

Oltrepassare il *verbum*.
La comunicazione non-verbale nella trilogia fantastica
di Anna Maria Ortese

Eleonora Negrisoli
(Università di Bologna)

Publicato: 14 settembre 2023

Abstract – The essay reflects on the fantastic trilogy of Anna Maria Ortese, consisting of *L'Iguana* (1986), *Il cardillo addolorato* (1993) and *Alonso e i visionari* (1996), focusing on interspecies relationships involving the human protagonists and the monstrous creatures imagined by the author. The article investigates the possibilities of non-verbal communication used by the iguana, the bird and the puma, protagonists respectively of the three novels. By means of cries, singing and gazes, the three animals are able to undermine the idea of language as evidence of human superiority, and thus to question the very concept of humanity. The verbal language is superseded in favour of a new emotional intelligence, capable of empathetically reconnecting the human and the non-human.

Keywords – animals in literature; Anna Maria Ortese; ecocriticism; interspecies relationships; non-verbal communication.

Abstract – Il saggio riflette sulla trilogia fantastica di Anna Maria Ortese, costituita da *L'Iguana* (1986), *Il cardillo addolorato* (1993) e *Alonso e i visionari* (1996), concentrandosi sulle relazioni interspecie che coinvolgono i protagonisti umani e le creature mostruose immaginate dall'autrice. Il discorso indaga le possibilità di comunicazione non-verbale che mettono in atto l'iguana, il cardillo e il puma, protagonisti rispettivamente dei tre romanzi. Per mezzo del verso, del canto e dello sguardo, i tre animali sono in grado di scardinare l'idea di lingua come prova della superiorità umana, e dunque di mettere in discussione il concetto stesso di umanità. La lingua verbale è oltrepassata in favore di una nuova intelligenza emotiva, capace di ricongiungere empaticamente l'umano e il non-umano.

Parole chiave – animali in letteratura; Anna Maria Ortese; comunicazione non-verbale; ecocritica; relazioni interspecie.

Negrisoli, Eleonora, *Oltrepassare il verbum. La comunicazione non-verbale nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, «Finzioni», n. 5, 3 - 2023, pp. 49-61.

eleonora.negrisoli2@studio.unibo.it

10.6092/issn.2785-2288/16629

finzioni.unibo.it

Copyright © 2023 Eleonora Negrisoli

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Quando Anna Maria Ortese scrisse *L'Iguana* (1986), *Il cardillo addolorato* (1993) e *Alonso e i visionari* (1996) non aveva forse in mente il progetto di una trilogia, ma – come già in molti hanno notato – ad una lettura critica i tre testi si presentano come un insieme organicamente coerente, per via di una forte affinità tematica. Ciò che emerge da questi romanzi, infatti, è sempre la possibilità di ripensare la relazione che normalmente si insatura tra l'essere umano e le specie non-umane, elette a designare il concetto di alterità oppressa. Se generalmente l'umano si pone a comando di tutto ciò che umano non è, riducendo l'alterità ad oggetto di repressione o sbeffeggiamento, in questi romanzi di Ortese si propone invece un nuovo modo, rivoluzionario per empatia ed apertura, di vivere le relazioni interspecie e di abitare il pianeta.

Serenella Iovino ha proposto una lettura ecofemminista dell'opera dell'autrice, individuando nella sua scrittura una particolare solidarietà nei confronti delle creature più vulnerabili, come le donne e gli animali non-umani, che, in un mondo fondato su un ordine duale¹, condividono l'appartenenza alla parte degli oppressi. L'universo visionario immaginato da Ortese, in cui il lettore assiste a strani incontri tra personaggi umani e creature *aliene* – nel senso latino di *alienus*, cioè *altro da tutti*, ma anche *estraneo*, *straniero* – denuncia e scardina l'assetto tradizionale, proponendo uno sguardo empatico verso tutto il creato, e specialmente verso chi dall'empatia è comunemente escluso. È proprio questa prospettiva a costituire la vera cifra di Ortese, che Iovino definisce «creaturely poetics of otherness»², *poetica creaturale dell'alterità*.

Infatti, protagonisti di queste storie sono sempre i personaggi umani da un lato, e le ibride creature immaginate dalla scrittrice dall'altro³. Nell'*Iguana*, il conte Aleardo, approdato da Milano sull'isola di Ocaña, incontra Estrellita, una iguana-fanciulla la cui forma resterà ambigua fino alla fine del romanzo. Nel *Cardillo addolorato*, gli abitanti di Napoli sentono il canto di un uccello invisibile, non si sa se vivo o morto, mentre la giovane Elmina si scopre assorellata al piccolo Hieronymus Käppchen, un folletto mutaforma misteriosamente legato all'enigmatico cardillo. In *Alonso e i visionari*, il piccolo Decio diventa amico di Alonso, un puma perduto e ritrovato soltanto nelle visioni dei personaggi, impazziti di dolore per la sconosciuta sorte dell'animale. Come spesso accade nella letteratura fantastica, queste creature – animali o mostri

¹ Cfr. V. Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, London-New York, Routledge, 1993, pp. 41-68, trad. it. di E. Calardo, L. De Panfilis, *Dualismo: la logica della colonizzazione* in M. Andreozzi, C. Faralli, A. Tiengo (a cura di), *Donne, ambiente e animali non-umani. Riflessioni bioetiche al femminile*, Milano, LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2014, pp. 49-85.

² S. Iovino, *Loving the Alien. Ecofeminism, Animals, and Anna Maria Ortese's Poetics of Otherness*, «Feminismo/s», 22, 2013, pp. 177-203: 196.

³ Sono soprattutto queste creature a collocare i tre romanzi di Ortese nella grande categoria della letteratura fantastica; a questo si aggiunge un particolare modo di narrare che conduce il lettore alla costante esitazione di fronte ad una realtà incomprensibile. L'indagine del genere fantastico in Ortese consente di avere accesso ad un'importante chiave per leggere l'intera opera dell'autrice: si riserva ad altro e più ampio spazio l'approfondimento del tema.

che siano⁴ – sono soprattutto simboli. In effetti, parlando di favole e bestiari, Gino Ruoizzi osserva come gli animali siano tradizionalmente associati ad un significato simbolico, che ciascuno scrittore sceglie se rispettare o infrangere⁵. Certi tipi di narrazione servono infatti a confermare o a denunciare i valori correnti, configurandosi così come generi critici nei confronti della società. Indagando l'evoluzione storico-letteraria di tali generi, Ruoizzi rileva poi una particolare tendenza del Novecento, e cioè quella di proporre, attraverso le storie di animali, non una norma, bensì la diversità. Gli scrittori novecenteschi osservano gli animali per cercare di comprendere il loro enigma: le bestie appaiono come creature molto più sorprendenti di quanto siano state considerate in precedenza. Peraltro, è indubbio che nella letteratura del Novecento la tradizionale natura pedagogica delle favole si misuri con l'incertezza morale che caratterizza il secolo: la morale presentata da queste storie si oppone a quella comune per proporre una propria, di solito in opposizione ai valori dominanti. Anche le creature di Ortese sono facilmente inquadrabili in questa prospettiva: i loro corpi e i loro linguaggi, i loro gesti e le loro interazioni vengono eletti a rappresentare la parte oppressa del mondo, e proprio perché oppressa da difendere e venerare. La scrittrice investe dunque i suoi animali/mostri di un ruolo più che rilevante, elevandoli a denuncia e insieme possibile soluzione del reale.

Come ha notato Monica Farnetti, la missione poetica perseguita da Ortese sembra quella di voler «elevare a un nuovo grado esistenziale, oltre che a dignità politica e sociale, i soggetti viventi trascurati o esclusi tanto dalla natura, appunto, quanto dalla storia»⁶. Uno su tutti è l'esempio di *Piccolo drago (conversazione)*, contenuto nella raccolta di racconti *In sonno e in veglia*, libro del 1987 che testimonia la costanza dell'autrice nell'indagare questi temi. Nel testo in questione, l'autrice racconta di un sogno avuto da bambina: è nella sala da pranzo insieme alla nonna ed ai fratelli, quando nella stanza accanto appare un drago, un mostro dagli occhi buoni ed affettuosi. La bambina, su ordine dell'Arcangelo Michele che le consegna la sua spada, è costretta ad uccidere la bestia: «non potei mai più pensare di essere “buona”, una creatura come loro... Avevo un peccato. Tutti gli uomini avevano un peccato e un debito immenso da pagare»⁷. Come nota anche Angela Borghesi, il drago – la bestia – rappresenta tutti gli animali indifesi, tutte le creature vittime della sopraffazione umana, rappresentata invece dalla piccola Anna Maria. Il mito dell'Arcangelo Michele, che nella tradizione cattolica lotta contro il male, viene così completamente ribaltato: l'uccisione da lui imposta diventa un pesantissimo carico

⁴ Sarebbe riduttivo definire in modo esclusivo le creature immaginate da Ortese. Esse ci vengono presentate in quanto animali – un'iguana, un cardellino, un puma – ma la loro definizione viene ripetutamente tradita nel corso della narrazione. Le caratteristiche animali si dissolvono per lasciare spazio a nuove forme – umane, chimeriche, talvolta invisibili – che ci consentono di definire le creature anche come mostri. Tuttavia, la tecnica narrativa di Ortese non permette al lettore di dare una risposta definitiva, generando, anzi, sempre nuove domande. La vicenda abita lo spazio dell'ambiguità e del dubbio, così come le creature – mostruose e/o animali – che la attraversano.

⁵ Cfr. G. Ruoizzi (a cura di), *Favole, apologhi e bestiari*, Milano, BUR, 2007, pp. V-XIII e pp. 383-391.

⁶ M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 17.

⁷ A.M. Ortese, *Piccolo drago (conversazione)*, in Ead., *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 163-181: 169.

che l'umanità intera dovrà espiare, una colpa incommensurabile da redimere soltanto con l'abbraccio dell'Altro⁸.

Per indagare l'incontro con l'alterità in Ortese, è necessario domandarsi come questi personaggi non-umani entrino in dialogo con le loro controparti umane. È utile dunque riflettere sul canale di comunicazione umano-mostro: il linguaggio. Ma quale linguaggio? Indagando il relazionarsi all'umano dell'iguana, del cardillo e del puma si nota come essi mettano in pratica diverse modalità di linguaggio non-verbale – il verso, il canto, lo sguardo – in grado di scavalcare la barriera linguistica, avviando un processo che scardina l'idea della lingua – intesa unicamente come sistema verbale che organizza il significato – quale prova della superiorità umana. Il logocentrismo filosofico, che ha caratterizzato gran parte della tradizione occidentale, attribuisce infatti al semantico la parte fondamentale del *logos*, ridotto a pensiero astratto e devocalizzato. Aristotele definisce l'uomo *zoon logon echon*, cioè *animale parlante*: la voce umana significa, mentre negli animali è soltanto segno di una reazione corporea⁹. È dunque chiaro come il linguaggio verbale sia funzionale all'innalzamento di una barriera che separa ciò che parla da ciò che non lo fa, riducendo i non-parlanti a categoria inferiore e marginale. Eppure, non è detto che chi non parla, non comunichi e, anzi, proprio tale lingua *altra* può portare con sé risposte del tutto sorprendenti. Ma quindi: chi non parla, come e cosa comunica? Per capire meglio, proviamo ad avvicinarci ai perturbanti mostri raccontati da Ortese.

Se persistono infiniti dubbi sull'umanità o non umanità di Estrellita, sulla natura benigna o maligna della sua anima, non vi è però alcun dubbio sul suo sesso: l'Iguana, protagonista dell'omonimo romanzo, è femmina. Già Aristotele vedeva nel femminile il primo incidente genetico, la prima devianza che portò alla fenomenologia dei mostri: «l'Iguana è femmina in quanto mostro ma anche mostro in quanto femmina»¹⁰. Un discorso che, ampliato, porterà a sostenere che le donne, come gli animali, non hanno l'anima. Come ha notato Adria Frizzi, l'iguana incarna in sé diversi simboli – la natura, il mistero, il desiderio, la mostruosità e il male – che sono tradizionalmente associati all'alterità femminile: «se l'alterità evoca fantasie di esotismo, primitività, innocenza e natura, il suo rovescio della medaglia è, ovviamente, il ritratto dell'Iguana come mostro, selvaggio, servo, incarnazione del male da civilizzare e redimere»¹¹.

Viene spontaneo qui confrontarsi con la Ortese di *Corpo celeste*, che si definisce – ironicamente, facendo il verso alla società, soprattutto letteraria – «uno scrittore donna, una bestia che parla»¹². Eppure, l'autrice non condivide affatto questo discorso, e «non [ci] credé neppure la Sirenetta, se volle un'anima a costo della felicità; e morì per averla e salire le scale del cielo»¹³.

⁸ Cfr. A. Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015.

⁹ Cfr. A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Roma, Castelvecchi, 2022, pp. 42-43.

¹⁰ N. De Giovanni, «L'iguana» di Anna Maria Ortese: l'ambiguità di una metamorfosi incompiuta, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XVIII, 2/3, 1989, pp. 421-430: 424.

¹¹ A. Frizzi, *Performance, or Getting a Piece of the Other, or in the Name of the Father, or the Dark Continent of Femininity, or Just like a Woman: Anna Maria Ortese's "L'Iguana"*, «Italice», LXXIX, 3, 2002, pp. 379-390: 387.

¹² A.M. Ortese, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 51.

¹³ *Ibidem*.

La sirena, come l'iguana ortesiana, è figura ambigua, metamorfica, anfibia, sospesa tra terra ed acqua, tra umano e bestia. Esse fanno parte di quelle creature femminili che irrompono nel mondo umano, investendolo del loro «stravagante e leggiadro genietto selvatico»¹⁴. Alberica Bazzoni ha messo in evidenza lo stretto legame che unisce l'iguana come personaggio e Ortese in quanto donna e scrittrice, riconoscendo in entrambe la condizione di subalterne, rimosse: «per Ortese, proveniente lei stessa dalla marginalità, dalla povertà, e dall'ambivalenza non ancora componibile dell'essere donna e autrice, portare ad esistenza una realtà occulta coincide con il portare ad esistenza sé stessa come scrittrice»¹⁵.

Consideriamo, dunque, l'iguana in quanto bestia e in quanto femmina, tenendo conto che tali categorie sono rappresentative di gruppi considerati deboli e spesso oppressi dal sistema dominante, governato invece da umani maschi. Questa osservazione ci riporta alla questione del linguaggio. Non appena Daddo – uno dei tanti nomi attribuiti al conte Aleardo – approda ad Ocaña, si accorge che i suoi abitanti non lo capiscono: il conte parla lombardo, mentre loro il portoghese, perciò sarà lui a doversi adattare, conoscendo la lingua da alcuni viaggi in Brasile. Ma le conversazioni con l'iguana avranno poco a che fare con il linguaggio verbale: le parole del mostro risulteranno sempre allusive, incomplete, reticenti di fronte ad una realtà inspiegabile, invisibile. Non è un caso che le prime parole rivolte a Daddo siano descritte dal conte prima come mormorio incomprensibile e poi come balbettio¹⁶. La vera espressività dell'iguana sta nei suoi occhi, nei suoi versi. Emblematica la scena in cui il conte va verso l'animale per raccogliere dei libri che le sono caduti e, in risposta al gesto, lei non dice nulla, piuttosto «levò sul lombardo i suoi occhietti dolci e appassionati, che raccontavano una infinita tristezza, e pareva dirgli: “Aiutami!”». Indi, silenziosa, uscì»¹⁷. E in un altro episodio del romanzo, in cui il terribile Felipe afferra l'iguana per le spalle, la vediamo scappare ringhiando, o meglio singhiozzando, in tutto il suo dolore.

Jacques Derrida nel suo *L'animale che dunque sono*, riprendendo Walter Benjamin, nota come la tradizione attribuisca alla natura ed all'animalità una profonda tristezza. Tale tristezza, tale lutto melanconico, sarebbe la conseguenza dell'impossibile rassegnazione al destino del silenzio: la protesta degli animali per l'«essere stati votati al mutismo e all'assenza di linguaggio»¹⁸. Il dolore degli animali avrebbe dunque origine nel loro essere muti:

Si dice che l'Inferno sia calore, un calderone di pece, a probabilmente milioni di gradi sopra lo zero, ma in realtà il segno dell'Inferno è nel meno, invece che nel più, è in un freddo, Lettore, davvero

¹⁴ M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 62.

¹⁵ A. Bazzoni, *Anna Maria Ortese e “il problema dell'esistenza”*. *Quando la bestia parla*, in A. Bubba (a cura di), *La grande Iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese. Atti del Convegno internazionale (Roma, 4-6 giugno 2018)*, Roma, Aracne, 2020, pp. 73-81: 79-80.

¹⁶ Cfr. A.M. Ortese, *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 1986, pp. 31-32.

¹⁷ Ivi, p. 42.

¹⁸ J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, trad. it. di M. Zannini, *L'animale che dunque sono*, Milano, Rusconi, 2021, p. 56.

assai orribile. Non solo vi è freddo, ma anche solitudine: nessuno ti parla più, e tu non riesci a parlare con alcuno. La tua bocca è murata. Questo è l'Inferno.¹⁹

Ma non solo: la ferita animale sta anche nell'aver ricevuto il nome. Derrida, analizzando il racconto della *Genesis*, riconosce come Dio abbia ordinato all'uomo di dare un nome agli animali, quegli esseri viventi che sono stati creati prima di lui. Utilizziamo *lui* e non *lei* con intenzione: quando l'uomo nomina il mondo, la donna non è ancora nata²⁰. Come non pensare, allora, al dolore dell'iguana, bestia e femmina? Diventa così sempre più chiaro il legame che si instaura tra l'identità dell'iguana – animale, femminile – e la lingua *altra* con cui incontra l'umano: l'oppressa parla, è l'oppressore che non sente! A questo proposito, Bazzoni nota come interi gruppi sociali siano esclusi dall'espressione e dall'autorappresentazione, che resta invece appannaggio della classe, e quindi del linguaggio, egemone. Lo stesso accade per l'iguana, che però, attraverso un canale alternativo, trova una sua strategia espressiva per comunicare con il conte: «di fronte alla loro cancellazione e riscrittura, i subalterni oppongono una resistenza irriducibile, continuando a esistere, trovando vie indirette per manifestare il proprio dissenso, e aprendo breccie nella coscienza dei dominanti»²¹. Nel circuito di incomunicabilità disegnato dalla tradizione occidentale, allora, l'atteggiamento di Daddo, che si mette in ascolto dei versi storti del mostro, segna un primo passo verso il cambiamento delle dinamiche che governano le relazioni interspecie.

Nel *Cardillo addolorato* il discorso sul linguaggio viene ulteriormente ampliato e, anzi, si potrebbe dire che è proprio questo libro a segnare definitivamente il tema come chiave di lettura fondamentale alla comprensione della trilogia fantastica. Come l'iguana, anche l'uccello protagonista del romanzo non ha una forma ben definita: «sotto il nome di *Cardillo* si potevano celare tante cose»²². Il *Cardillo* è infatti «entità una e molteplice»²³: può essere scritto in minuscolo o in maiuscolo, in napoletano o in italiano, la sua natura è di spirito o di uccello, capretto, mostro, umano, ci viene detto che è morto, eppure il suo canto continua ad essere udito. Il lettore dovrà allora tentare di districare l'enigma di questa polisemia affidandosi totalmente al narratore e cercando di cogliere indizi qua e là, tra le parole dei numerosi personaggi della vicenda. Ad esempio, dal Pennarulo – avvocato (o notaio?) vicino ai Civile, le cui vicende familiari percorrono tutta la trama – si comprende che il *Cardillo* ha a che fare:

solo col mondo dei piccerilli, e insomma di quanti, pur raggiungendo, in vita, i venti o trenta o cento anni di età, rimasero “fanciulli”. [...] 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.²⁴

¹⁹ A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 95.

²⁰ Cfr. J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 52.

²¹ A. Bazzoni, *Anna Maria Ortese e “il problema dell'esistenza”*, cit., pp. 78-79.

²² A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993, p. 359.

²³ M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 161.

²⁴ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 267.

Ma deserto di che cosa? Di affetto, di amore, di rispetto. Se non ne ricevono, certi fanciulli scompaiono prima di diventare adulti. Ecco perché tutti i *revenants*, i *monacielli*, i *Käppchen*, i *berrettini* di Napoli «sono tutta gente *piccerella*, sono tutti piccerilli» – prosegue nella sua teoria il Pennarulo. Ecco che allora la voce del Cardillo si fa canto dei deboli, degli oppressi, degli abbandonati, degli ultimi, degli sconsolati. L'invisibile uccello si configura così come simbolo della parte *addolorata* del mondo, ed al contempo del «cuore stesso della Natura»²⁵. Ma il cuore della natura, lo spirito dell'universo è vasto e vario, e proprio come il «piano gioioso»²⁶ dell'uccello, non si capisce se la sua natura sia «d'amore o di morte»²⁷. Certo è che l'ambiguità del suo canto getta sulla trama un'ulteriore atmosfera funesta, esso è un'ombra permanente che accompagna la famiglia Civile: «da quando era apparso, in quella casa (tanti e tanti anni prima), tutti erano stati tristi»²⁸.

Dentro tutto questo doloroso mistero però emerge un fatto, e cioè che «il Cardillo è la sua voce e la voce è il suo canto»²⁹. Ed analizzando tale canto si può tentare una analisi critica che ci restituisce, ancora una volta, la visione animalista di Ortese, sempre empaticamente vicina alle creature della natura. L'uccello si manifesta attraverso la *Canzone del Cardillo*, che deve la sua origine ad una famosissima canzone popolare abruzzese intitolata *Vola vola vola*. Ortese ne prende due versi del ritornello traducendoli in napoletano, cioè cambiando semplicemente *cardille* in *cardillo*. La canzone si presenta in diverse varianti, ma di cui possiamo individuare, in generale, una parte puramente ritmica (*Oò! Oò! Oò! Oh! Oh! Oh!*) ed una parte più strettamente semantica (*E vola vola vola lu Cardillo! E vola vola vola... Oh! Oh!*). Si noti come questo secondo segmento in napoletano non dica molto, quasi nulla: la frase è puramente tautologica (se è un uccello, nella quasi totalità dei casi volerà) ed assolutamente inutile ai fini della trama. Dunque, potremmo ora ricollocare la *Canzone del Cardillo* nella sfera del pre-semantico e quasi del non-verbale.

Proviamo ora a considerare tutto ciò a partire da alcuni punti di vista teorici: Marco Revelli nel suo *Umano Inumano Postumano* reinterpreta il racconto della *Genesi* (già in parte ripreso da Derrida), trasformandolo da narrazione di creazione a narrazione di usurpazione. Infatti, quando Dio dice: «in qualunque modo l'uomo avesse chiamato ognuno degli esseri viventi, quello doveva essere il suo nome»³⁰, sta assegnando all'uomo il potere divino di scegliere sulle altre creature, in un atto di «nominazione come impossessamento»³¹. Come per l'*Iguana*, significativo e rilevante per il nostro discorso è anche che questo episodio avvenga prima della celebre nascita della donna dalla costola della sua controparte maschile: nella prospettiva

²⁵ Ivi, p. 115.

²⁶ Ivi, p. 333.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 192.

²⁹ M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 164.

³⁰ *Genesi*, 2, 19.

³¹ M. Revelli, *Umano Inumano Postumano. Le sfide del presente*, Torino, Einaudi, 2020, p. 118.

biblica, è stato l'uomo a nominare le creature della terra, prima ancora che la donna esistesse. La superbia dell'uomo di porsi al di sopra del creato ha dunque radici antichissime e, come si è visto, tale teoria vede la sua giustificazione in quella facoltà verbale di cui soltanto gli esseri umani sono dotati. *Dico ergo sum*, insomma. Leonardo Caffo, citato dallo stesso Revelli, parla di «barriera dell'animalità»³², cioè quel discrimine che separa umani e non-umani, parte parlante e parte muta. L'umanità è costruita in opposizione all'animalità, e nella sponda opposta sono stati relegati nel tempo non solo gli animali, ma anche tutti gli altri esseri umani che abbiamo discriminato: «gli ebrei, i tutsi, gli immigrati a Lampedusa, gli schiavi, ecc.»³³, insomma, la parte debole del mondo. Ecco che dunque il linguaggio diventa uno «strumento di esclusione dell'altro, di ogni altro che non parli *quel* linguaggio»³⁴.

Ma allora, il canto del Cardillo – voce degli esclusi – non poteva che essere pre-semantico, fuori dal linguaggio verbale della prevaricazione. Alla lingua tradizionale il Cardillo controbatte con una proposta inclusiva che si fa largo attraverso il suono. La comunicazione dell'uccello scavalca la barriera linguistica e si colloca nell'area della musica, della melodia, del puro suono animalesco. Non si può non considerare allora quella linea di frontiera che, secondo Julia Kristeva, discrimina il versante delle pulsioni (il «semiotico»³⁵) e il versante della significazione (il «simbolico»³⁶), aree linguistiche messe in comunicazione attraverso la *chôra*. La *chôra* è l'area dell'organizzazione vocale: seppur attraversata da pulsioni, essa viene regolamentata, «sottomessa a un ordinamento per così dire obiettivo, dato dalle costrizioni naturali e sociostoriche»³⁷. Questo luogo ha quindi un ruolo fondamentale di mediazione tra le due tendenze del linguaggio. Il canto del Cardillo sembra allora trovare spazio proprio nella *chôra*, poiché spiega le sue ali nel semiotico, che è «indifferente al linguaggio, enigmatico e femminile, [...] irriducibile a un'intelligibile traduzione verbale; è musicale»³⁸; tuttavia esso adopera la sintassi verbale per darsi ai suoi ascoltatori. È importante sottolineare anche che l'azione della *chôra*, proprio come il Cardillo che ama la gente *picverella*, è assolutamente legata alla fase infantile, ai primi rapporti con la madre:

Diremo dunque che è questo corpo materno che media la legge simbolica che organizza le relazioni sociali, e che diventa il principio ordinatore della *chôra* semiotica, sulla via della distruzione, dell'aggressione e della morte.³⁹

³² L. Caffo, *Margini dell'umanità. Animalità e ontologia sociale*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, p. 23.

³³ *Ibidem*.

³⁴ M. Revelli, *Umano Inumano Postumano*, cit., p. 119.

³⁵ J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, trad. it. di S. Eccher Dall'Eco, A. Musso e G. Sangalli, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 28.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. 31.

³⁸ *Ivi*, p. 34.

³⁹ *Ivi*, p. 32.

La concezione di lingua proposta da Kristeva rimanda alla *lingualatte* di Hélène Cixous, quella che la filosofa sviluppa nell'*écriture féminine*. Essa è una lingua universale che fluisce dal latte materno, riguarda il suono e l'inconscio: è la lingua percepita e praticata nel tempo dell'infanzia, quando ancora non si conoscono le norme del parlare. La *lingualatte* permette la proliferazione di un senso che non coincide con il significato, distrugge la sintassi ed esce come miele dalle crepe che ha creato: essa rompe le regole del simbolico, conducendo ad una scrittura fluida, sonora, debordante⁴⁰. Ma allora «tutto testimonia a favore di una lingua praticata nel suo stato emotivo, e nella quale l'inintelligibile è il suono stesso della voce dell'angoscia»⁴¹: il canto del Cardillo è emblema ritmico e musicale, dunque pulsionale. E come ha sottolineato Farnetti, il tema della voce è ricorrente nelle scritture delle donne; ma non solo, addirittura si può proporre la funzione vocale come marca del femminile. Seguendo la traccia Revelli-Caffo poi, possiamo candidare la voce a figura elettiva «di ogni tipo o gruppo sociale non collocato in posizione dominante»⁴²: di nuovo si riconferma la voce del Cardillo come voce delle minoranze.

Tuttavia, la dicotomia *logos*-uomo/voce-donna che è tradizionalmente funzionale ad un sistema gerarchico al cui vertice sta l'uomo, può essere risignificato positivamente, in funzione della parte oppressa. Infatti, la sfera acustica produce spesso un godimento di cui si può rintracciare una funzione eversiva, destabilizzante⁴³. A questo proposito è esemplificativa la reinterpretazione del mito di Eco che compie Adriana Cavarero. All'inizio della storia, Eco è una ninfa dalle grandi doti locutorie, è una conversatrice così abile da essere in grado di trattenere Giunone mentre Zeus incontra altre ninfe. Quando la dea se ne accorge, si vendica condannando Eco a ripetere le parole altrui, rimandandone i suoni finali. Tale ripetizione coatta, separata dal contesto, perde di senso, risulta de-semantizzata. Nel corso del mito poi, a causa delle pene d'amore per Narciso che non ricambia il suo affetto, Eco finisce per dissolversi, decorporeizzarsi: diventa dunque «pura voce di una risonanza senza corpo»⁴⁴. E questa sua voce pura ricorda quella dei bambini che ripetono le parole della madre senza comprenderne il senso. La ripetizione di Eco riconduce all'infanzia, alla voce che precede il linguaggio⁴⁵.

Eco non è dunque una figura tragica: è piuttosto emblema del ritrovato piacere acustico, del puro suono che è musica e si sottrae al processo di significazione. La voce di Eco – e, potremmo aggiungere, il canto del Cardillo – è «un balbettio che riconduce alla scena dell'infanzia dove la voce non è ancora parola»⁴⁶. Nella ripetizione vocalica Eco rifugge le regole della logica e le costrizioni della sintassi, rifiuta il semantico – e dunque il simbolico, per dirla con Kristeva: nella voce di Eco è la *lingualatte* a manifestarsi. Con questa nuova interpretazione, Cavarero non

⁴⁰ Cfr. A. Cavarero, *A più voci*, cit., pp. 167-174.

⁴¹ M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 166.

⁴² Ivi, p. 167.

⁴³ Cfr. A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 159.

⁴⁴ Ivi, p. 196.

⁴⁵ Cfr. ivi, p. 199.

⁴⁶ *Ibidem*.

solo risignifica una figura mitologica, ma sovverte l'ordine gerarchico cui si accennava sopra e costruisce possibilità nuove di rapportarsi, esplorando una «relazionalità acustica»⁴⁷.

Si può leggere sotto questa lente il finale del *Cardillo addolorato*, dove il pianto struggente del Cardillo, il suo grido talvolta malefico, si è trasformato ora in piacevole canto:

Il noto ritornello salì in quell'attimo dal giardino illuminato da una nascente luna, e suonò dappertutto:

Oò! Oò! Oò!

e poi:

Oh! Oh! Oh!

Più lieto e mite di così non c'era nulla. E il principe [...] Benedisse il Cardillo che arrivava, e finalmente gli avrebbe spiegato tutto. La follia e la separazione, il dolore e questa gioia che giungeva adesso con lui: tutta calma, fredda infinita.⁴⁸

La costruzione narrativa che Ortese adopera per il Cardillo è rilevante proprio per questa sua ambivalenza, in grado di rappresentare la parte violata del mondo ed al contempo il mondo tutto, di significare il dolore degli ultimi ed al contempo la loro redenzione.

Tale ruolo spetta anche al puma di *Alonso e i visionari*, che attraverso il suo sguardo – pieno di amore e di dolore – sarà in grado di consegnare alla società umana un insegnamento profondo. Naturalmente, Alonso è muto, ed è anche piuttosto brutto: la sua natura di bestia provoca ribrezzo in chi lo guarda, soprattutto in Antonio Decimo, padre di Decio e filosofo dalle idee radicali. Il professore del romanzo, infatti, misura la realtà secondo il solo criterio della mente umana: tutto il resto non è *intelligente* e, quindi, non ha valore. Ma come osserva la filosofa Eva Meijer, per molto tempo l'intelligenza degli animali è stata misurata secondo criteri umani. E proprio perché la maggior parte degli animali non si esprime come lo facciamo noi, cioè attraverso il linguaggio verbale, filosofi e scienziati sono stati portati a credere che non si potesse risalire ai loro pensieri. Da questa differenza fondamentale umano-animale Cartesio arriva ad asserire che gli animali, non parlando, non pensano e, quindi, non sono dotati di ragione⁴⁹. Anche i rumori che emettono – ad esempio grida, o anche parole umane riprodotte – sono soltanto reazioni meccaniche di corpi-macchina. Ecco perché gli animali non sarebbero in grado di provare dolore (Cartesio fu uno dei primi fautori della vivisezione!)⁵⁰. In sostanza, essendo gli animali privi di parola, sarebbero privi anche di coscienza, mentale e fisica. Roberto Marchesini imputa proprio a Cartesio la colpa di aver aperto la strada dell'«antropocentrismo ontologico»⁵¹, riservando cioè al solo essere umano la partecipazione al pensiero e inaugurando così il meccanicismo di tutto ciò che non è umano. Attraverso questo processo, viene dunque

⁴⁷ Ivi, p. 202.

⁴⁸ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 415.

⁴⁹ Cfr. R. Descartes, *Opere 1637-1649*, a cura di G. Belgioioso, Milano, Bompiani, 2009, pp. 91-93.

⁵⁰ Cfr. E. Meijer, *Dierentalen*, Leusden, ISVW, 2016, trad. it. di S. Musilli, *Linguaggi animali. Le conversazioni segrete del mondo vivente*, Milano, nottetempo, 2021, pp. 11-25.

⁵¹ R. Marchesini, *Etologia filosofica. Alla ricerca della soggettività animale*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, p. 26.

negata la possibilità di una «alterità ontologica non umana»⁵², quella che Marchesini definisce *Dasein animale* (Esserci-animale), secondo cui non esiste alcuna dicotomia umano *vs* animale. Al contrario, entrambe le parti sono accomunate dalla condizione dell'essere animale: in questa prospettiva si considera l'animalità quale dimensione ontologica di cui l'essere umano rappresenta una declinazione⁵³. Tale esserci-animale si differenzia dalla macchina soprattutto perché, a differenza di questa, si manifesta attraverso il desiderio:

Il desiderio è la più immediata espressione della soggettività, che oltrepassa il bisogno e in un certo senso gli dà significato: vivo in quanto desidero, vivo nell'esprimere dei desideri che m'invadono e danno forma alla mia presenza. Tutte le dotazioni che l'essere animale si ritrova [...] altro non fanno che darsi come strumenti all'espressione dei desideri. È il desiderio che dà colore al mondo, che riempie di stupore gli occhi di un bambino, che sostiene i giochi caotici di un cucciolo.⁵⁴

Secondo Marchesini, è questo *esistere desiderando* ad accomunare gli esseri animali ed a guidarne le azioni. Ai diversi modi di agire delle varie specie non viene più attribuito un punteggio nella scala valoriale, poiché tutti – umani e non – si muovono spinti dal desiderio. È chiaro che, sotto questa luce, gli animali appaiono come creature senzienti, capaci di provare emozioni. In effetti, tornando alle narrazioni ortesiane, emerge come sia proprio la sofferenza ad accomunare umani e non-umani: «ricordiamolo, prima di parlare di valore del linguaggio, di animali che parlano e animali che non parlano. Solo il dolore e il grido restano il nostro vero linguaggio»⁵⁵. Anche se non possono esprimerlo a parole, gli animali provano dolore, e quel dolore è anche umano: «gli occhietti di un uccello o di un cucciolo [...] hanno la stessa gentile tristezza dei tuoi occhi»⁵⁶. È infatti lo sguardo, e non la parola, ad unire sin dal primo istante Decio e Alonso, mostrando così un altro tipo di intelligenza, bistrattata dagli uomini di scienza come Decimo: l'intelligenza emotiva. Saper comunicare senza parole diventa allora una grande dote, non un linguaggio da paragonare a quello umano gerarchizzandolo come inferiore e riducendolo a scimmiettamento delle parole. Il puma è «Colui che stava dando inizio a una mutazione profonda e provvida della cara Natura»⁵⁷, una mutazione cioè che avrebbe portato all'avvicinamento della specie umana ad una specie non-umana: il riconoscimento del puma e del bambino come fratelli lontani, separati ed ora ritrovati.

In effetti, Alonso assume all'interno del libro un vero e proprio valore cristologico, a partire dai nomi che gli vengono appellati, come «nostro più grande Signore»⁵⁸ o «piccolo Cristo»⁵⁹. Si è già vista poi la capacità del puma di affratellarsi al bambino, divenendo simbolo di

⁵² Ivi, p. 52.

⁵³ Ivi, p. 71.

⁵⁴ Ivi, p. 96.

⁵⁵ A.M. Ortese, *Risposta a Parise sulla caccia*, in Ead., *Le piccole persone. In difesa degli altri animali e altri scritti*, a cura di A. Borghesi, Milano, Adelphi, 2016, pp. 137-141: 141.

⁵⁶ A.M. Ortese, *Occhi tristi come i tuoi*, in Ead., *Le piccole persone*, cit., pp. 164-169: 168.

⁵⁷ A.M. Ortese, *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 1996, p. 205.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ivi, p. 208.

riconciliazione umano-Natura. Tale funzione può essere vista, alla luce di ciò, quale missione salvifica: una vera e propria operazione messianica che avrebbe potuto salvare l'umanità dalla rovina. La tesi poi trova conferma nella figura di Julio, altro figlio di Decimo, la cui morte resta al centro del mistero italiano che Ortese indaga nella sottotrama poliziesca di *Alonso*. Alla fine del romanzo, tra le numerose ipotesi rispetto alla sua morte, viene fuori quella del suicidio: Julio non è stato ucciso, bensì si è suicidato a causa della sua crudeltà verso il puma, che gli si è rivelata «tradimento della sua stessa natura di *figlio*, figlio di tanta madre, la Natura che genera cuccioli. Egli aveva tradito il Cucciolo, era stato il “giuda” di questo piccolo “cristo” della patria mondiale»⁶⁰. E come Cristo – tradito da Giuda –, Alonso – tradito da Julio – risorge ed anzi, risorge per ben due volte. La sua pelliccia, conservata da Decimo dopo la prima morte del puma, assume facilmente il valore di reliquia, una sacra sindone animalesca che denuncia il male del mondo sopportato dalla bestia sacrificale⁶¹. Messaggero di dio, o dio stesso che sia, il puma rappresenta sicuramente un elemento sacro, conferendo al libro un senso assolutamente religioso, morale:

era stata una storia ben più grande della sua apparente collocazione poliziesca, e della sua matrice politica o criminale che dir si voglia: era stata la storia di un peccato molto comune agli uomini, ma il più grave (il primo, penso) di tutti i peccati: il disconoscimento dello Spirito del mondo, della sua mitezza e bontà, della grazia che lo attraversa a ogni istante... e non lo dimentica mai, tale mondo.⁶²

Alonso e i visionari si conclude con una sorta di preghiera a quello «Spirito del mondo», tentando così un passo verso una religione nuova che venera gli stranieri, i deboli e i soli, che vuole acqua e riposo per tutti gli ultimi di tutte le specie, per la terra offesa e per le sue albe infinite. Nel puma, nel cardillo e nell'iguana il dio coincide con la bestia: gli animali/mostri immaginati da Ortese rappresentano le divinità di un nuovo pantheon. Come nota Farnetti, la dicotomia bestia-angelo viene risignificata dall'autrice attraverso la costruzione narrativa di creature ibride ed ambigue; esse:

costituiscono l'anello più importante della catena degli esseri, quello più fortemente in grado di disordinare in funzione di un nuovo senso, e di un nuovo ordine, la tradizionale gerarchia (che vede l'uomo al centro della creazione, con la bestia e l'angelo quali suoi estremi, rispettivamente, inferiore e superiore).⁶³

Le bestie-angelo di Ortese risultano allora paradigmi di una alterità «degradata ed eletta, esiliata e insieme destinata a rappresentare l'idea stessa di patria»⁶⁴ in grado di mutare l'umanità

⁶⁰ Ivi, p. 240.

⁶¹ Cfr. S. Zangrandi, *Dare voce alle cose del mondo prive di voce: “Alonso e i visionari” di Anna Maria Ortese*, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXVII, 2, 2008, pp. 143-149: 149.

⁶² A.M. Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 245.

⁶³ M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 28.

⁶⁴ M. Farnetti, *Appunti per una storia del bestiario femminile: il caso di Anna Maria Ortese*, in E. Biagini, A. Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 271-284: 275.

e i suoi valori. La scrittrice sa immaginare una patria planetaria, cioè un mondo che è luogo di appartenenza dell'umano e del creato tutto, in cui le alterità emarginate costituiscono una possibilità di cambiamento. Lì, nella patria ortesiana, visibile e invisibile, umano e non-umano, mostruoso e divino convivono: non pacificamente, questo è chiaro, ma generando un terreno fertile per un diverso avvenire. Era necessario spodestare l'uomo dal suo trono, decostruendo le gerarchie per riportare al centro chi viene comunemente relegato ai margini. Ma questo processo aveva bisogno di una nuova pratica e di una nuova lingua: il *verbum* viene oltrepassato a favore di nuove tecniche di comunicazione, verso un modo alternativo di concepire la relazione tra chi parla e chi non parla, tra l'umano e il non-umano. L'iguana, il puma e il cardillo scavalcano la barriera linguistica e la fanno implodere in sé stessa, tentando un nuovo spazio di coabitazione per le relazioni interspecie che verranno.