo non si trovava a Venezia in quell'ultimo, drammaticissimo attimo della sua esistenza, bensì a Milano. Era distante, proprio come lo era Anna Maria Ortese.

Entrambi condividono, nelle rispettive liriche, il motivo della tomba e della lontananza. Foscolo scontava il prezzo dell'assenza, e Ortese non accompagnava certo Manuele in missione verso la Martinica. La tomba, la tomba lontana, la tomba solitaria, è allora l'oggetto orrendo che unisce queste due, anzi queste quattro vite: le vite dei poeti e dei loro fratelli, di chi è morto troppo presto e di chi (ne) ha scritto per (farli) continuare a vivere.

Foscolo – è chiaro – caricherà il testo anche di altri valori. Al poeta di Zante piace rafforzare la propria figura eroica; lo sradicamento e la precarietà sono fattori che pesano sul suo vissuto, ma è pur vero che c'è come un ammiccamento per alcune immagini mitologiche, come sappiamo: dagli «avversi Numi»¹², che di norma infastidiscono meravigliosamente l'eroe, al dispiegamento di poteri sovrumani contro i quali ogni lotta è vana, per cui l'eroe, di conseguenza, soccombe.

Proprio questa precisa dimensione dell'eroico unita a quella dell'inutilità, seppur generosa, dei suoi slanci, in Ortese manca; o sarebbe meglio dire che nei suoi scritti c'è sempre un certo fatalismo, una condizione di dramma, repentino e imbattibile,

¹¹ Ugo Foscolo, *In morte del fratello Giovanni*, in *Le poesie*, a cura di Marcello Turchi, Garzanti, Milano 2006, p. 37, vv. 1-4.

¹² *Ivi*, p. 9.

mai disgiunto da una tensione naturale per l'elegia, per una forma di pianto che arriva al lettore in forma pura e ingenua, tanto che spesso pare animale invece che umano: al di là degli artifici ovviamente presenti, oltre le molte enjambement e assonanze e ripetizioni, Ortese preferisce il ricordo all'esaltazione implicita, ossia lascia poco spazio per sé stessa, dedica poco tempo a definire la propria leggenda personale – anche lei eroina se vogliamo, e ugualmente fuggiasca, assolutamente in esilio (tanto da far risuonare distintamente lo Jacopo Ortis: «Perché dunque io fuggo? e in quali lontane contrade io vado a perdermi? dove mai troverò gli uomini diversi dagli uomini?»¹³: frasi tratte dalla famosa lettera da Ventimiglia, ma che potrebbero venire tranquillamente dalla bocca di Anna Maria Ortese).

Certo entrano in gioco altre componenti: storiche, politiche, sociali, che dividono inevitabilmente Foscolo da Ortese, e che contribuiscono alla celebrazione del primo come alla mortificazione della seconda. Eppure l'evento simile da cui prendono le mosse – la morte di un familiare, nella fattispecie un fratello – rivestirà per l'uno quanto per l'altra un'importanza non secondaria, andando a mettere in risalto, come se non lo fosse già abbastanza, quella lontananza (non solo fisica), quella diversità, quell'*otherness* dei quali entrambi sono incarnazione.

Abbiamo pianto, o Manuele. Forse
mai ti volevamo bene come allora
che, sventurato, non avevi nulla:
solo la gloria del tuo sangue rosso,
alla testa tappeto e al forte viso
in pace bianco e sorridente. E il mare

¹³ Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Garzanti, Milano 2000, p. 160.

che non era più tuo, sì, ti guardava
disteso a prora riaccostar la terra,
celere; e immerso te piangeva, allora,
te abbandonando alla matrigna antica.

Matrigna? No, ché quanti fiori ti diede
la Martinica bella. Fiori e fiori
di tutti i suoi giardini. Ti copriva
così, sapendo che di mamma i baci
mancavano, Manuele, e dei fratelli
al lor fratello, il silenzioso grido.¹⁴

La giovane Anna Maria pare volersi rifare ad Antigone, angosciata, come ricorderemo, per la perdita di Polinice. Al pari della fanciulla di Tebe, anche la ragazza di Napoli deve riflettere sulla scomparsa del fratello, e lo fa in maniera vivida, accorata, e con ancora più strazio se pensiamo che Ortese non ha neppure un cadavere su cui piangere.

«Abbiamo pianto», inizia non a caso la terza sezione di *Manuele*, riportata sopra, la stessa che sembra ribadire con forza la maggiore conquista di Antigone, quel diritto di piangere, come lo ha definito Alessandra Papa, che unisce le due donne nonostante i differenti contesti¹⁵.

È forse questa la strofa più intensa dell'interno componimento, nella quale spiccano i riferimenti coloristici – il rosso e il bianco – che avevamo notato in precedenza nell'esame di *Pellerossa*, racconto incentrato anch'esso sulla figura di Manuele. Subito dopo Ortese inserisce, e c'era da aspettarselo, il riferimento al mare, «che non era più tuo»: il mare dei morti, vorrebbe dire, il

¹⁴ Anna Maria Ortese, *Manuele*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 12.

¹⁵ Cfr. Alessandra Papa, *Il diritto di piangere. Fenomenologia del lutto femminile*, Vita e Pensiero, Milano 2019.

mare degli stranieri, degli sconosciuti fra gente sconosciuta; il mare, prosegue l'autrice, che lo vede arrivare, il mare che è perfino capace di piangere – piangere, ancora una volta – mentre lo abbandona alla «matrigna antica».

Nelle ultime due parole è da cogliere certamente un'eco leopardiana, con riferimento a quella natura spietata che non ha problemi nel generare nuovi figli, ma che ugualmente non si fa scrupoli ad abbandonarli alla loro sorte: sorte malvagia.

Ortese tuttavia si corregge poco dopo. Il suo appello a Leopardi sembra più istintivo, dettato dalla rabbia e dal tormento; accusa ma un attimo dopo si ripente, scaglia con violenza il sasso ma eccola subito ritirare il braccio.

Matrigna? No, ché quanti fiori ti diede
la Martinica bella. Fiori e fiori
di tutti i suoi giardini. Ti copriva
così, sapendo che di mamma i baci
mancavano [...]

Nella triade matrigna-Martinica-mamma si condensa tutto, o quasi, il significato della lirica in esame. La natura, la Martinica appunto, non deve essere giudicata fino in fondo colpevole; è la «Martinica bella» infatti, che produce fiori da tutti i suoi giardini. La matrigna è da cercare altrove, al di là di quel piccolo pezzo di mondo come pure oltre l'amore della madre vera e propria, di Manuele tanto quanto di Anna Maria. La matrigna forse non è neppure da cercare, poiché non esiste, non c'è un male così chiaramente definibile così come un bene che protegga univocamente, sempre, comunque, le creature che pure lo praticano.

Qui è da riscontrare una delle differenze più vistose rispetto al sonetto foscoliano, dove l'immagine materna è al contrario in posizione di grande rilievo.

la madre or sol, suo dì tardo traendo,
parla di me col tuo cenere muto:
ma io deluse a voi le palme tendo;
e se da lunge i miei tetti saluto,

[...]

questo di tanta speme oggi mi resta!
straniere genti, l'ossa mie rendete
allora al petto della madre mesta.¹⁶

In Foscolo la figura materna, nota Maria Antonietta Terzoli, «appare l'unica garante di un'unità familiare dispersa: “La Madre or sol suo dì tardo traendo/ Parla di me col tuo cenere muto” (X, 5-6)”: ma è garanzia vana, se la madre parla del figlio lontano con il figlio scomparso, che non può più rispondere»¹⁷.

Quella madre tuttavia, la greca Diamantina Spathis, evocata all'inizio della seconda quartina e della seconda terzina, è elemento tutt'altro che secondario nell'economia della lirica foscoliana, da un punto di vista simbolico almeno quanto contenutistico. Nel testo ortesiano, invece, la madre ha un peso limitato: entra momentaneamente in scena, ma non definisce una situazione; viene sì mostrata, ma non sarà memorabile.

¹⁶ Ugo Foscolo, *In morte del fratello Giovanni*, in *Le poesie*, cit., p. 37, vv. 5-8, vv. 12-4.

¹⁷ Maria Antonietta Terzoli, *Foscolo*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 64.

Una riflessione sulla madre degli Ortese gioverebbe, credo, a comprendere meglio la scelta dell'autrice, nonché arricchirebbe il tema da me scelto per il presente lavoro di ricerca dottorale.

Di sua madre, Beatrice (detta Bice) Vaccà, Anna Maria Ortese parlò una volta a Dacia Maraini, evidenziandone la stranezza e la bontà.

Era nello stesso tempo un po' misteriosa, assurda e infantile. Capace di grandi allegrie e di malinconie profonde. Amava la gente, si fermava a parlare con tutti, ma non andava mai in casa di nessuno. Con noi figli era affettuosa, ma anche ci abbandonava a noi stessi. Tutti e due, padre e madre, erano distratti, assenti.¹⁸

Una tale caratterizzazione dice molto su quella che sarà l'evoluzione – caratteriale, umana, artistica – di Anna Maria Ortese. Beatrice dà l'imprinting fondamentale, fin da subito insegna l'abbandono alla figlia e la rende autonoma nelle relazioni, familiari ed extrafamiliari.

Anna Maria Ortese riserva parole simili anche al padre Oreste, ugualmente assorto in tutto meno che nella cura premurosa dei figli. Erano sbadati e adorabili, i coniugi Ortese, maldestri e dolcissimi. I Gomez, così li chiamava la figlia.

Stavano ore sul balcone di casa a guardarsi negli occhi, come una coppia di amanti spagnoli. Erano innamorati, isolati dal mondo, in reciproca, perenne adorazione. I figli, tanti, sembrava che vivessero coi genitori per pura combinazione.¹⁹

¹⁸ Anna Maria Ortese, in Dacia Maraini, *E tu chi eri?...*, cit., p. 25.

¹⁹ Dichiarazione di Carla De Riso, in Luca Clerici, *Apparizione e visione...*, cit., p. 11.

La scrittrice non farà più a meno di quell'esempio: la mancata partecipazione al mondo dei Gomez, il loro tenero egoismo, diventerà una pratica costante, colta dall'Anna Maria più piccola almeno quanto dalla grande.

Io ho avuto il vantaggio di una famiglia che mi lasciava libera di camminare e di leggere: sono state queste due possibilità a formarmi.²⁰

Non è una concessione da poco, e specie per gli anni e per il luogo in cui Anna Maria Ortese trascorse infanzia e adolescenza. Dà inoltre l'idea di quanto la distrazione genitoriale fosse sentita, e quanto questa contribuì alla costruzione dell'*otherness* ortesiana, ossia a una forma speciale di isolamento, alla necessità dell'autonomia e quindi della solitudine, all'emancipazione dai contesti comunitari.

A questo puzzle tanto ricco possiamo poi aggiungere un ulteriore dettaglio. Riprendiamo per questo l'incipit de *Il porto di Toledo*, già visto in precedenza, breve quanto lapidario. «Sono figlia di nessuno»²¹ esordisce Anna Maria Ortese, con una perentorietà che non può non prescindere dalla sua vita, da una madre che non l'ha resa figlia e da una libertà che oltre a un privilegio è, è stata, anche un peso²².

²⁰ Anna Maria Ortese, *Il male freddo*, «Lo Straniero», a. II, n. 3, primavera 1998, p. 12.

²¹ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 9.

²² Riguardo questo aspetto specifico, Elisabetta Convento spiega come nella «novella *Interno familiare* [...] di Anna Maria Ortese, attraverso il declinarsi di diverse forme di maternità, da quella biologica a quella simbolica, è messa in discussione la naturale vocazione materna del soggetto femminile. Il testo si dipana tra la sensazione di perdita di sé e la speranza di una rinascita metaforica. Le aspettative del lettore contemporaneo di Anna Maria Ortese, un lettore convenzionale influenzato dalle idee messe in circolazione dal fascismo e dal cattolicesimo a proposito del ruolo sociale della donna, vengono sovvertite. La

Beatrice è e allo stesso tempo non è madre, matrigna e Martinica; per i fratelli Ortese è visione e occultamento, accoglienza e privazione. Paragonabile a una sorta di America, per la giovane Anna Maria è il continente sognato ma vietato, la

figura materna tradizionale s'infrange a favore delle potenzialità dell'immaginazione, come forma di maternità simbolica e filosofia della creazione» (Elisabetta Convento, *Il paradosso del materno in Interno familiare di Anna Maria Ortese*, in *La letteratura italiana e il concetto di maternità*, a cura di Lucy Delogu, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, p. 9, «<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-064-8/>»).

Convento cita poi un testo quasi contemporaneo a *Il mare non bagna Napoli*, ovvero *Il secondo sesso*, dove Simone de Beauvoir spiega come il matrimonio sia per tradizione imposto alla figura femminile. «La maggior parte delle donne, ancora oggi, sono sposate, lo sono state, si preparano ad esserlo o soffrono di non esserlo» (Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 487).

Anna Maria Ortese, com'è risaputo, rifuggirà da tutto questo, e proprio in *Interno familiare*, titolo che è già tutto un programma, mette in scena una narrazione che si svolge nello «spazio limitato e limitante della casa dei Finizio, un luogo angusto, caldo e umido come le cucine dove fervono i preparativi per il pranzo di Natale; qui regnano passioni contrastanti, allegria e tristezza al contempo. Si tratta di un luogo profondamente simbolico, dove apparentemente fremente la vita, e che ha tutte le caratteristiche di un grembo materno – di quella matrice e ricettacolo che per la studiosa Julia Kristeva si avvicina alla chora platonica – origine e causa di ogni cosa. Tuttavia, diversamente dalla chora platonica, luogo dove si produce il divenire, in *Interno familiare* ci si trova di fronte a un materno congelato e sterile dove i personaggi femminili rivelano la loro incapacità a mettersi al mondo, oltre a mettere al mondo dei figli» (Elisabetta Convento, *Il paradosso del materno...*, cit., p. 10).

L'autrice inoltre si soffermerà, in *Corpo celeste*, sullo «spiegare, illuminare, parlare, dire a tutti, sottovoce, ma eternamente, l'identità di tutti, il mistero di questo mondo, e la situazione reale di ogni popolo e di ogni uomo – mentre si crede reale, la sua situazione, tutta passeggera e di sogno, la sua solitudine davanti ai tremendi limiti *esterni*, la sua cecità in questo buio grembo universale e il sospetto che nascere non sia un premio, ma, senza forse essere una punizione, sia un esame» (Anna Maria Ortese, *Attraversando un paese sconosciuto*, in *Corpo celeste*, cit., p. 47).

Anche da quest'ultimi riferimenti possiamo cogliere il disincanto velato di Anna Maria Ortese nei confronti della propria madre, così come di una certa idea di essere madre e di diventare/sentirsi lei stessa madre (e figlia, aggiungerei): un'altra istanza che la definisce ancora di più straniera, ovvero non catalogabile, non accostabile al modello femminile corrente: donna, isolatissima, che non era sposata né tantomeno aveva una discendenza.

terra che se raggiunta può amaramente deludere, e che se provata a conquistare – come è successo per i conquistadores, e come è avvenuto in definitiva per lo stesso Manuele – produce morte.

Non ha niente di favoloso questa madre, niente di epico e niente di sacro, verrebbe da aggiungere. Proprio come l’America moderna, che ha dissacrato la storia e non ha rispetto per i suoi antichi abitanti, Beatrice, questa madre America, mother America, è incurante dei reali bisogni dei suoi figli, è negligente almeno quanto incorreggibile, eppure è la dispensatrice di un mito – il proprio, personale e universale, di chi mette al mondo qualcuno – dal quale né lei né i suoi discendenti possono scappare.

In questo senso la differenza con la madre foscoliana è abissale, essendo Diamantina Spathis un simbolo tutt’altro che inerte, un riferimento polarizzante che riveste un ruolo più che specifico nella lirica in esame. Beatrice Vaccà è invece insapore, appare nelle strofe ortesiane come per caso, fatalmente quasi, si citano i suoi baci dopodiché scompare. Più che al dolore di una madre per la perdita di un figlio – dolore che si immagina essere lacerante, senza pari, inaccettabile – è allo struggimento sororale che si dà voce.

La madre non interessa poi molto ad Anna Maria Ortese. Ciò che conta è sottolineare il suo essere protagonista, attrice principale di ferite e sofferenze interiori; ciò che vuole davvero, nonostante un pallido riferimento alla comunità familiare, è dire quanto anche in quell’occasione sia sola, sia straniera.

Grido in silenzio come a dir: “Manuele,
senti lo sguardo che ti bacia gli occhi,

e svegliati, Manuele!” Ah, noi t’avremmo nascosto agli altri e ricondotto a casa e tutto offerto, se tu ti svegliavi.

Vedi, la casa che il sole ritrova ogni mattina, fedelmente, tua sarebbe stata; e il miglior letto, tuo: e ancora tuo sarebbe stato il posto alla tavola antica, che conobbe le liete Pasque ed i Natali buoni, coi sei ragazzi, tutti. Ora tu manchi.

Ora dovunque parla un posto vuoto malinconicamente, e da un ritratto negli angoli deserti delle stanze, parlano solo gli occhi tuoi sì belli, sì belli e gravi di spagnolo. Tutto che ci rimane ormai di te, Manuele, è un nome solo; e dentro al petto un male che a questo nome si confonde. Tace. Tace sul viso e non conosce sonno; studia le tombe ed odia la primavera che sopra i monti sorridendo passa. Tace; ed al cielo nulla chiede, o al mare. Soltanto a notte s’acuisce; quando sentir le orecchie paiono fra gli usati respiri, calmo quello tuo, Manuele.²³

Sono queste le ultime due sezioni del componimento, all’interno delle quali riemerge forte il riferimento alla tomba, cosa che ci riporta a Foscolo, e non solo al Foscolo di *In morte*

²³ Anna Maria Ortese, *Manuele*, in *Il mio paese è la notte*, cit., pp. 12-3.

del fratello Giovanni ma anche al Foscolo, naturalmente, dei *Sepolcri*.

La tomba di Manuele Ortese è senza dubbio una tomba foscoliana, o almeno dovrebbe esserlo, se non fosse collocata a migliaia di chilometri di distanza dai suoi cari. E anche quei cari – la sorella Anna Maria, i suoi genitori e i suoi fratelli – hanno inequivocabilmente a che fare col poeta di Zante, in quanto conservano il ricordo del defunto. La vicinanza della tomba è in questo senso di primaria importanza. C'è bisogno, per Foscolo, di una tomba che sia fisicamente raggiungibile, che sia visitata; c'è bisogno di una tomba che sia pianta.

Al pari di Foscolo, che lamentava la lontananza dalla tomba del fratello, anche il dolore dell'autrice si riferisce sia alla perdita di Manuele sia alla mancanza di un luogo dove piangere quella perdita, ovvero una sepoltura: giusta, umana, necessaria.

«Tutto/ che ci rimane ormai di te, Manuele,/ è un nome solo» scrive Anna Maria Ortese, nell'ultima strofa sopra riportata, per sottolineare il misero lascito del fratello. C'è bisogno di un cadavere, o meglio un corpo amato, per quanto morto, al quale destinare il proprio strazio: ce lo ho insegnato Antigone, ce lo ha ripetuto Ugo Foscolo, e in questo modo lo ribadisce anche Anna Maria Ortese.

Non può non tornare in mente, a questo punto, anche il finale di *A Zacinto*, altro sonetto foscoliano che si chiude con una visione dell'«illacrimata sepoltura», prescritta dal Fato, e riconnessa anche in questo caso alla madre, alla «materna mia terra» che Foscolo non potrà rivedere²⁴; e, ugualmente, è

²⁴ Nella lirica *A Zacinto*, come sappiamo, un ruolo importante è giocato anche dall'immagine delle acque: acque materne, acque mitiche, acque di Venere, acque

impossibile non collegare l'intero discorso ai fondamentali *Sepolcri*.

«Sol chi non lascia eredità d'affetti/ poca gioia ha dell'urna»²⁵, sentenza Foscolo, nei versi 41 e 42 del suo carme. E Manuele Ortese un'eredità d'affetti l'aveva, come pure aveva, avrebbe avuto, una grande gioia dell'urna, se solo non fosse morto a una distanza così grande dalla propria famiglia.

Non vive ei forse anche sotterra, quando
gli sarà muta l'armonia del giorno,
se può destarla con soavi cure
nella mente de' suoi? Celeste è questa
corrispondenza d'amorosi sensi,
celeste dote è negli umani; e spesso
per lei si vive con l'amico estinto,
e l'estinto con noi [...]»²⁶

di Foscolo, acque domestiche. La loro lontananza, quindi la privazione di un liquido così importante, diventa immediatamente sinonimo di morte, è il presupposto drammatico che sfocerà nell'«illacrimata sepoltura».

Se confrontata con Anna Maria Ortese, la metafora acquatica trova collegamento diretto ne *Il mare non bagna Napoli*, dove il senso di morte passa anche qui da una cancellazione del riferimento marino. Con Ortese tuttavia il discorso si complica, dal momento che la scrittrice non ha luoghi eminentemente materni, essendo stata tutta la sua vita, inclusa l'infanzia, un continuo spostarsi da un luogo all'altro. Non sono materne Napoli e le sue acque, in ogni caso non lo sarebbero mai state per Anna Maria Ortese; ciononostante c'è la sottolineatura del legame, dell'appartenenza che fra l'autrice e quel luogo avrebbe potuto felicemente esserci: *Il mare non bagna Napoli*, recita il titolo (*Ma avrebbe dovuto bagnarlo* sembra sussurrare un'invisibile sottotitolo, avrebbe dovuto essere materno allo stesso modo del «greco mar» che tanti rimpianti costò a Foscolo). I rimpianti non mancheranno neppure ad Ortese a dire la verità, ma devono essere letti sotto un'altra luce e sommati alla figura di Beatrice Vacca, prima responsabile dell'*otherness* della figlia.

²⁵ Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, in *Le poesie*, cit., p. 53, vv. 41-2.

²⁶ *Ivi*, p. 52, vv. 26-33.

Gli endecasillabi forse più celebri dei *Sepolcri* possono fare ancora più luce su quanto stiamo argomentando. A quella dote, pare di capire analizzando *Manuele*, Anna Maria Ortese tanto quanto il fratello ambivano, e disperatamente. Si troveranno però in mano un tesoro a metà, una dote monca che verrà giocata tutta sul piano metaforico e simbolico, mai fenomenico, mai fisico.

È un discorso, questo, dispiegato interamente su un piano elegiaco, e che accresce la sua cifra drammatica se confrontato con un dato: Foscolo, di formazione settecentesca, quindi materialista, sottintendeva che quella dote – quella «corrispondenza d'amorosi sensi» – fosse comunque un'illusione, col fine più che mai pratico di assicurare la presenza post-mortem del defunto nella vita dei propri cari; Anna Maria Ortese invece – ancella perfetta di una tradizione mistica, tendente, come abbiamo già notato, al crepuscolarismo, e al d'Annunzio paradisiaco, all'anglismo ultradecadente, al realismo magico e all'allegorismo vittorughiano, messa inoltre all'indice da una certa critica, in un'epoca in cui era quasi d'obbligo per gli intellettuali allinearsi a un rigido materialismo, che si scontrava col suo deteriore romanticismo²⁷ – Anna Maria Ortese, dicevamo, sbaraglia completamente il presupposto foscoliano, così rivivendolo senza alcuna consapevolezza d'illusione, appropriandosene e reinventandolo come corrispondenza dei sensi vera, anzi verissima, e per questo infinitamente più lacerante.

²⁷ Cfr. Roberto Alfatti Appetiti, *Anna Maria Ortese, la scrittrice controcorrente che difese Priebke*, «Il Giornale», 9 marzo 2015, «<https://blog.ilgiornale.it/appetiti/2015/03/09/anna-maria-ortese-la-scrittrice-controcorrente-che-difese-priebke/>».

Un colore-mondo

Un capitolo a parte merita poi l'aggettivo chiave del carne foscoliano: celeste, che in Anna Maria Ortese trova non poche corrispondenze, insieme a relative metamorfosi. Il colore subisce infatti un lieve mutamento, e da "celeste" si trasformerà nella variante "azzurro", in tutte e tre le liriche dedicate al giovane Ortese: *Manuele* e le seguenti *Il ritorno che non si vede* e *Cose, di lui parlatemi*.

In *Manuele* il termine ricorre un'unica volta:

[...] Non piango
qui, non singhiozzo, vedi, ma soltanto
un infinito desiderio provo
d'appoggiar, calma, la mia guancia sopra
i marmi e i fiori della tua lontana
fra palme e **azzurro**, solitaria tomba.²⁸

All'interno de *Il ritorno che non si vede*, le occorrenze sono invece quattro:

Giù, nella tromba delle scale un guizzo
balenò ancora del colletto **azzurro**
e poi si spense [...] ²⁹

[...]

²⁸ Anna Maria Ortese, *Manuele*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 12.

²⁹ Anna Maria Ortese, *Il ritorno che non si vede*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 14.

Non torni? Questa è una menzogna. A sera
come ritorni, o Manuele, ancora:
con le campane, con il vento, in fondo al
tremolio dell'ombre **azzurre**, e cielo
ed aria ed acque vengono con te.
Vengono. **Inazzurrandosi**. Ché allora,
soltanto allora che il tramonto è **azzurro**
tutto, riappari, pallido Nocchiere.³⁰

Infine, in *Cose, di lui parlatemi*:

[...] L'odore
che io senta ancora della pelle bruna,
ch'io trovi un filo dei capelli morti,
su te, colletto **azzurro** [...] ³¹

[...]

Baciate, o stelle, ancora
queste sue cose **azzurre** e polverose,
che hanno bisogno adesso, per viaggiare,
che il Sole cali e vadano l'Ombre errando.³²

Ho sottolineato le occorrenze (e relative trasformazioni) del termine in grassetto.

Sull'azzurro ortesiano ha già riflettuto Vanessa Pietrantonio, che vede nella predilezione cromatica dell'autrice un

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Anna Maria Ortese, *Cose, di lui parlatemi*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 16.

³² *Ivi*, p. 17.

ammiccamento specifico verso *L'azur*, poesia di Stéphane Mallarmé datata 1864³³:

Si espande tra la bruma, antico e trafigge
la tua nativa agonia come una spada sicura;
dove fuggire nella perversa e vana rivolta?
Io sono ossesso. L'Azzurro! L'Azzurro! L'Azzurro!
L'Azzurro!³⁴

Così termina il componimento del poeta francese, che in Ortese effettivamente trova eco. L'utilizzo insistente che l'autrice fa dell'azzurro è riscontrabile in tutte le sue pubblicazioni, in prosa così come in poesia. Vagliando le numerose comparse non si potrà non rimanere meravigliati, diciamo pure felicemente infastiditi, da una simile insistenza. Citiamo uno degli esempi più eclatanti:

Secondo me questo silenzio, che segue tutte le scomparse anche di piccoli animali amati, corrisponde a una specie di svenimento dell'anima. Un'amputazione è avvenuta; una parte dell'anima se ne è andata per sempre. E l'anima reagisce smettendo di ascoltare qualsiasi rumore o suono o voce della circostante natura o della stessa propria vita. Questo silenzio è della stessa natura, credo, 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. Dunque, oltre l'AZUR o anima felice del mondo, ecco i suoi eventi massimi: tempo, lo scorrere eterno e lo svanire di tutto, ed ecco

³³ Cfr. Vanessa Pietrantonio, *Lo specchio straniante. Sullo sguardo di Anna Maria Ortese*, Griseldaonline, 12, 2012, <<http://www.griseldaonline.it/temi/estremi/specchio-straniante-sguardo-ortese-pietrantonio.html>>.

³⁴ Stéphane Mallarmé, *L'azur*, in *Tutte le poesie*, De Agostini, Novara 2005, vol. I, p. 145, vv. 41-5.

la risposta della natura o dell'anima: il tacere improvviso, il piombare in se stessa, della creatura colpita.³⁵

Quel silenzio che Anna Maria Ortese riconduce alla condivisa radice dell'azzurro è dovuto, ancora una volta, alla perdita di Manuele. Per l'autrice sarà come dover fare i conti con un'amputazione, ossia una perdita non fisica bensì, più drammaticamente, spirituale («una parte dell'anima se n'è andata per sempre»).

L'azzurro ortesiano è dunque perdita, privazione, certificazione dell'abbandono. La scrittrice, nel passo sopra riportato, lo accosta con forza all'«AZUR» dei cieli africani, anche, credo, per un'automatica sovrapposizione con gli anni dell'infanzia trascorsi in Libia.

L'azzurro del cielo africano colpì anche un pittore come Paul Klee, che nei suoi dodici giorni di soggiorno a Sidi-Bou-Said, villaggio tunisino alle porte di Cartagine, realizzò ben trentacinque acquerelli e tredici disegni. Non poteva allora non colpire – quel cielo, quell'azzurro – anche Anna Maria Ortese, dotata fin dai primissimi scritti di un'incredibile sensibilità cromatica, di un'attenzione naturale per le significazioni delle tinte e della loro valenza metaforica. Ecco allora che tutte le occorrenze precedentemente segnalate, mi riferisco al trittico poetico dedicato a Manuele, assumono finalmente una specificazione coerente.

Il colletto azzurro del marinaio Ortese, al quale la scrittrice ricorrerà non poche volte, ha quindi alle spalle un universo di riferimenti, una costellazione di simboli e rimandi tutt'altro che

³⁵ Anna Maria Ortese, *Corpo celeste*, cit., pp. 67-8.

semplice. «Ogni oggetto è un oggetto magico nelle storie» ha scritto Italo Calvino³⁶, così come magico, dolorosamente magico, è l'oggetto colletto azzurro. Simile alla sciarpetta o alle pietre che si affacciano più volte fra le righe dell'*Iguana*, il particolare del vestiario annuncia e definisce Manuele, oltre all'accompagnamento coloristico che rafforza quell'individuazione.

Le sezioni poetiche sopra riportate sono destinate ad essere riprese da Anna Maria Ortese. Torniamo, ad esempio, al primo estratto:

Non piango
qui, non singhiozzo, vedi, ma soltanto
un infinito desiderio provo
d'appoggiar, calma, la mia guancia sopra
i marmi e i fiori della tua lontana
fra palme e azzurro, solitaria tomba.

Confrontiamolo con questo passo tratto sempre da *Il porto di Toledo*:

«Vorrei,» dicevo perciò «piangere un po' vicino a te, Rassa! Oh, se fosse possibile! Ma com'è lontana, com'è lontana la tua tomba!»

Veramente lontanissima era, in un'isola rossa, tra palme solitarie, dentro un grande smalto azzurro.³⁷

Non è sempre Foscolo a piangere dietro Anna Maria Ortese? Non è la tomba di Manuele gemellata a quella – altrettanto

³⁶ Italo Calvino, *Rapidità*, in *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 1995, p. 41.

³⁷ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 29.

lontana, altrettanto illacrimata – di Giovanni? Non è l'azzurro ortesiano una variante ancora più drammatica, straziante, in una parola contemporanea, del celeste foscoliano?

È bene a questo punto considerare un saggio di Antonio Prete, intitolato *Della lontananza*, che riflette fin dal principio sulla distanza che separa il cielo dalla terra, intendendo la vera e propria storia della civiltà come un progressivo, inesorabile, allontanarsi del cielo dalla terra: una percezione da attribuire, primo fra tutti, a Giambattista Vico, il quale collegava anche l'atto della contemplazione allo sguardo rivolto dagli auguri in direzione delle diverse regioni del cielo³⁸.

Questo smarrimento, ovvero questa lenta ma inarrestabile perdita del cielo da parte della civiltà ha un nome preciso: azzurro, in senso simbolico tanto quanto materico. Prete si rifà per questo al *Trattato della pittura* di Leonardo, il quale,

in molti frammenti, definisce forme e tecniche idonee a dipingere la lontananza (moltissimi dei passaggi sulla *prospettiva aerea* contengono osservazioni intorno a questo punto). La lontananza non appartiene allo scuro, ma alla chiarezza. A diversi gradi di lontananza corrispondono diverse gradazioni di chiarezza: le «cose remote dall'occhio» partecipano certo del colore che ha l'orizzonte, ma il lontano è detto dall'azzurro, dai diversi gradi dell'azzurro, il quale «si compone di chiaro e di oscuro in lunghe distanze».³⁹

E ancora:

³⁸ Cfr. Antonio Prete, *Della lontananza*, in *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Donzelli, Roma 2001, p. 296.

³⁹ *Ibidem*.

La storia dell'azzurro si intreccia con la storia della lontananza. Se inseguiamo nelle *Fleur du mal* il lessema *azur*, registrando i vari occorrimenti, possiamo sorprendere almeno tre ordini semantici lungo i quali esso si dispone: l'antiorità, il desiderio, la bellezza. Che sono tre modi di figurazione della lontananza. Gli albatro, questi «rois de l'azur» (da Coleridge a Poe a Melville le loro apparizioni sono il riverbero dell'altro) volano, prima dalla «chute», nello stesso *azur* de *Le vie antérieure* («Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs»); condividono l'assoluto da cui muove l'angelo dell'*Irrémediable* («Parti de l'azur et tombé...»); planano in quell'altrove dove conduce il profumo della *Chevelure* («Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond»). L'azzurro appartiene anche al deserto («l'azur du désert», nel *poème* XXVI). Esso può dire il legame tra lo sguardo e l'elemento stellare («Tourne vers moi les yeux pleins d'azur et d'étoiles»). Infine designa la bellezza raccolta e luminosa, sorgente di turbamento, grazie enigmatica: «Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris». Muovendo da Baudelaire, e non smarrendo le trasparenze arabe e mediterranee proprie della parola, questa traversata dell'azzurro incontra presto l'azur di Mallarmé («De l'éternel azur la sereine ironie»): perfezione che prostra, alterità che offende, nel tempo in cui il poeta sa che «le Ciel est mort».⁴⁰

Sul binomio Ortese-Baudelaire ho riflettuto a lungo con Adelia Battista – una delle ultime amiche e confidenti dell'autrice – nel corso di un'intervista risalente ad alcuni anni fa. Battista, in quell'occasione, mi regalò la sua copia personale di *Angelici dolori*, sulla quale aveva iniziato a sottolineare frasi, espressioni e giri di parole di chiara influenza baudelairiana. Mi parlò inoltre

⁴⁰ Antonio Prete, *Della lontananza*, in *Arcipelago malinconia...*, cit., pp. 296-7.

della carenza di studi specifici al riguardo e della speranza, per il futuro, di sopperire a una tale mancanza.

Il suo augurio era, è tuttora, rivolto a vecchi e nuovi critici che si confrontano con la produzione ortesiana, e dunque implicitamente anche a me, che a quell'altezza temporale avevo già iniziato un percorso di ricerca ben definito su Anna Maria Ortese, lo stesso che ha portato all'elaborazione e alla stesura della presente tesi dottorale.

Non ho voluto però far cadere totalmente nel vuoto l'invito, giustificatissimo, di Adelia Battista; per questo cercherò di incanalare l'ammirazione di Ortese per il poeta francese all'interno del tema che sto trattando, la stessa che il saggio di Antonio Prete ha contribuito a orientare verso una certa direzione. Leggendolo viene davvero lampante la relazione con l'autrice, dall'allegoria degli albatro alla bellezza tremendamente nascosta fino al senso del deserto: come non pensare, al riguardo, all'azzurro del deserto che riecheggia in «Napoli è un pezzo di deserto azzurro»⁴¹?

Sempre Antonio Prete ha curato un'interessante introduzione ai *Fiori del male*, dove dichiara che

l'azzurro di lontananze inattingibili traluce nel sempre uguale succedersi dei giorni. Le grandi ali di un albatro, prima dispiegate nel volo, stendono la loro ombra sulla tolda di una nave e dicono, ancora, la sovranità dell'azzurro nel momento dello schermo. Nel tempo dell'esilio.⁴²

⁴¹ Anna Maria Ortese si rivolgerà così a Pasquale Prunas, in una lettera datata 11 dicembre 1952 (in Luca Clerici, *Apparizione e visione...*, cit., p. 251).

⁴² Antonio Prete, *Introduzione*, in Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 7.

Come ben sappiamo, “esilio” non è affatto un termine neutro per Anna Maria Ortese, che ha vissuto la separazione (da Napoli come da molti altri contesti) sia da un punto di vista fisico, cioè corporale, sia a livello interiore, e psicologico e spirituale. Baudelaire, insieme a molte altre figure, l’ha allora soccorsa in questo passaggio fondamentale, ossia le ha insegnato a gestire (non solo curare, attraverso il miele indiscusso della poesia) quella divaricazione. È per questo che l’albatro non sarà mai solo un volatile per Anna Maria Ortese (allo stesso modo del cardillo, ricordiamo?); così come l’azzurro che lo contiene e in definitiva protegge, pur a un altissimo prezzo, non sarà mai solo un colore.

Anna Maria Ortese dedicò a Baudelaire un intero ritratto, contenuto nel volume *Da Moby Dick all’Orsa Bianca*, in cui lo declina attraverso una parola precisa. Leggiamo:

Baudelaire ci ha lasciato una immagine del *dandy* superiore a quella suggerita da qualsiasi altro scrittore: inquinata, tenera e tragica qual è in fondo, nella sua vera essenza, la perfetta figura del *dandy*. **Non un uomo**, essendo l’uomo normale troppo ingenuo, semplice e *credente* anche nelle sue disperazioni, e infine violento, quasi brutale, perfino nella sua più sofferta spiritualità; **non una donna**, dimostrandosi quest’ultima troppo intesa alle primordiali, anche se ben dissimulate, moralità della specie; **non un maschio né una femmina**, quindi, **ma un essere imprecisato** che del primo ha, in certo modo, il desiderio delle altezze; della seconda, senza dubbio, l’impossibilità a realizzarle fuor di una certa misura o modo che rimane strettamente legato a una formidabile quanto sottile vanità.⁴³

⁴³ Anna Maria Ortese, *Ritrattino del «dandy»*, in *Da Moby Dick all’Orsa Bianca*, cit., p. 37.

Anche in questo caso il grassetto è mio. Vi ho fatto ricorso per evidenziare quanto ad Anna Maria Ortese stiano a cuore principalmente due cose: l'alterità e la non comparabilità del dandy, in questo caso del dandy migliore di tutti.

Non c'è alcun riferimento al suo essere alla moda, non si nomina neppure per caso il precedente di Beau Brummel e non si perde tempo con ciò che non è essenziale. Il dandy non ha nulla a che vedere con tessuti pregiati o cortesie da gentiluomo. Inoltre non è donna né uomo, non è femminile né maschile. È ibrido. È altro, 'semplicemente'.

Anche il dandy è straniero, ci sta dicendo Anna Maria Ortese. Anche il dandy è diverso e non amalgamabile. Anche il dandy è imparagonabile alla stragrande maggioranza degli esseri.

Il *dandy* è, anche oggi, un essere dolcissimo, trepidamente ambizioso, ma non armato di altro [...] che di una mortale e ben nascosta tristezza. Mortale, perché egli riconosce chiaramente la sua condizione di semi-uomo; e ben nascosta non perché se ne vergogni, piuttosto perché il mostrare di vergognarsene o dolersene comunque, rende veramente bella e lucida come un brillante tale tristezza, che altrimenti si confonderebbe con una tristezza ordinaria. Tutto ciò che sta a cuore al dandy, è eccellere, splendere, ferire e nello stesso tempo consolare la folla con lo spettacolo della pura e stilizzata bellezza.⁴⁴

Date queste caratteristiche, si potrebbe perfino affermare che anche Anna Maria Ortese fosse un/una dandy, dal momento che nella descrizione di Baudelaire filtra un'innegabile autodescrizione, e poiché ciò che caratterizza quel modello

⁴⁴ *Ivi*, pp. 37-8.

poetico costituì, sempre, uno dei principali obiettivi della ricerca dell'autrice.

Sullo straniamento baudelairiano ha riflettuto a suo tempo anche uno studioso come Remo Ceserani, e lo ha fatto in un volumetto specifico, *Lo straniero*, fatto di neppure ottanta pagine ma assai denso e stimolante nei contenuti⁴⁵.

Ceserani inquadra dapprima la cultura ebraica e greca, partendo dalle Sacre Scritture e fermandosi su un aggettivo fondamentale: «barbaros», primo termine nella storia dell'uomo che comprendeva tutti coloro i quali non condividevano una certa etnicità (nella fattispecie, l'etnicità greca).

Cita successivamente il sociologo Simmel e il naturalista Gould; riflette sull'ambiguità della coppia di parole «straniero»/«strano» (affiancata da «forestiero», «estero», «estraneo», «pellegrino», «ospite»); e giunge poi alla parte dedicata interamente alla letteratura, così che dai grandi modelli classici, in maniera apparentemente random, si arriva a esaminare Boccaccio, Hoffmann e, come preannunciato, Baudelaire.

Ceserani si sofferma sulla poesia *Il cigno*, costruita tutta sul tema centrale «dell'alienazione, del sentimento proprio del poeta moderno di sentirsi 'straniero' nell'ambiente dove pure è cresciuto, nella sua città: Parigi»⁴⁶. La lettura di qualche riga ci farà certamente capire quanto il sentire baudelairiano sia vicinissimo a quello di Anna Maria Ortese:

Là, dove s'attendeva già un serraglio, un mattino
vidi, nell'ora in cui il Lavoro si desta,
sotto un cielo lucente e freddo, e lo spazzino

⁴⁵ Cfr. Remo Ceserani, *Lo straniero*, Laterza, Bari 1998.

⁴⁶ *Ivi*, p. 35.

alza nell'aria tacita una fosca tempesta,

vidi un cigno che, evaso dalla sua gabbia, sfregava
con i piedi palmati le scabre selci, e tutto
il candido piumaggio al suolo trascinava;
il becco protendendo a un rigagnolo asciutto,

bagnava nella polvere inquietamente l'ali
e diceva, il bel lato nativo rimpiangendo:
«Acqua, non piovi, dunque? folgore, e tu non cali?»
Questo infelice io vedo, mito strano e tremendo,

talora, come l'uomo di Ovidio, verso il cielo
azzurro, verso il muto implacabile scherno
del cielo azzurro, torcere dal collo il capo anelo,
quasi a Dio rivolgesse un rimprovero eterno!⁴⁷

Il francese si rivolge a Ovidio, «un grande poeta a suo tempo esiliato ed estraniato, del quale Baudelaire si sente fratello, così come si sente vicino a tutti coloro che hanno rifiutato di integrarsi con il potere e sono in esilio, come Victor Hugo, a cui la poesia è dedicata»⁴⁸.

Non casualmente, Hugo, simbolo della Francia repubblicana e grande spirito visionario, fu forse uno degli autori che hanno maggiormente influenzato Anna Maria Ortese⁴⁹, e ugualmente la lezione dell'autore delle *Metamorfosi* non è passata inosservata ai suoi occhi.

⁴⁷ Charles Baudelaire, *I fiori del male*, a cura di Gesualdo Bufalino, Mondadori, Milano 2018, pp. 173-5.

⁴⁸ Remo Ceserani, *Lo straniero*, cit., p. 40.

⁴⁹ Cfr. Monica Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 1998, p. 61.

In questo trittico di estranei/estraniati dal mondo, in questa sequenza che inizia con Ovidio, continua con Hugo e finisce – sembra finire – con Baudelaire, Ortese s’inserisce dunque con una naturalezza che è quasi sconcertante. Condivide con tutti e tre i nomi qualcosa di più di una passione letteraria, qualcosa di più grande, e più doloroso, di una distanza da un luogo chiamato casa.

Tutti loro – Ovidio, Hugo, Baudelaire, Ortese – sono cigni che volgono lo sguardo verso il cielo, un cielo, abbiamo appena letto, «crudelmente azzurro». Tutti in esilio da qualcosa o qualcuno, tutti separati dal normale consorzio umano.

Lo straniero, scrive Ceserani,

prima ancora di essere un personaggio di miti e di storie, è un’immagine o proiezione culturale, presente nella psicologia e nell’immaginario delle comunità umane, fortemente implicata nei processi di costruzione dell’identità dei popoli, delle comunità etniche e in quelle nazionali, quasi sempre caricata di valori simbolici e ideologici. Tanto più le comunità umane sono omogenee, compatte, chiuse in sé, consapevoli di una propria identità specifica, tanto più respingono gli stranieri confinandoli nella loro diversità e accentuandone i tratti differenzianti. Ma anche: tanto più le comunità umane si sentono deboli e indifese e minacciate nella propria sicurezza e identità, tanto più le figure degli stranieri vengono caricate di valori negativi, caratterizzate attraverso tratti culturali semplificatori e rigidi, trasformate in stereotipi.⁵⁰

Gli stranieri di cui stiamo parlando rientrano appieno in questa caratterizzazione; stranieri non per nazionalità ma per sentimento

⁵⁰ Remo Ceserani, *Lo straniero*, cit., pp. 7-8.

e inclinazione, per naturale separazione da tutto quanto possa essere declinato come accettabile, ordinario, normale. Gli stranieri, questi stranieri, non possono far altro che guardare il cielo, unico spazio amico, che tuttavia a detta di Baudelaire è crudele, crudele poiché azzurro.

Al riguardo sarebbe da considerare l'ipotesi di Alphonse Séché, secondo cui l'avversione di Baudelaire per un cielo troppo azzurro – o troppo limpido – deriverebbe da un suo soggiorno nell'isola Maurizio⁵¹, in pieno oceano Indiano, la stessa che ispirò al poeta anche il suo primo componimento; o potremmo inserire quest'ulteriore informazione in uno scenario più ampio, dove far convergere emozioni e presupposti simili a quelli di Anna Maria Ortese, insieme a molti altri letterati e in genere artisti, a loro così come ai prodotti della loro arte.

Ricordiamo il giovane Werther? Di che colore erano i suoi vestiti? L'iconico personaggio di Goethe indossava calzoni e gilet gialli e frac azzurro, vestiario che si diffuse rapidamente fra la gioventù dell'epoca tanto da far nascere la definizione di abito "alla Werther", seguita, assai più tristemente, anche da una serie sostanziosa di suicidi "alla Werther".

Dal sangue sulla spalliera della sedia si poteva dedurre che egli aveva compiuto l'atto stando seduto davanti allo scrittoio; poi era caduto giù, s'era rotolato convulsamente intorno alla sedia. Giaceva immoto sul dorso, di contro alla finestra; era vestito di

⁵¹ Cfr. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle, Neri Pozza, Milano 2012, p. 319.

tutto punto, con gli stivali addosso, col *frac* azzurro, col panciotto giallo.⁵²

Il frac azzurro di Werther dunque, e il colletto azzurro di Manuele.

Ho citato non a caso Goethe, che da dilettante appassionato studierà per anni il mondo cromatico e arriverà a un'affascinante *Teoria dei colori*, opera non di breve lettura e basata su un numero considerevole di esperimenti. Ben presto denigrata dal mondo scientifico, la *Teoria* influenzò tuttavia artisti come Klee, Kandinsky, Marc, ponendo inoltre le premesse della moderna visione psicologica dei colori.⁵³

Il colore è un'ombra, fa sapere Goethe, e l'azzurro non è che l'evidenza di quell'ombra.

L'azzurro è il richiamo dell'oscurità sempre presente nel mondo, la stessa che l'occhio del viaggiatore può cogliere. L'azzurro è il segno evidente di una distanza impossibile da coprire, all'interno della quale la tinta non scompare:

778. Se il giallo conduce sempre con sé una luce, si può dire che l'azzurro conduce sempre con sé qualcosa di scuro.

779. Questo colore esercita sull'occhio un'azione singolare e quasi inesprimibile. Come colore è un'energia e tuttavia, trovandosi dal lato del negativo, è per così dire, nella massima purezza, un nulla eccitante. Esso è, nell'aspetto, una contraddizione composta di eccitazione e di pace.

780. Come vediamo azzurri il cielo alto e i monti lontani, così anche una superficie azzurra sembra arretrare dinanzi a noi.

⁵² Johan Wolfgang von Goethe, *I dolori del giovane Werther*, De Agostini, Milano 1993, p. 109.

⁵³ Cfr. Isabella Romanello, *Il colore: espressione e funzione: guida ai significati e agli usi in arredamento, architettura e design*, Hoepli, Milano 2002, p. 55.

781. Come seguiamo un oggetto piacevole che ci sfugge dinanzi, così guardiamo volentieri l'azzurro non perché ci aggredisce, ma perché ci attrae a sé.

782. L'azzurro ci dà un senso di freddo, come d'altronde ci ricorda l'ombra. Come esso derivi dal nero già ci è noto.

783. Camere che siano tappezzate da un azzurro puro appaiono in certo modo ampie, ma per verità vuote e fredde.

784. Un vetro azzurro mostra gli oggetti in una luce triste [...] ⁵⁴

Ho riportato quasi per intero il paragrafo specifico dedicato all'azzurro nella *Teoria dei colori*. Nelle sue brevi sentenze numerate, Goethe elenca una dopo l'altra quelle che sono le caratteristiche principali. L'azzurro appartiene quindi all'ambito del buio, della malinconia, del "freddo" che inevitabilmente ci attrae a sé. «La nascita di un colore», precisa il grande scrittore tedesco,

richiede luce e oscurità, chiaro e scuro, oppure, con un'altra formula più generale, luce e non-luce. Vicinissimo alla luce nasce un colore che chiamiamo *giallo*, vicinissimo all'oscurità sorge invece quanto designiamo con l'espressione *azzurro*. ⁵⁵

L'azzurro non vale dunque come tenebra totale, non è il lutto, non è precisamente la morte di Manuele Ortese per la sorella Anna Maria; bensì è tutto quanto quella morte simboleggia, nasconde dietro e davanti a sé: è il ricordo di quanto di bello è stato in passato e di quanto in futuro è stato soppresso; è la memoria felice e insieme l'aborto di una possibile, altra felicità; è

⁵⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Azzurro*, in *La teoria dei colori*, a cura di Renato Troncon, il Saggiatore, Milano 2008, p. 193.

⁵⁵ *Ivi*, p. 16.

la nostalgia vecchia e nuova, il dolore per la bellezza persa e per quella stessa bellezza che non si rinnoverà.

L'azzurro vale allora come richiamo, amo magico e costante per ogni spettatore che lo guarda: per Anna Maria Ortese, nella fattispecie, l'attrazione è stipulata su un vero proprio patto di sangue, ovvero familiare, domestico nel senso più intimo che quest'aggettivo esprime.

Ortese, allo stesso modo di Goethe, fa il funambolo fra questi due estremi: giallo e azzurro, avendo però alle spalle, sempre, il fiato orribile, quasi la rincorsa, finanche la dittatura di un nero opprimente.

Lo studioso Angelo Andreotti, in un discorso che riprende il parallelo goethiano nero-azzurro, giunge a una riflessione su William Congdon, pittore statunitense nato in seno all'Action Painting, vissuto anche in Italia e scomparso a Milano nello stesso anno di Anna Maria Ortese (1998).

Il nero, in questo caso specifico, può essere definito un «colore-forma» o «colore-linea», al contrario dell'azzurro che è invece un «colore-segno»⁵⁶, definizione che fu data

soprattutto per quella sua funzione appunto di segno nei quadri di Congdon, dal momento che è con l'azzurro che l'artista ama domare il nero, disegnando quelle forme che poi diverranno colore-forma. In tal modo l'azzurro si suggerisce come ovvio trapasso di due componenti di uno stesso momento, quando dalla memoria (dalla gravidanza) il segno partorisce la forma che il nero non nascondeva, ma semplicemente custodiva; e quel segno azzurro non viene cancellato, rimane con quella sua

⁵⁶ Angelo Andreotti, in AA. VV., *Chi ha paura del rosso, del giallo, del blu. Immagine, icona, visione*, Quaderni di THE FOUNDATION FOR IMPROVING UNDERSTANDING OF THE ARTS, Jaca Book, Milano 1987, pp. 141-2.

discrezione a volte difficile da cogliere, ma indispensabile nella percezione unitaria del tutto.⁵⁷

Forse non si potrebbe descrivere meglio la relazione di Anna Maria Ortese in merito al colore che stiamo analizzando: anche la scrittrice, al pari di Congdon, ama domare il nero tramite l'azzurro, anche lei sconfigge il simbolo e la sostanza delle tenebre attraverso una tinta che non rinnega quelle stesse tenebre, ma le richiama ed espone, le indica e sottolinea: e non per sedarle bensì per comunicare con loro, per conoscerle e – si spera – superarle.

È dunque tutt'altro che un colore facile, l'azzurro, e specie in letteratura. Alcuni ne hanno sottolineato l'insopportabile banalità, o perfino, come Alfred de Musset, la stupidità. Tutt'altra storia è invece quella che intercorre fra l'azzurro e la poesia tedesca. Al suo inizio, spiega Amelia Valtolina,

appare una radice verbale, BHEL, alla quale si deve ogni blu delle lingue germaniche e romanze, e che reca una tale inclinazione a esprimere lo splendore da non esitare a confondere le sue discendenze con *flavus*, il giallo dei latini. Sicché già nella forma delle parole si manifesta la complementarità fra azzurro e giallo, che è come dire l'attrazione fra luce e ombra.⁵⁸

Siamo tornati a Goethe e alla sua tavola cromatica, la quale deve essere esaminata anche alla luce della compagine romantica, incentrata tutta su sensibilità estetica e spirito di

⁵⁷ *Ivi*, p. 142.

⁵⁸ Amelia Valtolina, *Blu e poesia: metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, Mondadori, Milano 2002, p. 16.

rivolta. Simbolo insuperabile di tale momento sarà il fiore – il fiore azzurro – di Novalis, al secolo Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg. Morto non ancora trentenne, l'autore parlò dell'emblematico «Blaue Blume» (il nontiscordardimé) nell'incompiuto romanzo *Heinrich von Ofterdingen*. L'eroe è qui un Minnesänger (letteralmente “cantore d'amore”) che intraprende un lungo viaggio alla ricerca del Blaue Blume. Siamo nell'Alto Medioevo, nelle pagine iniziali uno sconosciuto racconta ad Heinrich di alcuni luoghi misteriosi e di un leggendario fiore azzurro.

Il giovane se ne stava inquieto nel suo giaciglio e ripensava allo straniero e ai suoi racconti. Non son già i tesori che hanno risvegliato in me un così ineffabile desiderio, si diceva; ogni cupidigia m'è aliena: ma io agogno di vedere il fiore azzurro. Esso mi sta di continuo nel cuore, e ad altro non posso pensare [...]

Il giovane si perse a poco a poco in dolci fantasie e s'addormentò. E sognò di infinite lontananze, e di selvagge sconosciute contrade. [...] Gli pareva d'andare soletto per un'oscura selva [...] Quanto più saliva, tanto più luminosa diventava la selva. Arrivò da ultimo a un piccolo prato, che giaceva sul fianco del monte. Oltre il prato si levava un'alta rupe, al cui piede scorse un'apertura, che sembrava essere l'imbocco di un passaggio tagliato nella roccia. Il passaggio lo menò agevolmente, in capo ad un certo tempo, ad un ampio vano, donde già da lungi gli risplendeva incontro una chiara luce. Come entrò, vide un potente raggio che si levava quasi da una polla fino alla volta, e là si frangeva in innumerevoli faville. [...] Tuffò la mano nel bacino e si umettò le labbra. Fu come se un fiato divino lo penetrasse [...] Gli parve d'essere avvolto da una nuvola occidua; un celeste senso pervase il suo essere [...]

Rocce turchine con vene vermicolari si levavano a una certa distanza; la luce diurna che lo avvolgeva era più chiara e più dolce del solito, il cielo era turchino e tutto terso. Ma ciò che soprattutto lo attrasse era un alto fiore azzurro chiaro, che stava presso la fonte e lo sfiorava con le sue larghe foglie lucenti. Tutt'intorno a quello erano innumerevoli fiori di ogni colore, e il più dolce dei profumi empiva l'aria. Ma lui non vedeva che il fiore azzurro, e a lungo lo contemplò con ineffabile tenerezza.⁵⁹

Il Blaue Blume, simbolo della poesia, della lontananza e della nostalgia, come ha detto Claudio Magris, ma pure dell'amore e della morte⁶⁰, è vissuto dal protagonista in chiave metafisica e mistica. Jung aveva infatti intravisto in quel fiore una connessione con l'età primigenia, fatta di conoscenza e natura non ancora separate, dove tutto era attestazione dell'origine⁶¹.

Non sono considerazioni di poco conto, specie in un'equiparazione con Anna Maria Ortese, che nel suo romanzo più celebre scrisse:

Il cuore della Iguanuccia è, in quel tempo, caldo e scuro come un seme nascosto sotto buona terra. Sa che, fra poco, si aprirà in un bel fiore azzurro, e per di più eterno [...]⁶²

Descrizione che potrebbe essere riconnessa a mille, davvero mille altri passi di Anna Maria Ortese, la cui produzione è come una tela, prodotto di un ragno abilissimo che ama sempre collegarsi a quanto tessuto in precedenza, o a quanto sarà tessuto in futuro. La stessa Ortese che ne *L'Iguana* ammicca a Novalis è

⁵⁹ Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, Adelphi, Milano 2013, pp. 15-7.

⁶⁰ Cfr. Claudio Magris, *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1999, p. 45.

⁶¹ Cfr. Carl Gustav Jung, *Psicologia e alchimia*, Einaudi, Torino 1981, p. 85.

⁶² Anna Maria Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 135.

anche quella che in *Corpo celeste* riflette su Borges, Dickinson e Keats, affermando come

questi poeti (ma poi, tutti gli altri autentici poeti) ci raccontano senza sosta l'unità del mondo, e ci raccontano il mondo come emozione e ragione di un Ignoto al quale tutti apparteniamo, così come la goccia di acqua azzurra appartiene all'immortale mare azzurro, e la foglia di acero alla immortale estensione di foreste e di piante da fiore e da frutto, che copre la Terra.⁶³

Di nuovo l'azzurro dunque, di nuovo il richiamo a un simbolo (non solo un colore) che può racchiudere davvero la visione del mondo.

«Ortese's conviction of the essential unity of being» spiega Sharon Wood, «is combined with an increasingly vitriolic reputation of the Enlightenment, settling on a moral and a philosophical position antagonistic both to the march of industrial consumerism and to the aesthetics of the avantgarde»⁶⁴.

L'azzurro allora – veicolato ora dal colletto di Manuele ora dal fiore di Novalis adottato dall'iguana, ora da uno scenario di Napoli ora da un riferimento agli oceani – l'azzurro vuole esprimere proprio quell'unità dell'essere, la matrice essenziale che ogni creatura possiede e per cui sarebbe inaccettabile – agli occhi di Ortese – rifiutarsi di difenderla.

Diverso dal celeste di Ugo Foscolo, che pure era un uomo dell'Illuminismo, l'azzurro di Anna Maria Ortese è da

⁶³ Anna Maria Ortese, *La libertà è un respiro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 123.

⁶⁴ Sharon Wood, *Fantasy, Narrative and the Natural World in Anna Maria Ortese*, in *The Italian Gothic and Fantastic. Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, a cura di Francesca Billiani e Gigliola Sulis, Fairleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck 2007, p. 145.

immaginare come una sorta di evoluzione, un innesto più o meno personale su un colore-tema che si presentava già densissimo, figlio del ricordo ma pure della novità, riconoscente di un passato millenario almeno quanto del presente freschissimo che presentiva.

Nella poesia, come abbiamo visto fin qui, il dialogo col poeta di Zante, naturalmente venato da una serie di altre presenze e altri rimandi, appare in tutta la sua evidenza e bellezza, rivelando così un colloquio – intimissimo, iniziato in nome di un fratello scomparso e che da un altro fratello scomparso prendeva le mosse – sul quale finora nessuno aveva mai riflettuto.

Ho preferito dar conto di questa indagine attraverso l'analisi dei contributi poetici poiché proprio da quest'ultimi emerge, parlo del tema dell'azzurro, il solco più evidente di simili influenze, di cui ovviamente c'è traccia anche nella prosa.

Sfumature e implicazioni

È necessario però aggiungere un'ulteriore tassello allo scenario sin qui descritto, richiamando il tema a cui è dedicato il presente studio: i rapporti che intercorrono fra Anna Maria Ortese e la cultura degli indiani d'America, all'insegna di ciò che ho definito come l'*otherness* dell'autrice, ovvero il suo essere straniera, il suo sentirsi ed essere altro, il nominarsi (per volontà propria e altrui) e veicolarsi come qualcosa di non comparabile, una diversità da non mischiare ad eventuali altre diversità, un difetto non da castrare ma da proteggere (da proteggersi).

Riporterei quindi il discorso al punto di partenza, ossia al mondo degli indiani d'America e ai colori, in particolare al loro trattamento dell'azzurro. Secondo Alexander Theroux (poeta, romanziere, curatore anche di alcuni saggi sul colore), i nativi assocerebbero a questa tinta l'idea della tribolazione⁶⁵. Il pigmento azzurro, insieme al giallo, al rosso e al bianco, come riportato in una testimonianza di Freccia Fiammeggiante, veniva unito all'argilla che avrebbe dovuto poi ricoprire il corpo dei cacciatori, durante il rituale della caccia del daino.⁶⁶

L'azzurro dei nativi era però anche espressione della divinità, del supremo che si rende visibile, in quel cielo che ogni componente delle tribù, com'è noto, era solito scrutare con occhi meravigliati. L'azzurro è perciò anche manifestazione permanente del dio, allo stesso tempo contenente e contenuto, riflesso e specchio.

Il sacerdote capo Kurahus, spiegando il valore e il significato di alcuni canti nativi, illustrò anche una particolare cerimonia, nella quale si accompagnava l'invocazione divina con un palo pitturato d'azzurro. Quando si creò il mondo, continuò,

si stabilì che ci dovessero essere divinità minori. Tiràwa Atius, la divinità suprema, non poteva avvicinarsi all'uomo, non poteva essere visto o sentito da lui, e per questo furono create divinità minori. Queste avevano il compito di mediare tra l'uomo e Tiràwa. [...] Azzurro è il colore del cielo, la dimora di Tirawahut, il grande circolo delle divinità che vegliano sugli

⁶⁵ Citazione riportata da Mark Cousins in *Storia dello sguardo*, Il Saggiatore, Milano 2018, p. 11.

⁶⁶ Cfr. *Sul sentiero di guerra. Scritti e testimonianze degli Indiani d'America*, a cura di Charles Hamilton, Feltrinelli, Milano 2007, p. 61.

uomini. Mentre l'uomo dipinge di azzurro il palo noi cantiamo
[...] ⁶⁷

Ecco una strofa campione di questo particolare canto indiano,
la stessa che viene variata ad ogni successiva ripetizione:

Tiràwa, ascolta! Supremo,
Che sei nell'azzurro del cielo silenzioso!
In volo cerchiamo la tua dimora lassù.
Madre Grano in volo
Sale per cercarti lassù;
Madre Grano vola in alto.⁶⁸

Poco oltre apprendiamo che «Madre Grano ha raggiunto l'azzurro duomo in cui dimora il grande circolo delle divinità, Tirawahut, ed essendosi presa quello che voleva, tawitshpa, l'autorità di guidare la cerimonia, torna sulla terra seguendo i quattro sentieri»⁶⁹.

Vale la pena interrogarsi su quanto questo «azzurro duomo» abbia a che vedere con Anna Maria Ortese, la quale divideva le città italiane in due gruppi, differenziandole in base alla luce data dalla posizione geografica.

Nelle città, da Firenze in su, la luce è un po' filtrata, come nelle cattedrali, fino ai rosafumo, ai grigi abituali del Nord, a certi azzurrini della pianura lombarda, o verdirosa di Venezia. Da Roma in giù, fino a Palermo, – con la parentesi di qualche zona industriale, – di solito è azzurro. Ecco cosa ricordo: l'azzurro. E certi giardini che a volte sono parte, – o lo erano, – di una città,

⁶⁷ *Canti degli indiani d'America*, Newton Compton, Roma 2012, p. 118.

⁶⁸ *Ivi*, p. 120.

⁶⁹ *Ibidem*.

come a Napoli, Palermo, Roma. Azzurro quasi irrealmente a Palermo, di purezza umana, – per quanto ne ricordo, – a Napoli, intenso fino a sfiorare il buio, ma lucido come smalto, a Roma. Di queste città ricordo lo smalto del cielo [...] ⁷⁰

Un azzurro che non lascia davvero tregua, non dà spazio ad altro che non sia una riflessione sulla sua importanza e necessarietà. Nel suo ultimo romanzo Ortese fantasticherà circa la nascita di un universo rinnovato, nuovamente rifacendosi a Keats proprio come in *Corpo celeste*:

Sogno o son desto? – scriveva l’Inglese al sommo della sua estasi. Sogno che un mondo rinasce, oppure – essendo la rinascita un bene da affrontare con prudenza, e qui tale prudenza manca – un mondo, l’ultimo azzurro mondo degli Alonso e dei Decio, se ne muore? Non so, non so più. Addio, dunque! ⁷¹

Da un lato quindi l’azzurro identifica, e utopicamente e concretamente, una nuova patria dell’uomo, che poco ha a che vedere con la precedente e che potrebbe sconvolgere, positivamente, l’umanità intera: qui individuiamo davvero l’indiana Ortese, che si rivolge all’azzurro allo stesso modo di quei nativi che invocavano il dio.

L’indiana Ortese si rivela però anche altrove, specie in quella sorta d’istinto più che battagliero, rivendicatore e ostinato, definito da Margherita Pieracci Harwell come «il gran mare azzurro della ribellione», che caratterizza la prima Ortese – nelle sue esplicite accuse a un Dio visto come opposto alla natura – e

⁷⁰ Anna Maria Ortese, *La libertà è un respiro*, in *Corpo celeste*, cit., pp. 100-1.

⁷¹ Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 133.

che in seguito non rinuncerà a far sentire la propria voce⁷². Anche per Anna Maria Ortese, pare di capire, l'azzurro è simbolo di tribolazione, è rinuncia al presente e costruzione futura, è guerra e visione, è condanna agitatissima del mondo (il nostro mondo) e anelito verso qualcos'altro.

La scrittrice, finissima lettrice di Leopardi, doveva ricordare bene quel passo de *Il sabato del villaggio*:

[...] Già tutta l'aria imbruna,
torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre
giù da' colli e da' tetti,
al biancheggiar della recente luna.⁷³

Il poeta qui non associa affatto l'azzurro al chiarore e alla tersità di un cielo mattutino; l'azzurro leopardiano porta con sé ombre, e simbolicamente nascondimento, notte interiore, inquietudine. C'è qualcosa di profondamente malinconico e sublime, di estremo e disumano, pur nella dolcezza: tutte caratteristiche che Anna Maria Ortese coglie, vivificandole con l'esperienza personale.

L'azzurro dell'indiana Ortese, ricordiamolo, deve fare i conti con la madre terra, di cui spessissimo abbiamo fin qui parlato, la stessa che in quel canto è indicata come «Madre Grano». È la madre, la terra, la nostra terra, che ricorre innumerevoli volte negli scritti ortesiani, dalle poesie ai saggi, dai romanzi ai pezzi giornalistici, dai reportage alle lettere private. L'autrice vi

⁷² Cfr. Margherita Pieracci Harwell, *Anna Maria Ortese. Parte II*, «<http://www.cristinacampo.it/public/grandi%20scrittici.%20%20anna%20maria%20ortese%20di%20margherita%20pieracci%20harwell.%20parte%202.pdf>».

⁷³ Giacomo Leopardi, *Il sabato del villaggio*, in *Canti*, cit., pp. 468-9, vv. 16-9.

rifletterà incessantemente, ovunque, e anche nella già citata raccolta di scritti *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*.

Nell'illuminante saggio eponimo, alla cui prima parte abbiamo fatto riferimento nella prefazione, Anna Maria Ortese s'interroga sul simbolismo messo in scena da Melville, specie riguardo l'animale tremendo cui il capitano dà la caccia.

Molte sono state le ipotesi degli studiosi sulla natura di quel pesce. Balena, certo, ma solo all'aspetto. Dio, forse? O il contrario? La natura? E il persecutore, chi? che cosa? Forse l'America? il mondo come America?⁷⁴

Apparentemente sembriamo, come si direbbe, essere usciti fuori traccia, aver abbandonato il riferimento dell'azzurro e imboccato tutt'altra direzione. In realtà è necessario allargare il cerchio, e riprendere il tema principale per comprendere come anche questo specifico studio sul colore ha una sua utilità, ha una sua valenza particolare che arricchisce e completa l'intera trattazione.

Nel passo sopra trascritto, dopo una sequela di riferimenti, Anna Maria Ortese collega Moby Dick all'America, o meglio al mondo come America: affermazione commentata poco dopo dalla stessa autrice.

Quando dico America, dico una condizione. Potrei dire, anche, Russia di domani. Potrei dire Europa di oggi. Intendo dire vita come mercificazione della vita; trionfo dell'utile; apoteosi dei costi; religione e filosofia dello svuotamento; perdita della vista;

⁷⁴ Anna Maria Ortese, *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, in *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, cit., p. 98.

Dio imbottigliato: il segreto dei cieli non più formatore di cupole, ma di mercati.⁷⁵

Come vediamo ritorna il cielo, un cielo divino, del quale non si specifica se sia azzurro o meno: non solo non presenta connotazioni cromatiche ma non ha più modo di mettere a frutto il proprio segreto. È un cielo che non crea più cupole, dice Ortese, non crea quindi più chiese, preghiere, sacralità, bensì mercati.

Dico mercati. Compra-vendita di ogni splendore. Asservimento di ogni atomo di natura. Espropriazione del carattere. Acquisto in massa delle intelligenze e coscienze.

Dico America, o Russia di domani, solo per comodità. Il suo vero nome, il vero nome di Achab è: Uomo-Senza-Natura, cioè senza pace, uomo muto, uomo atono, creditore del nulla, perduto nei sistemi senza orizzonte dell'utile, uomo pieno di rumore, e insieme taciturno, ignoto alla Parola, come un insetto, una gigantesca formica. Uomo-del-Futuro solo in apparenza: in sostanza, Anti-Uomo, Anti-Universo, Anti-Dio.⁷⁶

Se c'è un'indicazione che intende dare l'azzurro ortesiano, dovremmo capirlo da una tale e amarissima rappresentazione. L'uomo moderno (dal quale Ortese non si sente rappresentata) ha scelto razionalmente di fare a meno del sacro, evento che ha portato alla perdita dolorosa di Dio, quindi del cielo, in una parola dell'azzurro.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ Anna Maria Ortese, *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, in *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, cit., pp. 98-9.

Possiamo quindi comprendere perché in *Alonso e i visionari* Ortese fantastichi sulla nascita di un nuovo «mondo azzurro», e perché in queste citazioni torni ad analizzare il problema affidandosi alla metafora americana: ancora una volta.

L'autrice afferma, quasi per rassicurarci, che vi fa ricorso «solo per comodità»; è una comodità però fin troppo eclatante, e che sottintende, come in altri passi ortesiani, la contrapposizione fra l'America odierna e l'America del passato, e cioè fra i nativi e quanto di più puro essi rappresentano e l'opposta simbologia dei coloni, fra l'Estrellita di razza caraibica e lo statunitense Mr. Hopins.

Che poi, domani questa tragica condizione possa mutare, questa casa del silenzio mostrare di essere abitata, e quest'uomo morto mostrare teneri segni di vita, è possibile. Oggi come oggi, età della Scienza e della Tecnica, dell'Industria come patria, della produzione come pena, dell'oggetto come avvenire; delle masse come illibertà smisurata e definitiva – così, allo stato di massa, stanno fermi oceani, montagne, dormono le Ande e il Pacifico – oggi come oggi, l'Uomo-umano, che porta in sé libertà e bellezza personale, non esiste quasi più.

Non esistono che le masse, e le masse non sono che immobilità.

Sono prigionieri, e chiunque può impadronirsi di una prigioniera.

Il nostro cielo, di donne e uomini nuovi, perciò è scuro.⁷⁷

Ortese chiude nuovamente il periodo con una menzione del cielo, che neppure stavolta è azzurro, bensì scuro.

Chi ha voluto l'uomo-massa, l'immensa malinconia delle masse, se non Achab, per una maledetta gamba perduta, dando la

⁷⁷ *Ivi*, p. 99.

caccia, come l'ha data, al simbolo di tutti i segreti, alla maschera che non si doveva raggiungere?

Quante cose sa l'uomo d'oggi! E come – quanto più sa – più è paralitico!

Il suo odio per i segreti non ha limiti; perciò egli non produce più segreti, solo incomprensioni.

In scatola, ha messo tutto. Ora, eccolo intento a sezionare e rappezzare se stesso. Di qua una gamba, qua un frammento di cuore, qua una lista di cervello. Vediamo se si può fare Adamo nuovo, e dire al Dio dei cieli: Questa è casa mia, esci!

La situazione dell'uomo, ora che è diventato adulto (e lo si vede dal fatto che non ride più), non ha vie d'uscita, se egli non torna libero. E come potrà tornare libero, se non torna solo? E come potrà tornare solo, se non torna forte? E come potrà essere forte, se non decide di staccarsi dai mercati? Se non ritorna al grano, al pesce, alla personale conquista della sua giornata, allo sforzo fisico, al coraggio di lavorare *liberamente*?⁷⁸

Si riaffaccia quella «Madre Grano» prima esaminata, e che più che mero citazionismo vuole essere, ovvero incarnare, la possibilità di tornare a un vecchio/nuovo mondo, del quale il nativo sembra offrire il paradigma perfetto, col suo rapporto privilegiato con la terra, e col suo dialogo invidiabile con un cielo (quindi con un dio) sempre azzurro.

Ortese torna qui a riflettere sulla necessità, quasi sul dovere della solitudine, prerogativa essenziale per raggiungere quel genere di salvezza. Riporta quindi implicitamente il discorso sulla propria *otherness*, che la rende ancora più straniera, ancora più forestiera poiché inserita in una società massificata, che non

⁷⁸ *Ivi*, pp. 99-100.

contempla il distacco allo stesso modo del silenzio, la separazione fisica e l'astrazione mentale.

L'autrice auspica un mondo di solitari, di appartati che si discostano dagli orrori del mondo contemporaneo al fine di ritrovare una maggiore condivisione. La solitudine diventa perciò la chiave per una vera amicizia, l'isolamento è il principio base per ricostruire la civiltà.

L'uomo solo, per Anna Maria Ortese, è l'uomo che non è distratto, è l'uomo amante del proprio spirito, è l'uomo che mette da parte il frastuono e alza lo sguardo verso il cielo: un cielo che – per ogni uomo che si rispetti, per ogni uomo autenticamente solo – deve essere azzurro, pena la morte (interiore e fisica). Ortese avverte con intensità le conseguenze di una simile minaccia, un ricatto che ha la forma di un vero e proprio attentato, non solo contro i nativi e i loro principi, ma anche contro la parte più intima dell'uomo.

L'autrice doveva inoltre essere a conoscenza del processo avviato da fine XIX secolo in poi: l'immagine idilliaca del West, come messo in luce dallo storico Christopher Lasch, iniziò a cedere il posto a una nuova concezione, che rifletteva il rinnovato, e più che mai discriminato, interesse per l'espansione oltreoceano. L'uomo solitario, dice Lasch,

che rifuggiva dalla civiltà non era più al centro dell'attenzione. Adesso l'eroe della saga dell'Ovest era il pistolero, troppo occupato con gli indiani cattivi e i ladri di bestiame per comunicare con la natura. Come il suo predecessore, egli conserva le “virtù primitive di un'umanità eroica”, per citare Charles Webber, ma non è più un “complimento”, come scrive Washington Irving in una sua cronaca sui cacciatori delle

Montagne Rocciose, “dire a uno uomo dell’Ovest che lo hai scambiato per un guerriero indiano”. Per l’eroe del West, nell’epoca dell’imperialismo americano, l’unico indiano buono, si sa, è l’indiano morto.⁷⁹

Lasch in seguito cita, e inevitabilmente direi, il libro *Winning of the West*, pubblicato negli anni ’80 del XIX secolo e a firma di Theodore Roosevelt, in sostanza una guida che vuole assimilare il mito dell’Ovest all’ideologia espansionistica.

L’Uomo-umano di Ortese inizia a morire allora, in quell’esatto periodo, in quel torno di decenni che segneranno la scomparsa dell’intimità e la corsa inarrestabile alle vendite, al guadagno, ai mercati: un bivio feroce, non c’è dubbio, sul quale Ortese si arrovellò per l’intera esistenza e che portò Lasch, fin dalla prefazione del suo illuminante saggio, a porsi una domanda cruciale: «Come può accadere che delle persone serie continuino a credere nel progresso, malgrado le importanti confutazioni che parevano aver liquidato una volta per tutte la validità di questa idea?»⁸⁰

Lo studioso si riferisce qui alla sua contemporaneità, che era in definitiva la contemporaneità di Ortese (i due moriranno a quattro anni di distanza l’uno dall’altra). Le osservazioni di Lasch, analogamente a quelle dell’autrice de *L’Iguana*, partono dall’America del ‘900 ma hanno come loro come fondamento e studio il passato, ossia quel momento d’attrito, quella lotta tra coloni e nativi iniziata molti secoli addietro, e che a fine ‘800 si definì una volta per tutte.

⁷⁹ Christopher Lasch, *Il paradiso in terra. Il progresso e la sua critica*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 89.

⁸⁰ *Ivi*, p. 11.

Nel ventesimo secolo tuttavia, registra Lasch, assisteremo a una ripresa della «vecchia immagine pastorale dell'Ovest, cui spesso si richiamano gli antimperialisti nella loro opposizione alla glorificazione della conquista e della ipermascolinità»⁸¹. Lasch si rifà poi all'eredità lasciata da personaggi quali l'esploratore settecentesco Daniel Boone, o al personaggio Nathalien "Natty" Bumppo, creato dalla penna di James Cooper e in breve divenuto simbolo della convivenza coi nativi⁸².

Questa sorta di contrapposizione – fra pellerossa e uomini bianchi, ossia fra i buoni d'animo (gli azzurri, direbbe Ortese) e coloro i quali hanno sottomesso ogni ideale al guadagno – questa contrapposizione, secondo Lasch, era da riscontrare anche in una parte della politica americana dei suoi tempi,

sia pure in forma attenuata, nella determinazione del movimento ambientalista sulla salvaguardia a tutti i costi della natura selvaggia [...]; nel culto romantico dei popoli del "terzo mondo", come controparte della tecnologia industriale; nella autoidentificazione di tanti giovani radicali con il giovane Holden⁸³, James Dean, Bob Dylan e altri moderni Huckleberry

⁸¹ *Ivi*, p. 91.

⁸² Natty Bumppo, pur nato da genitori bianchi, crescerà fra le tribù degli indiani d'America. Cambierà perfino il nome in "Occhio di falco", e diventerà un coraggioso guerriero (per ogni approfondimento si rimanda alla serie di James Cooper di cui Natty Bumppo è protagonista: *I racconti di Calza di Cuoio*, data dai romanzi *I pionieri*, *L'ultimo dei Mohicani*, *La prateria*, *La staffetta*, *Il cacciatore di daini*).

⁸³ Sul binomio Ortese-Salinger varrebbe la pena di soffermarsi, inquadrandolo non solo per l'attenzione ai "puri di cuore" segnalata da Christopher Lasch ma anche per quella ricerca di solitudine estrema, per l'*otherness* che entrambi praticarono in maniera permanente: non era un vezzo, com'è noto, bensì l'accettazione di una natura (prima ancora che un bisogno). «In un certo senso» è stato scritto, «Anna Maria Ortese ha ingaggiato col nostro mondo la stessa sfida ingaggiata da scrittori come Salinger: sfuggire allo spettacolo. Con meno "spettacolarità": meno caparbietà e più disponibilità al confronto. Ma, anche su di lei, ha finito per

Finn in fuga dalla “repressione” del mondo adulto, e nella tenace convinzione che le donne, i bambini e la “gente di colore” [...] non essendo corrotti dall’esercizio del potere, vadano considerati puri di cuore.⁸⁴

In Ortese, inevitabilmente, tutto questo verrà trattato con una profondità maggiore, che va al di là dell’immagine patinata dei nativi tramandata fino ad oggi. Il discorso dell’autrice è sì storico, ma pure antropologico, artistico e filosofico, e non può certo fermarsi a una rimodulazione in chiave letteraria di un mito sempre più stereotipato (oltreché offeso).

Tornando un’ultima volta alle considerazioni di Lasch, non credo che lo studioso abbia nominato il celebre romanzo di Mark Twain senza avere in mente un scopo preciso, ovvero una visione da suggerire a un pubblico (gli americani principalmente) che su quelle pagine ha fondato la propria identità. Come illustrato da Jonathan Culler, in un noto manuale di teoria della letteratura,

Huckleberry Finn, opera che più di ogni altra definisce l’americanità, finisce con Huck Finn che s’infiama d’entusiasmo per i “territori”, perché la zia Sally lo vuole “incivilire” (“sivilize”). La sua identità dipende dal riuscire a sfuggire alla cultura civilizzata.⁸⁵

Il ragionamento di Culler vira poi sulla constatazione di quanto gli studi culturali, in America, siano poco collegati ai movimenti politici (in una comparazione con l’area europea,

depositarsi la malìa che si deposita su quelli che si sottraggono» (Maria Serena Palieri, *L’infanzia in un libro intervista*, «l’Unità», 11 marzo 1998).

⁸⁴ Christopher Lasch, *Il paradiso in terra...*, cit., p. 91.

⁸⁵ Jonathan Culler, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, Armando, Roma 1999, p. 70.

specie con l'Inghilterra); le considerazioni su Huck Finn, ad ogni modo, si rivelano per noi preziose, dimostrando non solo quanto Ortese abbia davvero compreso la cultura (e la letteratura) americana, ma anche quanto abbia cercato di farla propria e di trasportarla nell'ambiente italiano, e non per una sorta di capriccio, al contrario per un profondo rispecchiamento, una sentitissima condivisione di quelle idee, di quei valori esistenziali e morali.

Anche Ernest Hemingway (per altro scrittore amatissimo da Anna Maria Ortese) dirà qualcosa al riguardo, lasciandosi andare a una confessione che ha fatto storia e che è continuamente ripresa nei volumi di critica letteraria, e non solo. «Tutta la letteratura americana moderna viene fuori da un libro di Mark Twain intitolato *Huckleberry Finn* [...]» afferma l'autore in *Verdi colline d'Africa*, «il nostro libro più bello, e tutto quanto è stato scritto in America viene da lì [...]»⁸⁶.

C'è poi da aggiungere che alcune idee di Twain combaciavano perfettamente con quelle di Ortese: come l'autrice italiana anche l'americano si batté per i diritti degli animali, fu praticamente un animalista ante litteram, aborriva la vivisezione e cercò di sensibilizzare l'opinione pubblica riguardo l'impiego degli animali in campi come lo sport e l'intrattenimento⁸⁷.

⁸⁶ Ernest Hemingway, *Verdi colline d'Africa*, in *Romanzi*, vol. I, a cura di Fernanda Pivano, Mondadori, Milano 1992, p. 1111.

⁸⁷ Anche solo considerando la pratica della vivisezione, le posizioni di Mark Twain e Anna Maria Ortese risultano incredibilmente vicine. «Non mi deve interessare se la vivisezione produca o meno risultati giovevoli all'umanità» scrisse il primo, in una lettera alla London Antivivisection Society, «Anche se fossero utili, non sarei meno ostile alla vivisezione, poiché la mia ostilità si fonda sulle sofferenze che infligge ad esseri non consenzienti. È questione di sentimenti, così profondamente radicati in me che, certo, neppure per un vivisettore vivisezionato potrei provare la benché minima soddisfazione, per quanto la legge del taglione se la sarebbe meritata».

Per quanto riguarda invece Ortese ricordiamo almeno, fra i molti interventi, una

Potremmo a questo punto chiederci da dove derivi una simile coscienza, un sentire che tocca con la stessa intensità due persone diverse, nate in luoghi diversi, in epoche diverse, cresciute e definitesi in ambienti diversi. La risposta è da ricercare in ciò che abbiamo fin qui illustrato, ovvero in un rapporto uomo-natura, e quindi uomo-animale, che trova il proprio fondamento nella conoscenza della cultura degli indiani d'America. I nativi come scoperta quindi, come oggetto di studio e non solo, come esempio, come possibilità di replica, come strumento rieducativo di una società – i bianchi, i cosiddetti civili – che di civile ha ben poco.

Poi Tom si mette lui a parlare, e parla per molto tempo, e poi dice: scappiamo tutti e tre, una di queste notti, ci comperiamo l'equipaggiamento che ci vuole e si combina qualche straordinaria avventura nel Territorio indiano, per un paio di settimane, o anche più. E gli dico che per me va bene, che accetto subito [...]

Tom ormai è quasi guarito, e porta la pallottola al collo, appesa alla catena dell'orologio, e guarda sempre che ora è, e così non c'è più niente altro da scrivere, e vi assicuro che ne sono proprio contento, perché se sapevo mai che gatta da pelare è fare un libro, manco mi sognavo di farne uno, e adesso pianto lì. Ma magari è meglio che parto per il Territorio indiano prima degli altri, perché la zia Sally dice che vuole adottarmi e

dura lettera datata 1979 ed indirizzata ad Oriana Fallaci, la quale aveva assistito a un esperimento di vivisezione di una scimmia. Anna Maria Ortese si appellò allora, e disperatamente, al pubblico, non solo al proprio pubblico di lettori ma a qualsiasi creatura umana: «Non uccidere mai [...]» scrisse. «Rispetterai – se non vorrai amarli – gli animali, tutti gli animali. Essi sono Piccole Persone» (per un maggiore approfondimento rimando al mio contributo *L'archivio di Anna Maria Ortese*, in *Archivi letterari del '900. Parte II: gli archivi femminili*, a cura di Giuliana Zagra, Monica Davini e Magdalena Maria Kubas, «Quaderni del '900», XIX, 2019).

incivilizzarmi, e quella è una cosa che proprio non mi va. L'ho già provato una volta.

Sinceramente vostro

HUCK FINN⁸⁸

Così si conclude il romanzo di Twain, il quale, in una perfetta ring composition, sottolinea la volontà della zia Sally anche nella primissima pagina, con la vedova Douglas, apprendiamo, impegnata a fare ugualmente la propria parte per il ragazzo: «[...] allora mi adotta come figlio, e diceva che voleva incivilizzarmi»⁸⁹.

Ma né la zia Sally né la vedova Douglas ci riusciranno. Huck Finn è destinato a quei territori indiani tanto vagheggiati, gli stessi che Manuele ed Anna Maria Ortese (ricordiamo *Pellerossa*) disegnavano su miseri pezzi di cartone e appendevano alla parete: due immagini niente affatto distanti tra loro, semmai speculari per la percezione e interiorizzazione del tema/problema dei nativi.

Anche Anna Maria Ortese intende partire per quei territori (e lo farà infine, attraverso i suoi libri, da *Angelici dolori* fino ad *Alonso e i visionari*); anche Anna Maria Ortese non ha nessuna voglia di essere 'civilizzata'.

Per stessa ammissione dell'autrice, il racconto *Pellerossa* adombrava

⁸⁸ Mark Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, Einaudi, Torino 1977, p. 304.

⁸⁹ *Ivi*, p. 5.

un tema fondamentale della mia vita: lo sgomento delle grandi masse umane, della civiltà senza più spazi e innocenza, dei grandi recinti dove saranno condotti gli uomini comuni.⁹⁰

I recinti cui possiamo immediatamente pensare sono le ignobili riserve dove ancora oggi risiedono i nativi, con tutte le restrizioni e minacce politiche (di volta in volta diverse) del caso. Tali recinti, inoltre, servono ad Ortese per creare una metafora tutt'altro che debole con altri generi di recinzioni, altre catene e altri confini che continuano a ingabbiare l'uomo contemporaneo: in primo luogo, la distruzione delle ricchezze naturali, l'insensatezza dei mercati mondiali, la mala gestione di una specie – la specie umana – che ha del tutto ipotecato il proprio ecosistema.

Ortese, abbiamo letto poco sopra, prova lo sgomento nei confronti di una civiltà che ha perso i propri spazi e la propria innocenza. Quale miglior consiglio, allora, che rivolgersi a un mondo che ha fondato sull'innocenza la propria vita e la propria cultura?

Quel mondo, per Anna Maria Ortese, non è affatto lontano, nel male come nel bene; quel mondo è tanto più attuale e genuino quanto più ha la possibilità di essere ascoltato e fatto rivivere.

Esistono, in certi paesi, diversi paesi, come in certe persone diverse persone, sono contemporanei e insieme lontanissimi per

⁹⁰ Dichiarazione dell'autrice contenuta nel volume *Italiane: dagli anni 50 ad oggi*, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Roma 2003, p. 214.

età «storica»; così, suppongo, esistono diverse Americhe e non è detto che la più vicina all'età moderna sia la più vera.⁹¹

La presente dichiarazione di Ortese risale al gennaio 1996, ossia a due anni prima della sua morte, a conferma di quanto l'importanza di quella visione della vita, di quel principio, di quella certezza dell'anima, fu per lei sempre e sconvolgentemente attiva, dalle prime poesie scritte nel '33 fino all'ultimo dei suoi giorni.

L'America precolombiana è ciò a cui si doveva ambire, era il riferimento, la traccia da seguire per poter tornare a un'umanità più giusta, che osservava più la natura e meno i dati delle borse, che ascoltava e non sovrastava, che apprendeva di nuovo a condividere piuttosto che a dividere.

I pellerossa, tuttavia, non furono scelti solo per la loro mitezza e temperanza. Ortese è una scrittrice che ragiona senza sosta sul dolore delle creature, si sporca a piene mani riflettendo su questo o quel disastro, sulla morte di un usignolo così come sullo sterminio di un intero popolo: e anche in questo caso i nativi le daranno una mano, se così si può dire.

Sappiamo (e lo abbiamo anche accennato in precedenza) che la lotta fra coloni e indiani fu la più atroce e sanguinaria della storia dell'uomo. Come scrive Raffaele D'Aniello, nel suo *Dizionario degli indiani d'America*, la «distruzione della popolazione indigena d'America è stata, senza ombra di dubbio, la più massiccia, intenzionale, reiterata, capillare, ossessiva azione di

⁹¹ La citazione di Anna Maria Ortese è estrapolata da una lettera indirizzata a Roberto Calasso, datata 18 gennaio 1996 (la lettera è riportata in Anna Maria Ortese, *Romanzi*, vol. 2, cit., p. 1128).

genocidio di massa della storia del genere umano»⁹². Il numero di morti supera di gran lunga qualsiasi altro massacro, compresi quelli del '900.

Entro una generazione dall'arrivo di Colombo [...] l'intera popolazione di Hispaniola, composta da 8.000.000 di indiani, fu completamente estinta e l'impero degli Aztechi fu sottomesso con l'uccisione di milioni di persone. Alle fine del diciassettesimo secolo, l'America centrale e meridionale aveva perso circa il 95% della popolazione nativa, con una cifra di scomparsi vicina a 800.000.000, sostituita da circa 200.000 spagnoli.⁹³

Ricordiamo che Ortese fu testimone di entrambe le guerre dello scorso secolo. Sapeva, conosceva benissimo il sadismo e la crudeltà senza pari di cui era stato, è, capace l'uomo (l'uomo bianco, aggiungiamo). Rivolgersi all'universo dei nativi significava dunque rivolgersi anche all'eccidio di cui era stato vittima, analizzare gli esiti peggiori dell'umanità poteva servire a comprendere meglio il loro ripetersi: ecco quindi i conquistadores diventare a loro volta esempio (in negativo), prototipo insuperabile per tutti i successivi dittatori e tiranni della storia.

Le «persecuzioni sono di tutti i tempi» scriverà Ortese, «e le praticano anche i civili. Secondo la loro forza – verso i più deboli»⁹⁴. Nella persecuzione ai danni dei nativi c'è però un

⁹² Raffaele D'Aniello, *Dizionario degli indiani d'America*, Newton Compton, Roma 1999, p. 171.

⁹³ *Ivi*, p. 172.

⁹⁴ Anna Maria Ortese, *Prima di tutto l'ammirazione*, in *Le Piccole Persone...*, cit., p. 106.

marchio più atroce, c'è l'orrenda, insuperata quantità di morti e c'è una violenza che continua a perpetuarsi.

Per questo, in virtù di un oltraggio che è ancora in corso, è importante interrogarsi su quell'azzurro da cui siamo partiti, comprendere l'esatto valore assegnatoli da Ortese e valutare le gravose stratificazioni che porta con sé.

Questo discorso credo lo colse, e molto bene, anche Roberto Calasso, scrittore a sua volta, direttore della casa editrice Adelphi e principale responsabile del rilancio di Anna Maria Ortese, dalla metà degli anni '80 in poi. Se si dà uno sguardo ai colori delle copertine (sia dei libri usciti mentre Ortese era ancora in vita sia di quelli postumi) non si potrà che notare con quanta ricorrenza venga prediletta la scelta "azzurra", per così dire, la quale può schiarirsi o incupirsi, può essere riservata a un saggio o a un romanzo: poco cambia. L'azzurro accompagna anche fisicamente Ortese, fra gli scaffali delle librerie, sul cartonato che precede le sue parole, sotto le lettere che compongono i suoi titoli e il suo nome.





95

⁹⁵ Presenta una copertina con sfondo azzurro anche un'edizione de *Il mare non bagna Napoli*, e le edizioni de *L'infanta sepolta* e de *Il Monaciello di Napoli* (in quest'ultimo caso tendente al verdazzurro).

L'Adelphi, casa editrice dalla grafica riconoscibilissima, e assai nota per le sue copertine monocromatiche (talvolta accompagnate da un'immagine), ha sempre rivolto ad Ortese un'attenzione particolare. E lo si è visto fin dal principio, dal coraggio di riportare sulle scene un'autrice simile, dalla volontà di acquisire gran parte del suo catalogo e infine anche dalla sensibilità di far uscire quasi tutte le opere (sono poche le eccezioni) accompagnate, come marchiate da una gradazione che è uno dei simboli di riconoscimento della scrittrice.

L'azzurro ortesiano sottende dunque, e incredibilmente, quanto illustrato finora; ed era davvero necessario, a questo punto posso affermarlo, affrontare un simile excursus per riflettere sul significato sconcertante destinato a questo colore: non si tratta solo di riflessioni sulla cromatica, Ortese infatti non perde tempo favoleggiando su questa o quella sfumatura osservandola dalla propria finestra. Pure essendo un'invidiabile paesaggista, la sua attenzione è rivolta a qualcosa di più complesso, sempre, a ciò che sovrasta la nostra piccolezza umana eppure non manca di offrirci la sua presenza.

La straniera in dialogo con lo Straniero

Le occorrenze dell'azzurro e delle sue sfumature, come abbiamo già detto, si ripresentano anche nei contributi poetici di Anna Maria Ortese, a partire dalle liriche che compongono *Il mio*

paese è la notte. Via via che si procede con la lettura, infatti, troveremo «l'azzurra e vaga e tremolante sera»⁹⁶, la «celeste sera»⁹⁷, i «rivi/ turchini e lisci che fremendo al Mare/ tornano»⁹⁸, «le arcate azzurre di rose»⁹⁹, i «mari azzurri»¹⁰⁰, seguiti da un «sempre sarai/ così azzurro, o mare»¹⁰¹.

Andando avanti, nella lirica *A una che è in strada*, Anna Maria Ortese ci informa che «del turchino volli/ farmi una casa»¹⁰², e che «credo che una festa/ tale amorosa il mondo/ reggesse, e la celeste/ casa e i quadri/ delle stelle movesse»¹⁰³

Nel disperato componimento che apre la sezione *Calabria*, databile fino al 1952, leggiamo invece:

Ecco, il fuoco della Casa s'è spento
ecco, le Mura sono crollate;
ecco, questo azzurro è il cielo [...]¹⁰⁴;

mentre nella seconda parte della delicata *A un mandorlo* apprendiamo che

il messaggio celeste più non trova
teneri sguardi, avido orecchie, alati
passi, cui l'eco per la strana casa
segua danzando [...]¹⁰⁵;

⁹⁶ Anna Maria Ortese, *Alberi beva e fiumi*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 24.

⁹⁷ Anna Maria Ortese, *Case che rivelava il primo sole*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 29.

⁹⁸ Anna Maria Ortese, *Malinconia, mia stella!*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 35.

⁹⁹ Anna Maria Ortese, *La trattoria di paese*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 38.

¹⁰⁰ Anna Maria Ortese, *La Stagioni sono passate*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 74.

¹⁰¹ Anna Maria Ortese, *Come la foglia semplice*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 75.

¹⁰² Anna Maria Ortese, *A una che è in strada*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 82.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 82-83.

¹⁰⁴ Anna Maria Ortese, *Io sono per morire, e nessuno*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 91.

¹⁰⁵ Anna Maria Ortese, *A un mandorlo*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 94.

e poco oltre:

Hanno sepolto il Germe del bosco.
Chi può dire se non aveva dolore?
Occhi non aveva, e muto
era ancora: ma chi
può dire se questa mattina
una meraviglia azzurra, un calore,
una dolcezza non apparvero a visitarlo? [...] ¹⁰⁶

Torna poi a breve distanza «un mare celeste» accompagnato da un «Nero di veli funebri, azzurro latteo di onde»¹⁰⁷, e poco oltre fa capolino «un celeste/ vento di marzo»¹⁰⁸.

Proseguendo ancora, troviamo la Lombardia essere descritta come «serenissima terra di pane/ calda, e celeste di fabbriche»¹⁰⁹ e ne *Le glicine mi toccano la fronte* si ribadisce che «il cielo è celeste»¹¹⁰. Nella lirica immediatamente successiva si parla di un uomo, forse un bimbo o un ragazzo, «vestito di celeste e di rosso», con «occhi/ ridenti azzurri»¹¹¹

[...] Ma tu, mio caro, mio tenero amore,
mia nuvola dorata, mio canto del mattino,

¹⁰⁶ Anna Maria Ortese, *Hanno sepolto il Germe nel bosco*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 98.

¹⁰⁷ Anna Maria Ortese, *Da poco avevo saputo che eri morta*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 101.

¹⁰⁸ Anna Maria Ortese, *Nessuno più mi schiuderà le porte*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 102.

¹⁰⁹ Anna Maria Ortese, *Lombardia*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 113.

¹¹⁰ Anna Maria Ortese, *Le glicine mi tocca la fronte*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 121.

¹¹¹ Anna Maria Ortese, *Quando io morirò nessuno saprà dire*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 122.

mio uccellino celeste, mio mazzetto di ciliegie.¹¹²

Un amore che si riaffaccia in *Penso di lasciarti*, un amore che ha «pupille turchine», e al quale l'autrice vorrebbe donare «vesti [...] di ferro e seta turchina»¹¹³.

Ed è ancora una poesia d'amore *Tutte le sere dietro l'edicola dei giornali*, nella quale «i tuoi occhi azzurri hanno uno sguardo/ così forte così tenero così splendente»¹¹⁴; mentre *Nelle sere che il lavoro ti lascia libero* «dura è la piega azzurra del collo»¹¹⁵:

[...] Da quei capelli, come da nuvole dorate
sopra un orizzonte, scende al mare degli occhi
al mare turchino al mare trasparente,
ora selvaggio, ora tenero e incantato.¹¹⁶

In *Malessere* è presente invece un «profondo/ turchino»¹¹⁷, seguito a qualche verso di distanza dall'invocazione:

Cancella, riforma, spezza catene
di turchese, o Mare! e ricomincia!
e lega di nuovo, e libera
di nuovo, fluire interminabile –
Tu, interminato Fluire!¹¹⁸

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Anna Maria Ortese, *Penso di lasciarti*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 123.

¹¹⁴ Anna Maria Ortese, *Tutte le sere dietro l'edicola dei giornali*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 127.

¹¹⁵ Anna Maria Ortese, *Nelle sere che il lavoro ti lascia libero*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 130.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 131.

¹¹⁷ Anna Maria Ortese, *Malessere*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 139.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 140.

In seguito, continuando con la lettura, s'incontra una sposa «che piange nell'etereo/ lume del suo sposo celeste»¹¹⁹, e «una terra d'Adamo,/ dove l'uomo non ha dimenticato la celeste allegria»¹²⁰. E poco oltre:

ah, non morire, ti prego, nella grinzosa vecchiezza,
azzurra come i tre oceani gioventù inglese!¹²¹

da collegare all'accorata esortazione:

Rimandami, uccello caro, uccello spensierato,
qualche segno che eterna è la gioventù inglese,
in piedi, e azzurra azzurra azzurra con gli estatici
mari di Byron [...]¹²²

In *Circo equestre* spicca una «viola azzurra»¹²³, accompagnata da alberi dai quali «pendono giorni/ turchini»¹²⁴ e da un'«arena celeste»¹²⁵. In *un giardino profondo* descrive invece «una fontanina celeste», toccata da «azzurre manine»¹²⁶.

Nella sezione intitolata *DI NOTTE*, comprendente poesie scritte dal 1980 in poi, Anna Maria Ortese esclama: «Vi sono Ordini! Celesti/ Separazioni»¹²⁷, e qualche pagina oltre si sofferma sull'eroe Ercole, che «siede stinto nell'ombra azzurra sopra i

¹¹⁹ Anna Maria Ortese, *Sposa che piange nell'etereo lume*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 144.

¹²⁰ Anna Maria Ortese, *Lettera a un uccello che abita sul fiume Avon*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 149.

¹²¹ Anna Maria Ortese, *Ah, nobile timida fredda gioventù inglese*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 152.

¹²² *Ivi*, p. 153.

¹²³ Anna Maria Ortese, *Circo equestre*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 159.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Anna Maria Ortese, *Circo equestre*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 162.

¹²⁶ Anna Maria Ortese, *In un giardino profondo*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 165.

¹²⁷ Anna Maria Ortese, *Da noi il solo vento morto della notte*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 173.

boschi», sovrastati dalla «luna che si svela nel turchino/ del vespro»¹²⁸.

Nel finale di *Fiorellina* si ammirano invece dei «rami azzurri»¹²⁹, e in *Era una creatura piccina*: «– Morì?», viene chiesto,

– Sì. E molto sofferse.
Come un piccolo fiore
celeste, dall'acqua emerso.¹³⁰

Rimarrebbe a questo punto una sola lirica da notare, e precisamente l'ultima, *Bandiera del soccorso*, la cui data di composizione è incerta. Preferisco però posticiparne l'analisi, per dedicarmi preventivamente alla seconda raccolta poetica di Anna Maria Ortese, pubblicata nel 1998 e sempre dalla casa editrice Empiria, col titolo *La luna che trascorre*¹³¹.

La lirica d'apertura, *Svegliandosi la prima volta con spavento*, presenta delle «arcane/ turchine stelle»¹³², mentre la successiva, *Osservando nuvole beate*, descrive «i mari che un tempo/ guardavo celesti nell'acque»¹³³. Andando avanti incontreremo dei «giardini azzurri»¹³⁴, e «un altro cielo rotto da turchini/ fili d'acqua»¹³⁵.

Anche da questa esigua campionatura, si evince come il tono compositivo sia molto simile a quello della precedente raccolta.

¹²⁸ Anna Maria Ortese, *Altri Monti! Altre Statue! Altro Stormire!*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 177.

¹²⁹ Anna Maria Ortese, *Fiorellina*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 188.

¹³⁰ Anna Maria Ortese, *Era una creatura piccina*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 202.

¹³¹ Anna Maria Ortese, *La luna che trascorre*, Empiria, Roma 1998.

¹³² Anna Maria Ortese, *Svegliandosi la prima volta con spavento*, in *La luna che trascorre*, cit., p. 13.

¹³³ Anna Maria Ortese, *Osservando nuvole beate*, in *La luna che trascorre*, cit., p. 14.

¹³⁴ Anna Maria Ortese, *Sole di primavera, tardo*, in *La luna che trascorre*, cit., p. 20.

¹³⁵ Anna Maria Ortese, *Montagne*, in *La luna che trascorre*, cit., p. 21.

Torna naturalmente, prepotentemente, il mare, e con questo numerosi altri elementi naturali. Tornano i piccoli, dolcissimi e disperati interni familiari, e torna il fantasma del fratello:

Quant'è, Manuele, che non sei fra noi,
che la serena faccia non vediamo
là, sorridente in mezzo al sole, calma
altri giorni aspettando ed altro sole.¹³⁶

È sempre *altro* ciò a cui anela Ortese; è sempre una necessità di estraniarsi da quanto di più terrestre la trafigge, e la spinge a cercare, a scrivere di altre terre, altri soli e altri giorni: «giorni più belli», «giorni più azzurri»¹³⁷, come affermerà lei stessa all'interno della raccolta.

Continuando notiamo l'utilizzo, rarissimo, dell'aggettivo «blu»:

O nuvola, non piangi
tu di spavento a entrare
nel vuoto lilla blu,
nel nero cielo?¹³⁸

Si descrivono poi «le barche ed una strada/ dorata in mezzo del celeste mare»¹³⁹; e in *La storia dell'Anima è finita*, ancora una volta, si giunge all'antico e mai soppresso interrogativo, riferito appunto all'Anima, maiuscola, generale, panica:

¹³⁶ Anna Maria Ortese, *Tristezze della mia casa tranquilla*, in *La luna che trascorre*, cit., p. 27.

¹³⁷ Anna Maria Ortese, *Alla primavera, di cui il suo amore è figlio*, in *La luna che trascorre*, cit., p. 34.

¹³⁸ Anna Maria Ortese, *La nuvola ricordo...*, in *La luna che trascorre*, cit., p. 45.

¹³⁹ Anna Maria Ortese, *Primavera ben presto*, in *La luna che trascorre*, cit., p. 54.

[...] Dove sono
le profonde acque azzurre,
i cieli colore di rosa,
le spiagge dove si affacciava?¹⁴⁰

In *Comprensione di una notte d'ottobre*, la domanda è invece «Chi visse? quando? Dove, nella brace/ delle aurore, i turchini immensi?»¹⁴¹; mentre in *Un fiume di dolore* il protagonista è il cuore dell'autrice, che

[...] come un pugno
cerca il silenzio, cerca tutto quello che non sei,
muore sognando qualcosa che non sia la tua bellezza,
i tuoi occhi azzurri [...] ¹⁴²

Omettendo *Mia bandiera di seta celeste*, alla quale mi dedicherò a breve insieme all'ultima lirica de *Il mio paese è la notte*, in *Ragazzo iberico* – una sorta di ritratto intimo e surreale che l'autrice dedica al padre, Oreste Ortese, in questi versi tuttavia indicato col nome di Giovanni –, in *Ragazzo iberico* si afferma che il cuore – il cuore, ancora una volta – «era un porto», e che «sempre pensavo a come sposarmi col mare»¹⁴³.

Mio padre, miracoli del sangue che corre sotto l'azzurro
liquido corpo del mondo, spuntò in Sicilia,
tra monti deserti e subito come un rio corse

¹⁴⁰ Anna Maria Ortese, *La storia dell'Anima è finita*, in *La luna che trascorre*, cit., p. 62.

¹⁴¹ Anna Maria Ortese, *Comprensione di una notte d'ottobre*, in *La luna che trascorre*, cit., p. 75.

¹⁴² Anna Maria Ortese, *Un fiume di dolore*, in *La luna che trascorre*, cit., p. 91.

¹⁴³ Anna Maria Ortese, *Ragazzo iberico*, in *La luna che trascorre*, cit., p. 96.

fino al regno di Napoli e qui si sposò.¹⁴⁴

Una sorta di padre-fiume quindi, un padre-corso d'acqua (azzurro, non potrebbe essere altrimenti) che si stabilisce a Napoli insieme a Ines (Beatrice, nella realtà), con la quale scappa da una città all'altra fino a toccare il

sud, la scarna testa dell'Africa,
dove Europa col piede insultante la sfiora,
ed essa neppure la vede perduta nel mare
che si stende al suo fianco, il verdegrigio atlantico,
l'interminato sposo di corpo di acqua blu [...] ¹⁴⁵

C'è inoltre posto, sempre all'interno di *Ragazzo iberico*, per un «verdeazzurro letto»¹⁴⁶, seguito, una manciata di versi dopo, da «un dito di turchino»¹⁴⁷ e da un «azzurro stendardo»¹⁴⁸ appartenente a un ragazzo. E proprio da questo punto: lo stendardo, possiamo muoverci per l'analisi delle due liriche lasciate finora in sospenso.

Riprendiamone i titoli: *Mia bandiera di seta celeste* e *Bandiera del soccorso*, dove il lemma fondamentale potrebbe far pensare a un ambito politico, un richiamo nazionale che suggerisce una divisione, un confine geografico e non solo, fra un popolo, un territorio, un comparto di mondo e un altro. Ma varrà tutto il contrario per Ortese, la quale anzi vede quella bandiera – la sua bandiera – come superamento, distensione,

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Anna Maria Ortese, *Ragazzo iberico*, in *La luna che trascorre*, cit., p. 97.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 100.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Anna Maria Ortese, *Ragazzo iberico*, in *La luna che trascorre*, cit., p. 103.

perfino inosservanza degli obblighi associabili a un dato pezzo di stoffa, dipinto in un modo piuttosto che in un altro.

Partiamo dalla prima lirica, *Bandiera del soccorso*, la cui dedica recita: «per Scotty Moore, in attesa nella Casa di Mc Alester (Oklahoma), 1996»¹⁴⁹. E aggiungiamo a questo riferimento una riflessione, che Ortese affida alle pagine di *Corpo celeste*, e completamente incentrata sull'idea del soccorso. L'autrice discute qui della superiorità del genere umano e delle eventuali necessità che giustificano il suo predominio. Il suo discorso richiama Adamo, che avrebbe capito fin dal principio l'anima misteriosa del mondo, la sua essenza inesplicabile unita all'importanza, altrettanto significativa, data da Dio al primo uomo. Qual era il primo compito di Adamo?, si chiede Ortese. Trovare la ragione dell'esistenza, sua come del mondo. Cosa che gli riuscì in brevissimo tempo, poiché era un predestinato. «Questa ragione era una principalmente: era riconoscere e adorare la ragione che aveva creato il mondo»¹⁵⁰.

Adamo dovette inoltre giungere ad altri due traguardi, ovvero

riconoscere due cose: una grandezza inenarrabile e una inenarrabile tristezza. E trarne due comportamenti: il primo era il riconoscimento del suo stato subordinato alla suprema Bellezza e suprema Tristezza, il secondo era articolato in due parti per così dire *attive*: registrare la suprema Bellezza [...] e intervenire nella suprema Tristezza (o Dolore) via via che il panorama del mondo si allargava. Erano qui compresi anche piante, animali e la Terra stessa – oltre tutti i figli e nipoti di Adamo – e tale intervento (sul Dolore e la Tristezza) si chiamò Soccorso. Nacque il Soccorso, com'era nata l'arte della

¹⁴⁹ Anna Maria Ortese, *Il mio paese è la notte*, cit., p. 209.

¹⁵⁰ Anna Maria Ortese, *Non da luoghi di esilio*, in *Corpo celeste*, cit., p. 153.

memoria e del sogno. Ed ecco che da quel punto la centralità umana – una centralità immateriale, ineffabile – era fondata. L'uomo fu centrale perché aveva *visto*, e dolorosamente *ammirato*, il mondo. E fu centrale, finalmente, perché *non aveva sopportato* il dolore del mondo, e aveva inventato il Soccorso (alla vita), aveva scoperto la Compassione.¹⁵¹

Un esempio pratico di cosa possa essere questo soccorso viene descritto sempre all'interno di *Corpo celeste*, in un passo in cui l'autrice riflette nuovamente sulla sofferenza. Anche in questo caso deve rispondere a un interrogativo, e cioè cosa sia morale e cosa assolutamente immorale.

Il dolore, dato dall'uomo a chiunque, anche all'uomo non nato, è assolutamente immorale. Tutto ciò che dà del dolore a un altro è immorale. L'unica cosa giusta, rispetto al dolore (che è immoralità totale) è toglierlo. A chiunque ne stia soffrendo.¹⁵²

Da una risposta simile s'intuisce davvero molto, e non si rimarrà sorpresi quando Anna Maria Ortese, nella stessa pagina, accenna alla celebre immagine di San Girolamo, il quale, ritratto «nella sua cella piena di libri, toglie la spina dalla zampa del leone»¹⁵³.

Secondo Anna Maria Ortese, l'opera esprimerebbe una forma assoluta di fraternità, o in altre parole il compito primario che dovrebbe assolvere l'uomo sulla Terra, non solo nei confronti di

¹⁵¹ *Ivi*, pp. 153-4.

¹⁵² *Ivi*, p. 137.

¹⁵³ *Ibidem*.



154

altri esseri (sia animali sia vegetali) e della natura tour court, ma anche coi suoi simili più diretti.

Associato a questa immagine, ecco che il caso di Scotty Lee Moore, del quale abbiamo già trattato nel primo capitolo, acquista ancora più valore, così come accresce la propria valenza

¹⁵⁴ Colantonio, *San Gerolamo nello studio*, 1445-46 ca., olio su tavola, 151x178 cm, Museo Nazionale di Capodimonte.

Si tratta di una delle immagini più note relative all'iconografia di san Girolamo. Rispetto al dipinto, altrettanto famoso, di Antonello da Messina, nel quale il leone non è raffigurato, quello di Colantonio sottolinea con forza la presenza animale: il leone è enorme, e accovacciato ai piedi del santo gli porge addolorato la zampa. L'opera dovette colpire moltissimo Anna Maria Ortese, che in quella dimensione, la dimensione cioè del patimento e della sofferenza, vedeva una profonda comunicazione tra gli esseri, vegetali, animali e umani. Dall'autrice abbiamo appreso che anche dal male, dal suo riconoscimento e attraversamento, può venire il bene: in questo senso il *San Gerolamo nello studio* è la traduzione più immediata di un simile precetto.

quella parola chiave: «Soccorso», che Ortese sceglie di scrivere in maiuscolo, e che potrebbe simboleggiare, emblematicamente, non solo una bandiera ma anche una nazione, uno stato, in ogni senso, territoriale e fisico, interiore e poetico, sul quale fondare un nuovo processo di vita.

Alle informazioni già in nostro possesso circa il rapporto col prigioniero indiano, credo sia importante aggiungere una serie di corrispondenze, che riguardano tanto Alessandra Farkas – giornalista del *Corriere della Sera*, come ricorderemo, alla quale Scotty Lee Moore concesse un'intervista (la stessa che lo fece conoscere alla scrittrice) – quanto Anna Maria Ortese.

Nella lettera indirizzata a Farkas, una copia della quale è stata ritrovata fra le carte dell'autrice, e figura quindi all'interno dell'epistolario del Fondo Ortese, conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli, Scotty Lee Morre reagisce all'uscita dell'articolo in Italia. Insieme alla precarietà della sua condizione, punta il dito anche sull'importanza di aver reso pubbliche quelle informazioni, le quali avvicineranno la società civile alle condizioni di vita sue e degli altri condannati alla pena capitale.

Leggiamo dalla lettera, attualmente inedita:

There is no way I can express how much letters mean, it's the one thing I have to look forward to + serve as a reminder that everyone in the free-world does not believe I have no redeeming value as a human being + should be executed. With the overwhelming majority of society wanting me dead + daily faced with indifferent hate filled prison guards it's not easy to stay strong, believing I do have a right to exist + hold on to my selfrespect + human dignity. The longer Im [sic] here the more difficult the struggle becomes

And with every execution (or murder) the inner struggle for me personally not to have prison officials grows. There is no logic or reason that can be applied to what's taking place here. Justice definitely has nothing to do with it.¹⁵⁵

Scotty Lee Moore, all'interno dello stesso documento, esprime anche il desiderio di corrispondere con gente italiana, nonostante la barriera linguistica, ed è così che inizierà lo scambio epistolare con Anna Maria Ortese.

È attualmente conservata, sempre all'interno del Fondo Ortese, un'unica lettera di Scotty Lee Moore indirizzata all'autrice, anch'essa inedita e datata 13 febbraio 1998.

«Dear Ms. Anna Maria Ortese» inizia così, «I received your letter and the translation of it by Henny Rip, 9 Dec. 1997. Im [sic] sorry about the long delay in answering»¹⁵⁶.

Accenna poi alla situazione penale:

Yesterday, I learned the Federal Appeals Court in Denver, Colorado has set "oral arguments" for my case on 19 March 98. My lawyer will have 15 minutes to argue my case before a panel of 3 judges.

The Oklahoma generals lawyer will get the same amount of time to argue why I should get not relief from the court. After this, it will be a few months before the court rules on my case. Im [sic] a little discouraged at the moment over the lack of communication with the Attorney.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Copia della lettera autografa di Scotty Lee Moore, datata 17 giugno 1996, indirizzata ad Alessandra Farkas e conservata all'interno della sezione *Epistolario* del "Fondo Anna Maria Ortese", presso l'Archivio di Stato di Napoli. Il documento è attualmente inedito.

¹⁵⁶ Lettera autografa di Scotty Lee Moore, datata 13 febbraio 1998, indirizzata ad Anna Maria Ortese e conservata, come nel caso precedente, presso l'Archivio di Stato di Napoli. Anche questo documento è inedito.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

Nella seconda parte della lettera, invece, Scotty Lee Moore risponde a una domanda circa la sua vita nel carcere:

No, I do not have the same cell partner anymore. There has been a lot of chaos in my life for 3 or 4 months, I have been forced to move several times. But for the moment I am living with a prisoner I've known for many years and we get along well. We do try to help each other, and one simple thing I have discovered helps a great deal is a sense of humor. Without that it would be nearly impossible to live in such close quarters and under these harsh conditions.¹⁵⁸

Le «harsh conditions», ossia le dure condizioni di cui parla l'indiano Cherokee sono rielaborate da Anna Maria Ortese nella sua lirica, *Bandiera del soccorso*, dove nell'esergo, come abbiamo già avuto modo di vedere, il carcere è antifrasticamente definito «Casa», mentre nei primi versi i sorvegliati diventano «Angeli giganteschi/ che non consentono ad alcuno di passare»¹⁵⁹.

Andando avanti con la lettera, Scotty Lee Moore ringrazia la scrittrice per del denaro che gli aveva inviato:

I received a letter 12 Feb 98, from Paolo Cifariello, enclosed was 179,00 \$ bank draft from you. I thank you very much for the financial support and your encouraging letter.

Per poi concludere con parole decisamente lapidarie, parole contro l'America:

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ Anna Maria Ortese, *Bandiera del soccorso*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 211.

I continue to hope and pray for positive action from the court. But my faith and confidence is in God, not the American judicial system. Ms. Ortese again I say grazie, for your support, encouraging letter and your prayers.¹⁶⁰

Quelle ultime sentenze non potevano che non risuonare nell'animo dell'autrice, da sempre schierata dalla parte dell'America precolombiana e dei suoi discendenti, e allo stesso modo critica con tutto ciò che la nuova America, del guadagno e dell'utile, si avviava sempre più a rappresentare.

La richiesta di aiuto dei nativi non è cambiata agli occhi di Ortese, il grido delle prime tribù trucidate è uguale a quello che Scotty mette per iscritto in una cella. A immaginarlo, quest'indiano del XX secolo, non può venire in mente il leone nominato poc'anzi. Anche Scotty è infatti dolorante, anche Scotty ha una spina nella zampa e attende il proprio san Girolamo per far cessare il dolore.

Lo schema di Ortese non varia, come vediamo, e anche lo stesso Scotty, così come gli altri indiani del passato più o meno recente, fanno parte della medesima sofferenza naturale, che passa anche dall'animale inseguito dal cacciatore, o dalla pianta ingiustamente abbattuta.

Solleva solleva solleva sempre il Soccorso –
oltre le tue stesse forze, e ciò che ti si chiede,
studente della libertà, giovane mortale,
se aspiri a rompere la mortalità dell'essere,
l'ignominia della ripetizione come gastigo. Disperatamente

¹⁶⁰ Lettera autografa di Scotty Lee Moore, datata 13 febbraio 1998..., cit.

sul tuo capo dormiente solleva il soccorso,
l'amore per lo straniero e per il nemico principalmente,
per il prigioniero e il caduto, *in ogni istante!*
solo di là la Natura ha aperto un varco,
e gli abissi dello spazio hanno un sentiero
per te, che giacevi da sempre nella Natura,
che tu credevi libertà e vita,
pure perdendo sangue giornalmente,
sotto i suoi colpi. Ma non era vita!
Era prigioniero e martirio. La Natura non è libera,
giace gridando e piangendo in una lingua che non puoi intendere
–
piangendo e dibattendosi, e tu, suo figlio, la guardi
credendola lieta e sana. Oh, svegliati e soccorri!
Tutto chiede soccorso nell'Universo, guarda,
lungo i pozzi delle stelle tutto giace e grida,
tutto chiama aiuto svenendo continuamente
per il dolore, e nessuno accorre!
Prendi coscienza che essi piangono, i mondi, gli astri, gli abissi,
anelano a una luce e una pace benedetta,
anelano a una sosta, impossibile e impensabile,
ove non si veda il dolore che è in tutto,
ove non si scopra il gastigo – per il reato dimenticato –
e non si porti il soccorso, non si santifichi
con il dono di sé, con l'olocausto del *nulla* –
il tutto che è in carcere (così appare) PER SEMPRE!¹⁶¹

Questa lunga parte è una delle più toccanti della *Bandiera del soccorso*, nella quale Ortese condensa sia la storia di Scotty (e idealmente di ogni altro nativo) sia quella degli elementi naturali: esistenze calpestate, in entrambi i casi, percorsi di vita sui quali

¹⁶¹ Anna Maria Ortese, *Bandiera del soccorso*, in *Il mio paese è la notte*, cit., pp. 213-4.

l'uomo imprime quotidianamente il suo orrore. Un orrore che pare quasi vincere Ortese, come apprendiamo dalla lirica gemellata a quella che stiamo analizzando, e fin dal titolo: *Mia bandiera di seta celeste*. «Il cielo sulla mia testa/ l'azzurro che mi guarda» così inizia, tornando sulla nota insistenza del blu e delle sue varianti.

Mia bandiera celeste,
sono una terra che duole.
Mia fratello caro,
padre e bambino mio,
non avevo nulla di cui bear mi,
ora guardo i tuoi occhi.
Quando morirò, volate,
rivi azzurri, a cercare
altra sete e fame,
altro oscuro deserto.
[...]
Oh, amore, batte
troppo il mio cuore perché io non sappia
d'essere sveglia. Ma un sole
così alto fa piangere. Riposa,
sulla mia gola, riposa,
coprimi gli occhi, cara bandiera.¹⁶²

È un'Ortese sconsolata quella che parla, che sente l'approssimarsi della fine. Ma la medesima Ortese è anche speranzosa, poiché confida ciecamente in quella bandiera, o meglio in ciò che essa simboleggia.

¹⁶² Anna Maria Ortese, *Mia bandiera di seta celeste*, in *La luna che trascorre*, cit., pp. 92-3.

Torniamo ancora una volta a *Corpo celeste*, in particolare a una delle ultime dichiarazioni fornite dall'autrice. Sta parlando del significato di patria: «*Lei ama*» le viene chiesto, o meglio autochiesto, se così si può dire, trattandosi di un'intervista immaginaria, «*amerebbe ancora, dunque, ciò che si dice... patria?*»¹⁶³

La risposta è la seguente:

Naturalmente. Anzi, *naturellement!* (*patria* è parola francese). Ma la mia idea di patria è modesta. Amo ciò che è piccolo, amo le cose e creature infinitamente piccole, mute, che ci guardano con coraggio. Esse si appellano a noi dal fondo della loro tristezza e innocenza... ecco la mia idea di patria: lo sguardo mite e interrogante della Tartarughina del Levante, lo sguardo calmo degli Ultimi. Ho lì la mia casa, i miei inni, le memorie, le fiammanti e lacere – per tutti i venti dell'inverno – care Bandiere.¹⁶⁴

Questa stendardi dunque, questi drappi – miseri, sciancati, tutto meno che canonici e correttamente esposti – non sono altro che i panni che lo straniero veste. Se la bandiera (ordinaria, divisiva, che scinde un territorio da un altro ed è dunque alla base di una *otherness* nel senso più stretto, politico prima che fisico), ecco che quella stessa bandiera è ripresa e ridefinita, Ortese se ne appropria e la rovescia, piegandola alle esigenze di ciò che le sta più a cuore: gli «Ultimi».

L'elemento della bandiera, aggiungo, ricorre non poche volte nella produzione ortesiana; ma è una bandiera mai canonica, anzi disperata, fatta di scempi e richieste di aiuto, di necessità e

¹⁶³ Anna Maria Ortese, *Non da luoghi di esilio*, in *Corpo celeste*, cit., p. 163.

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 163-4.

meraviglia. «Perché io parlo dei poveri» scriverà l'autrice ne *L'Infanta sepolta*¹⁶⁵,

dell'esercito dei poveri, che in nessuna città, come in questa, è mai stato più grande e ha sventolato più lacere bandiere. I ricchi, aristocratici o mercanti, sono qui una gente a parte, che vive in case moderne, arrampicate lungo divine strade pei colli, con dolori e gioie, ambizioni e speranze che nulla hanno in comune con quelle dell'esercito dei poveri. I poveri di speranze e di ambizioni, gli umili di cuore, i buoni ladri, le tenere prostitute, le madri selvagge e i bambini pieni di simpatia, ma abbandonati, costituiscono qui l'autentica, regale popolazione [...]¹⁶⁶

Il riferimento diretto qui è a Napoli, ma è in definitiva estendibile per qualsiasi città sulla quale Ortese posi gli occhi. Quell'attenzione non cambia, l'inclinazione a non vedere altro che disgraziati, i miserabili, i più modesti e bisognosi in tutto, è infatti una costante confermata dal primo all'ultimo libro. Sventolano quelle bandiere, le lacere bandiere del soccorso, i napoletani e ogni altro indigente, di qualsiasi parte del mondo, insieme ai delusi e agli sconfitti, agli abusati da ogni offesa o guerra. Sventola quella stessa bandiera Scotty Lee Moore, e insieme a lui gli indiani del passato, e ogni singolo animale, albero, essere vivente calpestato (calpestato dall'uomo).

La bandiera del soccorso è dunque la bandiera di chi ha perso ogni altra bandiera. La bandiera del soccorso è la bandiera di chi non può chiedere più nulla, non può ambire a niente, tranne che al soccorso stesso.

¹⁶⁵ Anna Maria Ortese, *L'Infanta sepolta*, Adelphi, Milano 2000, p. 123.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

Ortese, come vediamo, torna insistentemente sulle parole ‘umili’ e ‘ultimi’: due concetti questi, dell’umiltà e dell’ultimità, che fanno parte di un mondo sempre corteggiato dall’autrice, ma mai pubblicamente abbracciato: il Cristianesimo.

Riflettiamo per un momento sul Vangelo, le cui parabole parlano di quanto a Dio poco importi di uomini perfetti, o ancora peggio ricchi ed estranei alla sofferenza; e dove i disperati di cui va in cerca Cristo, quegli stessi, tremendi ultimi conducono a una misura maggiore della loro stessa essenza, a un’ultimità appunto, un’estremità che anche Anna Maria Ortese fa propria.

Cos’è esattamente l’ultimità, riferita alla dottrina cattolico-cristiana?

Per sé, saper andare all’ultimo posto rivela la coscienza dell’essere indegno, ma anche invitato alla grazia, superando ogni logica di diritto e di dovere, e accedendo alla logica della grazia.

Nei confronti dell’altro, ultimità è procedere affinché non ci sia mai da parte nostra un varicamento della realtà del prossimo, ma sempre un sacro e misterioso rispetto nei suoi confronti.

Le parole qui riportate sono state pronunciate da un parroco, don Luciano Savino, nel corso di una sua omelia. Ho scelto un simile commento poiché semplifica, rendendolo accessibile a tutti, un concetto decisamente complesso, non solo filosofico, che contempla anche l’atto finale dell’esperienza di Dio sulla Terra.

Don Luciano Savito inoltre, al termine del suo intervento, cita il sacro e il misterioso: due componenti decisive anche per la stessa Ortese, la quale vedeva proprio nella scomparsa di quei due valori la perdita del senso più intimo dell’umanità. Se manca

il mistero e la sacralità, viene meno anche la vita, insieme all'organo che più di ogni altro dovrebbe difenderla: l'uomo. Se non c'è più alcun genere di fede, non può esserci nemmeno alcuna forma di amicizia, che dalla fede, dalla fiducia, dipende terribilmente: si è stranieri.

Il soccorso ortesiano deve dunque essere calato in questo contesto; non se ne coglie altrimenti l'altezza, non se ne comprende la profondità se non lo si lega a un aspetto religioso, lo stesso che in certi casi è tutt'altro che dissimulato.

Per un maggiore approfondimento, vorrei a questo collegarmi a un interessante saggio dell'autrice, intitolato *Cristo e il tempo*, apparso per la prima sulla rivista «Ipotesi» di Rapallo, nel 1978¹⁶⁷.

Ortese comincia con un accenno alla semplicità dei quattro Vangeli, che si leggono «in pochissimo tempo, poco più o meno di quello necessario alla lettura di un gradevole articolo sull'«Espresso» o «L'Europeo». Ma, diversamente da quelli, non è gradevole [...] è, invece, dietro un'apparente semplicità, misterioso e terribile»¹⁶⁸.

In seguito l'autrice si sofferma sui tre anni di predicazione di Cristo, gli ultimi prima della sua uccisione, durante i quali non ci sarebbe stata, per così dire, nessuna attestazione di proprietà.

Gesù non parla mai di questo mondo (sole, alberi, acque, uomini, cose, leggi) come di cosa sua, o almeno a lui familiare: senza nessuna esitazione o contraddizione, ne attribuisce continuamente la proprietà a Lui [...]»¹⁶⁹

¹⁶⁷ Poi pubblicato all'interno del volume *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, cit., pp. 103-117.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 103.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

Anche Cristo è uno straniero, pare quindi di capire, e proprio in virtù della sua *otherness*, ossia della mancanza di familiarità con ciò che di più terreno esiste, come spiega il filosofo e poeta Jean Soldini,

ci aiuta a capire il senso della cacciata dal Paradiso terrestre. La ragione di quell'espulsione non sta propriamente nella disobbedienza al comando dato da Dio. Creando l'uomo Dio lo ha accolto nell'essere, lo ha ospitato in mezzo alla bellezza e alla varietà dell'essere. Chi viene accolto, si diceva, non ha solo l'obbligo di non abusare dell'ospitalità ricevuta, ma deve ospitare colui che è venuto avanti per accoglierlo, riconoscendolo a sua volta come straniero nella sua ospitalità.¹⁷⁰

Soldini parla qui di un'agnizione essenziale, tolta la quale decade il fondamento del rapporto fra Dio e le creature. Anche Ortese sembra spingersi in questa direzione, ponendo ugualmente l'attenzione sull' 'estraneità' di Dio, e quindi di suo Figlio, sul valore determinate di quell'ospitalità e di quanto il suo tradimento, la rinuncia alla stessa abbia determinato la condizione attuale, subita dall'uomo e non solo.

«Adamo ed Eva», continua Soldini,

si ritrovano nudi, non più avvolti dalla perfetta ospitalità divina dopo averla usurpata non tanto perché mangiando il frutto dell'albero della conoscenza del bene e del male hanno voluto essere come l'ospitante, ma perché lo hanno voluto annullare

¹⁷⁰ Jean Soldini, *Il riposo dell'amato. Una metafisica per l'uomo nell'epoca del mercato come fine unico*, Jaca Book, Milano 2005, p. 192.

come *xénos*, come colui che suscita la domanda: “chi è costui?”.¹⁷¹

Chi è questo straniero?, aggiungerebbe Ortese.

È un quesito fondamentale, che non deve andare perduto. Le osservazioni di Soldini, che per quel che ne sappiamo potrebbe non aver letto neppure una sola riga dell'autrice, sembrano tradurre una parte importante della visione filosofica ortesiana, nella quale lo straniero non è solo archetipo, ma anche sostanza, materia prima, visione concreta dalla quale passa la vita, oltre che la narrazione.

Ortese, come spesso ripetuto, vive questa specifica condizione su se stessa, oltre a vederla riflessa su ogni membro della propria famiglia. Ed è per questo che la rintraccia istintivamente negli altri, amici o conoscenti, personaggi noti e meno noti, del presente come del passato: e il Nazareno è fra questi.

“Chi è costui?”, infatti, è anche

la domanda che Cristo provocherà tra i suoi contemporanei e che continua a provocare tra di noi. Il problema centrale non è aver cercato di essere come Dio, ma averlo annullato come mistero ospitante (non enigma insolubile che egli non ha voluto essere nei nostri confronti), presente in primo luogo attraverso il mondo circostante e altri uomini. Abbiamo così revocato la nostra condizione di ospiti [...]¹⁷²

E non vi è prospettiva peggiore forse, anche agli occhi di Anna Maria Ortese: il dimenticare di essere ospiti, stranieri, ovvero

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² *Ibidem.*

esseri in attesa di un ricongiungimento, di un'unione necessaria a ripristinare uno stato di purezza, d'innocenza persa.

È questo il tema, a ben pensarci, anche della Lettera agli Efesini, inserita nel Nuovo Testamento e dalla tradizione attribuita a Paolo di Tarso, che l'avrebbe scritta a Roma, durante la prigionia, nell'anno 62 d. C.

Voi eravate lontani dal Cristo; eravate stranieri, non appartenevate al popolo di Dio; eravate esclusi dalle sue promesse e dalla sua alleanza; nel mondo eravate persone senza speranza e senza Dio. Ora invece, uniti a Cristo Gesù per mezzo della sua morte, voi, che eravate lontani, siete diventati vicini¹⁷³.

Cristo quindi unisce, ma ribadendo la sua diversità. Dio rinsalda, ma solo dopo aver delimitato i confini.

Essere una straniera allora, per Anna Maria Ortese, è porsi all'interno di un determinato confine, farsi sentinella per un'attesa nodale, per una visione – della natura e dell'uomo, del tempo e dello spazio, del creato tutto – per cui valga la pena stare in guardia.

È questo un atteggiamento altamente divisivo, l'autrice lo capì subito, e difatti l'estraniò da gran parte del modo, e fisicamente e artisticamente, fatto che non può non condurci al Vangelo di Marco: «Non pensate che io sia venuto a mettere pace sulla terra» dice il Messia. «Non sono venuto a metter pace, ma spada»¹⁷⁴: sentenze sulle quali Ortese deve aver riflettuto, se è vero che meditò profondamente sull'esempio di Cristo e scelse una cesura dal mondo che fu totalizzante.

¹⁷³ Lettera agli Efesini, 2, 12.

¹⁷⁴ Matteo, 10, 34.

Ciò tuttavia non le impedirà di sperimentare il dolore, e dolore di ogni sorta aggiungo. Il divorzio dalla società può essere motivo di orgoglio, e a ragione, ma è allo stesso fonte di profondo malessere.

È giusto mettersi da parte, dice Ortese, è giusto vivere da stranieri per non mischiarsi, non omologarsi a quanti hanno smarrito quel senso di ospitalità di cui parla Soldini. È però altrettanto giusto ribadire quanto questo sia difficile, se non addirittura insopportabile. Perché nessuno è Dio in fin dei conti, e perché anche coloro che disapproviamo non sono che uomini.

In una breve lirica tratta da *Il mio paese è la notte* possiamo leggere:

Ingannarci
non dovevi, vita, Casa di Altri.
Quale tristezza nascere stranieri.¹⁷⁵

Mentre una decina di pagine prima:

[...] Ad una soglia
tu aspetti, o Inesprimibile, con gli occhi
bassi fai cenno, tu Dolcezza, terra,
terra oltre il mare delle stelle, Dio.¹⁷⁶

Infine, in *Di notte*, poesia tra le più ‘sospese’ potremmo dire, di Anna Maria Ortese, tra le più lunari:

Traffica l’*altro* nel silenzio e luce
della casa che dorme. Il passo forte

¹⁷⁵ Anna Maria Ortese, *Casa di Altri*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 174.

¹⁷⁶ Anna Maria Ortese, *Terra oltre il mare*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 164.

della pioggia si quietava. [...]
E di là vidi, dietro i vetri, uguale
la strada iridescente, ed un *camino*
acceso, dove mai non vidi una luce.
Traffica l'*altro*, ed io sospiro. Fonda
solitudine è questa, e strana. Strano
tutto mi sembra. Se mi volto, è vuoto.
Se mi giro, è silenzio. [...]
io perché?... perché l'altro? e questo tenue
domandare, ed i passi, e l'alta pace
della notte? *Chi va? Chi*, nel silenzio
dove si muove tutto? E luce attende?
e un continente?... e folle? Io *perché* sento
la mancanza di nome casa luogo,
se luogo e casa e *nome* mai esistenti?
E questi... che non ha luogo né nome,
estraneo... perso... perché *sa* che è perso?
Non era giusto saperlo, mai
ricordarsi?... O si deve? L'alba tanto
è remota, che giace immoto, sperso,
come – fanciullo – gli occhi sul cuscino.¹⁷⁷

Una cosa salta subito agli occhi dopo la lettura dei tre estratti, senza scomodare il complesso discorso, filosofico e poetico, della questione dell'alterità. Chi è straniero per Anna Maria Ortese, chi è altro, altero, è anche implicitamente un senzacasa. Come lei stessa; come i fratelli Antonio e Manuele morti lontano dalla famiglia; come Scotty Lee Moore (in riferimento al quale parla ironicamente della «Casa di Mc Alester»); come gli indiani relegati nelle riserve, quindi espropriati dalla propria legittima terra: la propria casa; e in definitiva come gli altri esseri – piante

¹⁷⁷ Anna Maria Ortese, *Di notte*, in *Il mio paese è la notte*, cit., pp. 181-2.

o animali che siano – schiavizzati in massa e privi di diritti: a tutti gli effetti, anche loro, degli innegabili senz'altro.

Dio tuttavia, come leggiamo nella seconda lirica, attende ad una soglia, altra, diversa dalla casa terrestre, alle quale Ortese pare convogliare ogni desiderio di quiete, di pace assoluta, dopo decenni di spostamenti e fatiche. La metafora del domestico, che può volte abbiamo richiamato, ecco quindi che si completa alla luce di un raggiungimento ultimo, di un porto estremo, non del tutto immaginabile dalla vita umana, ma da questa desiderabile.

Nell'ultimo estratto, invece, Ortese torna a un'atmosfera di confusione, dove il dolore fa tutt'uno con la fantasticazione. Si ripete più volte il termine «altro», e «perché», «nome», «io»: pronomi per giunta scritto in minuscolo, quasi vergognosamente, nonostante il punto fermo che lo precede.

Che succede ad Anna Maria Ortese?, viene da chiedersi. Cosa la spinge a regredire a una posizione tale da abbattere, da far rimpicciolire la propria identità? Le non fortunate vicissitudini della sua esistenza, certo, ma anche una volontà mai sopita di abbassarsi, di inchinarsi davanti a un mistero che non comprende del tutto, e che non può, una volta che lo ha accettato, non renderla umile.

È la condizione dell'ospite quella ortesiana, di riverenza (nonostante la sofferenza). È la condizione di ha compreso quella circostanza necessaria, dalla quale tutto parte: il riconoscimento della nostra precarietà (e torniamo così al punto precedente), l'accettazione di un mondo non nostro, dato da uno straniero a degli stranieri.

Da quest'ultimo punto credo passi anche la distinzione tra reale e irreale, per Ortese importantissima, che supera la mera

discussione novecentesca sul Surrealismo. Sempre all'interno dello stesso saggio, infatti, Ortese commenta l'episodio di Lazzaro, definendo il dialogo tra Cristo e la Samaritana di grande importanza,

ai fini della chiarificazione di questo riconoscimento (il mondo *non è suo*), più di quanto si possa credere. «So che hai avuto cinque mariti». Per Gesù, se la donna non conosce – o non vuole conoscere – altro mondo che *questo* – rispetto alla donna stessa – non è male né bene. Essa, la donna – oppure l'uomo –, può fare tutto ciò che vuole: *non* infrange l'ordine del Cristo, dato che non lo conosce, ma, dato che non lo conosce, non si sveglierà, uscendo da questo mondo, in un mondo REALE.¹⁷⁸

Riflessione che richiama alla mente *L'Iguana*, e specie alcune conversazioni tra Daddo e don Ilario.

«Sentii parlare di realismo. Che cos'è questo?»

«Dovrebbe essere», rispose il conte un po' impacciato, «un'arte di illuminare il reale. Purtroppo non si tiene conto che il reale è a più strati, e l'intero creato, quando si è giunti ad analizzare fino all'ultimo strato, non risulta affatto reale, ma pura e profonda immaginazione»¹⁷⁹.

Pensiero che farà capolino anche a qualche pagina di distanza:

«Come tutti i nostri giorni, cioè la vita, il cupo mare che ci circonda, cambia perfino di sostanza», egli disse, «sì da trasformarsi, è il caso di dirlo, in trepida aria. È ciò solo perché il pensiero ha intravisto la parte mancante di sé, bellezza o

¹⁷⁸ Anna Maria Ortese, *Cristo e il tempo*, in *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, cit., p. 106.

¹⁷⁹ Anna Maria Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 61.

mostro, non importa. Sì, vi è del vero in quanto asserivi tu, poco prima, Daddo, sulla inesistenza di un vero tratto di demarcazione tra reale e irreale. Ogni cosa, anche appena pensata, subito è reale. Ciò che ci abbisogna; ecco ciò che è reale [...]¹⁸⁰

Cristo quindi è reale o irreale? Ed è venuto sulla terra a predicare di un mondo concreto o astratto? E la samaritana di cui parlavamo?, la quale dopo morta, come indicato da Ortese, «non si sveglierà, uscendo da questo mondo, in un mondo REALE»: che vorrebbe dire? Forse che le cose con cui abbiamo a che fare quotidianamente, empiriche e non solo, sono da intendere come irreali? E Cristo, di nuovo, che in un ragionamento simile è tutt'altro che categorico, volutamente ambiguo, com'è da considerare? Ortese è molto chiara al riguardo:

Alla luce della dura intelligenza umana, Gesù non è nient'altro che un *poeta* e sovvertitore di ordini defunti, o anche scopritore di sepolcri (Lazzaro strappato alla morte, lo *spirito* tolto alla *lettera* che lo consuma); ma, letto alla luce sempre radente e obliqua della storia universale, dei terrori e misteri universali [...] egli è qualcosa di più: scopritore di *nuove terre*, fondatore di un *nuovo* universo, legislatore e divulgatore di leggi *contrarie* a quest'ordine conosciuto, il quale si regge sulla morte, e non ha altra conclusione che la morte.¹⁸¹

Essendo stranieri, e dunque senzacasa, senza certezze, stranieri che per altro dimenticano di esserlo, e dunque commettono doppiamente peccato (un peccato che potrebbe essere anche laico

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 73.

¹⁸¹ Anna Maria Ortese, *Cristo e il tempo*, in *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, cit., p. 104.

agli occhi di Ortese, che offende la Terra e la natura stessa dell'uomo, prima che Dio), ecco in virtù di una situazione del genere si va incontro a uno stato di aberrazione, che determina la sfasatura di cui parla don Ilario, ovvero quell'intermittenza, quell'alone raramente distinguibile tra reale e irreale.

È in questo panorama che si staglia la figura di Cristo; è in questo contesto – un contesto ortesiano – che bisogna calare le sue parole, fin ad allora inaudite, e un tipo di condotta non replicabile.

Seguendo il ragionamento di Ortese, Cristo è la realtà massima, la più dura e infrangibile; o in alternativa l'irrealtà più intollerabile. Quel che è certo, non sarà sfuggito, è che la descrizione che lo definisce ricorda da vicino il discorso della colonizzazione. Un Cristo avventuriero, così lo tratteggia Ortese, scopritore di nuove terre e sovvertitore di ordini: una sorta di conquistador alla rovescia, pare di capire, che si riaggancia al modello esaminato in precedenza: il Cristo-Sioux che porta al mondo l'apocalisse.

Non c'è tuttavia contrasto tra le due proposte messianiche. Il Figlio di Dio, data la sua esclusività e incomparabilità con la razza umana, può essere entrambe le cose: Colombo e Cavallo Pazzo, europeo e nativo, occupante e occupato. Da sottintendere è però l'assoluta anarchia della figura, e in questo Anna Maria Ortese si allinea al pensiero dell'altra grande scrittrice del Novecento italiano, Elsa Morante. Quest'ultima, come già evidenziato, mise in luce la novità portata da Cristo, che poteva anche essere un capo, poteva perfino essere definito un socialdemocratico, con l'unica differenza che non ambiva al potere.

Cosa differenzia Cristo da Che Guevara?, si chiede Elsa Morante. È semplice: la sua rivoluzione non è finalizzata all'acquisizione di un guadagno: politico, economico, territoriale e via dicendo. Cristo porta scompiglio, sì, porta anche la guerra, ma non per le ragioni che hanno animato e animano ancora i leader del pianeta¹⁸².

Anna Maria Ortese accetta in pieno questa visione, che fa tutt'uno col discorso della sfasatura reale/irreale di cui parlavamo poco sopra: un Cristo duttile, un Cristo non furfante ma flessibile, piegato tra un mondo e l'altro, e che può tranquillamente augurare il meglio e minacciare il peggio.

Cristo è il nuovo, l'imprevedibile, l'imparagonabile. Cristo è gli altri, sempre, e l'altro (l'altro mondo, il mondo davvero reale, che lotta per prevalere sul surreale quotidiano). Cristo è lo straniero costante che ci invita ad accogliere, a mettere da parte l'utile per far posto all'umano.

Credo che non vi sia quasi altro, nei Vangeli, se non la raccomandazione perenne della carità e della sottovalutazione assidua dei doni dell'Altro, degli ordini posti, come contropartita, dall'Altro: cioè il mondo, e Colui cui il mondo appartiene.¹⁸³

La partita si gioca tutta qui per Anna Maria Ortese, fra un'alterità, un'appartenenza e un'altra, fra una deformità, implicita nell'uomo, e la volontà, anzi il tentativo, forte e insieme debolissimo, di distaccarsene, di estraniarsene.

¹⁸² Per un approfondimento della tematica rimando al mio volume *Elsa Morante madre e fanciullo. Intensità di archetipi e sogni nella vita di una scrittrice*, Carabba, Lanciano 2016, pp. 695-700.

¹⁸³ Anna Maria Ortese, *Cristo e il tempo*, in *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, cit., p. 107.

Non si può capire una sola parola dei quattro Vangeli, né tantomeno accettarla, non si può sfuggire ora a un tremendo fastidio, ora al disprezzo, ora – perfino – all’odio per questa PAROLA così estranea al mondo (o tempo), così grave per Colui che governa il mondo, e le immense masse umane che Gli obbediscono, se non si viene, appunto, dai campi inumani del mondo, dalla natura superba e torturante del mondo, dalla sua iniquità di fondo, dalla sua indifferenza di morte al dolore di ciò che è vivo.¹⁸⁴

Se non si viene dal male, in sostanza, se non si è nati (nel) male, non si può comprendere la portata rivoluzionaria del bene di Cristo, il suo essere imparagonabile, il suo essere straniero a ogni altro concetto.

L’innovazione del messaggio di Cristo va inoltre di pari passo con la sua attualità, un’attualità perenne, della quale ancora si dibatte, la stessa che consente all’autrice di saldare quel simbolo – universale – ai propri simboli – più che personali, intimissimi, cresciuti dalla sua vita artistica e familiare.

Anche Cristo dunque, date le premesse, non poteva essere che inglobato in quel sistema poetico, che sceglie l’indiano d’America come principale simbolo. L’immagine del Cristo nativo, inoltre, è tanto più forte quanto più Ortese la lega a referenti contemporanei, come Scotty Lee Moore, un vero e proprio martire ai suoi occhi, crocifisso prima dai suoi simili e poi da un sistema giudiziario balordo: né più né meno che Gesù condannato da Ponzio Pilato.

¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 108-9.

Vale la pena, a questo punto, soffermarci su un testo assai emblematico, che figura sempre all'interno della prima raccolta poetica di Anna Maria Ortese, e che può davvero chiudere il cerchio del nostro discorso, a partire da titolo: *Da noi solo il vento morto della notte*.

Il potere su di noi si alza fino al sole.
Venti soavi corrono lassù,
lo smeraldo scintilla sulle dita bianche dell'Essere,
piegate in vertiginosa fuga di gioia;
tra le chiome degli Alberti tutti preziosi ridono
degli sfavillanti negozi, delle New York del cielo.
Estate. Sempre estate. Sempre Bellezza lassù,
e il vento continuamente curvandosi esulta
sulla spalla dei marosi posando estatiche labbra.
O Libertà! Statua! Non sei dei nostri!
Vi è una dinastia! Vi sono Ordini! Celesti
Separazioni! Perduti per sempre!
Perduti alle patrie!
Da noi solo il vento morto della notte,
da chiuse stanze, da nubi tristi,
solo i panni impiccati ai balconi alzano le braccia
agli spari invisibili. Non sei dei nostri!
Solo carte fatte a pezzi dai topi, e il naso della luna
sale su una pattumiera. Vecchia, vattene!
Vattene! Non fare il nome della Gioia.
Non dire Libertà!
Vattene!¹⁸⁵

Anna Maria Ortese associa qui una parola-chiave per lei: libertà (ricordiamo le splendide dichiarazioni analizzate in

¹⁸⁵ Anna Maria Ortese, *Da noi solo il vento morto della notte*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 173.

precedenza) con il simbolo per eccellenza degli Stati Uniti d'America: la Statua della Libertà.

E fa di più: connette questa stessa immagine a quella di uno stato paradisiaco, di un Eden luccicante e che non conosce inverni, bello e perennemente in fiore: la mitica terra dove scorre latte e miele, verrebbe da chiosare, riprendendo le note parole dell'*Esodo*.

Analizzando la lirica, si vede immediatamente che è costruita secondo due blocchi, sebbene non fisicamente separati l'uno dall'altro. Nella prima parte Ortese magnifica quella condizione ottimale, di bellezza, gioia e opulenza, di luminosità totale della vita: ma è una vita non terrestre, o meglio, non più – scioccamente – terrestre; nella seconda passa bruscamente al suo opposto, Ortese torna a terra, o alla Terra è il caso dire, e descrive nient'altro che gli avanzi, i resti immondi che ci sono stati lasciati, che l'uomo stesso ha voluto.

In quest'ultimo caso non avremo che tristezza, cieli nuvolosi e stanze chiuse (ritorna così il campo semantico della casa). C'è però una statua, è vero, una donna di marmo alta più di novanta metri e che domina l'intera baia di Manhattan, la stessa che dice di rappresentare la libertà, anzi, come recita la titolatura ufficiale che le è stata assegnata: *La Libertà che illumina il mondo*.

Anna Maria Ortese gioca consapevolmente, e amaramente, con simili modelli. Li sceglie inoltre per rovesciarli, come ben sappiamo, e per dire che di quella luce, piazzata lì, artificialmente, all'inizio del cosiddetto nuovo mondo, mondo ormai pressoché distrutto, ecco di quella luce è rimasto ben poco.

La statua della Libertà, come ricorderemo, regge in mano una torcia, e fin dal progetto iniziale – curato da Auguste Bartholdi

con la collaborazione di Gustave Eiffel – si richiamava alla dea romana Libertas, traendo inoltre suggestioni dal famoso dipinto di Eugène Delacroix: *La libertà che guida il popolo*.

Quale popolo però?, chiederebbe certamente Ortese. Il popolo degli occidentali forse? Dei nuovi conquistatori, degli imprenditori, dei costruttori di futuro su una terra tuttavia vecchissima? E del resto? Di chi rimane indietro – miserabili e sfortunati, indiani e bianchi sperduti, non rientranti in un certo progetto di liberazione, anche di illuminazione – che ne sarà di loro?

La venuta di Cristo risponde a quest'esigenza. Agli occhi dell'autrice, il Salvatore è tale perché non esclude ciò che la storia – la storia degli uomini – ha sempre escluso, ovvero rilegato, estraniato nel senso peggiore del termine, reso orribilmente straniero.

Occorreva dunque che un altro straniero, ma di ben altra razza, apparisse e riabilitasse i reclusi dal mondo, gli esclusi da ogni punto di vista. Si comprende così quella vicinanza, notata anche da Ortese, fra Cristo e i rifiutati dagli uomini. E Cristo stesso, a sue spese, dovrà fare i conti con un simile trattamento.

Con lui, i conti tornano. La ragione, come il mare che – si dice – egli placava solo guardandolo, trova il suo fondamento e spiegazione alla sua solitudine: non è di qui, *viene di lontano*, dal Creatore, il Legislatore, la mansuetudine e purezza stessa.¹⁸⁶

Cristo-altro, Cristo-straniero, Cristo-forestiero: la sua lontananza e solitudine, anche in questo caso sottolineata da Ortese, è fondamento stesso della sua essenza. È un Cristo che in

¹⁸⁶ Anna Maria Ortese, *Cristo e il tempo*, in *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, cit., p. 114.

fondo le assomiglia, e molto, e che ha preso forma, come abbiamo già detto, a partire dalle sue esperienze di vita e di scrittura.

Non è di qui. Si spiega perché sia rifiutata dal mondo, e non trovi risposte nel mondo. Non è di qui, ma illumina qui.¹⁸⁷

Ciò che viene rifiutata è la dolcezza di Cristo, la quale tuttavia è riuscita e riesce ancora in un'operazione complicatissima: illuminare, tutto e tutti, indistintamente, e dall'alto, non da una semplice insenatura di golfo e non dalla sola Manhattan, e neppure reggendo una torcia, non ispirandosi a paradigmi precedenti.

[...] E mi alzai ridendo
a metà sul letto, e poi ripresi ridendo a dormire.
Così una lampada di latte nella camera dei fratelli,
nella camera nuda dalla finestra sbilenca sui mondi,
si riempì di quel grido: più bella,
molto più bella del sole, e come bianca
nella stanza dei tre fratelli: la prima
di questo ventoso destino sulla Terra, Dio.¹⁸⁸

Non sarà forse questa la torcia, la lanterna della vita a cui affidarsi? Non sarà forse questa la statua, la luce, la libertà più autentica di cui il celebre monumento è solo una pallidissima imitazione (se non addirittura una distorsione)? Quella definizione inoltre, «lampada di latte», dolce almeno quanto allitterante, riporta il discorso in un'atmosfera familiare, del

¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁸ Anna Maria Ortese, *E mi alzai ridendo*, in *Il mio paese è la notte*, cit., p. 112.

piccolo, del segreto, dell'infanzia di un mondo che dovrebbe essere preservata, e che invece dopo secoli è stata distrutta: abbiamo l'America adesso, non più il mondo nuovo, ossia un mondo ancora da scoprire, vergine perché rispettato dai suoi abitanti/ospiti; abbiamo l'ignobile farmer de *L'Iguana*, già pronto a comprare pezzi di terra europea dopo averci dato dentro coi suoi possedimenti in Usa.

È vero che l'America è sinonimo di paradiso in Ortese, ma bisogna porre attenzione su che tipo di America, su che stirpe la rappresenti, da quali uomini sia condotta.

Quegli stessi uomini, ancora oggi, ancora dopo la scomparsa di Anna Maria Ortese – che pure ha creduto, fino alla fine, in valori quali il rinnovamento sociale, la civiltà, la gentilezza, che ha sperato, ha bramato un futuro migliore per ogni singola tribù di nativi, e non solo – quegli uomini continuano a vivere da stranieri, come sappiamo, segregati in riserve sempre più piccole e privati spesso della gran parte dei diritti. Non sono molto distanti dall'esempio di Cristo, che da molti fu disconosciuto per tutta la vita (e venne messo in dubbio anche dopo la resurrezione).

Morì davvero? Come Dio, o Risolutore dell'Enigma del mondo, non poteva. Morì come uomo. Morì o dormì, che forse è la stranezza medesima. E quando si svegliò – o risorse, come molti naturalmente si svegliano –, nessuno lo riconosceva, tranne la donna di via che lo aveva amato; era, o appariva, un altro.¹⁸⁹

Se perfino al Figlio di Dio è toccato un destino simile, e ben duemila anni fa, immaginiamo cosa è riservato all'uomo, che di

¹⁸⁹ Anna Maria Ortese, *Cristo e il tempo*, in *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, cit., p. 116.

Dio è pure figlio, sì, ma è al contempo orfano, allontanato, esiliato secondo forme più o meno volontarie.

Il viso azzurro di Cristo

L'esempio cristologico, come abbiamo visto, è tutt'altro che secondario per Anna Maria Ortese, e avrà un peso preponderante per la definizione del suo immaginario, della sua visione filosofica e della sua poetica.

Torniamo però ancora una volta al tema dell'azzurro, che non abbiamo approfondito a sufficienza legandolo alla figura trattata in queste ultime pagine: Cristo.

Il blu, e le sue numerose sfumature, tra le quali figura anche l'azzurro, è un colore essenziale per la tradizione iconografica cristiana.

Specie a partire dal secondo medioevo, il blu inizierà a simboleggiare il grado più alto di nobiltà e trasparenza (e non solo in campo pittorico, né religioso).

Questa rivoluzione del blu nasce in Francia intorno al 1140, si intensifica nella seconda metà del XII secolo per trionfare dappertutto [...] Si tratta di un fatto di società e sensibilità di portata considerevole, che introduce nella cultura occidentale un nuovo ordine di colori, ordine sul quale viviamo ancora parzialmente al giorno d'oggi. Il blu, che contava poco nelle società antiche e che i Romani non amavano molto (per essi era il colore dei Barbari), era rimasto relativamente in ombra durante l'alto Medioevo. Ora, improvvisamente, a partire dagli

anni intorno al 1140, esso invade tutte le forme della creazione artistica, diventa un colore cristologico e mariano, poi un colore regale e principesco e, dalla fine del XII secolo, inizia pure a fare concorrenza al rosso in numerosi ambiti della vita sociale. Quello successivo è il grande secolo della promozione del blu, e si può concordare sul fatto che intorno al 1300 sia già diventato, al posto del rosso, il colore preferito delle popolazioni europee. Lo è rimasto fino ad oggi.¹⁹⁰

Blu sarà il colore del mantello della Vergine, che nel Medioevo è realizzato con polvere di lapislazzuli; blu sarà, e spessissimo, anche l'abito dello stesso Cristo (ricordiamo almeno le *Storiette della Maestà* di Duccio e la *Cappella degli Scrovegni* di Giotto).

«Azzurro ultramarino» dirà Cennino Cennini, che scrive nel '400 ma si era formato seguendo le linee guida della bottega di Giotto, «si è un colore nobile, bello, perfettissimo oltre a tutti i colori; del quale non se ne potrebbe né dire né fare quello che non ne sia più»¹⁹¹.

Anna Maria Ortese sembra far tesoro di un simile entusiasmo. In qualche modo eredita un'attenzione, anche un affetto se vogliamo, verso una precisa attestazione cromatica e per tutta la vita le rimarrà fedele. Il blu, che è il suo colore preferito, o almeno il più ossessivamente citato, dagli elementi in nostro possesso, rinasce con lei in sfumature che vanno dall'azzurro al celeste al turchino, come abbiamo esaminato nei paragrafi precedenti. Non c'è una sola opera dell'autrice che non passi dalla menzione di questo colore, che, immancabilmente, è

¹⁹⁰ Michel Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Laterza, Roma-Bari 2019, p. 118.

¹⁹¹ Cennino Cennini, *Il libro dell'Arte o Trattato della pittura*, a cura di Gaetano e Carlo Milanese, Le Monnier, Firenze 1859, p. 148.

celebrato anche nelle ultime due liriche in esame: *Mia bandiera di seta celeste*, e *Bandiera del soccorso*.

Nella prima è già il titolo a illuminarci, titolo che racchiude in sé un eloquentissimo celeste: qui Dio non viene esplicitamente menzionato; Ortese tuttavia rimanda a una sorta di riposo finale, come già detto, una pace ultima che la bandiera, la bandiera celeste, dovrebbe infine donare.

Nella seconda lirica il riferimento è invece esplicitato. Riportiamo di seguito l'ultima parte:

Scrivo (e piango) quante cose credendole possibili!
Io credo nella Natura prigioniera!
Credo nella natura derelitta, dimenticata in fondo all'Orrore,
per qualche reato che non comprendiamo
per qualche colpa o generosità che la vinse,
ma credo anche alla sua liberazione!
Credo che il dolore non debba più essere
– perché tu lo hai visto, fanciullo, e sai che è intollerabile –
perché tu non sopporti più di vivere fra il dolore dei mondi,
perché tu sai cos'è l'altra faccia del dolore
– la gioia che rende benevoli e lievi! –
e cosa il respiro aperto di fronte al mare di maggio
– in vesti turchesi senza tempo errare svanire!
credo e piango nel mio cuore di gioia,
perché so che interverrai,
da te inizierà l'auspicata liberazione,
– da te, perché avrai pietà che la natura non può avere.
Madre senza libertà, figlia che piange in catene
– delirante, abbandonata – tu l'aiuterai, non è vero?
Senza aspettarti nulla dagli Angeli,
nulla dagli Astri, nessun compenso dal Sole –
morendo infine povero e triste.

Ma *essi* sono là, ti guardano,
essi riporteranno notizie al Cristo
degli universi, diranno che avesti pietà,
e che la natura è libera, libera per sempre.
La libertà diverrà natura! Grida di gioia!
Non vi sarà più morte né ombra, sarà dimenticato lo strazio
eterno in cui vivemmo. Solo un mattino di smalto
riderà sui mari di seta, e la tua bandiera del soccorso
– col viso triste del Leone e il viso azzurro di Cristo –
sulle onde verrà danzando, orifiamma di gioia.¹⁹²

Il primo elemento da considerare è quel riferimento a una natura impietosa, che non prova compassione, perché al pari dell'uomo irredenta (come spiegato dalla tradizione cristiana), anch'essa in attesa di una salvezza finale. Ortese tuttavia non allinea i due elementi, pur considerando l'uomo parte della natura; Ortese non li pone, e a ragione, sul medesimo piano, e ciò giustificherebbe l'entusiasmo del componimento, quei punti esclamativi che parlano di una natura finalmente libera, ovvero libera dall'uomo, per la precisione dall'uomo sfruttatore, colonizzatore in molti sensi, al quale l'esempio di Scotty Lee Moore energicamente – e nonostante la sua estrema debolezza – si oppone.

La seconda considerazione riguarda il legame con la lirica che ho definito gemellata a questa che stiamo analizzando. Al terzultimo verso abbiamo infatti letto: «riderà sui mari di seta, e la tua bandiera del soccorso [...]», con un richiamo a quell'altra bandiera, che ugualmente accenna alla seta e predica similmente il soccorso.

¹⁹² Anna Maria Ortese, *Bandiera del soccorso*, in *Il mio paese è la notte*, cit., pp. 215-6.

Infine, la rinnovata apostrofe a Cristo e al suo nome, posto in posizione finale e caricato così di una grande significazione. Ortese, quasi per timidezza, non Gli si rivolge in maniera diretta; ne parla quasi alle spalle, citandoLo per farsi forza ma anche per la fiducia, per la certezza matematica che vi ripone: è solo questione di tempo e cambierà il mondo, cioè la natura (natura in senso stretto e natura dell'uomo).

La bandiera del soccorso, legata al ritorno di Gesù Cristo, avrà come tatuato addosso lo sguardo di un leone, dice Anna Maria Ortese, un leone triste, non molto dissimile da quello di san Girolamo, dolorante a causa di una spina nella zampa, e, possiamo immaginare, ancora offeso nonostante il sollievo fisico, affranto per quanto il mondo terreno e il suo padrone, che non è Dio, come specificherà più volte Ortese, hanno cercato di abbatterlo.

Questo sguardo tuttavia è accompagnato dal volto di Cristo, un volto che l'autrice avrebbe potuto descrivere in molti modi, delineare con svariati aggettivi, più o meno maestosi, più o meno degni della figura a cui si riferiscono. Ma Ortese delude in questo caso, e delude felicemente, scegliendo una parola a lei carissima: «azzurro».

Il «viso azzurro di Cristo» ci riporta a un ambito assai familiare, a un territorio intimo, tutt'altro che straniero (sebbene sia poi rivolto allo straniero per eccellenza).

Finalmente possiamo comprendere quel valore cromatico, che non si rivolge esclusivamente, e genericamente, ai semplici mare e cielo, non indica solo l'elemento che ha ucciso Manuele né tanto meno il luogo che dopo la morte lo ha accolto.

L'azzurro, in particolare l'azzurro ortesiano è qualcosa di molto più complesso, e va nel profondo più che puntare alla superficie. L'autrice tuttavia, come spesso ho fin qui ripetuto, non si è mai dichiarata cristiana, sebbene le raccolte poetiche (e non solo) sembrano riflettere altro, più o meno volutamente, approfondendo quanto non era stato detto in un certo modo, volendo andare in una certa direzione.

Spiragli di tutto questo sono riscontrabili anche nei romanzi, per quanto sapientemente rimescolati. Ne *Il porto di Toledo* ad esempio, e in particolare nella nota finale aggiunta nell'edizione dell'85, Ortese confessa:

Quando scrissi questo libro, a Milano, quattordici anni fa, la città era già immersa nell'aria innaturale e infiammata della Contestazione [...] Il rumore, la violenza eterna della grande città, dalla quale non potevo mai fuggire, si accrescevano di questo riverbero «politico». Odiavo il «politico» di tutti i tempi e in ogni sua espressione. Pura nevrastenia, ovviamente. Il mondo si fa anche così. Credo che in realtà fosse il mondo a non piacermi più. Mi era piaciuto abbastanza fino a quando era incominciata la guerra. Dopo, avevo visto una fiera, una tigre enorme, occupare stabilmente il campo azzurro del cielo.

Scrissi *Toledo* per tornare indietro, a prima della Tigre. E, tornando indietro, mi accorsi che, «prima della Tigre», e dell'azzurro attuale, era anche buio. Era pioggia e vento quasi continui, e non si vedeva un'uscita per arrivare a *questo* tempo; che allora si chiamava: avvenire.¹⁹³

¹⁹³ Anna Maria Ortese, *Nota*, in *Il porto di Toledo*, Adelphi, Milano 1998, p. 551 (la dichiarazione compare fin dalla riedizione BUR del volume, avvenuta nel 1985. Verrà mantenuta anche nelle successive edizioni Adelphi).

La tigre personifica la guerra, ma la vita prima della guerra, prima della tigre, così amata e fantastica, così azzurra, sembra poi non essere tanto idilliaca. Quest'impressione, donata da Ortese al pubblico dieci anni dopo la prima edizione di *Toledo*, confermerebbe quanto andiamo dicendo, e cioè che l'azzurro cui si riferisce l'autrice è tutt'altro che rassicurante, non ha il dono della risoluzione e non è un'isola felice.

Per esaminare invece un titolo come *Alonso e i visionari*, partirei da un commento di Goffredo Fofi, che, come già indicato, ha speso al riguardo parole significative.

Chi era, chi è Alonso? Un piccolo puma dell'Arizona, esattamente; ma è anche

il mutamento, è l'incontro della natura e del divino e – per quanto io dubiti che Ortese userebbe queste azzardate parole – l'incontro tra le due matrici *culturali* e *religiose* che hanno retto la nostra civiltà e che la nostra civiltà ha finito entrambe col negare: il paganesimo (la tradizione greca, la Natura) e il cristianesimo (dalla parte del Figlio che viene a sacrificarsi per portare riparo all'ingiustizia della storia, all'incompletezza assassina che è dell'umano).

[...]

Della visionaria saggezza di Anna Maria Ortese, della ricchezza coinvolgente e disvelatrice delle sue trame (dei suoi mutamenti) due cose infine si fermano nella nostra comprensione della storia di Alonso e dei visionari: l'appello al ricongiungimento tra cristianesimo (Uomo) e paganesimo (Natura) – che è affine sul piano teorico e religioso a quello proposto da altri grandi pensatori dell'altro secolo e del nostro, da Tolstoj a Gandhi, da Simone Weil a Schweitzer, un filone di pensiero sempre più necessario in tempi di agonia della natura e di mutazione dell'uomo; e l'invocazione alla *responsabilità* di ciascuno, dalla

parte del passato, del caduto, del colpevole, del debole, del piccolo, del bambino, del Cucciolo, di Alonso.¹⁹⁴

L'azzurro di Anna Maria Ortese è esattamente questo: è riferirsi al passato e stare dalla sua parte; è difendere, favorire il caduto, il colpevole, il debole, il piccolo, il cucciolo, tutti i cuccioli del mondo, anche, anzi soprattutto, quel bambino epico nato sotto la luce di una cometa, e non nel lusso bensì in una stalla, nella povertà, circondato da uomini e animali: l'azzurro è credere a tutto questo e in ciò che tutto questo può rappresentare (e salvare).

Sempre in *Alonso e i visionari*, in un colloquio tra Op e la protagonista Stella Winter, emerge – quasi segretamente, inaspettatamente – la stessa tematica. «Un sentimento nuovo» dice la donna,

penoso anche alla mia intollerabile mediocrità, s'era fatto largo in me. Avevo sentito parlare di idee. Non ci avevo mai badato. Non sapevo bene cosa fossero. Ora sapevo. Erano un'indagine – ah, insolita – per scoprire da dove nascono le azioni apparentemente semplici, e naturali, come si dice.

«Nulla è naturale, se è questo ciò che la meraviglia, cara. Neppure un cucciolo di fiera, anzi, meno di tutto. E neppure l'odio – quel lento sorriso distruttore di certi padri, o giudici, o esponenti della cultura o della politica di questo secolo – è davvero naturale».¹⁹⁵

Stella Winter è sorpresa da simili parole, dalle quali comprende che Op non è affatto un laico. Gli siede allora

¹⁹⁴ Goffredo Fofi, *La lotta col drago*, in *Strade maestre...*, cit., pp. 210-1.

¹⁹⁵ Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 48.

accanto, e gli domanda se fosse a casa di Decimo il giorno della morte di Alonso.

«Ero a Paestum, per un congresso. Seppi tutto da una telefonata. Mai più tornai quindi a Roma, ripartii direttamente, un mese dopo, per Boston. Decimo mi fece riavere le mie valigie a Napoli [...] credo che avrei dimenticato tutto [...] se Decimo non si fosse fatto vivo, a Natale, in un modo spaventoso».

«Non mi tenga sulla corda, parli. Inoltre, da quanto mi ha già detto, sapevo bene era demente».

«Se lo pensa è in errore. I dementi sono malati, e basta. Ma la vera pazzia non esclude una mente sana, splendida talora. È una estraneità totale, al mondo, s'intende. Un buco nell'intelligenza, nell'azzurro, dal quale entrano il freddo e la cecità degli spazi stellari. (Spesso si spalanca. Restare sul margine è ancora una vittoria)».¹⁹⁶

Ricorderemo quanto detto in precedenza, nel ritratto di Op delineato in base alla sua 'offerta' (offerta massima, mentale e corporale), alla grazia tremenda di cui è simbolo e alla sua compassione portata al limite. «Nulla è naturale» dice l'uomo a Stella Winter, intendendo probabilmente che tutto viene da Dio, ed è per questo infinitamente complesso, straordinariamente complicato, anche se poi risolto nell'evento più semplice. Parla poi di un «buco nell'intelligenza», esattamente «nell'azzurro»: a cosa si riferisce?

A causa di un squarcio simile si entrerebbe in contatto con la freddezza, col disinganno del cielo e dei suoi elementi; niente a che vedere quindi con Dio, col suo calore, col suo abbraccio e la

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 49.

sua profondità. Jimmy Op discute riferendosi a chi soffre della «vera pazzia», cosa diversa dalla demenza, che porterebbe a un'estraneità totale dal mondo: altro tema caro ad Anna Maria Ortese.

È questo, forse, l'esempio migliore al quale ambire, l'azzurro più splendente, e terribile, che Ortese ha sempre vagheggiato, e che nell'ultimo romanzo trova ancora una volta posto.

L'azzurro è la ragione, ma non quella comune, non la razionalità, bensì quella legata al mistero al mondo, terreno ed extraterreno: non a caso azzurri sono i folli, secondo l'autrice.

L'azzurro è ciò che è possibile ammirare, al di sopra del nostro mondo di uomini, cielo diurno e notturno, che fa sperare in qualcos'altro oltre l'amarezza attuale, assolutamente storica, e tutta umana.

L'azzurro è infine, e nuovamente, Cristo, che quella speranza l'incarna, Cristo che è celato nel personaggio di Jimmy Op (oltre che di Alonso), il quale come sappiamo andrà incontro alla morte, legata al suo ispiratore, affrontando così una fine di chiaro valore espiativo.

Leggiamo le parole di commento della protagonista:

Si chiuse così (se si chiuse) la storia di Jimmy Op e del suo cucciolo beato, la storia di quei folli mesi a Realdina, in un autunno che era stato un crescendo di vento e tristezza, di tante tormentose minacce della stessa Natura-madre sul vecchio Tetto Azzurro.

[...] Un solo sentimento mi teneva immobile davanti alla vita e al mondo: mai più avrei rivisto il mite Jimmy Op, l'ospite incomparabile delle mie povere conversazioni di donna borghese, chiusa nei suoi interessi e la sua bene accetta

mediocrità. Mai più avrei incontrato quel cielo azzurro (e terribile) che era nel mite professore americano.¹⁹⁷

Azzurro, Cristo, America: i tre concetti chiave, sui quali si basa l'*otherness* di Anna Maria Ortese, ci sono tutti.

Partiamo dall'elemento cromatico, che definisce la casa, «dal nome fortemente evocativo»¹⁹⁸, dove effettivamente si svolgerà il racconto. Quella sorta di insegna è citata anche all'inizio del romanzo: «Poco più di trenta chilometri, volati in un soffio. Ed eccoci a Tetto Azzurro»¹⁹⁹; e nella pagina finale: «ULTIMA NOTA, ancora in data novembre, da Tetto Azzurro»²⁰⁰ dove Stella Winter ci avvisa di compiere quel giorno cinquantotto anni.

Quella casa, quel tetto, ha ricevuto minacce tanto dagli uomini quanto dalla natura (una natura che suo malgrado non riesce più ad avere pietà, ha scritto Ortese ne *Il mio paese è la notte*); quella casa, quel tetto, passa la sua migliore qualità all'uomo destinato ad accoglierla: Op/Opfering (colui che riceve e insieme colui che offre).

Quasi per termodinamica, o più semplicemente per empatia, il cielo (da intendere anche come Dio) trasmette la propria essenza alla casa, al Tetto anzi, dopodiché il Tetto lo tramanda agli uomini, ma non a tutti; cosa che induce la protagonista a parlare del «cielo azzurro (e terribile) che era nel professore», come una sorta di corpo secondario (o primario) che vive al suo interno,

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 224.

¹⁹⁸ Rossella Bo, *Delitto senza padri*, «L'Indice dei libri del mese», n. 8, settembre 1996, p. 14.

¹⁹⁹ Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 36.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 246.

come se l'interiorità di un uomo possa davvero contenere quello spazio e quella misura, quel colore inconcepibile.

Sembra quasi di sentire Antonia Pozzi: «Io non devo scordare/ che il cielo/ fu in me»²⁰¹ scrisse in una delle sue poesie più memorabili. Stella Winter non vive quella condizione su stessa, è vero, ma la osserva, la ammira nell'anima di un'altra creatura, almeno finché questa non l'abbandonerà.

E che cosa fosse, e cosa potesse significare quel cielo, non capivo: so che aveva annientato, distrutto una parte odiosa della mia vita. Non me ne lamentavo, ma era difficile tornare a vivere senza quella povera parte: difficile, soprattutto, accettare la mia vecchia casa e la mia stessa voce senza di lui, reprobato o visionario che fosse.²⁰²

È un cielo dunque, come abbiamo letto, un azzurro che storna il peggio dell'esistenza, è un fatto che non permette di far conciliare il male col bene: ricorda o no il messaggio cristiano? Siamo dunque ritornati all'elemento principale, e abbiamo soddisfatto la seconda istanza d'analisi, ossia il paradigma cristologico, che come vediamo permea la visione ortesiana.

In ultimo: l'America, chiamata in causa anche nel finale di *Alonso e i visionari*, e che vale quasi da saluto, estremo, commosso, della scrittrice al suo pubblico, ma vale anche da commiato per quel pianeta, quella terra madre e matrigna che l'ha accolta, pur con restrizioni e al prezzo di immani sofferenze.

²⁰¹ Antonia Pozzi, *Il cielo in me*, in *Mia vita cara. Cento poesie d'amore e silenzio*, a cura di Elisa Ruotolo, Interno Poesia, Latiano 2019, p. 116, vv. 1-3.

²⁰² Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., pp. 224-5.

Non ho sognato Jimmy, dopo quella volta. Ma stanotte ho sognato di trovarmi in America, da Flora, tutti gli States erano in festa... Egli doveva arrivare.

E il Cucciolo – il suo Cucciolo – era benedetto dovunque.

Il giardino era fiorito, tutte le porte erano aperte sul cielo azzurro di maggio.

Chiudo con infinita umiltà, questo diario; chi lo riaprirà – quando il Signore della vita disporrà che ciò avvenga – lo riterrà forse una storia per bambini.

Ed è bene anche questo.

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.

Non visto, verrà.²⁰³

L'indiana Anna Maria Ortese, nel suo ultimo sogno, fatto attraverso gli occhi di Stella Winter, raggiunge idealmente l'America. L'accoglie una donna, un personaggio significativamente chiamato Flora, che in qualche modo apre le danze di una celebrazione generale, immaginabile come un tripudio di terre in festa, in fiore: gli interi Stati Uniti d'America, scrive Ortese.

Il motivo? «Egli doveva arrivare», apprendiamo subito. Egli l'azzurro, Egli il Cucciolo, Egli il Cristo forse sotto altre spoglie, ma sempre nella sua versione più pura, giovane e non accostabile alla corruzione adulta, quella, secondo l'autrice, rappresentata da tutto ciò che non è davvero America, e America vera, primigenia;

²⁰³ *Ivi*, p. 246.

America madre di Cavallo Pazzo e Scotty Lee Moore, non di altri; America il cui emblema non è una statua, bensì una prateria dove corrono cavalli; America amica e ausiliatrice, fatta di uomini che godono del poco e nel rispetto di tutto, e della terra in particolare; America non America, non sovrapponibile alla sua evoluzione, alla sua trasformazione moderna e contemporanea, dove quasi ogni suo valore è stato spento.

Alonso e i visionari è la penultima pubblicazione in vita di Anna Maria Ortese: risale al 1996, lo stesso anno in cui appare *Il mio paese è la notte*, al quale seguirà, nel 1998, *La luna che trascorre*.

L'azzurro s'intensifica, e tanto, negli ultimi anni di vita dell'autrice. E quell'ultima immagine del romanzo, della ciotola piena d'acqua da lasciare per una creatura scomparsa, o apparentemente scomparsa, che non vista – dall'occhio umano s'intende – la raggiungerà, immagine posta nell'ultimissima pagina insieme alle riflessioni finali sul Cristo/Cucciolo e sull'azzurro, dice davvero molto.

«Il viso azzurro di Cristo», da cui eravamo partiti, o meglio al quale eravamo arrivati in questo capitolo, si comprende ora in tutta la sua profondità, in tutto ciò che sottintende e suggerisce alla luce di un'intera vita: la vita, ovvero l'arte, di Anna Maria Ortese.

Quella stessa vita, che è anche generale e non solo di uno in particolare, sappiamo che non si svolge al chiuso delle stanze, ma altrove: affermazione che potrebbe cadere nel vago; se però la si lega alla biografia dell'autrice trova senz'altro un significato compiuto, che non può non riferirsi a quello che fu il suo

continuo peregrinare, l'eterno spostamento da una parte all'altra dell'Italia, e non solo.

La vita è fuori, non dentro, ci spiega Anna Maria Ortese²⁰⁴. La vita è mettere sempre in discussione le proprie sicurezze. La vita è incontrare costantemente l'altro, lo sconosciuto, l'inedito, l'amico non ancora amico. Ed è proprio in questo transito, di abbandono e ritrovamento, che esiste e si manifesta il Cucciolo, da cercare nel silenzio del mondo, avvisa l'autrice, da trattare come fatto anch'esso straniero, ossia non visto, non riconosciuto, non ancora compreso. ancora amico

Una descrizione, si badi, profondamente legata alle caratteristiche di quell'azzurro su cui discutiamo ormai da molte pagine: infinitezza, legame e insieme incomparabilità col mondo terreno (mondo ordinario, mondo umano, mondo storico), segretezza, novità.

Come trattare allora questa materia? Come non rischiare di offenderla?

È semplice, basta aver cura di lasciarle una ciotola piena d'acqua, ogni giorno, tutti i giorni: gesto tanto facile, persino stupido nella sua banalità, quanto passibile di dimenticanza, o peggio di noia. Per questo occorre sforzarsi, fa capire Ortese, occorre lavorare nel quotidiano, per non dimenticare che l'azione verso il più piccolo, verso un Cucciolo (parola che esprime il minimo e l'infinito allo stesso tempo, con quell'eloquentissima lettera maiuscola), ecco quell'azione è più che mai importante, è tutto, potremmo anche affermare, perché da quella dipende il resto, dipende perfino la speranza – mai taciuta da Anna Maria

²⁰⁴ Un fuori, un esterno, da vivere anche come sensibilità, interiormente e non in forma prettamente fisica: questo sarà l'esempio che prediligerà la stessa Anna Maria Ortese.

Ortese – in un altro universo dove giungere, una volta terminato il nostro passaggio terreno. Ma non siamo forse all'interno del Vangelo, così dicendo? Non stiamo rileggendo le sentenze di Cristo sul giorno del giudizio universale?

Allora il re dirà ai giusti:

«Venite, voi che siete i benedetti dal Padre mio; entrate nel regno che è stato preparato per voi fin dalla creazione del mondo. Perché, io ho avuto fame e voi mi avete dato da mangiare, ho avuto sete e mi avete dato da bere; ero forestiero e mi avete ospitato nella vostra casa; ero nudo e mi avete dato i vestiti; ero malato e siete venuti a curarmi; ero in prigione e siete venuti a trovarmi».

E i giusti diranno:

«Signore, quando mai ti abbiamo visto affamato e ti abbiamo dato da mangiare, o assetato e ti abbiamo dato da bere? Quando ti abbiamo incontrato forestiero e ti abbiamo ospitato nella nostra casa, o nudo e ti abbiamo dato i vestiti? Quando ti abbiamo visto malato o in prigione e siamo venuti a trovarti?»

Il re risponderà:

«In verità, vi dico: tutte le volte che avete fatto ciò a uno dei più piccoli di questi miei fratelli, lo avete fatto a me!»²⁰⁵

Il forestiero Cristo, e la forestiera, la straniera Ortese non esprimono concetti poi così differenti. In questi versetti di Marco la piccolezza è l'elemento chiave, è anzi il tesoro più prezioso di cui andare in cerca e proteggere. Cristo la lega inoltre alla figura dello straniero, perché cosa c'è di più simile a un piccolo, a un bimbo, a un cucciolo, che una persona lontana dal proprio Paese, una persona che ha lasciato il suo mondo per abbracciarne un

²⁰⁵ Matteo, 25, 34-40.

altro? Cosa c'è di più simile a quella debolezza, quell'estraneità, quella paura di fronte a qualcosa che è tutto, improvvisamente, tranne che familiare? Anche Anna Maria Ortese sceglie il medesimo binomio, e lo lavora, come un'orafa sapiente, cesellandolo, adornandolo, oscurandolo o smaltandolo a seconda delle esigenze, per giungere infine alla stessa conclusione di Cristo: la promessa di un altro mondo.

«O nuvola mia vera»
dissi «perciò non piangere,
ché un altro cielo deve, un'altra patria esistere».²⁰⁶

Sono versi tratti da *La luna che trascorre*, ai quali è possibile aggiungere i seguenti:

E la pioggia è caduta sul cappello
del lume che sta all'angolo del vico!
Come sempre! Ma il vico muto splende
di straniera bellezza. *Altre* le case,
altro il vento, *altra* l'alba che riluce
tra le nubi del mondo. E il mondo un *altro*.²⁰⁷

Nel primo caso c'è una precisa invocazione a una nuvola; nel secondo la nuvola si pluralizza, come già sperduta, smembrata, e felicemente, nella certezza di un'alterità, una *otherness* finale ed estrema che l'uomo, dal pianeta dove è stato posto, può solo intravedere al momento, grazie all'azzurro, o meglio grazie a un viso azzurro che la rende più comprensibile alle nostre stesse

²⁰⁶ Anna Maria Ortese, *La nuvola ricordo...*, in *La luna che trascorre*, cit., 46.

²⁰⁷ Anna Maria Ortese, *Altro*, in *La luna che trascorre*, cit., p. 81.

facce, ai nostri cuori umani tanto affini eppure tanto diversi da quello di Cristo, che pure era umano.

Forse era un umano più vicino al cuore animale, vuole dirci Ortese, più vicino ai cuccioli, alla bellezza ferina ma pura del creato, alla sua mancanza di calcolo, di utile, al suo disinteresse splendido verso la cattiveria. Ortese del resto annuncia la salvezza – annuncia un altro cielo, un'altra patria che deve esistere – non a un uomo bensì a una nuvola, che è quanto di più instabile e precario il mondo conosca, quanto di più inaffidabile anche, ancora una volta di piccolo, di debole, debolissimo, che possa esistere, almeno agli occhi dell'uomo ordinario, ma non a quelli dell'autrice, che sull'esclusione degli uomini ordinari, e conseguentemente sulla predilezione della natura, una natura dove una nuvola può contare quanto o anche più di un uomo, ha fondato la propria vita.

Anche questo, come abbiamo già detto, vuole dire essere stranieri. Estranei, estraniati, impossibilitati a far parte di una società con altri standard – standard di degradazione per lo più – e altre usanze – diventate tuttavia leggi.

Anche questo vuol dire essere altro, un altro riverberato ossessivamente nell'ultimo componimento proposto, che consta di soli sei versi e dove il termine 'altro', appunto, nelle sue modificazioni si ripete per ben quattro volte, anzi cinque tenendo conto del titolo.

Anna Maria Ortese lo scrive in corsivo, un corsivo che certamente la traduce, la denuda ancora una volta e la fa apparire quella che è: una straniera, un'apostata (come lo era Cristo in fin dei conti), un'indiana in lotta per non far cadere la sua capanna disperata, che l'accompagna di città in città, tenuta su con miseri

paletti ma davanti alla quale però non manca una ciotola d'acqua, che potrebbe essere per tutti, sì, ma che è primariamente per gli Alonso, gli Scotty, gli ultimi, i cuccioli, gli azzurri del mondo che sono portavoce, spesso senza saperlo, di quel mitico viso, il viso azzurro di Cristo, dalla cui sofferenza è passato anche il soccorso (l'acqua della ciotola non significa che questo), dalla cui morte, morte terrena, è nata poi una bandiera di vita eterna, di vita altra.

Il nativo – che tanto ha significato per Anna Maria Ortese e che tanto l'autrice si augurava significasse per altri – cela quindi in sé l'indiano per eccellenza, il Cristo che viveva in un mondo splendente, nascosto alla maggior parte degli uomini, fonte di bellezza e meraviglia, un mondo che l'America precolombiana (ossia il suo mito, la sua simbologia, anche la sua tradizione, per quanto fuorviante fosse) poteva in qualche modo fare ventilare, immaginare con una forza incredibile, tale da permettere di saldare le due condizioni, l'una dipendendo dall'altra, la prima essendo madre dell'altra.

È vero che Anna Maria Ortese non si è mai dichiarata cattolica, e in senso stretto non si è mai professata una seguace di Cristo²⁰⁸; ciononostante l'autrice ricorre a quell'esempio massimo, e che lo tratti come personaggio mitico, storico o letterario, sia che lo veda come messia, come una delle tante vittime di crocefissione o come ispiratore di una serie incredibili di scritti, nella fattispecie i più memorabili che l'umanità ricordi, ecco tutto questo potrebbe non essere importante. Ciò che è invece essenziale è la sua presenza, la centralità – molte volte

²⁰⁸ Scriverà Ortese: «C'era castigo, alle radici del vivere. Non ero cattolica o di altra religione: ma dovevo ammettere, a mente fredda, che vi era castigo» (Anna Maria Ortese, *Nota*, in *Il porto di Toledo*, cit., p. 553).

non esplicitata – del suo insegnamento: credo sia questa una notazione importante, che apre interrogativi in parte nuovi sulla figura di Anna Maria Ortese e sulla sua avventura artistica, su certi sviluppi e fascinazioni.

Avviandomi verso la conclusione, ho deciso di inserire alla fine quest'ipotesi interpretativa, basata sull'analisi della figura di Cristo, poiché in qualche modo raccoglie, tiene insieme e completa tutti gli elementi finora trattati, e anche perché la reputo determinante, in ogni senso risolutiva, rispetto alle sfaccettature finora presentate del medesimo tema: una *otherness* (non cercata ma incontrata) filtrata attraverso l'esempio dell'indiano americano.

Come Cristo Ortese ha predicato, tutta la vita, di affetto e non violenza, arrivando anche a casi estremi, inconcepibili se non considerando la lezione cristiana del perdono; come Cristo Ortese ha fatto della compassione la propria ragione di vita, ponendo al centro la piccolezza, il mistero del misero, e nella sua forma più straziante, se non irrecuperabile; come Cristo Ortese ha spezzato un contesto, rivoluzionandolo e imprimendovi un marchio, ovvero il proprio nome.

Ma per raggiungere un simile obiettivo, in entrambi casi, si è dovuto optare per un rifiuto dell'ambiente circostante, per un doveroso isolamento, sviluppato in maniera diversa, certo, ma non immune da somiglianze: pensiamo all'inflessibilità, alla durezza di una dialettica esente da qualsivoglia corruzione, all'importanza nell'educare e presentare se stessi come primi seguaci della propria parola – parola, verbo, in questo senso perfettamente incarnato –, alla profonda fede, o fedeltà, verso un proposito mantenuto fino alla fine, nonostante costi elevatissimi;

da unire, tuttavia, a una sensibilità inconsueta, a una dolcezza difficilmente comparabile, a un occhio languido e sempre disponibile, come abbiamo ripetuto più volte, nei confronti del perdente, dello zoppo e del povero, del non accettato, dall'escluso, dello straniero.

Non è che questa la parabola di Anna Maria Ortese, anche di Anna Maria Ortese, una scrittrice altra e non accostabile a molte, a molti, una scrittrice straniera.

Bibliografia

Volumi

Anna Maria Ortese: Celestial Geographies, a cura di Gian Maria Annovi e Flora Ghezzi, University of Toronto Press, Toronto 2015

Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità, a cura di Biancamaria Frabotta, Donzelli, Roma 2001

Bellezza, addio: lettere a Dario Bellezza, 1972-1992, a cura di Adelia Battista, Archinto, Milano 2011

Canti degli indiani d'America, Newton Compton, Roma 2012

Chi ha paura del rosso, del giallo, del blu. Immagine, icona, visione, Quaderni di THE FOUNDATION FOR IMPROVING UNDERSTANDING OF THE ARTS, Jaca Book, Milano 1987

Grande dizionario delle religioni, Piemme, Casale Monferrato 2000

Irish Modernism and the Global Primitive, a cura di Claire A. Culleton and Maria McGarrity, Palgrave Macmillan, New York 2009

L'Archivio di Anna Maria Ortese. Inventario, a cura di Rossana Spadaccini, Linda Iacuzio, Claudia Marilyn Cuminale, Archivio di Stato di Napoli, Napoli 2006

La grande Iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese, Atti del convegno internazionale, Roma,

Biblioteca Tullio De Mauro, 4-6 giugno 2018, a cura di Angela Bubba, Aracne, Roma 2020

Poeti italiani del Novecento, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 1978

Sul sentiero di Guerra. Scritti e testimonianze degli Indiani d'America, a cura di Charles Hamilton, Feltrinelli, Milano 2007

The Italian Gothic and Fantastic. Encounters and Rewritings of Narrative Traditions, a cura di Francesca Billiani e Gigliola Sulis, Fairleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck 2007

Baldi A., *La meraviglia e il disincanto: studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, Loffredo, Napoli 2010

Balducci E., *Montezuma scopre l'Europa*, ECP, S. Domenico di Fiesole 1992

Battista A., *Anna Maria Ortese, la ragazza che voleva scrivere*, Lozzi Publishing, Roma 2013

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

Baudelaire C., *I fiori del male*, a cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano 2007

Baudelaire C., *I fiori del male*, a cura di Gesualdo Bufalino, Mondadori, Milano 2018

Beriain J., *La lucha de los dioses en la modernidad. Del monoteísmo religioso al politeísmo cultural*, Anthropos, Rubí 2000

Borri G., *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, Mursia, Milano 1988

Bubba A., *Elsa Morante madre e fanciullo. Intensità di archetipi e sogni nella vita di una scrittura*, Carabba, Lanciano 2016

Calvino I., *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 1995

Capella J. R., *La nuova barbarie. La globalizzazione come controrivoluzione conservatrice*, Dedalo, Bari 2008

Cennini C., *Il libro dell'Arte o Trattato della pittura*, a cura di Gaetano e Carlo Milanese, Le Monnier, Firenze 1859

Ceserani R., *Lo straniero*, Laterza, Bari 1998

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

Corazzini S., *Poesie*, Rizzoli, Milano 2007

Cousins M., *Storia dello sguardo*, il Saggiatore, Milano 2018

Culler J., *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, Armando, Roma 1999

Debenedetti G., *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1981

De Michelis M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2005

De Gasperin V., *Loss and the Other in the visionary work of Anna Maria Ortese*, Oxford University Press, Oxford 2014

Ellmann R., *James Joyce*, Feltrinelli, Milano 1982

Fabbrini M., *La notte di San Giovanni: etnografia di una festa popolare abruzzese, norma e mutamento a Civitella Roveto*, Carabba, Lanciano 2007

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

- Ferroni G., *Passioni del Novecento*, Donzelli, Roma 1999
- Fiori G., *Anna Maria Ortese o dell'indipendenza poetica*, Bollati Boringhieri, Torino 2002
- Fofi G., *Strade maestre. Ritratti di scrittori italiani*, Donzelli, Roma 1996
- Foscolo U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Garzanti, Milano 2000
- Foscolo U., *Le poesie*, a cura di Marcello Turchi, Garzanti, Milano 2006
- Fusini N., *Possiedo la mia anima. Il segreto di Virginia Woolf*, Mondadori, Milano 2006
- Galimberti U., *Parole nomadi*, Feltrinelli, Milano 2006
- Goethe J. W., *I dolori del giovane Werther*, De Agostini, Milano 1993
- Goethe J. W., *La teoria dei colori*, a cura di Renato Troncon, il Saggiatore, Milano 2008
- Gozzi F., *Cronache da una città di morti. Per una lettura di Dubliners*, ETS Editrice, Pisa 1991
- Greengrass M., *La cristianità in frantumi: Europa 1517-1648*, Laterza, Bari-Roma 2017
- Hemingway E., *Romanzi*, a cura di Fernanda Pivano, Mondadori, Milano 1992
- Hugo V., *I miserabili*, Garzanti, Milano 2013
- Joyce J., *Gente di Dublino*, Newton Compton, Roma 2010
- Jung C. G., *Psicologia e alchimia*, Einaudi, Torino 1981

- Kristeva J., *Stranieri a sé stessi*, Feltrinelli, Milano 1990
- Kul-Want C., *Introducing Slavoj Žižek. A graphic guide*, Icon Books Ltd, London 2012
- La Capria R., *L'occhio di Napoli*, Mondadori, Milano 1996
- Lacan J., *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2005
- Lasch C., *Il paradiso in terra. Il progresso e la sua critica*, Feltrinelli, Milano 1992
- Latouche S., *La scommessa della decrescita*, Feltrinelli, Milano 2014
- Leopardi G., *Canti*, a cura di Franco Gavazzeni, BUR, Milano 2016
- Levi P., *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 2005
- Maffi M., Scarpino C., Schiavini C., Zangari S. M., *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*, il Saggiatore, Roma 2012
- Magris C., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1999
- Mallarmé S., *Tutte le poesie*, De Agostini, Novara 2005
- Maraini D., *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Bompiani, Milano 1973
- Martella G., *La ricezione critica di Dubliners: aspetti e problemi*, in *Introduzione alla lettura di Dubliners*, Editrice La Mandragora, Imola 2001
- Masino P., *Io, Massimo e gli altri: autobiografia di una figlia del secolo*, Rusconi, Milano 1995
- Melbye D., *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland*, Palgrave, New York 2010

Morante E., *Opere*, a cura di Cesare Garboli e Carlo Cecchi, Mondadori, Milano 1988

Natoli S., *La salvezza senza fede*, Feltrinelli, Milano 2007

Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, Adelphi, Milano 2013

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

Ortese A. M., *Angelici dolori e altri racconti*, Adelphi, Milano 2006

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

Ortese A. M., *Da Moby Dick all'orsa bianca*, Adelphi, Milano 2011

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

Ortese A. M., *Il cardillo addolorato*, Adelphi, Milano 2014

Ortese A. M., *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 2010

Ortese A. M., *Il mio paese è la notte*, Empirìa, Roma 1996

Ortese A. M., *Il porto di Toledo*, Rizzoli, Milano 1975

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

Ortese A. M., *Il vento passa*, Empirìa, Roma 2008

Ortese A. M. *L'Iguana*, Vallecchi, Firenze 1965

Ortese A. M., *L'Infanta sepolta*, Adelphi, Milano 2000

Ortese A. M., *La lente scura. Scritti di viaggio*, a cura di Luca Clerici, Marcos y Marcos, Milano 1991

Ortese A. M., *La luna che trascorre*, Empirìa, Roma 1998

Ortese A. M., *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di Angela Borghesi, Adelphi, Milano 2016

Ortese A. M., *Mistero doloroso*, a cura di Monica Farnetti, Adelphi, Milano 2010

Ortese A. M., *Romanzi*, vol. 1, a cura di Monica Farnetti, Adelphi, Milano 2002

Ortese A. M., *Romanzi*, vol. 2, a cura di Andrea Baldi, Monica Farnetti, Filippo Secchieri, Adelphi, Milano 2005

Papa A., *Il diritto di piangere. Fenomenologia del lutto femminile*, Vita e Pensiero, Milano 2019

Pasolini P. P., *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1993

Pastoureau M., *Medioevo simbolico*, Laterza, Roma-Bari 2019

Pegoraro L., Rinella A., *Sistemi costituzionali comparati*, Giappichelli, Torino 2017

Petrarca F., *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Mondadori, Milano 2006

Petrignani S., *Le signore della scrittura. Interviste*, La Tartaruga, Milano 1984

Pozzi A., *Mia vita cara. Cento poesie d'amore e silenzio*, a cura di Elisa Ruotolo, Interno Poesia, Latiano 2019

Recalcati M., *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina, Milano 2011

Romanello I., *Il colore: espressione e funzione: guida ai significati e agli usi in arredamento, architettura e design*, Hoepli, Milano 2002

Sánchez L. A., *La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú*, vol. 1, Villanueva, Lima 1973

Scafi A., *Alla scoperta del paradiso: un atlante del cielo sulla terra*, Sellerio, Palermo 2012

Scarfò R., *Dall'Otherness all'altro negli scritti di Anna Maria Ortese*, Leonida, Reggio Calabria 2012

Seno C., *Un avventuroso realismo*, Longo Angelo, Ravenna 2013

Soldini J., *Il riposo dell'amato. Una metafisica per l'uomo nell'epoca del mercato come fine unico*, Jaca Book, Milano 2005

Stanley Stein B. H., Stein J. S., *Silver, Trade, and War: Spain and America in the Making of Early Modern Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 2003

Tabboni, *Lo straniero e l'Altro*, Liguori, Napoli 2006

Terzoli M. A., *Foscolo*, Laterza, Bari 2000

Todorov T., *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Einaudi, Torino 1992

Toppan R., *Essere leader al tempo di Dio*, ME Publisher, Venezia 2015

Torgovnick M., *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, The University of Chicago Press, Chicago 1991

Twain M., *Le avventure di Huckleberry Finn*, Einaudi, Torino 1977

Verga G., *Tutte le novelle*, Rusconi, Milano 2016

Voltolina A., *Blu e poesia: metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, Mondadori, Milano 2002

Weil S., *Il Bello e il Bene*, a cura di Roberto Revello, Mimesis, Milano-Udine 2013

Weil S., *L'amicizia pura*, a cura di Domenico Canciani e Maria Antonietta Vito, Castelvecchi, Roma 2013

Weil S., *Quaderni II*, a cura di Giancarlo Gaeta, Adelphi, Milano 1991

Weil S., *Quaderni IV*, a cura di Giancarlo Gaeta, Adelphi, Milano 1993

Williams T., *La notte dell'iguana*, Einaudi, Torino 1965

Wilson J., *La terra piangerà. Le tribù native americane dalla preistoria ai giorni nostri*, Fazi, Roma 2003

Saggi

Abravanel G., *American Encounters in Dubliners and Ulysses*, «Journal of Modern Literatures», 33, 4

Benfante M., *Il puma redentore*, «Linea d'Ombra», settembre 1996

Benevento A., «*Il porto di Toledo*». *Anna Maria Ortese e gli affetti familiari*, «Otto/Novecento», 1, 2013

Bubba A., *Città della morte. Il mare non bagna Napoli come Gente di Dublino: due paralisi della modernità a confronto*, «Nuovi Argomenti», 68, ottobre-dicembre 2014

Bubba A., *L'archivio di Anna Maria Ortese*, «Quaderni del '900», XIX, 2019

Favaro, Francesca, «*Chi piange in sé*»: *le forme del dolore per Anna Maria Ortese*, «Studi novecenteschi», 1, 2011

Fontanella, Luigi, *Sulla poesia giovanile di Anna Maria Ortese*,
«Narrativa», 24, 2003

Haas F., *'Un solo libro ho scritto'. La Ortese e Il porto di Toledo*, «Paragone», 108-109-110, 2013

Ortese A. M., *Il male freddo*, «Lo Straniero», II, 3, primavera
1998

Winston G., *Britain's Wild West: Joyce's Encounter with the "Apache Chief"*, «James Joyce Quarterly», 46, 2

Articoli

Arato G., *La mia Iguana è nata in cucina*, «Il Secolo XIX», 18
settembre 1988

Bagicalupo M., *Il mondo come perpetua magia*, «Il Secolo XIX»,
16 luglio 1997

Barberis A., *È così difficile trovare a Milano il silenzio*, «Il
Giorno», 6 aprile 1996

Bo R., *Delitto senza padri*, «L'Indice dei libri del mese», 8,
settembre 1996

Citati P., *La lunga notte del puma*, «La Repubblica», 4 giugno
1996

Di Ciaccia A., *Il padre è morto? Viva il padre. La sua parola conta sempre meno e il suo ruolo è da reinventare*, «La Stampa», 13 luglio 2006

Farkas A., *Ortese: lettere per il piccolo indiano condannato a morte*, «Corriere della Sera», 5 giugno 1999

Giuliani A., *Ferita dalla realtà si rifugiò nel dolore*, «Corriere della Sera», 11 marzo 1998

Gramigna G., *Un matrimonio di carta*, «Corriere della Sera», 11 febbraio 1979

Manganelli G., *Aspra letizia*, «Il Messaggero», 6 luglio 1986

Nobile L., *Paolo Poli*, «La Repubblica», 18 maggio 2011

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

Ortese A. M., *Il sentiero delle lacrime*, «Corriere della Sera», 17 giugno 1996

Ortese A. M., *La libertà è uno spettro, ha portato via anche me*, «il Manifesto», 19 dicembre 1997

Ortese A. M., *Non si uccide così un innocente*, «il Giornale», 15 dicembre 1996

Palieri M. S., *L'infanzia in un libro intervista*, «l'Unità», 11 marzo 1998

Zucconi V., *Non chiamateci più squaw. La rivolta delle indiane d'America*, «la Repubblica», 25 febbraio 2007.

Filmografia

Anna Maria Ortese 1914 – 1998: aggiungere qualcosa all'universo (documentario televisivo realizzato da Rai Educational, regia di Mauro Morbidelli, 2005):
«<http://www.youtube.com/watch?v=RAczJdzZzUg>»

Cousins M., *The story of Film: An Odissey*, 2011

Huston J., *The Night of the Iguana*, 1964

Jodorowsky A., *The Holy Mountain*, 1974

Sitografia

«<https://www.emilydickinson.it/j0101-0150.html>»

«https://www.youtube.com/watch?v=YKH6FmPV1_o»

Casali B. N., *American Joyce: Representations of the United States in Dubliners, A Portrait of the Artist as a Young Man, Ulysses, and Finnegans Wake* (2014). Open Access Dissertations. 1292.
«https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/1292»

Convento E., *Il paradosso del materno in Interno familiare di Anna Maria Ortese*, in *La letteratura italiana e il concetto di maternità*, a cura di Lucy Delogu, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, p. 9,
«<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-064-8/>»

Ferreri U., *Gli inferi della Ortese ammaliano la Spagna. «Descrisse Napoli come Joyce Dublino»*, «Corriere del Mezzogiorno», 18 Agosto 2008, «http://corriere.delmezzogiorno.corriere.it/campania/arte_e_cultura/articoli/2008/08_Agosto/18/ortese_spagna.shtml»

Pieracci Harwell M., *Anna Maria Ortese. Parte II*, «<http://www.cristinacampo.it/public/grandi%20scrittici.%20%20anna%20maria%20ortese%20di%20margherita%20pieracci%20harwell.%20parte%202.pdf>»

Pietrantonio V., *Lo specchio straniante. Sullo sguardo di Anna Maria Ortese*, Griseldaonline, 12, 2012, «<http://www.griseldaonline.it/temi/estremi/specchio-straniante-sguardo-ortese-pietrantonio.html>»

Prunas R., *Anteprima Sud: Renata Prunas vs Anna Maria Ortese*,
«[https://www.nazioneindiana.com/2006/12/22/anteprima-sud-
renata-prunas-vs-anna-maria-ortese/](https://www.nazioneindiana.com/2006/12/22/anteprima-sud-renata-prunas-vs-anna-maria-ortese/)»

Altri materiali

Public Papers of the President of the United States, Federal Register Division, National Archives and Records Service, General Services Administration, 1962

