



Università di Foggia

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI.
LETTERE, BENI CULTURALI, SCIENZE
DELLA FORMAZIONE



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

FACULTAD DE LETRAS

Dottorato di ricerca in Economia, cultura, ambiente. Scienze
economiche e umanistiche per la valorizzazione dei territori
(XXXVI ciclo)

Programa de Doctorado de Literatura Comparada y Estudios
Literarios

Tesi di dottorato

L'animalità salvifica e compensatoria: Ortese, Delibes e Buzzati

Dottoranda

Valeria Monachese

Tutor

Prof.ssa Rossella Palmieri

Prof.ssa Loreta de Stasio

Anno Accademico 2022/2023

Quello che c'è fuori, noi lo sappiamo solo
Dal viso dell'animale; noi già voltiamo
Il bambino e lo costringiamo a vedere all'indietro la forma, non l'aperto, che
È così profondo nel volto dell'animale. Libero dalla morte.
(R. M. RILKE, *Ottava elegia*)

L'arida saggezza per cui non c'è nulla di nuovo sotto il sole, perché tutte le
carte dell'assurdo gioco sono state giocate, tutti i grandi pensieri sono già stati
pensati, le scoperte possibili si possono costruire a priori, e gli uomini sono
condannati all'autoconservazione per adattamento, quest'arida saggezza non fa
che riprodurre la fantastica che respinge: la ratifica del destino, che ripristina
continuamente, per contrappasso, ciò che già era. Ciò che potrebbe essere
altrimenti, viene livellato.
(M. HORKHEIMER, T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*)

...eppure, presumibilmente c'erano delle compensazioni
(V. WOOLF, *La signora Dalloway*)

INDICE

PREMESSA	3
----------------	---

CAPITOLO I

L'ANIMALITÀ: INTRODUZIONE A UNA CATEGORIA COMPLESSA

1.1 Il sentimento della natura e dell'animalità: genesi antropologia	5
1.2 Animali, critica tematica e intreccio: letteratura e arti visive	13
1.3 Gli animali simili all'uomo e la loro percezione tra Antichità e Medioevo	21
1.4 Le immagini dell'animalità tra moderno e postmoderno	34

CAPITOLO II

ANNA MARIA ORTESE E L'ANIMALITÀ:

LA NATURA SALVIFICA DEI *PERDUTI* E LA DIFESA DELL'INESISTENTE

2.1 Il sentimento 'animale' e la sua genesi in <i>Piccolo drago</i>	48
2.2 Le bestie sofferenti e lo sguardo del visionario: la narrativa degli anni '30 - '50 e le dottrine sulla metempsicosi karmica	58
2.3 La «bestia che parla»: l'animale come capro espiatorio e le prospettive salvifiche nell' <i>Iguana</i>	77
2.4 Bestie metamorfiche ed epifaniche: la narrativa breve dagli anni '50 agli anni '80 e la silloge <i>In sonno e in veglia</i>	96
2.5 <i>Il cardillo addolorato</i> : il richiamo della coscienza, la caduta e l'ascesa	104
2.6 L'inutilità e la grazia: una possibilità di salvezza in <i>Alonso e i visionari</i>	122

CAPITOLO III

GLI ANIMALI E GLI «HUMILLADOS Y OFENDIDOS» DI MIGUEL DELIBES:

DUE CATEGORIE CONTRO IL PROGRESSO

3.1 Miguel Delibes e il suo contesto	137
3.2 Gli animali-rifugio nel romanzo <i>El camino</i>	142
3.3 L'attività venatoria secondo Delibes: un paradossale incontro con l'animalità	153
3.4 L'avifauna come espediente salvifico in <i>Los santos inocentes</i>	159

CAPITOLO IV

GLI ANIMALI DI DINO BUZZATI: L'ALTROVE COMPENSATORIO E SALVIFICO

4.1	Il fantastico e l'alterità: l'animale come <i>medium</i> morale del sentimento ecologico . . .	179
4.2	L'animale compensatorio e l'animale-guida nella prima narrativa	186
4.3	Il bestiario inurbato: l'animale sofferente come contrappunto della modernità	194
4.4	L'animale- <i>monstrum</i> : la condanna a priori e la salvezza mancata	212
CONCLUSIONI		222
BIBLIOGRAFIA		231

PREMESSA

Il presente lavoro di ricerca si propone di costruire una trattazione sul rapporto tra l'uomo e la dimensione dell'animalità, intesa come categoria semantica e antropologico-sociale, nella elaborazione letteraria che ne offrono Anna Maria Ortese, Miguel Delibes e Dino Buzzati e di proporre una comparazione di tipo tematico. La scelta è ricaduta sui sopracitati autori, operanti a metà del Novecento, per via della particolare attenzione da loro dedicata al tema dell'ambiente e dell'uso sempre più sconosciuto che l'uomo sta decidendo di farne, nonché all'importanza da loro attribuita all'animalità, riconosciuta e raccontata in una chiave intimistica per lo più sconosciuta ai loro contemporanei. Nel panorama italiano e spagnolo del XX, si inizia a discutere di ecologia e tutela dell'ambiente, ma in maniera decisamente secondaria rispetto alle più urgenti tematiche di carattere storico-sociale. L'animale, nel Novecento, appare sempre più remoto, lasciato in un recondito spazio della coscienza per poterne gustare le carni senza ombra di rimorsi, contrariamente a quanto accadeva tra i popoli antichi, capaci di cogliere il riverbero magico dietro le multiformi parvenze. Sovente l'animale è grottesca caricatura dell'essere umano o bozzetto idillico cui dedicare qualche riga negli apparati descrittivi e di cornice, tanto nella vita quotidiana quanto nella narrazione letteraria. Delibes, Buzzati e Ortese, pur nella diversità formale e stilistica che li contraddistingue, sono antesignani di un discorso che, verso la fine dello stesso secolo, diventerà via via più urgente. La specificità della narrazione sull'animalità di questi autori è l'aver percepito la bestia non tanto quanto creatura inferiore e meramente 'altro da sé', secondo un dispositivo ermeneutico di lunga e antica tradizione, bensì come strumento euristico di identificazione dell'io, bacino di archetipi da riscoprire, finanche maestro di iniziazione e creatura salvifica. Non soltanto l'uomo arriva a trovare se stesso grazie alla rinnovata percezione della diversità sotto il segno dell'animalità, ma l'animale può rappresentare perfino un dispositivo di iniziazione prima e di salvazione poi, non configurandosi meramente come dispositivo ancillare, ma piuttosto come signum complementare alla vita umana.

Partendo dall'origine del sentimento dell'animalità, proseguendo con alcuni paradigmi antropologici, si passerà, per brevissimi cenni, a delineare come la percezione dell'animale sia mutata nel tempo, dall'antichità al Medioevo, dalla modernità fino al Novecento. Successivamente, la ricerca si focalizzerà dapprima sul racconto del difficile rapporto tra uomo e natura, narrato dagli autori nella forma di romanzi e racconti, e, in particolare, si analizzeranno le forme dell'animalità, nella dimensione reale di creature innocenti e inutilmente perseguitate, e in quella simbolica, in quanto significanti di più complesse e sotterranee verità.

Consapevoli della complessità della definizione del tema in seno alla critica tematica e all'impossibilità di prescindere dalla critica formalistica e stilistica, come si preciserà ulteriormente nella parte introduttiva, non si avrà l'obiettivo (che sarebbe, ad ogni modo, di impossibile realizzazione, per non dire utopistico) di proporre una completa trattazione del tema – evidentemente troppo vasto – in chiave diacronica, ma, piuttosto,

di offrire uno specimen del discorso che possa essere funzionale all'analisi tematica e comparatistica effettuata sulle opere degli autori.

L'atteggiamento dell'uomo nei confronti dell'ecosistema e del discorso ecologico, in cui l'animale riveste un ruolo di primaria importanza, si è trasformato molteplici volte, passando dall'empatia all'antagonismo, dall'indifferenza alla solidarietà, e tutto questo si è tradotto inevitabilmente in letteratura. Servendosi degli strumenti offerti dagli Human-Animal Studies (o antrozoologia), ci si propone di indagare, anche in ottica interdisciplinare, il tema della sofferenza degli innocenti e della tracotanza umana, provando ad immaginare un inserimento nel canone di autori che trattano l'animalità, al fine di costruire una coscienza critica sull'argomento. Lontano da ogni determinismo ambientale, la metodologia della comparazione permetterà un confronto dialettico secondo l'asse della critica tematica, verificando opportunamente, di volta in volta, in che modo si sviluppano i temi della natura e dell'animalità, sottolineando similarità e divergenze concettuali, narrative e d'intenti.

CAPITOLO I

L'ANIMALITÀ: INTRODUZIONE A UNA CATEGORIA COMPLESSA

1.1 Il sentimento della natura e dell'animalità: genesi e antropologia

Il termine natura (sp. *naturaleza*) deriva dal latino *natura* che conserva in sé la radice del deponente *nascor, ěris, natus sum, nasci* (nascere). La diatesi deponente di *nascor*, con la sua forma passiva e significato attivo, comunica immediatamente la percezione che l'azione venga subita, anche se svolta in prima persona, ovvero che tutto ciò che abbia a che fare con il tema *nat-* e *nas-* sia automaticamente legato a qualche vicenda esperita senza che la propria volontà sia al contempo esercitata. Il legame con l'indoeuropeo **gene* è più che probabile: l'idea della generazione e della nascita sono profondamente legate anche se, nel primo caso, è evidente il processo attivo, nel secondo quello passivo, conservatosi nella forma deponente. Il greco φύσις, principio e causa di ogni cosa già per i presocratici, deriverebbe invece dall'indoeuropeo **bheu* (esistere, crescere), e avrebbe a sua volta dato origine a calchi latini quali *phisikus* (lo studioso della filosofia naturale e, per traslato, lo scienziato) e *phisika* (lo studio delle scienze naturali).¹ D'altra parte, la duplice derivazione semantica del concetto di natura (dal latino e dal greco), le ulteriori molteplici formazioni cui il termine dà origine e la vaghezza del concetto conducono inevitabilmente ad una ampissima polisemia. Il termine 'natura', infatti, è tanto suggestivo quanto estremamente generico, contenendo in sé un ventaglio di declinazioni semantiche di vastissima portata. La prima differenza concettuale si pone tra la natura per come la intendono le scienze naturali e per come la immaginano le altre discipline.

Le scienze naturali pongono la natura indubitabilmente lontano dal pensiero astratto e si pongono come obiettivo di assumere il criterio dell'oggettività, esercitando i sensi in modo tale da potersi avvicinare il più possibile alla realtà della natura stessa. Come sottolinea Whitehead, il fatto che la natura esista al di là del pensiero e nonostante il pensiero è determinante e fondamentale per le scienze naturali.² Per discipline come la letteratura e le arti figurative, la soggettività assume il ruolo di protagonista e la natura

¹ P. ANTONELLO e G. FORNARI, *Natura*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Cesarani, M. Domenichelli, P. Fasano, Torino, UTET, 2007, p. 1604;

² A. N. WHITEHEAD, *Il concetto di natura*, Torino, Einaudi, 1948, pp. 4-5.

diviene oggetto della rappresentazione: la lotta è tra il far sopravvivere in qualche modo l'oggetto e il farlo scomparire del tutto nella nebulosità del relativismo e dell'arbitrarietà.³

L'origine del sentimento della natura trova le sue radici nell'idea della totalità del cosmo, un luogo mitico e al tempo stesso attuale in cui l'uomo e la natura fanno parte di un'unica dimensione e vivono in una comunione simbiotica e fruttifera, in cui la sacralità riveste un ruolo di primaria importanza. L'ampiezza e infinità della natura e del relativo concetto è ben presente nelle menti dei popoli primitivi che iniziano, tramite incisioni e pitture rupestri, a tentare di rappresentare e di dare forma a quell'entità potente e misteriosa, pertanto spaventosa, che è la *loro* natura, provando a comprenderla e a governarla. Questo tentativo nasce dal terrore nei confronti di forme infinite e ignote che continuamente la natura assume, non ultima nelle creature animali, fonti di vita e di morte.

È perfettamente conseguenziale, quindi, che le spaventose entità dalle molteplici forme inizino a essere riprodotte come figure antropomorfe, per tentare di rendere familiare quell'affascinante minaccia. È questo il motivo per cui, nella reificazione dell'idea di entità creatrice e regolatrice del mondo, gli dèi e la natura vengono assimilati e considerati gli uni rappresentazione dell'altra e viceversa.⁴ La natura sovrasta l'uomo perché è imprevedibile e instabile, perché non sempre se ne riescono a comprendere le motivazioni, come accade nel poema di *Gilgamesh*: di fatto, questa volubilità rimarrà sempre una ferita aperta e divisoria, come sappiamo da Leopardi, che scoraggerà i pensatori pessimisti dall'auto-rappresentarsi insieme alla natura e non contro di essa.⁵ La potenza della natura si sprigiona da ogni elemento naturale, motivo per cui i culti animistici che attribuiscono a fiumi, piante o massi qualità sovrannaturali sono tradizionali di quasi tutte le culture: assiro-babilonese, egizia, greca, latina. Tutto ciò che ha a che fare con i bisogni primari dell'uomo (i fiumi per l'acqua, il fuoco per la cottura

³ Cfr. *infra*.

⁴ Cfr. P. CASINI, *La natura*, Milano, ISEDI, 1975.

⁵ La deificazione della natura è stata oggetto di un'animata discussione tra antropologi strutturalisti e loro detrattori. La questione dibattuta consisteva nel capire se la 'mentalità primitiva', caratterizzata da pensiero magico, animismo, culti mitici e rituali, fosse una tappa di un percorso evolutivo, quindi, un momento cronologicamente disposto in un asse, oppure se si trattasse di un modo di essere della mente, una struttura metatemporale e sovratemporale permanente, presente in misura diversa anche nei cosiddetti 'popoli civilizzati'. A questo proposito, si vedano, solo per citarne alcuni, E. B. TYLOR, *Primitive Culture: researches into the development of mythology, philisophy, religion, language, art, and custom*, Whitefish, Kessinger Publishing's, 2007; J. FRAZER, *Il ramo d'oro: studio sulla magia e la religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012; R. OTTO, *Il sacro: l'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano, Feltrinelli, 1984; E. DURKHEIM, *Le origini dei poteri magici*, Torino, Einaudi, 1951; L. LÉVY-BRUHL, *L'anima primitiva*, Torino, Einaudi, 1948 e ID., *Sovrannaturale e natura nella mentalità primitiva*, Roma, Newton Compton, 1973. Anche Freud si è occupato della mentalità magico-primitiva, tentandone una interpretazione in termini psicologici in S. FREUD, *Totem e tabù*, Milano, Garzanti, 1976.

dei cibi e il riscaldamento, le pietre per gli strumenti con esse creati, i boschi per la legna) diventa oggetto di un culto e/o abitazione di una divinità ctonia che manifesta la sua forza rendendo disponibile o meno il bene di cui è sovrana e di cui si fa emanazione, di volta in volta, come dispensatrice o gelosa custode.

A questo punto, risulterà chiaro come il totemismo e i culti ad esso associati spesso si rivolgano anche e soprattutto agli animali, depositari di forze cui l'uomo vorrebbe ispirarsi e di cui desidera impadronirsi, cercando di imitarne le fattezze. Effettivamente, anche il termine 'animale' possiede un'etimologia connotativa: il latino *ānimal*, *animalis*, da cui il termine deriva, di genere neutro, è connesso al sostantivo *anima*,⁶ ovvero ciò che possiede un soffio vitale, un'anima appunto.⁷ Il significato del sostantivo 'animale', infatti, è quello di «essere animato, capace di vita sensitiva»;⁸ così Brunetto Latini che ce ne dà la prima attestazione in lingua volgare: «Vidi turba magna / di diversi animali / che non so ben dir quali, / ma omini e moglie, / bestie, serpent' e fiere, / e pesci a grandi schiere».⁹ Per Dante invece 'animale', con la funzione grammaticale di aggettivo, ha il significato di «proprio dell'anima, degli essere animati» (*Vita nuova*, 2 (42) e *Paradiso*, 13-83). E se Giamboni pone un netto *discrimen* tra uomini e bestie («Animale è generale, però che di sotto lui sono uomini e bestie»),¹⁰ è con Boccaccio che la definizione del lemma evidenzia una differenziazione di tipo qualitativo: «Io ho sempre inteso l'uomo essere il più nobile animale che tra' mortali fosse creato da Dio...».¹¹ Il termine *bestia* (dal latino *bestia*),¹² spesso utilizzato come mero sinonimo di animale, esclude senza

⁶ Dal greco ἄνεμος, 'vento, soffio'. Per Isidoro di Siviglia (VI sec. d. C.), che dedica il XII libro delle sue *Etymologiae* interamente agli animali, in latino si parla di *animalia*, ma anche di *animantia*, perché animati, ovvero mossi dallo spirito: «Latine autem animalia sive animantia dicta, quod animentur vita et moveantur spiritu» (ISIDORO, *Etymologiarum sive originum*, XII, I, 3).

⁷ In greco, animale è ζῷον, che deriva dal verbo ζῶω, 'vivere', quindi letteralmente significa 'vivente'.

⁸ S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1995, p. 481.

⁹ B. LATINI, *Il Tesoretto*, Milano, Rizzoli, 1985, v. 195. Sempre Latini, in *Rettorica* 17, 7: «Sia questo l'exemplo nella diffinitione dell'uomo, la quale è questa: "L'uomo è animale razionale mortale"».

¹⁰ B. GIAMBONI, *Tesoro di messer Brunetto Latini, tradotto. Vol IV*, Venezia, per Marchio Sessa, 1553, p. 173.

¹¹ G. BOCCACCIO, *Decameron*, Torino, UTET, 1956, p. 185. Il certaldese continua, per bocca di Ambrogiuolo (personaggio della novella nona), sottolineando la netta differenza tra l'uomo e la donna: «...e appresso la femina; ma l'uomo, sì come generalmente si crede e vede per opere, è più perfetto; e avendo più di perfezione, senza alcun fallo dee avere più di fermezza e così ha, per ciò che universalmente le femine sono più mobili, e il perché si potrebbe per molte ragioni naturali dimostrare». Per ogni ulteriore approfondimento sulle presenze e attestazioni del lemma, si rimanda a S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., pp. 481-482.

¹² Gr. θηρίον. Sempre Isidoro, precisa: «Bestiarum vocabulum proprie convenit leonibus, pardis, tigribus, lupis et vulpibus canibusque et simiis ac ceteris, quae vel ore vel unguibus saeviunt, exceptis serpentibus. Bestiae dictae a vi, qua saeviunt» e continua, evidenziando una differenza anche con il termine 'ferae' (fiere): «Ferae appellatae, eo quod naturali utuntur libertate et desiderio suo ferantur. Sunt enim liberae eorum voluntates, et huc atque illuc vagantur et quo animus duxerit, eo feruntur» («Il vocabolo *bestia*, *animale selvaggio*, si addice, propriamente, a leoni, leopardi, tigri, lupi e volpi, ai cani, alle scimmie

alcun dubbio l'uomo dal novero delle sue accezioni (al contrario di quanto avviene con il termine 'animale'), ponendosi in contrapposizione ad esso e includendo tutti gli altri animali.¹³ Spesso, *bestia* acquisisce il significato di animale privo di ragione e/o particolarmente feroce, identificandosi travolta con la Bestia per eccellenza, ovvero con Satana, come accade nell'*Apocalisse*, dove simboleggia l'Anticristo.¹⁴

Nel tentativo di ricostruire, per brevi cenni, la geografia antropologica della percezione dell'animale o, per usare le parole di Carlo Donà, la «tradizione culturale animalistica»,¹⁵ è bene sottolineare che, nella letteratura e nelle arti visive occidentali, la rappresentazione dell'animale «oscilla da sempre tra poli contrapposti, un polo euforico di rispecchiamento simbolico e morale e un polo disforico di ripulsa e di paura del diverso, del ferino, del mostruoso».¹⁶ Ciò risulta naturale se pensiamo al tipo di rapporto che lega l'uomo all'animale: simbiotico, contraddittorio, di dipendenza o di assoggettamento, a volte di crudeltà perfino; così come per le entità naturali di cui sopra, anche per ciò che riguarda gli animali nelle società che vivono di caccia, di pesca e di allevamento il rapporto è così stretto e fondante da trasformarsi, talvolta, in mito eziologico. Le caverne paleolitiche, cui si faceva riferimento precedentemente parlando delle rappresentazioni naturalistiche, sono costellate di raffigurazioni teriomorfe che sprigionano la potenza di un'ammirazione straordinaria ma controversa verso le creature animali. Gli animali possono configurarsi come dispositivo di protezione per l'uomo, identificandosi con i suoi antenati o rendendosi parte della sua memoria ancestrale e mitica, poiché portatori di una consapevolezza superiore, ultraterrena, finanche di ispirazione divina,¹⁷ ma anche come nemici totemici, forze ctonie dalle intenzioni malevole e da cui occorre difendersi.

È utile ricordare anche come per secoli supporti e materiali scrittori abbiano avuto un legame diretto con il mondo degli animali: le pergamene, i cornetti per contenere

ed a tutti gli altri animali simili, che infuriano con la bocca o con le unghie, eccettuati i serpenti. Gli animali selvaggi, infatti, sono stati chiamati *bestiae* con riferimento alla *vis*, ossia alla forza, con la quale infuriano. Le *fiere* hanno preso nome dal fatto che fanno uso della libertà naturale e *feruntur*, ossia *si lasciano trasportare*, dal proprio desiderio. Le loro volontà sono infatti libere: vagano qua e là, e dove le conduca l'animo, colà si portano»: trad. it. tratta da ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o Origini*, Torino, UTET, 2004, XII, II, 1-2).

¹³ Nel *Vocabolario degli accademici della Crusca* si precisa «fuorché degli insetti» (*Vocabolario degli accademici della Crusca*, 4ª edizione, Firenze, Domenico Maria Manni, 1729-1738, p. 424).

¹⁴ Cfr. *infra* § 2.1 p. 54 nota 171.

¹⁵ C. DONÀ, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Catanzaro, Rubbettino, 2003, p. 9.

¹⁶ P. MILDONIAN, *Animali*, in *Dizionario dei temi letterari*, cit., p. 97.

¹⁷ Ernesto de Martino spiega come gli sciamani tungusi, un popolo dell'Asia nordorientale, per comunicare tra loro in situazioni di particolare urgenza, pensano intensamente al destinatario della comunicazione finché quest'ultimo non si palesa, spesso proprio sotto forma di animale, anche parlante (*Il mondo magico*, Torino, Paolo Boringhieri, 1973, pp. 6-7).

l'inchiostro e l'inchiostro stesso, la penna d'oca, i pennelli, alcuni colori erano ricavati in varia misura da pelli, peli e parti anatomiche varie provenienti proprio dagli animali, soprattutto in epoca medievale.¹⁸

In quanto figure liminali, a cavallo tra la mutezza della flora e la capacità di parola degli esseri umani, gli animali si configurano come i migliori deputati a poter rappresentare il volere degli dèi e, in seguito, con l'affermazione del cristianesimo, di Dio. La mitopoiesi che ha a che fare con il mondo animale risponde a particolari esigenze di ordinamento e di comprensione, per poter rendere più familiari creature che, altrimenti, sfuggirebbero a qualsiasi controllo e classificazione. La stessa particolare esigenza spingerà, prima nell'antichità e poi durante il Medioevo, a compilare manuali, storie naturali, bestiari e opere a carattere erudito-compilativo, in cui si tenta una prima categorizzazione delle specie animali.¹⁹ Come illustrato da Claire Kappler, tentando una lettura del mondo altro da sé, l'uomo cerca di riappropriarsi della natura intima delle cose: ordinando ciò che si trova al di fuori della sua mente, diventa in grado di comprendere anche ciò che si trova al suo interno.²⁰ L'animale, di volta in volta, può identificarsi con il 'Sé' o con l' 'altro da Sé', cui riferire un processo di identificazione o di opposizione; è facile, quindi, capire perché negli infiniti processi di abbassamento e umiliazione che alcune categorie di persone hanno dovuto subire nel corso della storia, la marginalizzazione sia spesso – se non sempre – passata attraverso l'imbastimento della vittima.²¹ L'animale, prototipo della diversità perturbante, è diventato più volte il termine di paragone o il modello vitale cui bisognava ricondurre la donna, lo schiavo, lo straniero, che, di volta in volta, andava degradato per poter consentire un personale innalzamento o una giustificazione delle proprie azioni.

Il più alto e interessante *discrimen* posto tra l'uomo e l'animale è, naturalmente, l'espletamento delle funzioni vitali: l'uomo è conscio dei suoi bisogni e riesce, più o meno abilmente, a governarli, riuscendo a prioritizzare alcune attività, non necessariamente connesse all'ambito pulsionale; l'animale, manchevole di raziocinio, trascorre la vita in

¹⁸ Cfr. P. SISTO, «*Legato son, perch'io stesso mi strinsi*». *Storie e immagini di animali nella letteratura italiana*, Pisa, Fabrizio Serra, 2020, pp. 9-11. Per approfondire il tema dei materiali scrittori utilizzati nel Medioevo, si rimanda a D. FRIOLI, *Gli strumenti dello scriba*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, Salerno, 1992, pp. 293-324.

¹⁹ Spesso, in epoca medievale, come si vedrà più avanti (cfr. *infra* § 1.3), la confusione fra creature reali e immaginarie era tale da non permettere alcuna distinzione.

²⁰ C. KAPPLER, *Demoni, mostri e meraviglie alla fine del Medioevo*, Milano, Jouvence, 2014.

²¹ Basti pensare alla figura di Circe, paradigma della donna-maga pericolosa e deviante, che nell'*Odissea* trasforma gli uomini in maiali, le creature quanto più distanti possibili dagli uomini. Per la figura di Circe, si rinvia anche a *infra* p. 25 e ss. e al racconto buzzatiano analizzato per cui cfr. § 4.3 p. 206 e ss.

funzione del soddisfacimento di quei bisogni, senza riuscire ad anteporre ad essi una «vita di relazioni».²² La vita degli animali, così, appare esclusivamente di carattere nutritivo/vegetativo, quella degli uomini ‘di consapevolezza’. Più in generale, Lévi-Strauss, dalla sua prospettiva strutturalista, sostiene che «ovunque si manifesti la regola, noi sappiamo con certezza di essere sul piano della cultura, il che non vuol dire, però, che l’uomo è del tutto un essere di ‘cultura’, che non condivide nulla con la ‘natura’, perché in effetti è anche giusto sottolineare che «l’uomo è un essere biologico e contemporaneamente un individuo sociale».²³

Le ricadute che la vicinanza tra uomo e animale ha però sul comportamento di quest’ultimo (oggetto di studio dell’etologia) sono significative e, spesso, profondamente incisive. Basti pensare al processo di addomesticamento che trasforma l’animale selvatico in animale domestico:²⁴ una volta compiuto il processo, come spiega Konrad Lorenz, in tutti i comportamenti sociali il cui oggetto non è determinato da un meccanismo ereditario bensì dall’esperienza individuale, l’animale che vive con l’uomo si considererà anche lui un essere umano, imitandone i comportamenti.²⁵ Non solo, un animale allontanato dalla madre precocemente può riconoscere nell’uomo o in un altro animale una figura genitoriale: si tratta di ciò che sempre Lorenz chiama *imprinting*.²⁶

²² Cfr. G. AGAMBEN, *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 25-30. Non sempre la posizione sul maggiore controllo degli istinti da parte dell’uomo è condivisa: a questo proposito cfr. § 1.4 p. 39.

²³ C. LÉVI-STRAUSS, *Le strutture elementari della parentela*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 46. Naturalmente, Lévi-Strauss è anche consapevole di quanto, in alcuni popoli, animali e uomini risultino spesso molto più affini di quanto non lo siano nelle culture occidentali, come accade tra i Cuna, una popolazione sudamericana: «Il *purba* è un principio spirituale diverso dal *niga*, sopra definito. Al contrario del primo, il secondo non può essere sottratto al suo possessore, e solo gli uomini e gli animali ne sono dotati. Una pianta, una pietra hanno un *purba*, ma non hanno *niga*; così pure per quanto riguarda il cadavere, mentre, nel bambino, il *niga* si sviluppa solo con l’età. Sembra dunque che si possa, senza eccessiva inesattezza, tradurre *niga* con ‘forza vitale’, e *purba* con ‘doppio’ o ‘anima’, tenendo però ben presente che queste parole non implicano una distinzione fra animato e inanimato (per i Cuna tutto è animato), ma corrispondono piuttosto alla nozione platonica di ‘idea’ o di ‘archetipo’, di cui ogni essere o oggetto è la realizzazione sensibile» (C. LÉVI-STRAUSS, *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 2015, pp. 259-260).

²⁴ Il termine ‘domestico’ indica ciò che è «Proprio della casa (come dimora del gruppo familiare); che appartiene alla casa; che si usa o si produce in casa; casalingo», ma anche «che concerne la famiglia (nei suoi aspetti di centro di rapporti affettivi, di istituzione sociale, di entità economica che possiede, produce, consuma dei beni); familiare». Ancora, riferito specificatamente a un animale: «che vive con l’uomo, da cui riceve nutrimento e ricovero e da cui è addestrato al lavoro, fornendogli aiuto, cibo e altre materie utili. Per estens.: che ama la compagnia dell’uomo; che si lascia avvicinare dall’uomo senza temerlo né aggredirlo; docile, mansueto, socievole (opposto a selvatico, feroce)» (voce «domestico», da S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., pp. 930-931).

²⁵ K. LORENZ, *L’anello di Re Salomone*, Milano, Adelphi, 2010, pp. 51-80. Addirittura, l’etologo spiega che alcuni animali, ad esempio gli uccelli, cresciuti in cattività, non conoscono innatamente l’oggetto del desiderio sessuale, poiché non sanno con esattezza a quale specie appartengono. Così, individuano in colui con il quale hanno trascorso importanti fasi di crescita, in questo caso l’uomo, un possibile partner sessuale, scegliendolo come ipotetico compagno.

²⁶ Ted. *Prägung*.

L'immagine culturale dell'animale è, quindi, da sempre profondamente ancorata e relazionata a quella dell'uomo, diventando oggetto di studio della zooantropologia (o antrozoologia), che si occupa di questa particolare relazione simbolica sia sul piano diacronico (il rapporto uomo-animale nelle culture sia antiche che moderne) sia sul piano sincronico (la percezione dell'alterità animale nelle culture contemporanee e le ricadute sul piano socioculturale).²⁷

Effettivamente, Lévi-Strauss, in *Il totemismo oggi*, sulla scorta di Radcliffe-Brown, afferma che gli animali non sono stati considerati interessanti dall'essere umano – e quindi oggetto di culto totemico – in virtù di una presunta origine comune, ma in quanto portatori di un sistema di varianti e differenze estremamente ricco che conduce gli uomini a esercitare il loro pensiero all'interno di una relazione prettamente simbolica. Gli animali – e le specie naturali in generale – sono «bons à penser».²⁸

È durante l'illuminismo che, secondo Adorno e Horkheimer, è intervenuta quella profonda scissione tra uomo e natura mai più ricomposta: alla fusione panica e alla reiterata palingenesi cui l'uomo si sottoponeva nel contatto con l'altro da sé sono subentrati la distruzione del magismo-animismo – che riconosceva nel mondo naturale un'entità non oggettivabile e assoggettabile – la necessità di catalogazione, la foga dello scientismo:²⁹ «l'illuminismo si rapporta alle cose come il dittatore agli uomini che conosce in quanto è in grado di manipolarli. Lo scienziato conosce le cose in quanto è in grado di farle».³⁰ La diretta conseguenza di questo gigantismo dispotico dell'uomo sulla natura è la perdita di contatto con ciò su cui egli esercita il potere: la logica soggiacente alla trasformazione-stravolgimento è, indubabilmente, il dominio, per cui, alla fine, ne risulta che «gli uomini pagano l'accrescimento del loro potere con l'estraniamento da ciò su cui lo esercitano».³¹ La materia organica, in cui l'uomo rivelava affinità e risonanze,

²⁷ C. FRANCO, *Animali e analisi culturale*, in “Buoni per pensare”. *Gli animali nel pensiero e nella letteratura dell'antichità. Atti della II Giornata Ghisleriana di Filologia classica*, a cura di F. Gasti e E. Romano, Pavia, Ibis, 2003, pp. 63-65.

²⁸ «Gli animali del totemismo cessano di essere, soltanto o soprattutto, creature temute, ammirate o desiderate: la realtà sensibile lascia trasparire nozioni e relazioni, concepite dal pensiero speculativo a partire dai dati dell'osservazione. Si capisce alla fine che le specie naturali non vengono scelte perché “buone da mangiare” ma perché “buone da pensare”»: C. LÉVI-STRAUSS, *Il totemismo oggi*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 126.

²⁹ Secondo i filosofi tedeschi, l'evoluzione umana ha conosciuto diverse fasi, classificabili come preanimistica, animistico-magica, mitologica, metafisica e, infine, illuministica, tappa irrimediabile. Mentre però in tutte le trasformazioni precedenti, alle mitologie precedenti erano sostituite sempre nuove ancora fideistiche, con l'avvento della ‘razionalità illuminata’ scompare «ogni devozione che si ritenesse oggettiva e fondata nella realtà» (M. HORKHEIMER, T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 2010, p. 98). Infatti, se «l'animismo aveva vivificato le cose; l'industrialismo reifica le anime» (ivi, p. 36).

³⁰ Ivi, p. 17.

³¹ *Ibidem*.

scompare per lasciar posto all'inorganicità, alla pietrificazione dell'oggettività, per cui l'osservatore-fruitoro, ovvero l'uomo padrone egoriferito, si avvicina alle cose dovendo attribuire loro un senso che non esiste di per sé, ma viene determinato esclusivamente nella verticalizzazione della relazione interspecifica. La logica dell'usurpazione della natura riconfigura i dispositivi maieutici, per cui l'uomo non ricerca la verità nell'incontro con l'altro da sé, ma piuttosto plasma l'alterità secondo canoni preesistenti, applicando il suo senso di onnipotenza al principio di realtà. Ne consegue che, con la soppressione dell'illusione magica e dell'approccio fideistico alla natura e alla divinità, in nome di un dio-ragione maggiormente appagante, cresce di pari passo la reiterazione, la sequenzialità, il ragionamento 'in serie':

L'arida saggezza per cui non c'è nulla di nuovo sotto il sole, perché tutte le carte dell'assurdo gioco sono state giocate, tutti i grandi pensieri sono già stati pensati, le scoperte possibili si possono costruire a priori, e gli uomini sono condannati all'autoconservazione per adattamento, quest'arida saggezza non fa che riprodurre la fantastica che respinge: la ratifica del destino, che ripristina continuamente, per contrappasso, ciò che già era. Ciò che potrebbe essere altrimenti, viene livellato.³²

Da qui, la massificazione degradante che troverà la sua acme nella Rivoluzione industriale, nell'era della riproducibilità in serie, e che andrà concretandosi nella dissociazione dell'uomo tanto dalla natura quanto dai suoi simili, terreno fertile perché attecchiscano il sistema capitalistico (con il suo *diktat* di asservimento alla catena di montaggio), l'industrializzazione della cultura e, degenerazione massima, i regimi totalitari.

Al di là delle derive antropologiche e culturali che le rappresentazioni animali hanno avuto e, viceversa, di come la raffigurazione dell'animalità sia stata influenzata da dispositivi gnoseologici ed ermeneutici sempre mutevoli e diversi, si intende qui analizzare in particolare uno dei due poli oppositivi cui prima si accennava, ovvero il processo di identificazione con l'animale e la conseguente salvazione che può derivarne. Gli animali sono spesso utilizzati come strumento cognitivo per scrutare la realtà e se stessi, costituendo, di volta in volta, uno specchio sublimante o umiliante dell'umano. Seguendo il meccanismo archetipico dell'iniziazione, secondo la definizione junghiana

³² Ivi, p. 20.

di inconscio collettivo,³³ l'animalità può configurarsi come mezzo per mettere in atto il processo escatologico e, eventualmente, portarlo a compimento.³⁴

1. 2 Animali, critica tematica e intreccio: letteratura e arti visive

Per analizzare la tematica dell'animalità nella letteratura di Delibes, Ortese e Buzzati si è preferito l'approccio tematico, con cui non si intende la semplice analisi del tema letterario, bensì un vero e proprio indirizzo di ricerca tematologica. Nella consapevolezza del rapporto simbiotico che si instaura fra testo e genere letterario di appartenenza, intendendo sovente quest'ultimo come primo principio ordinante di definizione formale,³⁵ e pur non volendo prescindere dall'inquadramento formalista, pena la scissione e l'eclissi del contenuto, si procederà con l'analisi tematica, nonostante le declinazioni fenomeniche differenti tra i vari autori e nell'ambito della produzione dello stesso autore. Ci si propone di procedere, secondo i dettami offerti da Sergio Zatti, con una scomposizione testuale, individuando, di volta in volta, motivi ricorrenti, affinità e corrispondenze tematiche interne e raggruppandole al fine di costruire un vero e proprio paradigma testuale, con una fitta trama di implicazioni semantiche: in questo modo, tematizzazione ed ermeneutica diventano due momenti inscindibili di un unico percorso metacognitivo.³⁶

Uno degli elementi costitutivi e ricorrenti delle opere degli autori sopracitati, in varie dimensioni e secondo varie direttive, è, infatti, il tema dell'animalità sofferente, ma spesso strumento iniziatico e salvifico ad uso e consumo dell'uomo. Partendo dal presupposto che la narrazione ha un ruolo decisivo nella costituzione del Sé e delle sue protesi esterne, gli animali, nelle loro mutevoli forme e simbologie, ricorrono nelle opere degli autori sopramenzionati, offrendosi come dispositivo ermeneutico per poter condurre un'indagine di tipo deduttivo: la natura e, nello specifico, l'animalità sono metafora del mondo intero, chiave interpretativa del pensiero autoriale e di traduzioni, modi e motivi peculiari in cui i processi creativi degli autori si sono esplicitati.

³³ Cfr. C. G. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

³⁴ Sull'iniziazione la biografia è sterminata, ma si rimanda principalmente a M. ELIADE, *La nascita mistica: riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana, 1980; J. RIES, *I riti di iniziazione*, Milano, Jaka Book, 1989 e a R. TRESOLDI, *Riti di iniziazione. Misteri, società segrete e magia dall'antichità a oggi*, Firenze-Milano, De Vecchi, 2022.

³⁵ Cfr. S. ZATTI, *La critica tematica*, in *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, a cura di S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, Roma, Carocci, 2016, pp. 259-282.

³⁶ *Ibidem*.

Partendo da una storia dei ‘materiali’ principali che costituiscono l’impalcatura dell’analisi del soggetto vero e proprio, si procederà poi con l’individuazione del tema letterario e la sua analisi, supportando lo studio con un tentativo interpretativo che vada a corroborare la comparazione. L’obiettivo, quindi, non sarà tanto una catalogazione di tipo documentaristico-erudito che sarebbe totalmente manchevole, come sottolineava Croce, della dimensione estetico-critica,³⁷ bensì quello di offrire un chiaro disegno del significato reale che il tema assume rispetto al suo contesto e rispetto alle altre trattazioni che di esso sono offerte.

Il discorso comparatista-tematologico ben si presta, quindi, allo studio dell’animalità negli autori presi in esame. Secondo direttrici diverse, partendo dall’analisi tematica negli autori, l’indagine proseguirà secondo i dettami proposti da Gnisci e Sinopoli nella sua *Introduzione alla letteratura comparata* e, per ciò che concerne più specificatamente la critica tematica, da Anna Trocchi³⁸ e Claudio Guillén.³⁹ Per questo, sarà utile iniziare con il tracciare un profilo della storia culturale dell’immagine degli animali come ulteriore specificazione della natura, poiché risulterebbe impossibile analizzare un tema, pur circoscrivendolo cronologicamente, senza considerare che il suo significato si radica profondamente nel contesto storico-sociale e risente profondamente della storia culturale del tema stesso. In questo modo, sarà possibile ricostruire, almeno per sommi capi, il carattere dinamico e in costante evoluzione del concetto di animalità e della sua percezione, base indispensabile per la ricerca tematica negli autori sopramenzionati.

Nonostante questo, come risulta evidente dagli autori scelti, si è preferito un approccio di tipo sincronico. La scelta della sincronicità per la critica tematica sacrifica sicuramente numerose informazioni, rinunciando alla profondità e appiattendosi su un’unica prospettiva cronologica. È però ampiamente compensata dai risultati in termini di efficacia interpretativa, poiché l’analisi, lungi dall’offerirsi come una compilazione ed elencazione di fenomeni e ricorrenze, può strutturarsi in maniera complessa, intessendosi sul mondo simbolico del periodo di riferimento e intrecciandosi profondamente con il substrato socioculturale del tempo. Non si possono ignorare, infatti, tutti gli altri termini del discorso che, assecondando una prospettiva diacronica, verrebbero per necessità omessi: la società, l’economia, la cultura, il discorso ecologico sono parte integrante del

³⁷ Cfr. B. CROCE, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell’estetica italiana*, Bari, Laterza, 1923.

³⁸ A. TROCCHI, *Temi e miti letterari*, in A. GNISCI, F. SINOPOLI, *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 63-86.

³⁹ C. GUILLÉN, *I temi*, in ID., *L’uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 1992.

simbolismo animale negli autori che si andranno ad esaminare. Come spiega Guillén, «l'oggetto o il vissuto si culturalizzano e si tematizzano a partire dalle strutture di una società, per mezzo di canali di comunicazione e destinati ai suoi lettori o ascoltatori».⁴⁰

Per ciò che concerne la disputa sulla distinzione tra tematologia e critica tematica, discussa, come sottolinea Trocchi, da Raymond Trousson e da Pierre Brunel, si è preferito adottare il termine 'critica tematica' per definire l'indirizzo di ricerca del presente lavoro poiché, seppure in una prospettiva sincronica e focalizzandosi su pochi autori, lo studio prenderà in esame una pluralità di testi e differenti approcci metodologici e stilistici. Anche nell'ambito del corpus poetico di uno stesso autore, infatti, si distinguono impostazioni molto diverse e modificazioni del tema dell'animalità, sulla base di diversi momenti evolutivi della relativa storia letteraria.⁴¹

In virtù della liminalità e dell'ibridismo insiti negli animali – sono natura, ma più 'viva' della flora e dei minerali, possono stabilire relazioni tra loro e con gli uomini e, presumibilmente, costituiscono i progenitori e le origini evolutive dell'uomo –, lo studio del simbolismo bestiale nella letteratura si connota di particolari specificità e si presta a numerosi metodi di ricerca e derive ermeneutiche. Per questo, si confronteranno gli aspetti tematici presenti nelle opere più significative degli autori, ponendoli in relazione con le correnti più rappresentative della critica letteraria e con l'antropologia legata all'argomento. Naturalmente, considerando che la narrazione non è semplicemente una forma data ai pensieri preesistenti e già elaborati, ma anche e soprattutto un soggetto fondamentale per la costruzione del Sé e delle sue future creazioni, il racconto dell'animalità in letteratura diventa un momento fondamentale per lo sviluppo del pensiero ecologico, inserendosi nel canone della biopoetica, sapientemente investigata da Cometa nel suo *Letteratura e darwinismo*.⁴² Utilizzando la definizione di Cometa, «metafore biologiche prestate alla teoria letteraria»,⁴³ capiamo quanto sia sottile il confine che separa la divulgazione e sensibilizzazione ecologica dalla letteratura pura, il che suscita numerosi mescolamenti e ibridazioni tra i due mondi.

⁴⁰ C. GUILLÉN, *L'uno e il molteplice...*, cit., p. 293.

⁴¹ Per la discussione sulla distinzione tra 'tematologia' e 'critica tematologica' si rinvia a R. TROUSSON, *Un problème de littérature comparée: les études des thèmes. Essai de méthodologie*, Minard, Paris, 1965; P. BRUNEL, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Parigi, Armand Colin, 1986, citati da Trocchi e al recente e interessante articolo di P. PELLINI, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie* su «Allegoria» (xx, 58, luglio-dicembre 2008, pp. 61-83), con alcune precisazioni e aggiunte rispetto ad un saggio già pubblicato in francese: P. PELLINI, *Les cinq paradoxes de la critique thématique: notes pour une palinodie*, in *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie*, a cura di S. Lazzarin e M. Colin, Presses Universitaires de Caen, Caen 2007.

⁴² M. COMETA, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Roma, Carocci, 2018.

⁴³ Ivi, p. 28.

Un altro approccio critico da cui non si potrà in alcun modo prescindere sarà quello del cosiddetto *ecocriticism*. Il termine nasce alla fine degli anni '70 del Novecento, negli Stati Uniti, per poi diffondersi in Inghilterra e nel Nord Europa. William Rueckert nel suo saggio intitolato *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*⁴⁴ definisce l'*ecocriticism* «the application of ecology and ecological concepts to the study of literature, because ecology (as a science, as a discipline, as the basis for human vision) has the greatest relevance to the present and future of the world».⁴⁵ L'obiettivo dichiarato dell'ecocritica è quello di operare un decentramento dell'uomo permettendogli una comunicazione più efficace con la natura e l'ambiente, e questo tramite la letteratura. L'*ecocriticism* non cerca soltanto la presenza della natura nella letteratura, ma vuole soprattutto indagare i potenziali benefici di quest'ultima per l'ecosfera e gli ecosistemi, nonché «eviscerarne potenzialità etico-educative, mostrando di volta in volta i valori di cui il testo stesso si fa veicolo in relazione alle problematiche dell'etica ambientale».⁴⁶

Se l'ecocritica è strumento di investigazione che ormai non può essere più ignorato nel XXI secolo, anche gli *Human-Animal Studies*, ancillari e complementari al tempo stesso, prendono corpo già a partire dagli anni '80, contribuendo alla decostruzione della rigidità schematicità di separazione tra le varie discipline. Come sottolinea Cary Wolfe, stiamo assistendo ad una graduale apertura verso uno spazio teorico e pratico che includa sempre maggiormente gli animali nei discorsi critici. Per affrontare gradualmente la questione posta, che racchiude diversi gradi di complessità, risulta però necessario analizzarla su due livelli: «not just the level of content, thematics, and the object of knowledge (the animal studied by animal studies) but also the level of theoretical and methodological approach (how animal studies studies the animal)».⁴⁷ Ad esempio, la dialettica tra la

⁴⁴ Nel 1996, Cheryll Glotfelty e Harold Fromm pubblicano l'antologia *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, in cui raccolgono tutti i principali testi che mettono al centro il discorso ecologico in rapporto alla critica letteraria. Nella miscellanea, è contenuto anche il breve saggio di Rueckert. In Italia, oltre al noto saggio di Scaffai (*Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017), è interessante lo studio a cura di Caterina Salabè che, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, riflette sull'importanza che la letteratura può rivestire nella 'chiamata alle armi' da parte dell'ecologia (Roma, Donzelli, 2013).

⁴⁵ «l'applicazione dell'ecologia e dei concetti ecologici allo studio della letteratura, perché l'ecologia (come scienza, come disciplina, come base della visione umana) ha la massima rilevanza per il presente e il futuro del mondo»: W. RUECKERT, *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*, in C. GLOTFELTY, H. FROMM, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens (Georgia), University of Georgia Press, 1996, p. 107.

⁴⁶ S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente 2006, p. 18.

⁴⁷ «non solo il livello dei contenuti, delle tematiche e dell'oggetto della conoscenza (l'animale studiato dagli *animal studies*) ma anche il livello dell'approccio teorico e metodologico (come gli studi sugli animali studiano l'animale)»: C. WOLFE, *Human, All Too Human: 'Animal Studies' and the Humanities*, «PMLA» vol. 124, n. 2, 2009, p. 568.

tendenza all'antropomorfismo,⁴⁸ che conserva un approccio fondamentalmente antropocentrico ma non per questo poco funzionale, e l'antropodiniego,⁴⁹ che tende al contrario ad eliminare ogni possibilità di convergenza interspecie, trova diverse declinazioni nella narrativa del Novecento che oscilla tra la costruzione di creature animali estremamente umane e la generazione di veri e propri *monstra*, frutto dell'inquietudine innescata dalla percezione dell'alterità.

Se nel Novecento si pone quanto mai urgentemente il problema della scissione tra natura e uomo, è vero anche che è possibile risolvere la divaricazione – o, quanto meno, colmarla – proprio attraverso lo sguardo che diventa parola, tramite cioè la mediazione estetica e l'arte. L'estetica si intreccia abilmente con lo studio critico del presente tema, per la fascinosa connotazione immaginifica che inevitabilmente gli animali possiedono. L'animalità si presta perfettamente, per le numerose implicazioni fenomeniche e sensoriali, ad essere illustrata nella dimensione estetica, ovvero, per dirla con Pirro «come prodotto di un lavoro di semantizzazione della realtà destinato a codificare attraverso l'uso di una tecnica un certo ordine di esperienza percettiva della realtà stessa».⁵⁰ La rappresentazione estetica della natura nell'arte e nella letteratura è, quindi, l'ultimo baluardo per mantenere aperto un legame altrimenti inesplorabile. L'arte, secondo questa prospettiva, ha la funzione di mantenere aperto il contatto tra uomo e natura, non cercando di riconnettersi ad una natura incontaminata e mitica, bensì accettando la natura qual è in epoca moderna, oggettiva, storica e profondamente umanizzata. L'arte figurativa può, similmente alla letteratura, offrirsi come strumento di interpretazione della realtà, soprattutto se si accoglie la posizione di Panofsky sull'estetica e sull'arte come

⁴⁸ Lawrence Buell, nell'offrire una definizione di antropomorfismo, ritiene che esso implichi «an anthropocentric frame of reference, but the two do not correlate precisely. For example, a poet's choice to personify a bird or tree might betoken what Victorian critic John Ruskin called the "pathetic fallacy", a projection of human desire to make nature sympathize with humankind; or, oppositely, it might be done in the interest of dramatizing the claims or plight of the natural world. Often, both motives are at play in, say, animal stories and animal folklore» (*The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell, 2005, p. 134: «un quadro di riferimento antropocentrico, ma i due concetti non sono esattamente correlati. Ad esempio, la scelta di un poeta di personificare un uccello o un albero potrebbe indicare ciò che il critico vittoriano John Ruskin chiamava "patetico errore", una proiezione del desiderio umano di far simpatizzare la natura con l'umanità; o, al contrario, potrebbe essere fatto nell'interesse di drammatizzare le richieste o la situazione critica del mondo naturale. Spesso, entrambi i motivi sono in gioco, ad esempio, nelle storie di animali e nel folklore animale»).

⁴⁹ Il termine è stato coniato da Frans B. M. de Waal: «Anthropodenial is a blindness to the human-like characteristics of animals, or the animal-like characteristics of ourselves» (*Anthropomorphism and Anthropodenial: Consistency in Our Thinking about Humans and Other Animals*, «Philosophical Topics», Vol. 27, No. 1, 1999, p. 258: «L'antropodiniego è una cecità nei confronti delle caratteristiche simili tra gli umani e gli animali, o rispetto alle caratteristiche simili tra gli animali e noi stessi»).

⁵⁰ M. PIRRO, *Biopoetiche/Bioestetiche*, «Prospero. Rivista di letterature e culture straniere», XIX (2014), p. 8.

espressione di una personalità morale dell'artista, lontana da un'idea di Essenza metafisica preesistente alla realtà stessa del creatore.⁵¹ La convinzione di una necessaria concretezza dell'arte appartiene anche ad Eco: non esiste un'immagine artistica dissociata dalla sua espressione e dalla sua estrinsecazione, contrariamente a quanto sostenuto da Croce. Seppure quindi la materia dell'arte – ovvero la concreta manifestazione dell'idea artistica – costituisca spesso un impaccio alla creazione stessa, questa si configura contemporaneamente anche come spunto di riflessione, occasione di espansione creativa, dialogo formativo e suggerimento di ulteriori azioni.⁵² In questo senso, sarà utile investigare in che modo il messaggio linguistico fornitoci dagli autori e i messaggi iconici letti e interpretati dalla contemporaneità così come da loro stessi possano intrecciarsi e finanche sovrapporsi, esplicitamente o implicitamente. Questo è vero soprattutto per ciò che concerne l'animalità: l'iconismo degli animali, la potenza evocativa delle descrizioni che di loro si propongono, così come dei loro movimenti, dei colori, delle dimensioni percepite in modo vario e volubile dall'uomo sono evidenti nella narrativa dei suddetti autori e il richiamo a coeve rappresentazioni pittoriche risulta essere piuttosto evidente. Quando si rappresenta la natura, soggetto, come si diceva, prevalentemente avvertito come passivo o a rischio di soccombenza, la forza iconica si sprigiona in modo ancor più espressionistico e simbolico, poiché il significante e il suo significato, ancor più raramente di quanto avvenga normalmente nell'arte, coincidono. Nel Novecento, ad esempio, la rappresentazione degli animali in chiave espressionistica è fortemente influenzata dal pensiero positivista, così come la particolare fusione tra iconologia di matrice rinascimentale ed evoluzionismo darwiniano ha ripercussioni sulla narrativa coeva: è tutto profondamente e inscindibilmente comunicante e concatenato. Obiettivo, quindi, sarà cercare di costruire un'argomentazione che chiarisca, per quanto sia possibile, lo scopo della intensità immaginifica proposta tramite la raffigurazione animale.

La problematizzazione, quindi, sulla *questio* natura/uomo che investe l'intellettuale moderno e contemporaneo non è, come inizialmente potrebbe sembrare, una estrinsecazione di una frattura insanabile, bensì una dichiarazione profondamente veritiera delle modificazioni ormai irreversibili. Talvolta, soprattutto nel Novecento, l'interrogarsi sulle condizioni del rapporto uomo-natura o sullo status di infermità in cui la natura versa assume le forme di una denuncia, ma rappresenta pur sempre un canale

⁵¹ E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

⁵² U. ECO, *La definizione dell'arte*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 9-15.

mantenuto aperto dalla voce della dissonanza rispetto al tacitamente accettato contesto capitalistico ed espansionistico. «Ogni soluzione va cercata dentro la realtà presente» afferma Ferriolo nell'*Introduzione* all'opera di Joachim Ritter, «questi presupposti morali anticipano in Ritter l'idea di una filosofia della responsabilità che supera sia l'idea del dominio, sia quella della sottomissione». ⁵³ D'altronde Raffestin, collocandosi nel filone di pensiero che vede nel paesaggio la rappresentazione di un'assenza della natura, afferma che «uno sguardo nuovo mette in circolazione una nuova moneta, o, se si preferisce, nuove rappresentazioni che man mano hanno 'corso legale' nella cultura di una società» e che la condizionano «fino al prossimo sguardo creatore che imporrà la sua moneta». ⁵⁴ E quale sguardo è più incisivo, più popolare e dirompente di quello di un letterato? Un letterato che nel suo sguardo inserisce molteplici immagini letterarie, lo nutre e lo riveste con la sua biblioteca personale, conferendogli una forma unica e irripetibile e offrendola alle stampe con desiderio di divulgazione massima. ⁵⁵ Se poi questo letterato gode di una particolare stima e rinomanza nel panorama letterario, culturale e storico del tempo, allora il suo sguardo si fa prepotente, imponendosi con superiorità su eventuali altri sguardi, al di là della volontà del suo autore e creatore. Lo sguardo per Raffestin deve essere mediato per essere fissato nella memoria o, nel caso della letteratura, sulla pagina scritta. Il problema che si pone nel momento in cui il letterato, poeta o artista dà forma alla sua immagine visiva attraverso le parole, ulteriormente mediate dai processi e dalle tecniche della creazione letteraria, è che, scegliendo un'immagine, per quanto vaga e soggettiva possa essere, questa 'uccide' automaticamente tutte le altre, nonché l'immagine 'veritiera' del 'reale', ammesso che ne esista una. ⁵⁶ La letteratura, però, non è pura contemplazione, né contatto muto, ma piuttosto una «rappresentazione intenzionale del mondo» che può anche eventualmente diventare «un modello per la sua trasformazione fisica». ⁵⁷ Questo, poi, diventa ancor più vero se si parla di natura e di animalità, soggetti muti, misteriosi e a continuo rischio di aggressione.

⁵³ M. V. FERRIOLO, *Introduzione*, in J. RITTER, *Paesaggio: uomo e natura nell'età moderna*, Milano, Guerini, 2001, p. 25.

⁵⁴ C. RAFFESTIN, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio: elementi per una teoria del paesaggio*, Firenze, Alinea, 2005, p. 133.

⁵⁵ A questo proposito, si veda anche C. GARNERO MORENA, *Il paesaggio spostato*, Palermo, L'Epos, 2003.

⁵⁶ Dematteis, sostiene che, dopo aver letto in *Palomar* e nelle *Città invisibili* un'allegoria del pensiero geografico contemporaneo, trova nelle *Lezioni americane* e più specificatamente nell'immagine della scacchiera di Kublai Kan la rappresentazione del problema della «'biforcazione' tra l'esattezza degli schemi astratti e la precisa descrizione del sensibile» (G. DEMATTEIS, *Geografia come immaginazione: tra piacere della scoperta e ricerca di futuri possibili*, Roma, Donzelli, 2021, p. 50).

⁵⁷ C. RAFFESTIN, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio*, cit., p. 69. Questo è vero con particolare riferimento alla trasformazione della flora, quindi alla percezione del paesaggio. A questo

Come sottolinea Dematteis, a proposito dell'affermazione di Wittgenstein che aveva affermato «ciò che è nascosto non ci interessa», nelle *Lezioni americane* Calvino scrive:

Io non sarei tanto drastico: penso che siamo sempre alla caccia di qualcosa di nascosto o di solo potenziale o ipotetico, di cui seguiamo le tracce che affiorano sulla superficie del suolo, [...]. La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto. Per questo il giusto uso del linguaggio per me è quello che permette di avvicinarsi alle cose (presenti o assenti) con discrezione e attenzione e cautela, col rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti) comunicano senza parole.⁵⁸

La letteratura, proponendosi di ridurre il molteplice all'uno e operando una selezione difficile e che porta inevitabilmente ad una mancanza, crea non una, bensì innumerevoli immagini. Ancora Calvino sostiene che «c'è sempre qualcosa d'essenziale che resta fuori dalla frase scritta, anzi, le cose che il romanzo non dice sono necessariamente più di quelle che dice, e solo un particolare riverbero di ciò che è scritto può dare l'illusione di stare leggendo anche il non scritto»⁵⁹ e l'infinità realtà pulviscolare che si cela dietro il singolo frammento di narrativa è ciò che conferisce forza alla parola scritta, portandola ad entrare in dialogo con l'arte figurativa. Sempre Calvino afferma: «magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla

proposito, si veda l'iniziativa dei parchi letterari ideata da Stanislaw Nievo e ben descritta nel suo *I parchi letterari* (Roma, Abete, 1990). È pur vero che proprio la creazione di parchi e giardini si configura come una delle strategie più manipolative e violentemente trasformative della natura. La miniaturizzazione della natura attraverso la realizzazione del giardino – una sorta di riproduzione 'addomesticata' e in serie della flora – diviene emblema dell'asservimento del mondo naturale, sia nella fase iniziale della creazione sia nella fase successiva, attraverso il continuo e ripetuto intervento umano per tenere a bada il caos verso cui altrimenti sfocerebbe. Naturale, quindi, che il giardino sia diventato uno dei luoghi privilegiati della narrazione letteraria, considerato che la rappresentazione trova immediatamente posto in un'ulteriore rappresentazione: il rapporto con la natura si configura, in questo caso, come continua oscillazione, usando le parole di Monica Sassatelli, tra «soggettivizzazione dell'oggettività e oggettivizzazione della soggettività» (M. SASSATELLI, *Presentazione*, in G. SIMMEL, *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando Editore, 2006, p. 9). Un esempio letterario particolarmente calzante può essere trovato nelle *Affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*), in cui Goethe mette alla berlina la smania, tipica degli inizi dell'Ottocento, della creazione di parchi e giardini, rispondenti a utopie paesaggistiche con numerose implicazioni non immediatamente visibili. Nel romanzo goethiano, secondo Michael Jakob, «vengono smascherate tutte le illusioni di una prassi esistenziale estetica» e l'architettura e costruzione del paesaggio che viene messa in atto è in realtà una «decostruzione, demolizione di possibilità» (M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, L. S. Olschki, Firenze, 2005, p. 223). Goethe descrive perfettamente la trasformazione radicale della natura da parte dell'uomo e la creazione di una 'natura artificiale', per cui la realizzazione del parco assume un'importanza fondamentale per gli sviluppi della vicenda. Il parco-idillio, però, rivela ben presto l'assurdità della sua esistenza: la violenza compiuta sulla natura tentando di imbrigliarla e di abbellirla troverà il suo contrappasso nella distruzione dell'uomo stesso (un'autodistruzione quindi): il «prezzo dell'idillio post-rivoluzionario» (ivi, p. 224) è la morte stessa. Il piccolo Otto, infatti, morirà infatti annegato in uno stagno, cadendo accidentalmente da una barca (Cfr. W. GOETHE, *Le affinità elettive*, Torino, Einaudi, 1943).

⁵⁸ I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2016, p. 58.

⁵⁹ ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1992, p. 812.

prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...».⁶⁰ In queste poche righe, si racchiude il paradosso e la fascinazione della letteratura: la volontà di uscire da se stessi e, al contempo, la capacità di far parlare «ciò che non ha parola», inevitabilmente utilizzando le proprie parole e la propria visione del mondo. Questa operazione risulta quanto mai dirompente per quanto concerne gli animali, le creature 'non parlanti' maggiormente simili all'uomo.

1.3 Gli animali simili all'uomo e la loro percezione tra Antichità e Medioevo

Il sentimento della natura si crea, forse in maniera ancor più significativa, tramite la percezione prima e la comunicazione poi con il mondo animale. Parte integrante della natura, il mondo animale si è fatto oggetto, fin dall'antichità, di innumerevoli interpretazioni, costituendo un dispositivo teoretico e gnoseologico multiforme. Uno dei mitologemi fondamentali, già presente in tutte le civiltà più antiche, è quello della trasformazione di un uomo in animale, spesso per intervento di una divinità.

A titolo di esempio, gli sciamani dell'Asia centrale, nel momento dell'estasi mistica, si ricongiungono sovente con la loro entità animale, assumendo svariate forme, tra cui quella di uccello, tra tutti gli animali il miglior rappresentante simbolico della trascendenza dell'anima rispetto al corpo, per via della sua natura volatile: l'anima dell'uomo-mago riesce a distaccarsi dal corpo per ascendere al cielo, accompagnata da spiriti-uccelli.⁶¹

Risulterebbe lapalissiano evocare le innumerevoli occorrenze nei miti greci poi traslati a Roma in cui gli uomini vengono imbestiati e, viceversa, gli animali assumono sembianze umane, talvolta generando figli dalla natura ibrida e mostruosa. Gli stessi dèi, in origine, sono teriomorfi; solo successivamente si impone il canone antropomorfo, sostituendo agli epiteti bestiali quelli umani.

⁶⁰ ID., *Lezioni americane*, cit., p. 91.

⁶¹ Cfr. M. ELIADE, *Lo Sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma, Edizioni mediterranee, 1983. È durante la *trance* mistica che lo sciamano raggiunge l'acme dei suoi poteri, riuscendo a comunicare con i defunti e ad intrattenere relazioni con gli spiriti, distaccandosi completamente dalla dimensione corporea e terrena.

Tuttavia, al di là dell'interesse suscitato dalla bestialità nei pensatori di ogni secolo ed epoca, ci si soffermerà, muovendosi nel vastissimo campo delle presenze animali nella letteratura antica e tardo-antica, a rintracciare il motivo narrativo e/o sociologico-filosofico della vicinanza e affinità dell'animale rispetto all'uomo. Come si accennava precedentemente, il polo che si vuole analizzare non è tanto quello dell'opposizione nei confronti dell'animalità, quanto quello dell'affettuoso interscambio e della reciproca volontà di comunicazione. L'epifania teriomorfa è spia di una modalità di essere 'altra', rappresentando finanche un ponte per l'altro mondo o uno strumento per uno scavo interiore che conduce ad una maggiore consapevolezza di sé.

Secondo il filosofo Joachim Ritter, è già a partire da Aristotele che si sono delineati i tradizionali atteggiamenti dell'uomo rispetto alla natura, ovvero la θεωρία ο ἐπιστήμη θεωρητική fine a se stessa, il cui unico scopo è la contemplazione, lontana da qualsiasi bisogno scaturito dalla vita pratica. Se l'uomo e la natura formano una totalità, è giocoforza che anche la natura sia percepita esclusivamente nella sua interezza, come forma e contenuto presente ma soprattutto preesistente.⁶² Per Aristotele la natura è un processo, ovvero un continuo passaggio dalla 'potenza' all'atto'; per questo motivo non sono sufficienti i dispositivi dialettici del maestro Platone, secondo cui era necessario partire dalle idee supreme per approdare solo in un secondo momento alla realtà concreta e immanente. Bisogna, invece, dare inizio al processo gnoseologico partendo dai singoli individui ed elementi, tramite l'osservazione diretta, e solo in un secondo momento elaborare delle 'leggi', stabilendo generi e specie.⁶³

Aristotele si è occupato moltissimo degli animali nei suoi trattati, tentando di applicare le proprie concezioni filosofiche alla storia naturale e zoologica. In sostanza, l'essere umano appartiene al genere (γένος) degli animali (ζῷον), ma assume una forma, un aspetto (εἶδος) specifici:⁶⁴ per questo il filosofo, partendo dalla celebre definizione platonica, ipotizza per l'uomo la specificazione di «animale terrestre bipede implume»,⁶⁵ attribuendo divisioni e differenziazioni rispetto al genere 'animale'. In questo senso, l'essere uomo è solo una delle possibili declinazioni assunte dall'animalità, nell'ambito di una immensa molteplicità di variabili polimorfiche offerte dalla natura. Nonostante questo, Aristotele mantiene ben marcata la differenza tra l'uomo e l'animale, poiché a

⁶² J. RITTER, *Paesaggio: uomo e natura nell'età moderna*, cit.

⁶³ Cfr. P. CASINI, *La natura*, cit., pp. 39-43.

⁶⁴ Secondo Aristotele, la specie partecipa del genere, ma non viceversa.

⁶⁵ ARISTOTELE, *Metafisica*, in *Opere filosofiche. Vol. I*, Novara, UTET, 2013, VII, 1037 b.

quest'ultimo non competono le funzioni del pensiero e della ragione (λόγος), proprie solo dell'uomo ovvero dell'anima intellettiva.⁶⁶ Il filosofo stagirita, in ragione di questa divaricazione ben delineata che verrà poi recuperata dalla tomistica, pone le basi filosofiche di giustificazionismo ad una strenua sottomissione dell'animale.

Le raccolte delle presenze animali nella letteratura antica si biforcano in due tipologie: i dizionari zoologici, che si limitano a proporre una catalogazione e classificazione delle specie,⁶⁷ e opere che si propongono invece una vera e propria ricostruzione dell'immagine culturale dell'animale, queste ultime in netta minoranza.

La prima immagine che occorre richiamare alla mente per ciò che concerne la relazione emotivo-affettiva tra uomo e animale si trova nel secondo poema omerico. Nell'*Odissea* è celebre l'attaccamento del cane Argo al suo padrone che, però, si badi bene, dipende prevalentemente dal ruolo di nutrittore che Odisseo riveste nei suoi confronti. Come spiega Cristiana Franco, il cane ricopre una posizione speciale, perché può mangiare dividendo il suo cibo con l'uomo e, addirittura, consuma il suo pasto nello stesso luogo e negli stessi tempi del suo padrone; questo lo rende creatura prescelta rispetto agli altri animali, ma null'affatto pari agli uomini, poiché rimane comunque simile ai parassiti che aspettano pazientemente gli avanzi di cibo del padrone.⁶⁸

Nel *Protagora* di Platone è narrato il mito della creazione di animali e uomini ad opera degli dèi, mentre, come è noto, a Prometeo ed Epimeteo è affidato il compito di distribuire differenti abilità e facoltà alle varie specie.⁶⁹ In questo senso, come verrà poi confermato

⁶⁶ Cfr. ID., *Dell'anima*.

⁶⁷ Cristiana Franco menziona, a questo proposito, D'ARCY W. THOMPSON *A Glossary of Greek Birds*; ID. *A Glossary of Greek Fishes*; J. POLLARD, *Birds in Greek Life and Myth*; M. DAVIES e J. KATHIRITHAMBY, *Greek Insects*; I. C. BEAVIS, *Insects and Other Invertebrates in Classical Antiquity* (C. FRANCO, *Animali e analisi culturale*, in "Buoni per pensare". *Gli animali nel pensiero e nella letteratura dell'antichità*, cit., pp. 65-66).

⁶⁸ Ivi, pp. 70-72, dove è presente un approfondimento sull'immagine del cane nell'antica Grecia. Sembra utile evidenziare che Odisseo, rincontrando il cane Argo che immediatamente lo riconosce e fingendo di non averlo mai visto prima, rivolgendosi al porcaro Eumeo, commenta: «Eumeo, fa davvero impressione questo cane steso nel letame. È bello nell'aspetto, ma questo non so bene, se oltre a questa sua bellezza era anche veloce nel correre, o se era invece così come sono i cani da mensa dei signori, che i padroni li curano per sfarzo» (OMERO, *Odissea*, Milano, Rizzoli, 2010, p. 911). I «cani da mensa» sono i *τραπέζῃες κύνες* e vengono contrapposti ai cani veloci che dimostrano, quindi, di possedere altre qualità oltre alla bellezza inutile dei cani pasciuti da padroni vanagloriosi. Per un ulteriore approfondimento sul significato simbolico del cane e non solo, si veda M. CURTI, *Leoni, aquile e cani: Odisseo e i suoi doppi nel mondo animale*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 50, 2003, pp. 1724-1693.

⁶⁹ «Tempo vi fu in cui esistevano gli dèi, ma non le stirpi mortali. Poi che giunse anche per le stirpi mortali il momento fatale della loro nascita, gli dèi ne fanno il calco in seno alla terra mescolando terra e fuoco e tutti quegli elementi che si compongono di terra e di fuoco. Ma nell'atto in cui stavano per trarre alla luce quelle stirpi, ordinarono a Prometeo e a Epimeteo di distribuire a ciascuno facoltà naturali in modo conveniente. Epimeteo chiede a Prometeo che spetti a lui la cura della distribuzione: "E quando avrò compiuto la mia distribuzione – dice – tu controllerai". E così, avendolo persuaso, si pone a distribuire. Ora, nel compiere la sua distribuzione, ad alcuni assegnava forza senza velocità, mentre forniva di velocità

da Esopo,⁷⁰ e come sottolinea Elisa Romano, uomini e animali sono collocati su uno stesso asse e in un rapporto di continuità e di parentela,⁷¹ sebbene gli animali siano addirittura provvisti di qualcosa che gli uomini non posseggono: possono difendersi e proteggersi dal freddo, l'uomo, invece, è nudo e scalzo, inerme. È per questo motivo che Prometeo decide di rubare l'arte del fuoco, nucleo vivifico della τέχνη, offrendolo in dono (δόςις) agli uomini, così da ripartire più equamente i beni concessi dagli dèi.⁷² Come sottolinea Piero Boitani, l'essere umano «formato dal demiurgo, che è l'“opifex rerum”, o plasmato da Prometeo “a immagine”, come nella Bibbia, delle divinità, l'essere umano, l'animale “più nobile” e “più degno di un alto intelletto”, non guarda a terra come gli altri animali, ma ha il capo levato verso l'alto per poter spingere lo sguardo sino alle stelle».⁷³ Ovidio, mostrandosi d'accordo con Pitagora per ciò che concerne la trasmigrazione dell'anima da un essere vivente all'altro,⁷⁴ nel suo *carmen perpetuum*, narrerà le

i più deboli; alcuni armava, mentre per altri e che rendeva per natura inermi, escogitava qualche altro mezzo di salvezza. A quegli esseri che rinchiodava in un piccolo corpo, assegnava ali per fuggire o sotterranea dimora; quelli che, invece, dotava di grande dimensione, proprio con questo li salvaguardava. E così distribuiva tutto il resto, sì che tutto fosse in equilibrio» (PLATONE, *Protagora*, Bari, Laterza, 1996, pp. 27, 29, 320d-321a).

⁷⁰ «Obbedendo a un ordine di Zeus, Prometeo plasmò gli uomini e le bestie. Ma quando Zeus si accorse che le bestie erano molto più numerose degli uomini, gli ordinò di disfare un po' di bestie per ridurle a uomini. Prometeo eseguì l'ordine. Ecco perché tutti coloro che la forma umana non l'avevano ricevuta originariamente, hanno corpo da uomo, ma anima da bestia» (ESOPO, *Prometeo e gli uomini*, in ID., *Favole*, Milano, BUR, 1998, pp. 344-345, n. 322). In questo senso, Esopo colloca alcuni uomini su un piano cronologicamente successivo rispetto agli animali. In una riflessione più ampia, si potrebbe immaginare questa derivazione dell'uomo dall'animale, che poi troverà conferma nelle teorie evoluzionistiche, come un primo momento di una metamorfosi spesso invertita, quando gli uomini sono trasformati sovente in animali nei miti greci e nelle sue rielaborazioni latine.

⁷¹ E. ROMANO, *Premessa*, in “Buoni per pensare”. *Gli animali nel pensiero e nella letteratura dell'antichità*, cit., pp. 9-12.

⁷² «Solo che Epimeteo, al quale mancava compiuta sapienza, aveva consumato, senza accorgersene, tutte le facoltà naturali in favore degli esseri privi di ragione: gli rimaneva ancora da dotare il genere umano e non sapeva davvero cosa fare per trarsi di imbarazzo. Proprio mentre si trovava in tale imbarazzo sopraggiunse Prometeo a controllare la distribuzione: vede che tutti gli altri esseri viventi armoniosamente posseggono di tutto, e che invece l'uomo è nudo, scalzo, privo di giaciglio e di armi: era oramai imminente il giorno fatale, giorno in cui anche l'uomo doveva uscire dalla terra alla luce. Prometeo allora, trovandosi appunto in grande imbarazzo per la salvezza dell'uomo, ruba a Efesto e ad Atena il sapere tecnico (ἐντέχνης σοφία), insieme con il fuoco – ché senza il fuoco sarebbe stato impossibile acquistarlo o servirsene – e così ne fece dono all'uomo» (PLATONE, *Protagora*, cit., p. 29, 321b-321d).

⁷³ P. BOITANI, *Dieci lezioni sui classici*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 164. Le parti virgolettate sono tratte da OVIDIO, *Le metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, Milano, Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, 2005-2015. «Sino allora mancava un essere animato più augusto di questi altri e fornito di una mente più profonda e tale da poter dominare su tutto: nacque l'uomo, sia che quell'artefice della natura, origine di un mondo più perfetto, lo abbia creato con seme divino, sia che la terra, fresca di nascita e separata da poco dall'alto etere, conservasse i germi del cielo creato insieme ad essa; e il figlio di Giapeto impastando questa terra con le acque pluviali la plasmò a somiglianza degli dèi che reggono l'universo, e mentre tutti gli altri esseri animati guardano proni la terra, all'uomo invece dette una figura eretta e volle che guardasse il cielo e drizzasse i suoi occhi alle stelle» (OVIDIO, *Le metamorfosi*, a cura di N. Scivoletto, Torino, UTET, 2000, I, 76-86, pp. 46-49).

⁷⁴ «Tutto si trasforma, nulla muore: vaga lo spirito e da lì viene qui, da qui là e si infonde in qualsiasi corpo e passa dai corpi delle bestie a quelli umani e da noi alle bestie e mai perisce: come la cera malleabile può essere modellata con nuove figure, senza restare com'era prima né conservare le stesse forme, e tuttavia è

trasformazioni continue che subiscono i corpi degli uomini, metamorfizzati sovente in animali per consentir loro di sfuggire ad un più triste destino o, di contro, per punizione, obbligandoli all'umiliazione dell'imbestiamento e, quindi, dell'eterno mutismo.⁷⁵

L'ibridismo antropomorfo aveva già fatto la sua comparsa in Omero, con l'episodio di Circe che trasforma i compagni di Odisseo in maiali. Nel palazzo della maga vi sono uomini-animali di ogni tipo e risulta evidente, quindi, la panica transitabilità tra i due mondi: si presuppone, infatti, che tutti gli animali presenti siano stati, in precedenza, uomini; nonostante questo, la metamorfosi dei compagni di Odisseo non è avvertita come un transito positivo, soprattutto perché la creatura di cui assumono le sembianze è il maiale, creatura infima per eccellenza.⁷⁶ Seguendo Oddone Longo, si potrebbe ipotizzare che Circe non proceda casualmente nell'operare le sue trasmutazioni, ma segua una certa coerenza e delle regole interne, in modo da non creare caos e confusione tra il mondo umano e quello bestiale. In questo senso, «Circe è la dea che svela l'uomo a se stesso, che fa sì che ciascuno di noi, tocco della sua magia, sia o venga ad essere, anche solo per un momento, ciò che egli è».⁷⁷ Odisseo, però, rifugge da questo suo destino, ha fretta che i suoi compagni ritornino alle loro sembianze umane, senza aver potuto assaporare e comprendere fino in fondo la loro vera natura e la ragione della insolita metamorfosi.

Nonostante il timore e l'assoggettamento dell'uomo nei confronti della natura, nelle società antiche, lungi da ciò che accadrà nella modernità, il rapporto tra uomo natura e cosmo – un concetto più ampio, ma comprendente anche la natura – viene avvertito come privo di eccessive scissioni, nel senso in cui intendiamo noi oggi la frattura, ovvero una schizoide alienazione priva di reale consapevolezza. La natura, però, è spaventosa e misteriosa e conviene attribuirle forti connessioni con le divinità e renderla protagonista di culti e di riti per non incorrere in catastrofi.⁷⁸

sempre la stessa sostanza, così, secondo la mia dottrina, l'anima è sempre la stessa, ma trasmigra in corpi diversi» (OVIDIO, *Le metamorfosi*, cit., X, 165-173, pp. 718-719). Questa spiegazione di tipo fisico e metafisico al tempo stesso è utilizzata dall'uomo di Samo per sostenere la tesi secondo cui è un nefando delitto mangiare carne animale, per cui cfr. *infra* p. 28 nota 86. Anche Empedocle sembra credere alla reincarnazione tra uomo e animale, quando scrive: «perché ci fu anche un tempo che sono stato un giovane e una ragazza, / e un virgulto e un uccello e uno squamoso pesce del mare» (EMPEDOCLE, *Poema fisico e lustrale*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, 1997, p. 79, fr. 104).

⁷⁵ Cfr. P. BOITANI, *Dieci lezioni sui classici*, cit.

⁷⁶ Cfr. OMERO, *Odissea*, X, 303.

⁷⁷ O. LONGO, *Ritorno a Circe*, in PLUTARCO, *Le virtù degli animali*, Venezia, Marsilio Editori, 1995, pp. 14-17.

⁷⁸ Alessandro Barbero sottolinea come le pratiche religiose volte ad interrogare la natura per conoscere il volere degli dèi abbiano, però, sempre un certo margine di manipolabilità e controllabilità da parte dell'uomo che si riserva di 'forzare' gli *auspicia* quando è necessario interpretarli per canalizzarli in una determinata direzione. Un esempio è quello del *tripudium* dei polli sacri: se, durante il pasto, il cibo fosse caduto dal becco dei polli per la troppa voracità degli animali, si sarebbe trattato di un buon segno; se, al

A Roma, l'agricoltura e l'allevamento degli animali risultano particolarmente significativi nell'ambito della conservazione del *mos maiorum*; è giocoforza che il mondo faunistico venga inserito a buon diritto nell'alveo degli *instrumenta* finalizzati ad un guadagno onesto ed edificante. Talvolta, però, la visione che relega gli animali nella dimensione di mero strumento di lavoro si ammorbidisce toccando i confini della compassione. Basti pensare al celebre racconto della peste di Norico,⁷⁹ all'interno delle *Georgiche*, di matrice tucididea ma poeticamente calata sul mondo animale: la sofferenza, la tristezza e il disfacimento causati dal morbo accomunano animali ed essere umani, poiché il dolore rende tutti estremamente simili.

Siamo nel I secolo d.C. quando Plutarco rovescia completamente la concezione antropocentrica che vede l'uomo in cima alla *scala naturae* e l'animale come inferiore e negletto. In *Le virtù degli animali*, Plutarco imbastisce un dialogo, cominciato tra Circe e Odisseo, in cui quest'ultimo la supplica di restituire la forma umana ai compagni greci trasformati in maiali.⁸⁰ Circe concede la possibilità di parlare a uno degli uomini metamorfizzati (che non è un compagno di Odisseo, ma comunque un greco) e così inizia il dialogo tra il re di Itaca e Gryllos: questi, inaspettatamente, rifiuta l'offerta da parte di Odisseo di tornare alla forma e alla vita umana, affermando di preferirle quella animale, finanche del maiale, e argomenta la sua decisione, sostenendo la tesi che gli animali siano superiori all'uomo in coraggio, onestà e continenza.⁸¹ Il topos dell'animale parlante⁸² che

contrario, ciò non fosse accaduto ma si riteneva ugualmente necessario ottenere un segnale *faustum*, i polli si lasciavano a digiuno a lungo perché si cibassero avidamente al momento della *consultatio oracolarum*. Di questo ci parla anche Cicerone nel *De divinatione* (A. BARBERO, *Lezioni di Storia Festival dell'Editore Laterza*, Napoli, 20 dicembre 2022). Per un quadro generale sul tema si rinvia a R. BLOCH, *Prodigi e divinazione nel mondo antico*, Roma, Newton Compton, 1976. A questo proposito, è interessante anche osservare la strutturazione e le implicazioni dei culti misterici, in particolare dei misteri eleusini, connessi in modo inscindibile al mondo naturale nonché la caratterizzazione degli oracoli, da sempre dipendenti da segnali occulti da parte della natura. È da precisare che la percezione che, ad esempio, gli antichi greci hanno della natura è di un sistema assolutamente immutabile, su cui l'uomo non ha il benché minimo dominio o capacità di modificazione. In merito a questo concetto, Umberto Galimberti afferma: «La necessità che garantisce l'immutabilità della natura è figurata, nell'Antigone di Sofocle, dalla quiete del mare che si ricompone alle spalle dell'imbarcazione che ha osato sfidarla, dalla fecondità della terra che, non sfibrata, rimargina il solco dell'aratro che l'ha percorsa, dal cielo che, non trafitto dalle armi della caccia, continua a ospitare gli 'uccelli spensierati'» (U. GALIMBERTI, *Psiche e techne: l'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano, 1999, p. 281).

⁷⁹ VIRGILIO, *Georgiche*, III, 470-556.

⁸⁰ Sulle numerose variazioni del mito di Circe, si veda *Circe: variazioni sul mito / Omero... [et al.]*, a cura di C. Franco, Venezia, Marsilio, 2012.

⁸¹ Lungi dall'offrire la mimesi o la satira di un'unica filosofia, seguendo Hirtzel, il discorso di Gryllos appare modulato sull'impostazione sofisticato-retorica, sebbene sicuramente influenzato maggiormente dalla dottrina epicurea (Cfr. A. ZINATO, *L'autore e l'opera*, in PLUTARCO, *Le virtù degli animali*, cit., pp. 45-46).

⁸² È significativo che, nella riscrittura plutarchea, il maiale possieda la parola che era stata invece negata da Omero: nell'Odissea gli uomini tramutati in bestie avevano conservato solo l'intelletto, non potendo in alcun modo esprimere i loro pensieri e le loro volontà.

rivela verità altrimenti inesprimibili viene rivisitato con il racconto dell'uomo imbestiato che acquista dignità maggiore rispetto a coloro che sono già tornati umani, nonostante il permanere della sua condizione di maiale. Se, infatti, gli altri greci hanno riottenuto la loro forma originale, non sono però mutati nell'animo; Gryllos, invece, diviene realmente padrone del suo destino, rifiutando la metamorfosi invertita e difendendo la sua scelta in una vera e propria dissertazione apologica e, paradossalmente, diventando sempre più 'uomo'.⁸³ Non soltanto, Plutarco sembra insinuare, per bocca del suo novello Odisseo, che il suo compagno sia stato trasformato in maiale perché la sua natura era ad esso simile. Al termine della diatriba, le parti risultano invertite: maiale-uomo si scaglia contro l'essere umano, creatura carnivora e che arriva perfino a fare violenza sessuale agli animali, senza che questi possano difendersi, e l'uomo ne esce sconfitto e umiliato, abbassato alla stregua di una qualsiasi bestia irruenta e irrazionale. Secondo l'interpretazione di Longo, Odisseo è il distruttore di una sacra fusione panica dei due universi, umano e animale, di cui Circe, Signora degli Animali e regolatrice degli equilibri, si fa garante. Plutarco, promotore di un discorso ecologico *ante litteram*, sembra quindi offrire una personale soluzione a quel disequilibrio che, evidentemente, si inizia ad avvertire verso la fine del I secolo d.C.: mantenere aperto il varco tra i due universi, sospendendo il giudizio verso chi sceglie l'ibridismo e svelando la molteplicità delle prospettive esistenti.⁸⁴

Sempre Plutarco, nel trattato *Del mangiare carne (De esu carnium)*,⁸⁵ in modo sorprendentemente pionieristico, riflette sulla pratica del mangiare carne animale, giungendo alla conclusione che non costituisca una condizione naturale per l'uomo, oltre ad essere un atto assolutamente gratuito e non giustificabile. Similmente, Ovidio, nel libro XV delle *Metamorfosi*, racconta di un uomo di Samo che, dopo aver studiato i segreti

⁸³ Gli animali, non a caso, vengono descritti come campioni di libertà e orgoglio, in antitesi alla vigliaccheria dell'uomo: «Non ci sono suppliche, nessuna richiesta di pietà, nessuna resa; il leone non si asservisce al leone per codardia, né il cavallo al cavallo, come invece l'uomo serve l'uomo accettando senza problemi la schiavitù, che deriva da viltà. Le bestie che gli uomini prendono al laccio e comunque con l'inganno, quelle già adulte rifiutano il cibo e resistono alla sete, dandosi la morte piuttosto che essere schiave. Solo gli uccelletti e i cuccioli, teneri e docili per ragioni di età, si lasciano attirare e incantare da offerte e lusinghe continue. Col tempo il gusto di quei piaceri e di quella vita contro natura li snerva e finiscono col subire il cosiddetto addomesticamento, che invece è la castrazione della fierezza» (PLUTARCO, *Le virtù degli animali*, cit., p. 57, 987e).

⁸⁴ «È a ciascuno di noi, nel nostro intimo, che spetta questa scelta, questo consapevole liberarci della macchina che ci ha asservito e ci imprigiona sempre più strettamente, per riscoprire in noi l'animale [...]» (O. LONGO, *Ritorno a Circe*, in PLUTARCO, *Le virtù degli animali*, cit., p. 32).

⁸⁵ Si fa qui riferimento all'edizione curata da Dario del Corno (Milano, 2001). L'opuscolo animalista di Plutarco era originariamente contenuto nei *Moralia*, insieme agli altri presenti nell'edizione curata da Del Corno: *Bruta animalia ratione uti e De sollertia animalium*.

della natura, si rifiuta di mangiare la carne degli animali, definendo questa pratica «scelus» e «nefas».⁸⁶ Nel trattato *Sull'intelligenza degli animali* (*De sollertia animalium*), Plutarco prosegue la sua invettiva contro gli uomini; i suoi strali, seppur addolciti dalla forma dialogata, sono rivolti questa volta ai cacciatori che, dotati di ragione, decidono ugualmente di privare della vita gli animali, anch'essi dotati di intelletto, anche se a uno stadio inferiore di sviluppo.⁸⁷

Simile nel posizionamento schierato a favore degli animali è il *De natura animalium*, unica opera pervenuta integralmente di Claudio Eliano, in cui l'autore afferma convintamente l'esistenza delle virtù animali, associate ad una immanente saggezza della Natura. Ovviamente, i giudizi morali che assolvono ed esaltano gli animali, abbinati a numerose e affascinanti curiosità di carattere pseudoscientifico, fanno il paio con la polemica nei confronti del genere umano. Ne fuoriesce un'immagine dell'animale come maestro dell'uomo: a quest'ultimo converrebbe mettere in atto una zoomimesi che gli

⁸⁶ OVIDIO, *Le metamorfosi*, cit., XV, 88, p. 714 e ivi, XV, 111, p. 716. Il termine «scelus», con *variatio*, è ripetuto diverse volte. L'uomo di Samo «per primo ritenne inammissibile che si portasse a mensa la carne degli animali, per primo anche pronunziò con la sua dotta bocca questi discorsi ma non sempre accettati: “Evitate, o mortali, di inquinare i vostri corpi con cibi empì! Ci sono le messi, ci sono frutti che con il loro peso piegano i rami, e sulle viti i grappoli turgidi di uva; ci sono verdure gustose, ci sono quelle che si possono addolcire e rendere tenere con la cottura, e non vi manca né il latte né il miele profumato di timo; la natura generosa vi somministra in abbondanza alimenti che non sono disumani e vi offre banchetti senza strage e sangue. Solo le bestie calmano la fame con la carne, e neppure tutte: ché i cavalli, le pecore, i bovini vivono di erbe, mentre gli animali che hanno una natura selvaggia e feroce, cioè le tigri dell'Armenia, i leoni rabbiosi, lupi e orsi godono di cibi sanguinolenti. Oh, quale delitto è ingurgitare viscere altrui nelle proprie e ingrassare l'avidò corpo ingurgitando un altro corpo e alimentare la vita di un essere animato con la morte di un altro essere vivente! Ora, tra tanti mezzi di sussistenza che la terra, la migliore delle madri, produce, non ti piace altro se non mangiare con denti disumani carni miseramente straziate, rimettendo in atto le abitudini dei Ciclopi? E non riuscirai a placare il digiuno di un ventre vorace e mal abituato, se non avrai mandato a morte un altro? [...] ma si può supporre che all'inizio il ferro si sia scaldato e coperto di sangue per la strage delle fiere (e ciò sarebbe stato bastevole) e possiamo anche ammettere che non è una colpa mandare a morte gli animali che desiderano la nostra. Ma se si era costretti a ucciderli, non c'era bisogno di imbandirne le carni [...] ma voi, pecorelle, che colpa commetteste, voi, stirpe pacifica e nata per aiutare gli uomini, che portate un nettare nelle poppe rigonfie e con la vostra lana ci procurate morbide vesti e che ci siete utili più da vive che dopo morte? Che colpa hanno i buoi, stirpe che non conosce frode e inganno, innocua, ingenua, nata per sopportare le fatiche? In sostanza, è un ingrato e non degno del dono delle messi colui che può macellare il suo compagno di lavoro nei campi, subito dopo avergli tolto il peso del curvo aratro, colui che con una scure ferisce quel collo logorato dalla fatica, per mezzo del quale ha rivoltato la terra indurita e ha ottenuto tanta messe”» (OVIDIO, *Le metamorfosi*, cit., X, 72-126, pp. 714-717).

⁸⁷ Nell'*Introduzione* alla trattatistica animale di Plutarco, Del Corno spiega: «Il modello della giustizia come struttura centrale dell'esperienza umana è propriamente greco; ma alla mente greca appartiene anche la rapinosa forza dell'utopia – e da questa risorsa scaturì il progetto di estendere la sacra garanzia della giustizia a tutti i viventi, per quanto eversive potessero riuscire le conseguenze nell'organizzazione tradizionale della vita» (D. DEL CORNO, *Introduzione*, in PLUTARCO, *Del mangiare carne. Trattati sugli animali*, Milano, Adelphi, 2001, p. 15).

consentirebbe, oltre che un miglioramento della relazione interspecifica, finanche una evoluzione di tipo morale.⁸⁸

Il *Fisiologo greco* (Ὁ Φυσιολόγος) è la prima opera appartenente al genere dei bestiari che avranno tanta fortuna nel Medioevo: presumibilmente scritto in greco intorno alla metà del II secolo d. C. da un anonimo alessandrino,⁸⁹ si propone come una *summa* delle interpretazioni allegoriche attribuite a piante e animali reali o immaginari con il fine edificante di trasmettere dogmi e insegnamenti di tipo cristiano: per ogni animale, dopo averne descritto la φύσις, ovvero la «natura», l'anonimo procede con l'esplicazione dell'ἑρμηνεία, ovvero l'interpretazione allegorica di tipo dottrinario-morale attribuita all'animale in questione.

L'inscindibile legame tra bestiari ed esegesi biblica trova in questo trattato il suo iniziatore: fungendo da ponte tra la tradizione antica e quella medievale, il *Fisiologo*, tradotto anche in latino, costituirà un modello fondamentale per gran parte dei bestiari, sia per quanto riguarda il genere e l'impostazione, sia per ciò che concerne il metodo simbolico adottato.

Proprio i bestiari diventano uno dei generi prediletti dalla filosofia e dall'erudizione medievale. Partendo dal presupposto che la concezione medievale di natura è legata a doppio filo alla teologia, poiché la Natura rappresenta un sottobosco di simboli che costituiscono, appunto, il «libro scritto da Dio»,⁹⁰ è naturale che gli animali vengano rappresentati come elemento fondamentale di questa lettura, verso cui bisogna allenarsi per arrivare a possedere gli strumenti ermeneutici indispensabili. La Bibbia è un punto di riferimento imprescindibile da cui, chiunque si voglia accostare alla realtà, deve necessariamente partire. Il mondo zoologico non fa eccezione: nella Genesi si legge «che l'uomo domini sui pesci del mare, gli uccelli del cielo... su tutte le bestie della terra»⁹¹ e, di fatto, anche sull'arca di Noè vengono portate coppie di animali, una per ogni specie, per poter consentire all'uomo di continuare a servirsi delle bestie nel lavoro e per nutrirsi. Sulla scorta di questa dinamica interpretativa, nel Medioevo l'animale esiste per l'uomo

⁸⁸ L'opera di Eliano, vissuto a cavallo tra il II e il III sec. d. C. nel Lazio, è scritta in greco, come tutte le altre produzioni dell'autore. La prima traduzione italiana del testo è stata realizzata da Francesco Maspero ed edita da Rizzoli (BUR) nel 1998: CLAUDIO ELIANO, *La natura degli animali*, Milano, Rizzoli, 1998. A questo proposito, si veda anche M. VESPA, *Animali maestri: un sondaggio zooantropologico sul De natura animalium di Claudio Eliano*, «I Quaderni del Ramo d'Oro on-line», n. 6, 2013/2014, pp. 130-160.

⁸⁹ Francesco Zambon precisa che non è possibile stabilire con precisione il luogo d'origine, la datazione e l'autore (*Bestiari tardo-antichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, a cura di F. Zambon, Firenze, Bompiani, 2018, pp. 7-10).

⁹⁰ «scriptus digito Dei»: UGO DI SAN VITTORE, *De tribus diebus*, 176, 814.

⁹¹ *Genesi* 1, 20-26.

e in funzione dell'uomo, rimanendogli totalmente asservito.⁹² Quando vengono attribuite caratteristiche speciali o capacità sovrumane ad alcune bestie, ciò avviene perché queste assumono un particolare valore nei confronti di Dio, simbolico o allegorico, diventando addirittura un ponte di comunicazione con un mondo altro, finanche una guida spirituale per un'ascesi morale, filosofica e mistica.⁹³ In questo senso, talvolta gli animali diventano quintessenza della saggezza divina e, da questa prospettiva, per dirla con Leo Spitzer, si ritiene che solo un mondo lontano ed estraniato da Dio possa scorgere un abisso tra l'uomo e l'animale. Ad esempio, il canto dell'uccello è l'emblema della perfetta lode a Dio per i Padri della Chiesa: il volatile è dotato di un'intelligenza sopraffina, perché contempla la musica e, di conseguenza, i numeri, come insegna la dottrina pitagorica recuperata e reinterpretata dalla filosofia scolastica.⁹⁴ L'importanza degli animali, quindi, quando non è legata alla dimensione pratica che conduce alla sottomissione della bestia, è del tutto legata alla simbologia biblica: da qui l'esigenza di una classificazione della fauna sotto forma di bestiari che tentano di offrire una chiave ermeneutica (spesso cristologica) esaustiva per ogni animale.⁹⁵ I bestiari hanno talmente tanta fortuna in epoca medievale da andare a costituire un vero e proprio genere, dall'impostazione enciclopedica, fonte di successive variazioni e reinterpretazioni, come, solo per citarne alcuni, *Il bestiario divino* di Guillaume Le Clerc, *Il bestiario d'amore* di Richard de Fournival o *Il bestiario moralizzato di Gubbio* di un anonimo gubbiese, formato da 64 sonetti, ognuno dei quali dedicato ad un animale.

Il primo a rivoluzionare realmente l'idea del rapporto uomo-natura è Giovanni Scoto Eriugena un monaco e teologo irlandese vissuto nel IX secolo che, nel *Periphyseon*, noto anche come *De divisione naturae*, arriva addirittura ad affermare che anche gli animali godono dell'immortalità dell'anima. Nell'opera, sotto forma di un dialogo tra maestro e discepolo, viene affrontata, secondo il procedimento argomentativo della dialettica scolastica, anche la *quaestio* se l'anima degli esseri irrazionali perisca o meno insieme ai

⁹² Cfr. F. MASPERO, *L'animale in epoca medievale*, in F. MASPERO, A. GRANATA, *Bestiario medievale*, Asti, Piemme, 1999, p. 5 e *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto Medioevo: settimane di studio del Centro italiano di studio sull'alto Medioevo*, 31: 7-13 aprile 1983, Spoleto, presso la sede del Centro, 1985.

⁹³ Per approfondire il tema dell'animale guida si veda C. DONÀ, *Per le vie dell'altro mondo...*, cit.

⁹⁴ L. SPITZER, *L'armonia del mondo: storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 1967, p. 77. In generale, il testo è un prezioso riferimento per approfondire il tema dell'armonia universale e della musica nella cultura classica e nella tradizione cristiana. Gli uccelli, insieme al canto dei santi, rivestono un ruolo fondamentale nella simbologia cristiana in relazione al concetto di armonia universale.

⁹⁵ Per una *summa* dei bestiari tardo-antichi e medievali e per la bibliografia ivi richiamata, si rimanda a, *Bestiari tardo-antichi e medievali*, cit.

loro corpi. Dopo una complessa e articolata argomentazione dimostrativa,⁹⁶ Eriugena riflette anche sulla «potenza dell'anima irrazionale», giungendo alla conclusione che anche l'anima degli animali sia immortale:

Chi fra gli esseri umani ha la vista acuta come l'aquila o la gazzella? Chi eccelle nella capacità olfattiva come il cane? E, per non apparire troppo prolissi nell'illustrazione della potenza dell'anima irrazionale nei sensi di ciascun animale, che cosa diremo della lunghissima memoria degli animali? Il cane di Ulisse riconobbe il suo padrone dopo vent'anni. Il cammello che subisce un'offesa dai suoi istruttori aspetta il luogo adatto alla vendetta per molti anni, ricordandosi sempre dell'offesa. Ma anche delle loro virtù naturali sono sufficienti pochi esempi. Dicono che il grifone è tanto casto, che una volta perduta la compagnia del coniuge, conserva sempre inviolata la propria castità, ricordandosi del compagno di un tempo. Lo stesso raccontano della tortora gli indagatori delle nature. Basilio scrive della pietà delle cicogne verso i genitori. Infatti quando il padre invecchia e per l'età perde il rivestimento di piume, i figli lo circondano da tutte le parti, e lo riscaldano con le loro penne, e gli portano cibo in abbondanza e addirittura lo aiutano sostenendolo in volo, sollevando dai due lati il volatile che non si muove; e così lo soccorrono in tutti i modi. Come potrebbero tutte queste virtù naturali inerire a un'anima irrazionale, se fosse terra, come dicono i padri che abbiamo citato, nata dalla terra e nella terra dissolta, ovvero se non fosse realmente un'anima sostanziale, non riesco a immaginarlo.⁹⁷

Come sottolinea Ortalli, con la crisi del tardo impero prima e durante l'Alto Medioevo poi, si verificano numerosi mutamenti di carattere ambientale (variazioni climatiche, impaludamenti, estensione delle superfici boschive) e, come è noto, un conseguente ed importante calo demografico. L'uomo avverte una vera e propria perdita di controllo sulla natura, iniziando a percepirla come minacciosa e antagonista ai suoi processi di sviluppo e, simultaneamente, subentra anche una diversa percezione dell'animale nella vita quotidiana. Valga per tutti l'esempio offerto da Delort, il quale ipotizza che siano state le invasioni barbariche e le guerre spostate sempre più verso est a condurre in Occidente i grandi lupi germanici, molto più pericolosi dei piccoli lupi cui le popolazioni occidentali erano abituate.⁹⁸ È per questo, quindi, che le bestie della foresta, prima tra tutte proprio il lupo, iniziano a delinearsi quali figure temibili, procellose e da cui guardarsi, andando ad

⁹⁶ «E se i corpi di tutti gli animali, quando si dissolvono, non ritornano al nulla, ma la ragione naturale mostra con chiarezza che ritornano alle qualità degli elementi dalla cui combinazione sono stati fatti materialmente, come possono perire del tutto le loro anime, che certamente sono di natura migliore – infatti che qualsiasi anima sia migliore di tutti i corpi non lo nega nessuno dei sapienti – [...]?» (G. SCOTO ERIUGENA, *Periphyseon*, V, Milano, Mondadori, 2014, p. 307).

⁹⁷ Ivi, pp. 307, 309.

⁹⁸ R. DELORT, *Animali*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, vol. I, a cura di J. Le Goff e J. C. Schmitt, Torino, Einaudi, 2003, p. 62. Ortalli, invece, ritiene che la differente percezione del lupo in età medievale non sia dovuta a un aumento della pericolosità delle specie di lupo, bensì ad una diversa conoscenza 'culturale' dell'animale: se in età classica il lupo era avvertito come pericoloso per le greggi e portatore di presagi nefasti, ora si inizia a percepirla la pericolosità per l'uomo stesso (G. ORTALLI, *Lupi genti culture. Uomo e ambiente nel medioevo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 123-124).

abitare favole e fiabe come simbolo del pericolo e verso cui esercitare l'arte della diffidenza. Ortalli parla di una diminuita capacità di dominio sull'ambiente e quindi sugli animali nonché di una perdita di confini con il mondo animale, con una conseguente necessità, da parte dell'uomo, di ribadirli e di ridefinirli, per potersi ricollocare all'apice della *scala naturae*. Inoltre, è significativo che, mentre imperversano stravolgimenti ambientali che ridimensionano l'assunta supremazia umana, la dottrina cristiana esibisce un tracotante antropocentrismo.⁹⁹ L'addomesticamento, la domesticazione e l'addestramento, molto similmente a come intendiamo questi concetti oggi, hanno origine proprio nel Medioevo, dalla necessità di tenere a bada animali più o meno selvatici. Alcuni animali rimangono però al di fuori dell'influenza diretta dell'uomo, anche perché a volte connotati negativamente dalla tradizione giudaico-cristiana, come il serpente o, più in generale, la famiglia dei rettili.¹⁰⁰

È inevitabile, inoltre, quando si parla di animali nel Medioevo, menzionare anche la caccia, di cui si descriveranno molto brevemente gli sviluppi. Come spiega Alain Guerreau, in epoca medievale subentra una prima importante differenza rispetto all'antichità romana: se prima era possibile cacciare ovunque si volesse, man mano che ci si avvicina al II millennio, iniziano ad imporsi diverse limitazioni, fino ad arrivare all'*afforestatio* aristocratica, ovvero l'attribuzione dell'esclusiva sui diritti di caccia da parte dell'aristocrazia laica.¹⁰¹ Naturalmente l'attività venatoria non risulta interessante per l'utilità che può derivare dal procurarsi carne – dal punto di vista economico, infatti, la pratica non risulta per nulla conveniente – né tanto meno funge da preparazione per l'attività bellica, come pure qualcuno ha ipotizzato. La caccia costituisce piuttosto la manifestazione di un rito di dominazione da parte dell'aristocrazia nei confronti del mondo e più specificatamente della natura e delle sue creature.¹⁰²

Nel Basso Medioevo muta, almeno in parte, l'attenzione nei confronti dell'ambiente: «il patrimonio ambientale non è più sentito come inesauribile, illimitato, eternamente ricostruibile e quindi tale da poter essere aggredito senza remore».¹⁰³ Similmente a quanto si accennava sulle limitazioni riguardo l'attività venatoria, nei comuni italiani fanno la comparsa le prime norme sulla tutela dell'ambiente, poiché si avverte sempre di più la

⁹⁹ Ivi, p. 7.

¹⁰⁰ Cfr. R. DELORT, *Animali*, in *Dizionario dell'Occidente medievale...*, cit., pp. 61-62. Delort ricorda come nella *Genesi* troviamo scritto che il serpente è «la più astuta di tutte le bestie selvatiche fatte dal Signore Dio» (*Genesi*, 3.1).

¹⁰¹ A. GUERREAU, *Caccia*, in *Dizionario dell'Occidente medievale...*, cit., pp. 128-130.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ G. ORTALLI, *Lupi genti culture. Uomo e ambiente nel medioevo*, cit., pp. 5-6.

necessità di porre un freno al depauperamento di boschi, terreni, fiumi e, ovviamente, della fauna.

Dopo la prima età comunale, similmente a quanto già si verificava nei secoli precedenti, accade spesso che i monaci si isolino in boschi e foreste, equivalenti rurali del deserto biblico, per sperimentare l'eremitaggio e ascendere a una condizione di santità. Questo consente loro di stabilire una certa familiarità con le belve selvatiche: numerose sono le leggende in cui santi e monaci ricevono la gratitudine delle bestie più feroci dopo aver offerto loro aiuto. Ciò non deve far pensare a una consuetudine tipicamente medievale con animali ritenuti abitualmente pericolosi: come precisano Alessandro Barbero e Chiara Frugoni, è la condizione eccezionale del santo, le sue doti straordinarie a consentirgli di ammansire belve altrimenti incontrollabili.¹⁰⁴ La comunicazione con le bestie e il conseguente addomesticamento – che le rende ‘più vicine’ all’uomo – sono dovuti ad un vero e proprio miracolo, appannaggio del santo, *imago Christi* e quindi dotato delle stesse capacità sovranaturali.¹⁰⁵ Anche Curtius sostiene che quasi mai queste fiere – in particolare i leoni – sono ritenute inoffensive, costituendo piuttosto un pericolo per pastori, pellegrini e chiunque si trovi spesso a contatto con la natura. Lo stesso Curtius, però, precisa anche che le immagini relative al paesaggio della poesia medievale, alla sua flora e alla sua fauna si inseriscono all’interno di una consolidata tradizione letteraria, senza necessariamente indicare un riferimento ad esperienze realmente vissute.¹⁰⁶

In tutti quegli *exempla*, novelle e quadretti pastorali tipici del tardo medioevo, l’animale viene incluso nel binomio natura-nutritura, come evidenziato da Paola Mildonian, ed è frequente il motivo narrativo dell’imbestiamento o dell’ibridazione tra

¹⁰⁴ «Secondo la leggenda, San Gallo costruì, prima del monastero che porta il suo nome, un romitaggio con l’aiuto di un orso a cui aveva curato una zampa. Il racconto è l’esatto equivalente della leggenda di san Gerolamo, che proprio nel deserto incontrò un leone ferito a una zampa e lo curò, guadagnandosi la sua perpetua e mansueta gratitudine» (A. BARBERO, C. FRUGONI, *Medioevo*, Bari, Laterza, 1999, pp. 80-83). La stessa capacità di comunicazione con gli animali, come è noto, è prerogativa anche di Francesco d’Assisi: «Immantamente che sancto Francesco ebbe fatta la Croce, il lupo terribile chiuse la bocca, e ristecte di correre: et facto il comandamento, venne mansuetamente, come un agnello, e gittossi a’ piedi di sancto Francesco a giacere» (*I fioretti del glorioso messere Santo Francesco e de’ suoi frati*, a cura di L. Passerini, Firenze, Sansoni, 1922, pp. 59 ss.). Sul rapporto tra san Francesco e gli uccelli, si rimanda a F. D. KLINGENDER, *St. Francis and the Birds of the Apocalypse*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 16 (1/2), 1953, pp. 13-23. A proposito del rapporto tra santi e animali in epoca medievale, si veda anche E. ANTI, *Santi e animali nell’Italia padana (secoli IV-XII)*, Bologna, CLUEB, 1998.

¹⁰⁵ Si pensi anche alle fiere dantesche, allegoria dei vizi umani, che riescono ad essere affrontate e superate solo grazie all’intervento divino. Non è un caso che vengano nominate, appunto, ‘fiere’ (cfr. § 1.1 p. 7 nota 12).

¹⁰⁶ Cfr. E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Città di Castello, La Nuova Italia, 1992, pp. 207-209.

uomo e animale che dà origine a figure liminali e per questo allegoriche ed evocative.¹⁰⁷ Quando poi l'animale è dotato anche di parola, come accadeva al Gryllos plutarco, questi può farsi veicolo di una saggezza spirituale o comunque ultraterrena, a cavallo tra due mondi, e rappresentare una creatura 'altra', perfino di molto superiore alla mediocrità umana.¹⁰⁸

Interessante è l'analisi condotta da Giorgio Agamben su una miniatura contenuta in una Bibbia ebraica del XIII secolo, conservata nella Biblioteca Ambrosiana di Milano: essa raffigura una visione di Ezechiele, ovvero il banchetto messianico durante l'ultimo giorno dei giusti, i quali, singolarmente, possiedono corpi umani e teste animali. Dopo una breve disamina dei diversi studi condotti, Agamben ipotizza che «attribuendo una testa animale al resto d'Israele, l'artista del manoscritto dell'Ambrosiana abbia inteso significare che, nell'ultimo giorno, i rapporti fra gli animali e gli uomini si comporranno in una nuova forma e l'uomo stesso si riconcilerà con la sua natura animale».¹⁰⁹

1.4 Le immagini dell'animalità tra moderno e postmoderno

La scoperta del Nuovo Mondo segna un fondamentale spartiacque nella concezione della natura e degli animali: gli occidentali rimangono sorpresi, in primo luogo, dalla straordinaria varietà di uccelli che popolano le Americhe e, in generale, tutti gli animali – similmente a quanto avviene con piante, luoghi, persone, folklore, rituali – vengono percepiti come particolarmente stravaganti. La stessa impressione, talvolta mutatesi in un vero e proprio spavento, riguarda anche i nativi americani alla vista di pecore, buoi e capre: Morus ricorda il panico che prende gli Aztechi alla vista di Hernán Cortez e del suo esercito di uomini a cavallo, scambiati per dei veri e propri centauri.¹¹⁰ Similmente, la familiarità degli Aztechi con le bestie selvagge, quali puma, lama e leoni, destano nei *conquistadores*, più che una reale preoccupazione, sicuramente una notevole curiosità. Il vero effetto che queste scoperte producono è di tipo immaginifico e fantasioso: l'America rappresenta l'infinita possibilità di azione, l'illimitata varietà di immagini; gli esseri

¹⁰⁷ P. MILDONIAN, *Animali*, in *Dizionario dei temi letterari*, cit., p. 98.

¹⁰⁸ Questo è il motivo per cui l'umanizzazione degli animali ha avuto tanta fortuna nella prosa, superando i confini tra correnti e generi letterari, diventando uno strumento per comunicare verità altrimenti inesprimibili: si pensi, solo per citarne alcuni, alla *Batracomiomachia* leopardiana, al *Pinocchio* di Collodi o alla *Fattoria degli animali* di Orwell.

¹⁰⁹ G. AGAMBEN, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, cit., pp. 9-13.

¹¹⁰ Cfr. R. L. MORUS, *Gli animali nella storia della civiltà*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 163-164.

favolosi, creature metamorfiche e mitologiche recuperate spesso dai libri dell'antichità, primi tra tutti dai bestiari, tornano a popolare lo scenario culturale immaginifico (quindi sia letterario che iconografico) europeo. La peculiarità di queste rappresentazioni è che, spesso, le creature immaginarie sono ibride, a metà tra l'uomo e l'animale o capaci di stravaganti metamorfosi.

Durante il Rinascimento, la tendenza già consolidata nel Medioevo di porre creature fantastiche nel novero degli animali realmente esistenti non muta. Inizia però ad incrinarsi la convinzione che l'uomo sia dotato di facoltà uniche e ineguagliabili, fisiologicamente superiori a quelle degli animali. È significativo, infatti, che i più celebri filosofi dell'utopia, nella loro dipintura paradossale di un mondo alla rovescia in segno positivo, abbiano dedicato al rapporto tra uomo e animale uno spazio notevole all'interno delle loro trattazioni. Il filosofo Tommaso Campanella, ad esempio, raccontando della Città del Sole per bocca di Genovese, gli fa precisare che i suoi abitanti avrebbero volentieri evitato di cibarsi degli animali:

Un tempo non volevano uccidere gli animali, sembrando azione barbara, ma considerando essere pure crudeltà lo spegnere erbe che godono d'un senso e d'una vita propria, onde non morissero di fame, conchiusero esser state le cose ignobili prodotte a profitto delle più nobili, ed attualmente cibansi di tutti gli animali; ma per quanto è possibile risparmiano gli utili, come buoi e cavalli.¹¹¹

Per l'umanista inglese Thomas More, la pratica della caccia è esecrabile quando non indirizzata ad una necessità pratica, ovvero quando esercitata per puro piacere personale: «Anzi giudicano [gli Utopiensi] che il cacciare sia di quella la più infima parte, stimando le altre più utili ed oneste, quando si ammazzano gli animali per la necessità del vivere umano, laddove il cacciatore solamente si piglia piacere della morte del misero animale. Il qual desiderio pensano essi che nasca da un animo alla crudeltà disposto».¹¹² Anche Montaigne è della stessa opinione, quando afferma: «Quanto a me, non ho potuto veder senza dispiacere inseguire e uccidere neppure una bestia innocente, che è senza difesa, e dalla quale non riceviamo alcuna offesa [...] Le nature sanguinarie nei riguardi delle bestie rivelano una naturale propensione alla crudeltà».¹¹³

¹¹¹ T. CAMPANELLA, *La Città del Sole*, Lugano, Tip. di G. Ruggia, 1846, p. 27.

¹¹² T. MORE, *L'Utopia*, Milano, G. Daelli, 1863, p. 57. More condanna anche la pratica del sacrificio degli animali: «Non sacrificano animali, dandosi a credere, che la divina clemenza non si plachi con sangue od uccisione, avendo quella dato la vita agli esseri perché vivano» (Ivi, p. 83).

¹¹³ M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, Milano, Bompiani, 2012, p. 771.

Occorre precisare che la prospettiva da cui si guarda l'animale rimane, senza dubbio, antropocentrica. Montaigne, che pure attribuisce agli animali una serie di qualità positive e una certa autonomia di pensiero, dedicando loro una vera e propria apologia, li nomina quando deve stigmatizzare la superbia e la presunzione dell'uomo che si colloca senza remore al di sopra delle altre creature: «Come può egli conoscere per mezzo dell'intelligenza i moti interni e segreti degli animali? Da quale confronto fra essi e noi deduce quella bestialità che attribuisce a loro? Quando gioco con la mia gatta, chi sa se lei non fa di me il suo passatempo più che io di lei?». ¹¹⁴ Si deve però riconoscere al filosofo francese il merito di essersi posto delle domande che, in un certo senso, ribaltano almeno in parte la univocità dell'interpretazione in termini comunicativi: «Quel difetto che impedisce la comunicazione fra esse e noi, perché non è tanto nostro quanto loro? Va' a indovinare di chi sia la colpa del non intenderci, poiché noi non le comprendiamo più di quanto esse comprendano noi. Per questa stessa ragione esse possono considerarci bestie, come noi le consideriamo». ¹¹⁵

La conoscenza parziale del mondo animale, spesso legata agli apologhi e ai bestiari che continuano ad avere molta fortuna, si riflette nella tipizzazione dei vizi e delle virtù, attribuiti agli uomini tramite il simbolismo bestiale. Non può che correre alla mente la famosa metafora dell'uomo metà «golpe» e metà «lione», tanto apprezzata da Machiavelli, in cui questi animali assumono le tipiche caratteristiche che la favolistica occidentale – da Esopo a Fedro, fino a Leonardo Da Vinci – ha attribuito loro fin dall'antichità. ¹¹⁶ Così anche nei cicli zoeopici, sopra tutti quelli tedeschi, animale e uomo tendono a confondersi, poiché l'uomo assume forme zoomorfe e l'animale sembianze umane, come accade nella *Battaglia delle rane e dei topi* di G. Rollenhagen in cui l'uomo,

¹¹⁴ Ivi, p. 807.

¹¹⁵ *Ibidem*. Montaigne riprende poi anche l'antico *topos* dell'uomo nudo sulla nuda terra, unico essere venuto al mondo inerme, senza armi né protezioni, a differenza degli animali, ben difesi e attrezzati fin dai loro primi istanti di vita: «La natura ha universalmente abbracciate tutte le sue creature, e non ve n'è alcuna che non abbia pienamente fornito di tutti i mezzi necessari alla conservazione del suo essere: di fatto, quelle comuni lagnanze che sento fare dagli uomini (giacché la licenza delle loro opinioni ora li solleva sulle nuvole, ora li rigetta agli antipodi), che noi siamo il solo animale abbandonato nudo sulla terra nuda, legato, incatenato, senza avere per armarsi e coprirsi che le spoglie altrui; mentre tutte le altre creature la natura le ha rivestite di conchiglie, di gusci, di scorza, di pelo, di lana, di punte, di cuoio, di crine, di piume, di scaglie, di vello e di setole, secondo i bisogni della loro esistenza; e le ha armate di artigli, di denti, di corna per attaccare e per difendersi; e le ha perfino addestrate a ciò che è loro proprio, a nuotare, a correre, a volare, a cantare, mentre l'uomo non sa né camminare, né parlare, né mangiare, né far altro che piangere se non glielo insegnano» (ivi, pp. 813, 815).

¹¹⁶ Per approfondire il tema della simbologia bestiale legata alla figura del principe, fondamentale è E. RAIMONDI, *Il politico e il centauro*, in *Politica e commedia*, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 125-43.

trasformato in bestia a causa della follia, deve recuperare la ragione per riappropriarsi delle sue originali sembianze.

Contemporaneamente, nel Rinascimento, gli animali iniziano a destare l'interesse dei pittori: se finora erano stati un mero elemento decorativo o un oggetto simbolico da affiancare alle figure umane, adesso una nuova sensibilità muove pittori come l'olandese Paulus Potter. Questi, infatti, è il primo a percepire e riprodurre una nuova sconcertante caratteristica degli animali: la serafica tranquillità che mantengono fintantoché non sono disturbati dall'intervento brutale dell'uomo.¹¹⁷

Il Seicento risulta particolarmente animato dalle polemiche tra Linneo e Buffon e da una notevole confusione riguardo alle classificazioni e tassonomie zoologiche.¹¹⁸ Robert Burton, nell'*Anatomia della malinconia* (1621), è il primo ad affermare che anche gli animali e le piante possono essere investiti dalla malinconia: «Questa malinconia non si estende solo agli uomini, ma anche ai vegetali e agli animali [...] Mettete un uccello in gabbia e morirà per la tristezza, o un animale in un recinto, o separate da lui i suoi piccoli o i suoi compagni, e vedrete l'effetto»;¹¹⁹ gli stessi possono sperimentare addirittura la paura e il dolore: «chi non comprende queste semplici passioni di creature sensibili, come la paura, il dolore ecc.?». ¹²⁰ Inoltre, Burton, incrementando la secolare topica delle virtù animali superiori a quelle umane, sostiene: «Quando un cinghiale ha sete, beve quello di cui ha bisogno e non di più, e quando la sua pancia è piena, smette di mangiare, gli uomini invece sono smodati in entrambe le cose; come per la sensualità: gli animali desiderano i rapporti sessuali in determinati momenti, gli uomini sempre, rovinandosi così la salute». ¹²¹ La riflessione sulla sofferenza animale verrà poi veicolata sul tema più

¹¹⁷ In generale, per una trattazione dell'iconografia letteraria e artistica sul rapporto tra uomo e animale, con conseguenti rappresentazioni di metamorfosi e ibridazioni, si veda *Il Bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, a cura di L. Vergine e G. Verzotti, Ginevra-Milano, Skira, 2004; trattasi del volume risultato dalla suggestiva mostra presentata al Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Rovereto tra l'11 dicembre 2004 e l'8 maggio 2005.

¹¹⁸ Il riferimento imprescindibile, nel Seicento, è ancora la *Storia degli animali* di Aristotele. Si moltiplicano, in questo periodo, le opere di gusto erudito-enciclopedico che, anziché tentare una selezione e un riordino delle conoscenze in ambito zoologico, contribuiscono a creare ulteriore confusione, incrementando materiali e criteri interpretativi.

¹¹⁹ R. BURTON, *Anatomia della malinconia*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 120-121.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Ivi, p. 89. A questo proposito, si veda anche D. MORRIS, *La scimmia nuda* (Firenze, Bompiani, 2017), in cui lo zoologo esplora il concetto della durata della recettività sessuale nella specie umana e in quella animale: «Invece nella nostra specie, la tendenza dei primati a una più lunga recettività è stata spinta al limite, cosicché la femmina praticamente è sempre recettiva. Quando la femmina della scimmia o dello scimmione è incinta o allatta il piccolo, la sua attività sessuale cessa. Nella nostra specie invece, l'attività sessuale si è estesa anche in questi periodi, dimodoché resta solo un breve tempo, subito prima e immediatamente dopo il parto, in cui l'accoppiamento è fortemente limitato» (ivi, pp. 102-103). Morris ritiene che questa estensione della reattività sessuale della donna rispetto all'uomo sia dovuta a una tendenza evolutiva della nostra specie che richiede un continuo consolidamento della coppia tramite scambi affettivi.

specifico della sofferenza dal filosofo Jeremy Bentham che, in *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation* (1780), si interroga sulla possibilità di provare dolore da parte delle bestie. È celebre la riflessione: «The question is not, Can they reason?, nor Can they talk? but, Can they suffer? Why should the law refuse its protection to any sensitive being?»,¹²² alla quale non si può che rispondere affermativamente, con la conseguente apertura di uno scenario di verità irreversibile con relative implicazioni giuridiche, soprattutto in rapporto all'uccisione cruenta e senza finalità degli animali.

L'incrementarsi dell'interesse dedicato agli animali deriva soprattutto dagli studi anatomici eseguiti sui loro corpi tramite la vivisezione: gli ostacoli – spesso di natura religiosa – al sezionamento dei cadaveri umani obbligano le ricerche mediche a concentrarsi su quelli animali. Dopo numerose scoperte che destano particolare scalpore (la galvanizzazione della rana di Galvani, la rigenerazione dei polipi e delle lucertole), si incentivano gli esperimenti, tanto da portare gli studiosi ad eseguire delle vere e proprie torture sui corpi animali per portare all'evidenza alcune teorie scientifiche. Se è vero che aumentano le vessazioni, il concentrarsi dell'attenzione da parte del mondo scientifico porta gli animali ad un innalzamento di grado sociale, che li colloca al pari dei condannati a morte, dei delinquenti e, in generale, degli esclusi dalla società: un infimo livello, ma pur sempre superiore a quello nel quale erano relegati in precedenza.

Lentamente, soprattutto a partire dal XVIII secolo, si iniziano a formare i primi movimenti in difesa degli animali, contro le vivisezioni, i maltrattamenti e le torture. Nella prima metà del '700, poi, numerose epidemie decimano la popolazione animale europea: questo fatto, unitamente alla nuova sensibilità che si va sviluppando, contribuisce alla formazione di una sempre più diffusa scienza veterinaria, dedicata ad occuparsi degli animali domestici o da lavoro.¹²³

Se da un lato gli animali appaiono più moderati dell'uomo, perché, una volta sazi, è necessario un periodo di tempo affinché i loro appetiti si ripresentino, come appunto sosteneva Burton, dall'altro i 'detrattori' della specie animale hanno più volte affermato che, al contrario degli uomini, le bestie non sono dotate di alcuna razionalità e, di conseguenza, sono soggette alla sfrenatezza delle pulsioni. Questa seconda posizione si

La retorica sulla minore sfrenatezza sessuale degli animali è stata anche più volte utilizzata come argomentazione misogina. Una simile posizione è sostenuta da Gryllos (cfr. *supra* § 1.3 pp. 26 e ss.), quando prova a dimostrare che l'animale è migliore dell'uomo: «Una volta gravide, le femmine non accettano più il maschio, né quest'ultimo ci prova» (PLUTARCO, *Le virtù degli animali*, cit., p. 67, 990d).

¹²² J. BENTHAM, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Oxford, Clarendon Press, 1879, p. 311 (nota).

¹²³ Cfr. R. L. MORUS, *Gli animali nella storia della civiltà*, cit., pp. 273-289.

va consolidando maggiormente nella seconda metà del XVIII secolo, in particolare con l'affermarsi della teoria malthusiana che riprendono, per certi versi, le dottrine morali tipiche del monachesimo medievale. Partendo dal presupposto che vi sia la necessità di limitare le nascite a causa del pericolo che il sovrappopolamento rappresenta per la società contemporanea, Malthus ritiene che l'uomo debba governarsi in quanto a comportamenti sessuali, al fine di evitare la riproduzione crescente ed incontrollata: secondo Malthus, «se gli animali si lasciano dominare dai loro istinti anche nella riproduzione, comportandosi automaticamente, come macchine, gli uomini invece, grazie alla loro intelligenza più elevata, possono superare gli istinti primitivi della carne e sottrarsi alla pena che la natura riserva a tutti gli esseri troppo avidi di godimento sessuale e troppo bramosi di riprodursi».¹²⁴

La modificazione della percezione dell'animalità si accompagna, ovviamente, al mutamento prospettico nei confronti della natura in generale. Nella *Contemplation de la nature* del 1764, Bonnet argomenta la convinzione prettamente illuministica che la natura vada apprezzata nella sua totalità in quanto opera d'arte del Creatore¹²⁵ e in questo senso la contemplazione diventa lo strumento attraverso cui godere della bellezza della natura e l'interesse estetico catalizzatore e promotore dello studio scientifico.

Al di là delle implicazioni economiche e sociali, nel XVIII secolo, oltre che all'adorazione dell'uomo-natura rousseauiano, si assiste a una rivalutazione dell'intelligenza degli animali: nei *Viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift, i cavalli saggi, chiamati Houyhnhms, rappresentano l'emblema della ragione pura, illuministicamente intesa. Swift descrive tutto il suo disprezzo per la degenerazione cui è andata incontro la razza umana cui fa corrispondere, in un polo antitetico, i ragionevoli cavalli che abitano l'isola: dotati di ogni virtù preclusa agli uomini, questi quadrupedi 'illuminati' fanno risaltare maggiormente la mediocrità del genere umano. È la confutazione estrema di quello che, con Rousseau, verrà definito mito del 'buon selvaggio': l'uomo della natura non è affatto migliore dell'uomo civile, perché i vizi che lo contraddistinguono fanno

¹²⁴ R. L. MORUS, *Gli animali nella storia della civiltà*, cit., p. 296. L'astinenza sessuale predicata dal parroco Malthus appare quindi come ricetta per evitare di soffrire la fame, quindi, più che di stampo moralistico, la teoria malthusiana viene recepita come un precetto economico. È evidente il netto contrasto di questa posizione con quella di Burton illustrata pocanzi.

¹²⁵ Rosario Assunto sottolinea come la concezione derivi a sua volta dal neoplatonismo umanistico, da cui si è successivamente portata avanti la teoria del *Timeo* platonico e del suo Demiurgo (R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica. Natura e storia*, Napoli, Giannini, 1973, pp. 147-148).

parte della sua essenza più profonda; la civilizzazione ha solo esasperato tendenze e azioni già realizzate.¹²⁶

Il miglioramento delle condizioni igienico-sanitarie e il diverso tipo di rapporto che via via si va instaurando con gli animali modificano notevolmente la percezione di essi. Gli uomini non dipendono più in toto dalle bestie per il lavoro, per i trasporti e per il sostentamento, soprattutto dopo l'invenzione della macchina a vapore da parte di James Watt. Parallelamente alla riduzione dell'utilità degli animali come forza-lavoro e mezzo di trasporto, cambia anche il modo di leggere, di scrivere, di interpretare e di pensare la natura e l'animalità. Quest'ultima, in particolare, inizia ad essere percepita ancor più come metamorfica, misteriosa, simbolica, divenendo 'virtuale' e 'leggera', nella raffigurazione così come nel racconto che di essa si offre. L'animale diventa spesso oggetto di spettacolo e *divertissement*, all'interno di spettacoli ludici (come il circo, rivisitazione di un'antica tradizione medievale), dei giardini zoologici e delle gare sportive, tra cui spicca la corsa dei cavalli. Se da un lato, quindi, il divario tra uomini e animali va aumentando nel momento in cui la bestia, precedentemente necessaria, diviene mero oggetto di sollazzo, dall'altro l'avvento del positivismo sociale prima e di quello evoluzionistico poi mette completamente in discussione l'assetto della *scala naturae*. Lo scontro tra natura e cultura si intreccia sempre più con l'idea che ogni specie è stata ed è in costante ed eterna evoluzione e che l'uomo e l'animale possiedono una comune genealogia.¹²⁷ L'*Origine della specie* di Darwin, dimostrando incontrovertibilmente l'esistenza delle leggi rigide e spietate che governano il mondo animale e regolano la sopravvivenza delle specie, è alla base di romanzi 'positivisti' quali, ad esempio, *Il libro della Giungla* di Kipling, in cui l'autore britannico naturalizzato indiano unisce il romanzo di formazione alla reinterpretazione dell'apologo, con i tradizionali animali *villains* che si contrappongono a quelli virtuosi e amici dell'uomo.¹²⁸ La stessa attenzione all'igiene, notevolmente in aumento, porta gli uomini a temere maggiormente gli animali, in particolare quelli esotici, ritenuti portatori di pericolose e sconosciute malattie e, in ogni caso, difficilmente inquadrabili nelle più comuni classificazioni.

Per questo motivo, peculiarmente con il diffondersi del sentimento romantico, l'animale selvaggio rappresenta sempre più ciò che sfugge ad ogni interpretazione umana

¹²⁶ A. VALORI, *Introduzione. Swift e Gulliver*, in J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, Roma, Formiggini, 1930.

¹²⁷ Cfr. R. L. MORUS, *Gli animali nella storia della civiltà*, cit., pp. 205-322.

¹²⁸ Anche *Pinocchio* è popolato da animali rappresentanti, di volta in volta, vizi e virtù, aiuto e pericolo. La metamorfosi in asino, in particolare, è forma d'umiliazione e strumento punitivo, similmente a quanto già avvenuto nell'*Asino d'oro* di Apuleio, in cui si castigava la *curiositas* di Lucio.

e, per traslato, tutto ciò che è sepolto nelle inquietudini dell'onirismo e del subconscio e che riemerge saltuariamente e in modo intermittente nei sogni e negli incubi. All'inizio dell'Ottocento, è ancora viva, in una certa misura, l'idea di una natura 'spirituale', legata ad un mistero che andrebbe in qualche modo svelato da un'anima particolarmente sensibile.¹²⁹ Il mistero della natura è, chiaramente, anche il mistero dell'animalità: la bestia, antitesi dell'umanità, sfugge alla comprensione e si configura come simbolo, sovente perturbante, della 'selva', limite invalicabile della civiltà.¹³⁰ Se, da una parte, Leopardi scrive che «le nazioni più civilizzate adoravano gli animali più utili, domestici, mansueti, ec., come gli egizi il bue, il cane, o loro immagini. Le più rozze gli animali più feroci, o loro sembianze»,¹³¹ dall'altra il recanatese, quando mette in versi la figura del passero solitario, intende simboleggiare il canto libero e isolato del poeta, lontano dal caos e dall'insensatezza della civiltà moderna. In questo contesto, l'uccisione dell'animale innocente – l'albatros in Coleridge, la balena in Melville – rappresenta una violenza imperdonabile nei confronti della natura, addirittura una metafora dell'impossibilità di comunicazione tra uomo e natura.

È naturale, quindi, che nel Novecento gli animali non siano più soltanto simboli interpretabili, inquietanti spie del subconscio o raffigurazioni oniriche. Essi diventano, sostanzialmente, una risposta esistenziale, perché custodi di una realtà intima e altra. In particolare, gli animali domestici, ormai abituati a secoli di convivenze e mutati da questa consuetudine, sono sì più vicini alla dimensione umana, addomesticati, resi più docili, finanche studiati per comprenderne i comportamenti; tuttavia, conservano sfere precluse all'uomo di innocenza e genuinità, offrendosi come risposte esistenziali all'illogicità del mondo, all'alienazione delle città e del capitalismo imperante. Il rinnovato dialogo tra uomo e animale, laddove quest'ultimo recupera il suo antico valore totemico ed epifanico della verità, esclude però l'uomo adulto dalla congregazione. Lo zoomoralismo si iscrive nell'orizzonte creativo di molti poeti, da Montale al francese Francis Ponge o alla

¹²⁹ Come sottolinea Pierre Hadot, è significativo che all'interno della comunicazione scientifica dello scienziato Alexander von Humboldt e del botanico Aimé Bonpland, intitolata *Essai sur la géographie des plantes* (1807), la pagina con la dedica a Goethe – nella quale si riconosce il debito nei confronti della sua *Metamorfosi delle piante* – è ornata da un'incisione allegorica, nella quale la dea Iside, simbolo della Natura, viene scoperta scostando il velo che la ricopriva. Il personaggio che svela la dea è, con ogni probabilità, allegoria della Poesia (P. HADOT, *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, Torino, Einaudi, 2006, pp. IX-XI).

¹³⁰ Cfr. M. DOMENICHELLI, *Animali*, in *Dizionario dei temi letterari*, cit., pp. 101-102.

¹³¹ G. LEOPARDI, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura, Volume I*, a cura di G. Carducci, Firenze, Le Monnier, 1898, p. 391 (3640).

statunitense Marianne Moore, poiché si avverte sempre più pressante la necessità di dare voce a creature la cui parola può esprimersi unicamente tramite la poesia.¹³²

Anche la psicanalisi si preoccupa frequentemente degli animali e del simbolismo inconscio ad essi collegato,¹³³ oltre che nella dimensione onirica, anche in quella favolistica e archetipica.¹³⁴ Bettelheim, per esempio, afferma che

Sia gli animali pericolosi sia quelli benefici incarnano la nostra natura animale, le nostre pulsioni istintive. Quelli pericolosi simboleggiano il selvaggio Es, non ancora soggetto al controllo dell'Io e del Super-io, in tutta la sua pericolosa energia. Gli animali salvatori rappresentano la nostra energia naturale – ancora l'Es – ora messa al servizio della personalità globale. Ci sono anche certi animali, di solito uccelli bianchi come le colombe, che simboleggiano il Super-io.¹³⁵

Alla psicanalisi fanno riferimento autori come Saba che nel suo *Canzoniere* realizza un vero e proprio 'bestiario', descritto sapientemente dalla critica di Mario Lavagetto. L'animale può diventare nuovamente 'sacro' e recuperare il suo antico valore totemico: tutto ciò che è connesso agli animali assume un valore profondamente simbolico e si collega sempre al mondo dell'infanzia, escludendo decisamente e indiscutibilmente l'adulto.¹³⁶ Sono molti gli studi sul tema: basti citare, tra i più importanti, *Il bestiario di Pirandello* di Zangrilli, in cui lo studioso cataloga le presenze animali nel corpus pirandelliano, rilevando ricorrenze e corrispondenze inattese. Come sottolinea Zangrilli, il bestiario di Pirandello è «inesauribile, insolubile, complesso. quanto lo è la realtà stessa degli animali, impenetrabile anche alle ultime conquiste della scienza».¹³⁷

¹³² Cfr. G. GHIOTTI, *L'animale che dunque scrivo*, in *La grande Iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese. Atti del Convegno Internazionale Roma, 4-6 giugno 2018*, a cura di A. Bubba, Roma, Aracne editrice, 2020, pp. 153-155. Il desiderio di dare voce ai più deboli sarà l'estrema cifra della poetica ortesiana, come vedremo più oltre. Cfr. *infra* cap. II.

¹³³ A questo proposito, si rimanda ai seguenti studi di Freud: *Psicopatologia della vita quotidiana; Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva (Caso clinico dell'uomo dei topi); Dalla storia di una nevrosi infantile (Caso clinico dell'uomo dei lupi); Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci; Analisi della fobia di un bambino di cinque anni (Caso clinico del piccolo Hans)*. Più recente è lo studio di James Hillman, *Gli animali del sogno*, di matrice junghiana (Raffaello Cortina, Milano, 1991).

¹³⁴ Bruno Bettelheim si è occupato di investigare le numerose e profonde ripercussioni positive che il racconto delle fiabe – in cui l'animalità ha un ruolo di protagonista – può avere sui bambini, in termini di elaborazione inconscia di angosce e frustrazioni e di educazione morale. Per un approfondimento si veda B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Torino, Feltrinelli, 1977.

¹³⁵ Ivi, p. 76.

¹³⁶ Lavagetto si concentra in particolare sulla funzione simbolica della gallina nella poesia sabiana, arrivando ad affermare che per Saba la gallina «è un animale sacro» (M. LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino, 1989, p. 67).

¹³⁷ F. ZANGRILLI, *Il bestiario di Pirandello*, Fossombrone, Metauro, 2001, p. 144. Su una simile impostazione si muove lo studio di Daria Galateria sull'importanza e la ricorrenza degli animali nell'opera proustiana: D. GALATERIA, *Il bestiario di Proust*, Palermo, Sellerio, 2022.

Partendo da una critica al sistema capitalistico, cui si è evidentemente asservita la ricerca scientifica naturalistica, Marx inizia a interrogarsi e a porre il problema della 'disumanizzazione' dell'uomo, completamente scisso dall'elemento naturale e schiavo della tecnologia e tecnocrazia. La messa in crisi del sistema capitalistico e il rinnovato crollo delle certezze che in letteratura avrà voce nel postmodernismo, l'uso sfrenato della tecnologia e l'abuso della natura, il problema dell'inquinamento, del sovrappopolamento, della distribuzione delle risorse non possono che trasformare il discorso sulla natura e sugli animali, anche in campo letterario. La separazione drammatica tra uomo e natura si staglia come problema inquietante anche e soprattutto perché si rivela essere una rottura tra lo stesso uomo e la sua società. In questo senso, è chiaro a tutti come il discorso ecologico non sia, per forza di cose, solo una moda, bensì una scottante urgenza. La letteratura non può sottrarsi all'ennesima chiamata alle armi.

Al tempo stesso, nell'ambito della cultura occidentale, si inizia a porre il problema di come far convivere il fatto che l'uomo sia concretamente un prodotto naturale e un 'animale' egli stesso con la realtà della sua dominazione rispetto all'ambiente e alle creature bestiali che lo popolano. L'uomo si è progressivamente emancipato da quel grembo della Magna Mater cui si era abituato ad appartenere, tagliando l'atavico cordone ombelicale e configurandosi così sempre più come un essere adulto che non ha più bisogno delle cure materne.¹³⁸ La dicotomia tra appartenenza/comunione ed esclusione/assoggettamento crea una scissione paradossale anche dal punto di vista concettuale: l'uomo non sa come porsi rispetto alla natura, anche e soprattutto riguardo la raffigurazione di essa. Ecco comparire, quindi, l'ibridismo (nel cinema, nell'arte, nella letteratura) come simbolica esternazione dell'irrisolto conflitto uomo-natura.

Il geografo Claude Raffestin ha ampiamente riflettuto sul processo di «integrazione della natura nella storia umana»,¹³⁹ ossia sul concetto di addomesticamento. Lo studioso ritiene che si possa parlare di domesticazione completa quando si sono prodotti dei sistemi viventi (che si tratti di flora o di fauna) che non potrebbero continuare ad esistere se l'uomo smettesse di occuparsene: si pensi alle piante da serra o ai giardini all'inglese che, una volta abbandonati, si seccano e si inselvaticiscono, riempiendosi di arbusti e piante

¹³⁸ In questo senso, è facile comprendere il perché delle frequenti rappresentazioni letterarie in cui è il bambino-adolescente, creatura ibrida per eccellenza, l'essere umano deputato a stabilire un contatto profondo e veritiero con la natura, molto più che l'adulto. Meglio ancora se il bambino non appartiene alla categoria degli «uomini del progresso». A questo proposito, cfr. *infra* § 2.2 e § 4.2.

¹³⁹ C. RAFFESTIN, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio: elementi per una teoria del paesaggio*, cit., p. 13.

infestanti, o agli animali cresciuti in cattività che, se venissero liberati, non riuscirebbero a sopravvivere, perché ormai incapaci di provvedere a se stessi. L'uomo, quindi, ha piegato talmente tanto la natura ai suoi bisogni, conferendole esclusivamente la forma di paesaggio costruito e non lasciandole possibilità altre di rappresentazione, da renderla dipendente in toto dalla sua azione regolatrice. L'uomo dipendente dalla natura (sottomissione) è diventato l'uomo dominatore che crea dipendenza (dominazione) e che non sempre riesce a mantenere un già precario stato di equilibrio. Se la simbiosi tende a pendere eccessivamente da una parte, per cui l'uomo, dimenticandosi del suo ruolo di ago della bilancia, schiaccia eccessivamente il prodotto delle sue modificazioni o inserisce troppo abusivamente le sue creazioni nella natura, ecco che avviene la catastrofe, nella realtà come nella letteratura. L'addomesticamento, quindi, è sicuramente anche un processo di trasformazione: Raffestin parla addirittura di «caricatura della natura»,¹⁴⁰ ovvero di immagini indubbiamente significative e non del tutto artificiali, ma sicuramente deformate.¹⁴¹ In questo processo di 'riscrittura aberrante' della natura rientra a pieno titolo anche l'animalità.

In questa dimensione, il letterato, in particolare quello novecentista, tenta di sostituire alla scissione inesorabile dalla natura uno sguardo che si fa arte, che si traduce in letteratura. Secondo questa prospettiva, l'artista crea proprio partendo dalla percezione di questa assenza e dello smarrimento, provando a colmare il vuoto della scissione, dovendo uscire da se stesso per poi poterci rientrare mutato. In un momento in cui la percezione di ciò che non esiste più o l'esperienza di una 'seconda natura', mera *mimesis* o proiezione della natura reale e mitica, creano una forte nostalgia, la rappresentazione letteraria della natura e degli animali può diventare immagine della scomparsa. Lo scrivere della natura, quindi – o secondo il processo dell'addomesticamento cui si accennava precedentemente o nella dimensione, appunto, della simulazione –, assume la funzione di colmare, almeno parzialmente, quella lacuna o assenza.¹⁴² Nel momento in cui l'uomo vive a contatto con la natura e con gli animali, tentando di offrirne una rappresentazione veritiera o simbolica, si appropria del mondo naturale e di quello animale, creando una nuova immagine di quella realtà. Durante il processo di appropriazione della natura – che è ovviamente anche

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Raffestin svolge anche una lunga disamina sui processi di modificazione e intervento umano che hanno portato dalla *silva* all'*hortus*. Lo scopo è quello di far comprendere secondo quale prospettiva e dimensione la natura diventa 'immagine', nel momento in cui viene modificata: la trasformazione presuppone e causa sempre, al tempo stesso, una nuova rappresentazione.

¹⁴² *Ivi*, p. 133.

e soprattutto un processo di conoscenza – l’uomo, come si diceva, scopre anche la propria identità.

Concependo quindi la natura come luogo di incontro con l’altro e riappropriazione di sé al tempo stesso, è giocoforza che, nel momento in cui la natura si fa sfuggente o addirittura si ammalia per l’intervento umano, il letterato debba costruirne un’immagine letteraria adeguata. Le soluzioni cui spesso ricorrono gli autori novecenteschi sono principalmente due: da un lato, come si anticipava, la denuncia della distruzione della natura e/o del paesaggio naturale, cui si accompagnano spesso immagini apocalittiche e deflagrazioni cosmiche (tra le immagini più note vi è, ad esempio, il finale della *Coscienza di Zeno*); dall’altro la natura come nostalgica assenza, come mancanza significativa e perturbante.

Niccolò Scaffai, nel suo *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, ha analizzato il modo particolare in cui la relazione tra narrazione e temi ecologici si è concretizzata. Talvolta, sono l’argomentazione e la divulgazione ecologica a necessitare delle forme della narrativa; altrettanto spesso le problematiche ecologiche diventano argomento preponderante e preferenziale della letteratura.¹⁴³ In questo senso, i temi già fortemente presenti nella letteratura moderna e contemporanea – come il rapporto uomo-natura, il ritorno nella natura come strumento per ritrovare se stessi o la polarizzazione tra la dimensione urbana e quella rustica come emblemi di diverse concezioni etiche e sociali – hanno trovato nuove metafore di esplicazione. In particolare, si verifica indubbiamente un ritorno di fiamma nei confronti dell’animalità, protagonista tanto della narrativa e della poesia, nell’ambito della quale si creano dei veri e propri ‘bestiari’ che riecheggiano l’antico genere medievale,¹⁴⁴ quanto della relativa critica letteraria.

Man mano che si procede verso la fine del XIX secolo, il rapporto di dominazione e sottomissione, in cui la natura soccombe alla forza manipolatrice e distruttiva dell’uomo creatore, si fa sempre più evidente. Più l’uomo diventa capace di ‘creare’ potenze simili a quelle naturali, più la relazione diventa impari, perché da ammiratore, contemplatore e seminatore gentile, l’uomo si trasmuta in forzatore, produttore egli stesso, ma soprattutto consumatore aggressivo della natura e dei suoi significati. Da qui l’irreparabile scissione,

¹⁴³ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, cit.

¹⁴⁴ Tra i ‘bestiari’ novecenteschi, tra i più noti vi sono F. TOZZI, *Bestie*, Milano, Garzanti, 2019; J. CORTÁZAR, *Bestiario*, Torino, Einaudi, 2020 e il più recente G. NETTEL, *Bestiario sentimentale*, Roma, La nuova frontiera, 2018. Si vedrà poi più oltre l’interessante silloge postuma D. BUZZATI, *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2015, per cui cfr. *infra* capitolo IV.

la violenta frattura che impone un riposizionamento tanto dell'uno quanto dell'altro attore. L'uomo si sposta così progressivamente al centro, operando un antropocentrismo cognitivo che impedisce alla natura di esprimere alcunché, trasformandola in ciò che, di volta in volta, occorre utilizzare di essa. Secondo Ritter, però, sarebbe possibile e auspicabile per l'uomo rientrare nella natura, superando sia l'atteggiamento di dominio che quello di sottomissione paurosa. Il rinnovato rapporto uomo-natura che deriverebbe da questa metamorfosi modificherebbe il giudizio critico ed estetico dell'uomo sul mondo naturale e, di conseguenza, sull'animalità.¹⁴⁵

È indubbio, però, che la struttura formale che si attribuisce alla natura e alla rappresentazione dell'animalità nasce realmente solo nel momento in cui avviene la profonda lacerazione tra l'uomo e se stesso, ovvero tra l'uomo e la sua naturale propensione a rivolgersi al mondo per dei fini pratici. Quando e se l'uomo si distacca dalla ricerca di un senso, può delinarsi la nascita della rappresentazione mentale della natura, che permette all'uomo di accostarsi con sentimento, senza mediazione alcuna. Il processo di connessione tra uomo e natura implica, quindi, necessariamente un'uscita da sé da parte dell'uomo che, per contemplare la natura ed esperirla, deve necessariamente separarsi dal suo io.

Simultaneamente, oltre alla dichiarata denuncia ecologica, gli autori del Novecento riflettono il clima di interesse e disorientamento che la natura provoca in chi, figlio del ventesimo secolo, vede in essa una voce muta e una terra inesplorata e, molto spesso, inesplorabile. L'assenza della natura non annulla però la sua percezione, che anzi diventa più forte e addirittura predominante sul presente. Come vedremo, Op, Bàrnabo e Daniel «El Mochuelo», solo per citarne alcuni, avvertono la privazione della natura in maniera fortemente significativa e tale percezione si amplifica sempre più soppiantando la realtà a loro circostante. Tutti e tre sperimentano un contatto talmente viscerale e primordiale con la natura e l'animalità da non poterne più fare a meno. In questo si può perfettamente leggere un'evoluzione del concetto descritto dall'Anonimo del *Sublime*, secondo cui la difficoltà da parte dell'uomo ad equiparare la natura nella sua grandezza e la sensazione di non poterne percepire a pieno l'immensità devastante vengono soppiantate dalla forza dello sguardo dell'uomo e alla capacità di cogliere, appunto, il sublime, percepibile anche e soprattutto quando si è temporalmente molto distanti dall'averlo sperimentato.

¹⁴⁵ Ritter applica il suo discorso sociologico alla dimensione del paesaggio, ma il processo ermeneutico operato dall'uomo nei confronti della natura è molto simile, per traslato, a quello messo in atto verso l'animalità.

In buona sostanza, la storia degli animali nella letteratura è la storia del pensiero dell'uomo rispetto alla natura, all'alterità e alla debolezza, ma, soprattutto, la storia dell'uomo rispetto alla propria identità, alle letture simboliche del mondo che offre a se stesso e agli altri, ai dispositivi ermeneutici di cui si dota, di volta in volta, per comprendere ciò che è 'altro da Sé', ma, al tempo stesso, una chiave di lettura di se stesso. Ci si chiede, in ultima istanza, - se animalità antropomorfa e umanità teriomorfa potranno tornare a dialogare, partendo da un orizzonte letterario in cui le presenze animali sono oltremodo significative. Si tenterà di rispondere a questo interrogativo investigando le soluzioni di tre autori che hanno fatto dell'animalità uno strumento ermeneutico dalla potenza straordinaria, immaginando per l'uomo una possibilità di riscatto solo nel suo ridiventare *vicino* all'uomo. Infatti,

se l'Uomo ri-diventa animale, anche le sue arti, i suoi amori e i suoi giochi dovranno ridiventare puramente «naturali». Occorrerebbe ammettere, dunque, che, dopo la fine della Storia, gli uomini costruiranno i loro edifici e le loro opere d'arte come gli uccelli costruiscono i loro nidi e i ragni tessono le loro tele, che essi eseguiranno concerti musicali proprio come fanno le rane e le cicale, e giocheranno come giocano i cuccioli e faranno l'amore come gli animali adulti.¹⁴⁶

¹⁴⁶ A. KOJÈVE, *Introduzione alla lettura di Hegel*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 541-542 (nota).

CAPITOLO II

ANNA MARIA ORTESE E L'ANIMALITÀ: LA NATURA SALVIFICA DEI *PERDUTI* E LA DIFESA DELL'INESISTENTE

Ma il Mondo, Signore, solo apparentemente è l'Utile e il Visibile. Dietro i suoi confini scintillanti, nelle profonde notti d'estate, regnano l'Inutilità e la Grazia, la Gioia e la Dolcezza assoluta. Tutto ciò che è eterno, che conforta quanti attendono nella disperazione, tutto ciò che è piccolo e che è in attesa del Padre.

(A. M. Ortese, *Alonso e i visionari*)

2. 1 Il sentimento 'animale' e la sua genesi in *Piccolo drago*

Nella narrativa di Anna Maria Ortese l'animalità è una metafora incredibilmente costante, nonché obiettivo caleidoscopico di molteplici prospettive ermeneutiche. La cosiddetta 'trilogia delle bestie-angelo', composta da *L'Iguana* (1965), *Il cardillo addolorato* (1993) e *Alonso e i visionari* (1996),¹⁴⁷ forse il più enigmatico dei bestiari novecenteschi, mostra tutta la natura ambivalente di queste creature, ma rappresenta solo l'apice della produzione della scrittrice in seno al concetto di animalità.¹⁴⁸ Animali

¹⁴⁷ Cfr. A. M. ORTESE, *Romanzi II*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 2005.

¹⁴⁸ Per tutto ciò che concerne le notizie biografiche e bibliografiche ortesiane, si fa riferimento alla magistrale opera di Luca Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese* (Milano, Mondadori, 2002), imprescindibile per chiunque voglia approcciarsi agli studi sulla scrittrice di 'napoletana elezione', e a A. BATTISTA, *Ortese segreta. Ritratto intimo di Anna Maria Ortese*, Roma, Minimum fax, 2008, mentre per l'inventariazione dell'archivio ortesiano si rimanda, ovviamente, a *L'Archivio di Anna Maria Ortese. Inventario*, R. Spadaccini, a cura di L. Iacuzio, C. M. Cuminale, Napoli, Arti Grafiche "Il Cerchio", 2006. Preziosissimo è anche il contributo di Monica Farnetti che – solo per citare uno dei suoi studi principali – in *Anna Maria Ortese* (Milano, Mondadori, 1998) ha operato una completa ed esaustiva ricognizione della geografia narrativa ortesiana, proponendo lo studio sotto forma di «dizionario» dell'autrice. Fondamentali sono anche le note ai testi dell'edizione Adelphi dei *Romanzi*, divisa in due volumi, il primo curato da Monica Farnetti e il secondo da Monica Farnetti, Andrea Baldi e Filippo Secchieri. Giancarlo Borri, poi, nel suo *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese* (Milano, Mursia, 1988), ha di fatto proposto una nuova lettura della scrittrice che, complice lo stigma di appartenenza al genere, come lei stessa ha spesso lamentato, era stata a lungo relegata nell'alveo degli scrittori minori. Non si può non fare riferimento anche alla rassegna di contributi proposti in *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, edizione curata da G. M. Annovi e F. Ghezzi (Toronto, Toronto University Press, 2010). Per un'analisi dell'utilizzo dei dispositivi fantastici in Ortese si rimanda in particolare a S. WOOD, *Fantasy and Narrative in Anna Maria Ortese*, «Italice», 1994, Vol. 71, No. 3. Per quanto riguarda, invece, le riflessioni sull'ecocritica ortesiana e, più in generale, sul suo rapporto con le tematiche ecologiche, mi sembra fondamentale menzionare la tesi di dottorato di Rossella Di Rosa, *Itinerari nomadici ed ecologici nella narrativa di Anna Maria Ortese, Elsa Morante e Fabrizia Ramondino*, Graduate School-New Brunswick, Rutgers - The State University of New Jersey, 2016 e il contributo di Tatiana Crivelli, *L'iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese*, «Versants: revue

fuggevoli, liberi, misteriosi, inquietanti, creature sospese tra cielo e terra e per questo potenziali ponti verso un mondo altro, le bestie ortesiane condividono spesso l'appartenenza a una famiglia distrutta e una presunta colpa (con relativa identificazione vittimaria) che grava su di loro.¹⁴⁹ L'ibridismo e il polimorfismo delle creature teriomorfe sottintendono l'inquietudine della contemporaneità nei confronti dei *molteplici altri* e, al tempo stesso, indicano come unica via di salvezza percorribile l'attesa dei 'perduti' e degli indifesi, disegnati espressionisticamente sotto forma di 'piccirilli' napoletani in *Il mare non bagna Napoli*. La creazione dei *monstra* salvifici ortesiani nasce dall'esigenza di travalicare continuamente i confini tra reale e irreale e di «mettere in discussione la frontiera tra mente e mondo»:¹⁵⁰ dovendo superare ed elaborare una realtà spesso sfidante ed economicamente e sentimentalmente precaria, Ortese decide di servirsi delle strutture e dei dispositivi della narrativa fantastica, pur non potendosi inquadrare fino in fondo in un unico e puro codice espressivo, e sovente lo fa per delineare i suoi animali-angelo, la cui vicinanza o, più spesso, l'assenza rivelano cifre inattese dell'inconscio.¹⁵¹

Sospesa tra luoghi e non luoghi, la scrittrice di adozione napoletana ha traslato la sofferenza personale, il suo essere parte dei 'perduti', nelle sue creature bestiali ma spesso antropomorfe, metafisicamente predisposte ma prosaicamente legate, proprio come i poeti, alla dimensione umana.

Prendendo le mosse dalla definizione del termine «male» nel vocabolario ortesiano costruito da Monica Farnetti,¹⁵² ci si rende immediatamente conto di come l'animale

suisse des littératures romanes», 55(2), pp. 79-88. Per la storia biografico-editoriale della «bestia che parla» (come Ortese si è definita), si veda, oltre che il già citato volume di Clerici, lo studio di Andrea Baldi, «Una bestia che parla»: Anna Maria Ortese e la discriminazione di genere, in, *Voces disidentes contra la misoginia: Nuevas perspectivas desde la sociología, la literatura y el arte*, a cura di P. García Valdés, R. Gorgojo Iglesias E E. Mayor De La Iglesia, Madrid, Editorial Dykinson, 2008, pp. 405-426.

¹⁴⁹ È il concetto di «animale guida» formulato da Carlo Donà, per cui cfr. C. DONÀ, *Per le vie dell'altro mondo...* cit.

¹⁵⁰ S. WOOD, *Fantasy, Narrative, and the Natural World in Anna Maria Ortese*, cit., p. 356.

¹⁵¹ Per quanto attiene al genere prescelto da Ortese, difficilmente si può parlare di 'fantastico' in senso stretto, come sarà invece più semplice fare per Buzzati (cfr. § 4.1). Se, da un lato, la scrittrice può essere facilmente ascritta a questo genere poiché, seguendo Todorov, il fantastico è un varco inatteso che si viene a creare nel momento in cui si verifica un evento fuori dall'ordinario che produce spaesamento in colui che vi assiste, costringendolo ad una sospensione dubbiosa tra realtà e sogno, lo spaesa (*La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2007, p. 28); dall'altro, vi è sempre una sottile aderenza alla realtà, una cinica resistenza ai vortici del fantastico che consente, tanto ai personaggi, quanto al lettore, di rimanere a galla, tutt'al più gettandosi in un'estasi prodotta dall'utilizzo costante di un registro espressivo 'visionario' e onirico. È pur vero che la cifra del fantastico va aumentando le sue proporzioni ed implicazioni, man mano che l'autrice procede nelle sue esperienze narrative: quasi del tutto assenti in *Angelici dolori* e sporadiche ed intermittenti nei racconti dell'*Infanta sepolta*, le presenze del fantastico si fanno più imponenti con le opere successive, come *L'Iguana*, *In sonno e in veglia*, *Il cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari*. Per approfondire il tema si rinvia a F. AMIGONI, *I rottami del niente: il fantastico nell'opera di Anna Maria Ortese*, «Strumenti critici», 2, 2002, pp. 207-238.

¹⁵² M. FARNETTI, *Bestia*, in EAD., *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 37-38.

condivida il suo destino vittimistico con qualsiasi altra creatura che sia debole e inerme, condizioni verso cui Ortese ha sempre mostrato una certa attenzione e sensibilità:

La dolce bestia appare, fra le creature, la vittima sacrificale prediletta dall'orgogliosa ragione umana che, disgiunta dall' 'intelligenza', è il motore stesso delle forze del male. Tuttavia, ogni creatura mite e inerme, o indebolita dall'essere giovane, vecchia, malata o straniera, si candida per sua stessa natura a subire il male, e a farsene carico in un disegno, qual è quello della Ortese, di utopistica e universale redenzione.¹⁵³

Ortese, infatti, come suggerisce Farnetti, tratta «alla stessa stregua realtà prima e seconda, [...] visibile e invisibile», esercita «in parallelo e insieme così a fondo la competenza speculativa e quella fantastica»,¹⁵⁴ ovvero considera, nel momento precedente al disvelamento epifanico delle creature, tutto ciò che può essere nascosto, che non è immediatamente visibile e va rintracciato tramite uno sguardo più acutamente analitico, fisiologicamente proprio dell'essere poetico.

Il presupposto di Ortese è quello di essere «più che mai dalla parte delle Bestie»¹⁵⁵ e di sentirsi profondamente malinconica nel sapersi appartenente alla specie umana. La raccolta di saggi *Le Piccole Persone. In difesa degli animali ed altri scritti*, curata da Angela Borghesi,¹⁵⁶ si sviluppa interamente intorno al tema dell'aggressione della Natura da parte dell'uomo, mostrandone l'ingordigia, la distruzione del limite e le torture inflitte ai danni degli animali, ultimi tra gli ultimi. Il delirio antropocentrico, gemello del capitalismo sfrenato e distruttivo, non si interroga sul domani, vivendo smodatamente nel consumo tossico e utilitaristico delle risorse, in un totale annullamento delle relazioni con l'altro e con se stessi. La schiavizzazione delle creature animali, che passa sotto il segno dell'insensato carnivorismo degli uomini, viene spesso mediata e trasportata nella narrativa tramite la costruzione delle sopraccitate figure ibride che, a cavallo tra bestialità e umanità, possono mostrare più chiaramente l'assurdità dei comportamenti sadici e aggressivi dell'uomo nei confronti della natura. In un articolo pubblicato sul quotidiano «Milano-sera» nell'aprile del 1950, dal titolo *Gli animali sono importanti*, Ortese scrive: «Voglio dire che uomini e donne, delle cose che non sono state prodotte da essi, ma già esistevano in natura, come di quelle a cui essi non hanno apportato importanti modifiche,

¹⁵³ EAD., *Male*, in EAD., *Anna Maria Ortese*, cit., p. 76.

¹⁵⁴ A. M. ORTESE, *Romanzi I*, cit., pp. XV.

¹⁵⁵ EAD., *Piccolo Drago (conversazione)*, in EAD., *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 171.

¹⁵⁶ EAD., *Le Piccole Persone*, Milano, Adelphi, 2016. Borghesi in questa raccolta postuma include riflessioni diaristiche, saggi e articoli, proponendo una selezione di pagine ortesiane che vanno dal 1940 al 1997. Per ognuno dei testi, quando possibile, viene precisata la datazione, mentre, nelle *Note al testo*, è presente una indicazione filologica e, laddove esistente, una breve ricognizione della genesi e storia editoriale.

che ne hanno quasi trasformata la sostanza, non parlano volentieri, anzi non parlano quasi affatto, e si direbbe che per essi tali cose non esistano».¹⁵⁷ In questo senso, Ortese decide di parlare delle creature come strumento salvifico primigenio e prioritario, ma anche per restituire spazio e parola a chi è rimasto confinato nell'alveo dell'indifferenza. Per questo si prospetta la necessità di discostarsi, con parziale eccezione di alcuni romanzi, dal realismo, per approdare a quello che molti definiranno realismo magico, ma che avrà connotazioni del tutto peculiari, pur muovendosi e sconfinando, nell'eterogeneità dei procedimenti narrativi, tra i dettami del fantastico e del surrealismo.

A questo proposito, Ortese annuncia la sua separazione dal realismo letterario assumendo le vesti dei suoi personaggi, nell'ambito del romanzo *L'Iguana*:¹⁵⁸ il marchese don Ilario chiede al novello Ulisse, il conte Aleardo, cosa sia il realismo e questi risponde che dovrebbe trattarsi di «un'arte di illuminare il reale», ma che, purtroppo, «non si tiene conto che il reale è a più strati, e l'intero Creato, quando si è giunti ad analizzare fin l'ultimo strato, non risulta affatto reale, ma pura e profonda immaginazione».¹⁵⁹ Non è un caso che, infatti, Ortese ricorra alla serva-iguana, non facilmente ascrivibile al rango umano né a quello animale, né al genere fantastico *totu court* né a quello realistico, per comporre il suo disegno onirico del reale e cercare di descrivere il «problema dell'esistenza». L'indagine di quei multiformi e numerosi strati del reale che vanno confondendosi e sovrapponendosi, l'uno sepolto dall'altro, è l'ambizione cui si vota Ortese scrittrice e pensatrice, provando a scuotere gli orizzonti della visione tradizionale per scovarvi significati più lucidi e penetranti. È naturale che da questa biopsia del reale vengano fuori inquietudini, perturbazioni di coscienza, desideri sepolti che destabilizzano la visione rigida e cristallizzata del mondo circostante: nessuna carezza rassicurante, ma piuttosto una energica libazione di verità ipotetiche e fantasmatiche. L'immaginazione, la voce della natura e delle bestie 'che parlano' risultano essere così uno strumento di sensibilissima auscultazione della realtà che si mistifica e si metamorfizza continuamente, non illudendo l'uomo di poter mai essere interamente abbracciata e compresa, ma ricercando ugualmente una redenzione, anche se differita o occultata.

L'ostacolo maggiore a questa, seppur sempre parziale, comprensione è rappresentato dalla divaricazione insormontabile realizzata dall'uomo adulto: l'enorme distanza che l'uomo ha posto tra sé e la Natura è simile a quella che l'adulto ha creato tra sé e il suo

¹⁵⁷ EAD., *Gli animali sono importanti*, «Milano-sera», 12 aprile 1950, p. 3.

¹⁵⁸ Cfr. *infra* § 2.3.

¹⁵⁹ EAD., *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 1986, p. 60.

essere bambino. L'infanzia, luogo dell'incorruzione e degli impulsi immediatamente realizzati, è momento privilegiato e deputato a raccogliere i silenzi della Natura, per provare a decifrarne i significati. Il *topos* dell'infante-adolescente scopritore e depositario di verità trova diverse occorrenze nella narrativa ortesiana e si ricollega alla figura dello scrittore che necessita di riconnettersi con la nudità genuina propria dei bambini. L'anelito ad abbandonare la sordità adulta è dovuto proprio all'esigenza di ristabilire un contatto con una Natura che possa restituire un significato alla vita nel percorso affannoso della modernità occidentale:

il rapporto di uno scrittore adulto con la «Natura» sembra configurarsi proprio come il rapporto di un uomo scettico, ormai stanco, con la vecchia cattedrale dove entrò bambino. Si viene qui senza molta speranza, anzi nessuna; ma questa Natura, con i suoi rituali eterni e la sua segreta tristezza, ci parla invariabilmente di un passato, di una partenza, di un Altrove raggiante, di pace, e del giorno in cui ne fummo allontanati. E senza questa memoria di una ferita ormai indimostrabile, di questo lutto in sogno, esodo e frontiera perduta, forse non si può «scrivere». Perché scrivere, quando non si giochi, è proprio questo: cercare ciò che manca, dappertutto – bussare a tutte le porte – raccogliere tutte le voci di un evento che ci ha lasciati, e quando non le voci, i silenzi – scritti in ogni corteccia d'albero, in ogni dura pietra, quando non pure nelle risuonanti, sempre uguali narrazioni del mare.¹⁶⁰

Dietro a questa particolare capacità di ascolto che predispone all'ermeneutica del mondo si cela la biografia di Ortese, costellata da lutti e perdite, tra tutte quelle dei fratelli, scomparsi prematuramente.¹⁶¹ In un breve dialogo pregno di riflessioni filosofiche, inserito come un cesello particolarmente prezioso in *Alonso e i visionari*, Ortese fa riflettere così Edwin Cerio, un giovane aspirante criminologo, appassionato di mistero: «Il vento dell'umanità non sono né i poveri né i ricchi, non le differenze sociali [...] il vento dell'umanità sono gli uomini in lutto. [...] Gli uomini che hanno perduto, per sempre, qualcosa d'inestimabile, il che non accade a tutti».¹⁶²

La scrittura, per Ortese, rappresenta un modo per sopravvivere alla perdita, un nucleo topico intorno al quale si articola il suo «problema dell'esistenza».¹⁶³ Difatti, Ortese per

¹⁶⁰ EAD., *Ma anche una stella per me è natura*, in EAD., *Le Piccole Persone*, cit. p. 17.

¹⁶¹ La famiglia di Ortese è numerosa: quinta di sette figli, Anna Maria vede morire tragicamente tre dei suoi fratelli. Il primo a morire è Giuseppe, seguito da Emanuele che perde la vita nel '33, mentre svolge servizio militare a Martinica, e da Antonio, morto sul fronte Greco Albanese nel '40. Anna Maria, da bambina, giocava spesso con Emanuele ed Antonio, a lei anagraficamente più vicini, e la loro morte la sconvolge nel profondo, portandola a parlarne spesso nei testi poetici e narrativi. Per un approfondimento sul rapporto con i fratelli e sulla loro scomparsa si rimanda a L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., pp. 23-36. La madre di Anna Maria, Beatrice detta Bice, scompare nel '51, il padre, Oreste, nel '53.

¹⁶² A. M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 1996, p. 76.

¹⁶³ Per una tematizzazione sul concetto di «problema dell'esistenza» ortesiano si rimanda a A. BAZZONI, *Anna Maria Ortese e «il problema dell'esistenza»*. *Quando la bestia parla*, in *La grande Iguana. Scenari*

auto-rappresentarsi decide di utilizzare l'ἄδύνατον della «bestia che parla»:¹⁶⁴ lo «scrittore-donna»,¹⁶⁵ come lei stessa si definisce, è simile a un animale parlante, assurdo, sorprendente ma naturalmente destinato all'emarginazione. Una creatura da cui non ci si attenderebbe l'espressione di un pensiero divergente, ma da cui proviene un appello, un grido affinché si rivolga lo sguardo a tutti quegli ultimi che sono protagonisti della narrativa e della poetica ortesiane. Già nelle prime esperienze narrative, gli animali, prosaici, magici o simbolici, costellano paesaggi, case, città e non-luoghi sono spesso messaggere di un altro mondo che, talvolta, invitano alla scoperta, allo squarcio del velo, talaltra sembrano suggerire all'essere umano di non provare ad attraversare il ponte tra i due mondi, pena l'acquisizione di una consapevolezza troppo acuta e lucida per l'essere umano.

Come ben evidenzia Tatiana Crivelli, sulla scorta di Braidotti, se la postmodernità è l'era della proliferazione delle differenze, è necessario che gli 'altri' inizino a popolare gli scenari narrativi e l'orizzonte epistemologico dell'universo intellettuale. La moltiplicazione esponenziale della diversità ha creato una lacerazione nella modernità tale da non consentire più l'appagamento tramite rappresentazioni bidimensionali e totalmente polarizzate: l'«altro», ora, è divenuto «gli innumerevoli altri».¹⁶⁶ In questa direzione, le bizzarre creature ortesiane, i numerosi *freaks* che combinano in loro mostruosità e sovrumana bontà, assumono una «funzione teratologica originaria di dispositivi del prodigio e della diversità», diventando araldi della diversità perturbante dei nostri tempi.¹⁶⁷ L'ibridismo – con conseguente emarginazione – delle creature che si analizzeranno è molteplice: si iscrive nell'ambiguità di genere (asessuati e angelici), di specie (umani e bestiali, prosaici e divini), di virtù (ora calcolatori, perfidi quasi, ora profondamente umani, eticamente sopraffini) e di appartenenza (stranieri, terreni e celesti, reali o immaginari al tempo stesso).

Sembra necessario premettere ad ogni altra considerazione sulla narrativa l'analisi del racconto *Piccolo Drago (conversazione)*, poiché sono visibili *in nuce* molte delle

e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese, Roma, a cura di A. Bubba, Aracne editrice, 2020, pp. 73-81.

¹⁶⁴ Sul tema della «bestia che parla» si rimanda a A. BALDI, «Una bestia che parla»: Anna Maria Ortese e la discriminazione di genere, cit., pp. 405-426.

¹⁶⁵ «Ero quasi ignota, invisibile, salvo il rumore, ogni dieci anni, di una polemica. E alla fine mi resi conto che la nuova Italia – la repubblica – non mi aveva voluta, non aveva posto per me»; «Uno scrittore-donna, dopotutto [...] Uno scrittore-donna, una bestia che parla, dunque» (A. M. ORTESE, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 51-52).

¹⁶⁶ Cfr. R. BRAIDOTTI, *Madri, mostri, macchine*, Roma, Manifestolibri, 2005 e EAD., *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea*, Milano, La Tartaruga, 1994.

¹⁶⁷ Cfr. T. CRIVELLI, *L'iguana, il cardillo, il puma, ...* cit.

motivazioni che spingono Ortese a porsi in ascolto del mondo degli animali e, più in generale, dei deboli: l'autrice stessa, come si vedrà, fa corrispondere l'avvenimento narrato nel racconto al momento epigonico della sua presa di consapevolezza nei confronti dell'alterità, rispetto alla quale, in fin dei conti, riesce a rintracciare i frammenti della propria identità. *Piccolo Drago*, destinato alla raccolta *In sonno e in veglia*, racconta, sotto forma di dialogo con un immaginario intervistatore, un momento onirico che risale ai quattro anni dell'autrice, quando questa sogna «di uccidere il drago come un piccolo San Michele Arcangelo».¹⁶⁸ Il racconto-ricordo viene pubblicato per la prima volta nella raccolta comparsa nel 1987, ma sembra utile menzionarlo in questo punto per la preziosa chiave di lettura che offre rispetto alla narrativa ad esso precedente, cosa cui allude la scrittrice stessa. L'uccisione del drago, infatti, incitata e incalzata dal *diktat* della cristianità e dell'adulterità, risulterà a posteriori non necessaria: il drago diviene quasi immediatamente «una specie di cocodrillo, col petto bianco, la bocca rossa, aperta, e occhi infinitamente affettuosi, benevoli... Sembrava un bambino, sembrava mi conoscesse. E io pensavo: "Come può volermi mangiare?"».¹⁶⁹ La chiamata all'uccisione sembra provenire da un'imposizione implicita e interiorizzata, preesistente e quasi atavica, a tal punto da non permettere alla bambina di fermarsi: «Mi trovai in piedi sul collo della Bestia, armata – io alta appena qualche centimetro – e con un ordine dell'Angelo. La Bestia non aveva capito».¹⁷⁰ Il drago, infatti, in Occidente è tradizionalmente associato al demonio, per via della duplice appartenenza celeste e terrena, alla sua natura lucifuga e alla sua familiarità con il fuoco, prerogative dello stesso Lucifero, ed è per questo che la bambina viene 'svezzata' alla crudeltà ed obbligata ad assassinare la creatura.¹⁷¹ Come precisa Juan Edoardo Cirlot, in quanto bestia

¹⁶⁸ M. V. VITTORINI, *Ho quattro libri in manoscritto*, «Wimbledon», a. III, n. 21, gennaio 1992, p. 28.

¹⁶⁹ A. M. ORTESE, *Piccolo drago (conversazione)*, in EAD., *In sonno e in veglia*, cit., p. 168.

¹⁷⁰ Ivi, p. 169.

¹⁷¹ Il drago è tradizionalmente simbolo di Satana e dell'Anticristo: «Il grande drago, il serpente antico, colui che chiamiamo il diavolo e satana e che seduce tutta la terra, fu precipitato sulla terra e con lui furono precipitati anche i suoi angeli» (*Apocalisse*, 12, 9) e la bestia di cui si narra nell'*Apocalisse* prende la sua forza proprio dal drago: «E la bestia che io vidi era simile alla pantera e i suoi piedi come quelli di un orso e la sua bocca come bocca di leone. E il drago le dette la sua potenza e il suo trono e un grande potere. E vidi una delle sue teste come ferita a morte, ma la sua ferita mortale fu guarita. Rimase sbigottita tutta la terra a causa della bestia e adorarono il drago perché aveva dato il potere alla bestia [...]» (ivi, 13, 2-3). Giorgio Manganelli scrive che «il punto che non deve sfuggire è che il drago è eterogeneo rispetto al luogo della propria morte, rispetto agli animali, al cielo, e soprattutto rispetto al cavaliere» (G. MANGANELLI, *Centuria*, Milano, Adelphi, 1995, p. 119). Diversamente, in Oriente il drago è tradizionalmente custode di tesori preziosi, sempre perché la sua duplice natura gli consente di assumere speciali prerogative. È significativo, quindi, che, mentre la cultura occidentale ha rivestito il drago di una connotazione peculiarmente diabolica, l'Oriente ne ha esaltato le potenzialità magico-salvifiche. È pur vero che il *topos* del drago custode compare già nella mitologia greca, se si ricorda il drago guardiano delle mele d'oro delle Esperidi e quello a difesa del Vello d'Oro, ucciso poi da Giasone. Per l'iconografia e la simbologia sul

agglomerante di molteplici connotazioni negative, riconosciuto come «nemico primordiale», il drago è tradizionalmente associato al rito iniziatico che prevede la sua uccisione, soprattutto se a compiere la prova estrema non è un uomo comune, ma un vero e proprio eroe.¹⁷²

Anche l'utilizzo del termine 'bestia' è significativo, se si pensa alla connotazione del vocabolo fin dalle sue prime occorrenze¹⁷³ e lo si confronta con quanto Ortese scrive del «piccolo drago». Pertanto, si può sicuramente essere d'accordo con De Gasperin, quando afferma che, rispetto all'immaginario biblico e folcloristico in cui il drago è associato al diavolo stesso, «Ortese takes this traditional image of evil and shapes it into an emblem of meekness and innocence».¹⁷⁴

drago si veda D. BERESNIAK e M. RANDOM, *Il drago*, Roma, Mediterranee, 1988 e U. STEFFEN, *Incontro col drago: immagini e simboli della lotta col male*, Como, Red, 1988.

¹⁷² Per CirLOT nel drago vi è una «aggregazione di elementi tratti da animali diversi, tutti particolarmente aggressivi e pericolosi: serpenti, coccodrilli, leoni e anche rettili preistorici [...] Il drago è, quindi, "l'animalità" per eccellenza, e già in questo c'è un primo aspetto del suo significato simbolico, insieme con l'idea sumerica dell'animale come "avversario", concetto che più tardi fu attribuito al diavolo. Ciò nonostante il drago (come tutti gli istinti, nelle religioni non-morali dell'antichità) può essere anche nobilitato, quasi divinizzato: così appare negli stendardi cinesi della dinastia Manciù, nel mondo fenicio e in quello sassone. In un gran numero di leggende, al di là del suo significato simbolico più profondo, il drago rappresenta il nemico primordiale, tanto che il combattimento con il drago costituisce la prova per eccellenza per l'eroe. Apollo, Cadmo, Perseo e Sigfrido sconfiggono il drago. Nell'agiografia cristiana, i santi patroni dei cavalieri, san Giorgio e san Michele Arcangelo, sono raffigurati nell'atto di sgominare il drago in innumerevoli e prodigiose opere d'arte; basti ricordare il *San Giorgio e il drago* di Carpaccio o quello di Raffaello, e il *San Michele di Tous*, di Bartolomé Bermejo» (J. E. CIRLOT, *Drago*, in ID., *Dizionario dei simboli*, Milano, Adelphi, 2021, p. 184). Sul drago nella letteratura del Novecento si rinvia a S. ZANGRANDI, *Cose dell'altro mondo: percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 62-63 e 158-160, in cui è presente anche un confronto tra il drago ortesiano e quello buzzatiano, per cui cfr. *infra* § 4.4 pp. 212 e ss.

¹⁷³ A questo proposito, si rinvia a § 1.1.

¹⁷⁴ «Ortese prende questa tradizionale immagine del male e la trasforma in un emblema di mansuetudine e innocenza»: V. DE GASPERIN, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 217. Oltre al testo biblico, è probabile che Ortese avesse ben presente la fiaba del Drago dalle sette teste, poiché la menziona tra i ricordi della sua infanzia nel racconto *Garofano verde*: «Senti, Lidia, perché tu possa intendere la mia emozione, è necessario che rivolga lentamente gli occhi indietro, a una di quelle stanze della nostra prima adolescenza, piene ancora di bambole, cerchi, palle colorate, treni in miniatura, castelli di legno e vivaci teatri; ma già ingombre di grandi libri e giornali "riccamente illustrati" dove, sulle copertine fulgide, fate e regine, principi e damigelle, il Drago dalle sette teste e Pelle d'Asino, Cappuccetto e Raggio di Sole, e una folla infinita d'altre deliziose creature, ondeggiavano graziosamente, come i fiori nel prato di un bosco» (A. M. ORTESE, *Garofano verde*, «Tempo», a. VII, n. 193, 4-11 febbraio 1943, p. 34). Del resto, non è un caso che tutte le fiabe citate raccontino esperienze di iniziazione femminili (cfr. A. CALVETTI, *Tracce di riti di iniziazione nelle fiabe di Cappuccetto Rosso e delle Tre Ochine*, «Lares», vol. 46, no. 4, 1980, pp. 487-496 e ID., *Tracce di riti iniziatici femminili nelle fiabe dell'Orsa, di Pelle d'Asino e di Biancaneve*, «Lares», vol. 53, no. 1, 1987, pp. 111-124). La trasfigurazione letteraria, come accade spesso in Ortese, non impedisce all'autrice di inserire riferimenti biografici quasi certamente corrispondenti a realtà.

Dopo essere stata trafitto, il drago sussurra: «Io ti volevo bene [...] volevo regalarti una cosa... E tu mi fai male...».¹⁷⁵ La scrittrice, quindi, attribuisce proprio al sogno infantile il ruolo di preludio alle sue premure e attenzioni nei confronti di tutte le bestie:

Il dolore dato (era stato un grande dolore, io avevo ucciso) a un amico, un piccino, una creatura così buona. Avessi potuto piangere. Ma di questo non piansi mai. Solo mutai, dentro di me, nel senso che guardai il bel San Michele con orrore, e identifichai l'Ordine Celeste (in breve: la Salvezza), con una spietatezza indicibile. D'allora, guardai sempre con cautela in tutti i mobili, nei luoghi calmi e scuri. Ogni volta che sentivo il gemito di una bestia, mi sentivo rimescolare... E non potei mai più pensare di essere «buona», una creatura come loro... Avevo un peccato. Tutti gli uomini avevano un peccato e un debito immenso da pagare.¹⁷⁶

Anche alla luce di quanto analizzato da Vilma De Gasperin, è evidente il capovolgimento dei ruoli nell'identificazione Bene/Male, laddove il Bene, tradizionalmente individuato nella volontà espressa dall'Ordine Celeste e nel suo emissario (l'Arcangelo), viene invece rinvenuto nella debolezza e innocenza del povero drago che non si ribella all'atto sacrificale; il Male, similmente, è rappresentato invece da Ortese bambina, legittimata ad offendere ed aggredire la «libertà di essere nella mansuetudine»¹⁷⁷ della Natura da un Ordine preesistente di cui, fin dall'inizio, non comprende il significato e la giustizia.¹⁷⁸ Il 'peccato originale', qui, non coincide con la disobbedienza a Dio, ma, al contrario, con l'esecuzione della volontà dell'Ordine celeste. Di fatto, secondo Ortese, anche l'uomo ha inventato un «diritto d'anima» cui le Bestie non hanno accesso, giustificando così l'opera di sottomissione e sfruttamento messa in atto nei loro confronti.¹⁷⁹ La bambina, che tradizionalmente sfuggirebbe al peccato inscritto nell'essere adulto, in questo episodio si rende complice e partecipe del misfatto umano, comprendendo di far parte dell'umanità, di non essere esente dal peccato e di avere, quindi, «un immenso debito da pagare». Ortese sembra anche voler disegnare, tramite il racconto del sogno d'infanzia e del suo percorso iniziatico, l'eziologia del mito della colpa da espiare e del sacrificio che la accompagnerà in gran parte della sua narrativa, in particolare nella trilogia animale.¹⁸⁰

¹⁷⁵ A. M. ORTESE, *Piccolo drago (conversazione)*, in EAD., *In sonno e in veglia*, cit., p. 169.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Ivi, p. 180.

¹⁷⁸ V. DE GASPERIN, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, cit., pp. 212-223. De Gasperin propone anche un'interessante comparazione tra il racconto onirico di Ortese e la poesia *The Angel* di William Blake, citato più volte dalla scrittrice, rilevando numerosi echi intertestuali (ivi, p. 217).

¹⁷⁹ Cfr. *infra* § 2.3 p. 91.

¹⁸⁰ Elmina, di cui si tratterà più diffusamente oltre, può essere vista come un alter-ego di Ortese nella sua volontà di condannarsi all'infelicità al fine di espiare una primitiva colpa commessa (cfr. § 2.5). Jimmy Op, similmente, si ammala per il senso di colpa nei confronti del puma Alonso (cfr. § 2.6): «Ora ho sete di

L'affermazione della superiorità dell'uomo sull'animale, in questo caso rappresentata dall'uccisione del piccolo drago, funge quindi da momento iniziatico tramite cui Ortese perde la sua innocenza per approdare, da vera e propria neofita, all'età adulta. Sembrerebbe, inoltre, che, in seno alla religiosità cristiana, l'accesso ad un più alto grado di consapevolezza avvenga in concomitanza con l'accostamento al sangue, non sotto forma di conoscenza del capo vittimario, ma nelle vesti di persecutore. In tal senso, però, la prova iniziatica non consente di raggiungere uno stato di maggiore consapevolezza e maturità, bensì conduce a una retrocessione nella capacità di vedere e avvertire la debolezza: l'uccisione del drago ha tutti gli aspetti del rito di passaggio, ma, anziché condurre ad una crescita tramite purificazione, sembra condannare irreversibilmente alla contaminazione.¹⁸¹

L'intenzione di rovesciamento delle credenze condivise e l'atipicità degli elementi che compongono il racconto rivelano l'esigenza, da parte della scrittrice, di mostrare la sofferenza animale come sineddoche del dolore universale degli oppressi: il piccolo drago ora, l'iguana, il cardillo e il puma poi, così come tutte le altre creature che popolano la narrativa ortesiana, sono i segnali profetici di una sofferenza umana che coinvolge tutti gli aspetti della vita e del creato. Quando Ortese, scrivendo *Piccolo Drago*, rivive il sogno dell'infanzia, lo rivisita e riscrive in una chiave ermeneutica nuova, che ha potuto possedere solo dopo le numerose esperienze di vita e di scrittura raccolte. La consapevolezza di dover ripartire dagli ultimi, dai deboli, dai piccoli e dai bambini è stata maturata e sviluppata in maniera sempre più preponderante attraverso le narrazioni ed è confluita poi nei saggi come esplicitazione della sua etica filosofica.

A questo proposito, è interessante la definizione che offre Monica Farnetti nel suo 'dizionario ortesiano' del termine «Angelo», all'interno della quale menziona anche gli animali:

Ben poco dell'antica, vasta e complessa tradizione culturale dell'angelo (fra giudaica e cristiana, pagana, iranica...) filtra, si direbbe, negli esiti fantastici della Ortese. Alla quale preme soprattutto significare il fatto che si vive circondati dall'invisibile, di cui le creature che ella chiama angeli sono gli abitanti, i testimoni e i messaggeri. Possono manifestarsi nelle forme più diverse: lasciandosi percepire attraverso suoni, silenzi, effetti luminosi; assumendo instabili e misteriosi sembianti di elfi e spiriti, folletti, fanciulli e altra «gente

almeno un po' del suo patire; di mostrarmi degno del mio nome, di quanto significa; e tutta la nazione americana dovrà essere con me. Dovremo spiare per Alonso» (A. M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, cit., p. 128).

¹⁸¹ Qualcosa di simile avviene in *L'uccisione del drago* di Buzzati, in cui, al termine del racconto, quando il drago è ormai morto, uno dei 'cacciatori', il conte Gerol, inizia a tossire, lasciando intendere un avvenuto avvelenamento a causa delle esalazioni tossiche fuoriuscite dall'animale: cfr. *infra* § 4.4 p. 214.

piccerella» d'indole ambigua e scherzosa; calandosi infine nei vari aspetti della creazione (piante e animali, astri, acque, paesaggi). Gli animali, e fra essi in particolare alcune strane creature mutanti che sotto spoglie zoomorfe celano sentimenti umani o virtù celesti, 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).¹⁸²

Ponendosi agli antipodi di una scala gerarchica di lunga tradizione, angeli e animali sembrano essere, a un primo sguardo, creature profondamente divergenti. In realtà, nella concezione panica che anima la scrittura fantastica ortesiana, i due mondi non sono affatto inconciliabili, anzi vengono resi comunicanti tramite «strane creature mutanti che sotto spoglie zoomorfe celano sentimenti umani e virtù celesti».¹⁸³

L'ibridismo, di fatto, consente l'apertura di varchi inattesi, permettendo la connessione tra mondi, creature, sensazioni, favorendo la possibilità di percepire, con forza sempre crescente, la diversità che abita l'età contemporanea. In sostanza, è lo sguardo attento, sospeso, che cerca di farsi più acuto, l'unico viatico in grado di riuscire a scorgere queste inattese e congiunzioni.¹⁸⁴

2.2 Le bestie sofferenti e lo sguardo del visionario: la narrativa degli anni '30 -'50 e le dottrine sulla metempsicosi karmica

Il gatto Anima,¹⁸⁵ comparso nel racconto *La villa* pubblicato nel 1937 all'interno della raccolta *Angelici dolori*,¹⁸⁶ è il primo animale a conquistare uno spazio narrativo preponderante, instaurando con i gatti dei successivi racconti complessi rapporti intertestuali. La «Principessa», cui la narratrice intradiegetica fa visita e sul cui grembo riposa un gatto, è la mamma di Anna Maria, Beatrice, sofferente per la perdita del figlio

¹⁸² M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, cit., pp. 27-28.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Una delle creature angeliche per eccellenza sarà Alonso, il puma protagonista di *Alonso e i visionari*, inafferrabile e invisibile ai più. L'animale non compare mai direttamente nella narrazione, ma viene menzionato, ricordato, invocato, supplicato e ci si rivolge a lui come ad una divinità: è, di volta in volta, «piccino come un angelo, o un messaggero del Cielo», un «vecchio angelo», un «bambino», «un cucciolo speciale [...], di razza angelica, soprannaturale» (A. M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, cit., pp. 108, 131, 176, 243).

¹⁸⁵ Il significato del nome «Anima» si può meglio spiegare con la solida credenza di Ortese nella reincarnazione karmica delle anime, per cui si rimanda a *infra* p. 67.

¹⁸⁶ Si tratta del primo volume pubblicato da Ortese per i tipi di Bompiani su proposta di Massimo Bontempelli, finito di stampare nell'aprile del 1937.

marinaio Manuele.¹⁸⁷ Anima viene descritto da Anna Maria, adoperando le consuete dittologie, come «un gattino strano», «bigio e molle» che la guarda «dolorosamente ostile» e poi «con occhio sì disperato e profondo, sì ironico e sdegnoso, che un brivido di passione mi riprese, e lo baciai con impeto sul nasino di gomma».¹⁸⁸ Anna Maria racconta di aver provato da giovane una vera e propria passione, probabilmente amorosa, per Anima, tanto da farle «rifiutare una quantità di ottimi fidanzati».¹⁸⁹ La sofferenza di Anima, che si «contorce di malinconia», si iscrive profondamente nella descrizione dell'animale e viene ribadita e riaffermata come costante identificativa dell'animale, percorrendo il racconto.

Alla domanda «Tu sei sempre sola?», la madre risponde: «Prego il Signore. Ho questi gerani. Questo caro gatto (e lo baciò) ch'è la mia gioia. Te lo ricordi Anima?». Poi ancora: «Cara spero che il Signore mi accolga infine nel Suo Regno, dove ritroverò Manuele, e non sarò più sola, e avrò tanti fiori. Costano, costano tanto! [...] ...e dove il mio piccolo Anima avrà anche lui i savoiardi, e un piattino, un bel piattino di latte».¹⁹⁰ In un'atmosfera fiabesca e diafana, Beatrice si trasferisce in una villa, probabile prefigurazione del Paradiso terrestre, dove, infatti, incontrerà anche Gesù e la «Regina».¹⁹¹ In uno dei tanti momenti epifanici ortesiani, in cui vi è l'apertura dello spazio limbo tra i due mondi e la possibilità di comunicare con i morti, può riabbracciare il figlio defunto Manuele. Durante l'incontro, «gli uccelli cantavano sempre più forte» e «uno, tutto rosso e – stranezza – un'aluccia bagnata di turchino, le venne sulla spalla, e con disinvoltura la baciò nell'orecchio, mostrando di doverle parlare».¹⁹² Mentre gli uccelli sembrano essere emissari di Gesù, Anima, alla comparsa del Signore, si mostra subito fortemente ostile, così come aveva fatto con Anna Maria. Gesù prende in braccio il gatto e quello lo guarda «con occhi dispettosi e cupi, cercando di graffiareLo» ed emette un miagolio «mortalmente estenuato dalla rabbia».¹⁹³ La contrarietà di Anima si mostra anche quando tenta di

¹⁸⁷ Emanuele muore al largo delle coste di Martinica (cfr. *supra* § 2.1 p. 52 nota 161). Anche Antonio morirà di lì a poco nelle acque dell'Albania, in guerra. La vicenda della morte di Emanuele, oltre che in alcuni racconti, è ben narrata nell'autobiografia romanzata *Il porto di Toledo*.

¹⁸⁸ A. M. ORTESE, *La villa*, in EAD., *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006, p. 121.

¹⁸⁹ *Ibidem*. L'umanizzazione ed elevazione dell'animale al rango di compagno di vita e finanche di fidanzato presuppone una sua collocazione nella dimensione fiabesca, in cui i confini tra umanità e bestialità sono talmente labili da risultare pressoché inesistenti. Il tema, qui solo rapidamente accennato, del trasporto erotico-emotivo da parte di un uomo nei confronti di una bestia è motivo narrativo fondamentale dell'*Iguana* e con notevoli implicazioni diegetiche: cfr. *infra* § 2.3.

¹⁹⁰ Ivi, pp. 121-122.

¹⁹¹ Il nome «Principessa», attribuito a Beatrice fin dall'inizio del racconto, è sintomo della sua predestinazione ad essere la figlia del Signore e della sua Regina e ad essere ospitata nella loro casa.

¹⁹² Ivi, p. 123.

¹⁹³ Ivi, p. 124.

uccidere un «uccellino purpureo», venendo aspramente rimproverato. L'avversione naturale del gatto nei confronti dei volatili è ribadita anche quando si dice che nella camera della Principessa-Beatrice vi sono «tre grandi gabbie grandi e ariose» in cui «facevano il nido venti cardellini, che altri non erano se non i tanti da lei amati, e poi mangiati da Anima».¹⁹⁴ Nella nuova dimensione ultraterrena ed edenica, le creature tradizionalmente ostili devono imparare a convivere e, infatti, ben presto Anima sarà ammansito, presumibilmente in seguito ad un intervento divino di addomesticamento.¹⁹⁵ I cardellini di Beatrice, inoltre, sono chiaramente una prefigurazione del 'cardillo' dell'omonimo romanzo che, non a caso, una volta morto, viene offerto al gatto del giardiniere «che però (per solidarietà, dissero) non lo aveva voluto»,¹⁹⁶ quasi che, nel frattempo, l'animale avesse conosciuto una evoluzione e sublimazione, accorgendosi della sacralità finanche dei corpi animali già privi di vita.¹⁹⁷

Anche nel racconto *La casa del gatto*, pubblicato sulla rivista mensile di architettura «Domus» nel 1942, Ortese narra del suo incontro con un gatto, questa volta nero, «forte e grande, immobile in una strana espressione di accoramento».¹⁹⁸ Alla narratrice Anna Maria, alter-ego della scrittrice, pare che il gatto abbia appena finito di «versare amarissime lacrime»,¹⁹⁹ sensazione che la induce, come spesso accade nella narrativa ortesiana, a una divagazione riflessiva:

Ho notato più volte che, contrariamente a quanto si immagina, con una leggerezza spaventosa, sul conto di questi poveri esseri che sono gli animali, essi conoscono il riso e il pianto, come ogni altra sfumatura del sentimento che accompagna o precede queste due divine espressioni. Soltanto, per un eccesso di sensibilità, una delicatezza ignota a noi

¹⁹⁴ Ivi, p. 127.

¹⁹⁵ *Ibidem*. Per Luigi Fontanella, il racconto *La villa* è quello che esplora maggiormente la tematica religiosa dell'intera raccolta. Nella villa, infatti, è presente Gesù che, alla fine, Anna Maria non avrà timore di chiamare «Signore»; avviene poi un dialogo tra due figure materne, Principessa, la madre 'terrena', e Regina, dai connotati divini che riesce a direzionare l'operato della fanciulla. Per ogni ulteriore approfondimento cfr. L. FONTANELLA, *Anna Maria Ortese's Early Short Fiction*, in *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, cit., pp. 208-211. Il Dio raffigurato in *La villa*, forse per l'addolcimento tramite il nome di Gesù, sembra piuttosto diverso da quello raffigurato in *Occhi obliqui* (racconto incluso nell'*Infanta sepolta*) per cui si rimanda a *infra* pp. 70 e ss. Rispetto alla presenza del sentimento religioso nella vita di Ortese si rimanda all'intervista condotta da Dacia Maraini, *E tu chi eri? Intervista sull'infanzia*, Milano, Bompiani, 1973.

¹⁹⁶ A. M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993, p. 25.

¹⁹⁷ Diversamente dalla *pietas* solidale mostrata dal gatto del giardiniere, Elmina appare in questo episodio come estremamente crudele e, quel che è peggio, indifferente. Il gesto di lanciare il corpo morto del cardillo al gatto colpisce particolarmente Albert che non mancherà di esprimere il suo orrore: «“Indifferenza! Cos'è indifferenza? Si può essere indifferenti davanti all'indebolirsi e morire di una creaturina dell'aria?» gridò quasi il Dupré. «E il resto della storia, poi...!» (pensava al lancio del corpicino freddo nel cortile, inutile offerta a un felino). “No, sento che queste ragazze non sono state educate in modo adeguato...”» (ivi, p. 22). Cfr. *infra* § 2.5 pp. 108 e ss.

¹⁹⁸ A. M. ORTESE, *La casa del gatto*, «Domus», n. 175, luglio 1942, p. I.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

umani, anche con gravi sforzi, essi «evitano» qualunque occasione che, mostrandoci il loro vero essere in tutta la sua beltà, possa convenientemente ferirci. Io ho visto dei cani ridere teneramente sotto un tavolo. Così, ora, avrei potuto giurare che quel gatto aveva pianto.²⁰⁰

Anche qui vi sono forti echi biografici: entrata nella casetta sul cui davanzale riposava il gatto nero, Ortese-narratrice inizia una conversazione surreale con l'animale e scopre che si tratta di Selvaggio, il gatto che lei e la sua famiglia avevano perduto anni addietro, ucciso con una sassata da «uno di quei tanti bruti che, sotto veste di uomo, passeggiano indisturbati sulla nostra terra».²⁰¹ La mamma Bice, profondamente affezionata al gatto, aveva provato un'enorme sofferenza e ora Anna Maria si consola sapendo che Selvaggio, anche detto il «Poeta», vive in una casetta con tutti gli oggetti che avevano fatto parte della sua vita terrena.

La comunicazione tra animale, ormai trascendente, ed essere umano è resa possibile esclusivamente grazie alla morte della bestia che, abbandonato il mondo profano, acquista doti particolari: riesce, innanzitutto, a trasmettere il dolore nostalgico tramite lo sguardo e si rivela, successivamente, capace di parlare. Anna Maria, infatti, afferma di aver sempre saputo che Selvaggio, un giorno, avrebbe acquistato la parola poiché «se la meritava».²⁰² È significativo notare che è sempre l'estrema sensibilità dell'autrice-narratrice a mettere in moto il processo che conduce ad una dimensione conoscitiva superiore: Anna Maria spiega di aver sempre pensato che gli animali fossero in possesso dell'intero ventaglio emotivo che, tradizionalmente, è ritenuto appannaggio esclusivo dell'uomo; per questo si sofferma a guardare quegli occhi che erano «come il cielo della sera»²⁰³ e riesce a leggervi la sofferenza, invisibile a qualsiasi altro essere umano. Significativo è che l'animale si preoccupi di chi è rimasto sulla terra:

«E dimmi, sulla terra è sempre così scuro?» mi domandò quindi, portandosi una zampetta alla bocca. La sua voce sembrava un sospiro. «Sai quando non c'è sole o luna sì, molto». «Intendevo ben altro» mi rispose Selvaggio pensosamente, «ma mi avvedo che non hai afferrato bene il senso della mia frase. Passiamo oltre. Posso offrirti un piattino di latte?».²⁰⁴

Selvaggio, qui, mostra una consapevolezza e una conoscenza ultraterrene, ma nelle sue parole aleggia una dolce reticenza, una incertezza rispetto al rivelare verità che l'uomo, ancora intrappolato nel secolo, non potrebbe sopportare. Infatti, quando Anna Maria gli chiede cosa debba riferire alla mamma Bice da parte del suo gatto, ormai

²⁰⁰ *Ibidem.*

²⁰¹ *Ivi*, p. II.

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ *Ibidem.*

²⁰⁴ *Ibidem.*

appellato teneramente come «spirittello mesto», Selvaggio risponde: «Che il mio umile pensiero è con lei... che la compiangio per trovarsi ancora laggiù. Ma che Iddio è buono, che gli angeli prendono forma di fiori, che gli uccelli non sono solamente uccelli...».²⁰⁵

Il gatto è sicuramente trasposizione della sofferenza profonda nei confronti delle creature deboli e, secondo Clerici, il racconto rappresenterebbe «l'elaborazione metaforica di un lutto»: Anna Maria e la sorella avevano perso poco tempo prima il loro gatto, fuggito dalla sua cesta di vimini mentre erano in stazione per prendere un treno.²⁰⁶ La collocazione del gatto su di un luogo tradizionalmente liminale, ovvero il davanzale, soglia tra due mondi costituiti dall'esterno e dall'interno dell'onirica casa,²⁰⁷ indica anche la capacità dell'animale di sostare tra le due dimensioni e di poterne attraversare il varco indisturbatamente, come tutte le creature divine o pseudo-divine ortesiane.²⁰⁸ L'animale salvifico è, al tempo stesso, creatura ibrida e per questo libera di spostarsi tra terra e cielo e viatico di accesso all'oltretomba. Selvaggio sembrerebbe essere il risultato di un'ascesa evolutiva di Anima che, come si diceva pocanzi, aveva già mostrato maggiore mansuetudine e docilità verso la fine del racconto: il processo di addomesticamento, qui, è già compiuto, ma anche superato in virtù di una sublimazione sovrumana. Se Anima provava una sofferenza primordiale, inscritta nel suo essere animale e simbioticamente comunicata dalla padrona, Selvaggio sembra possedere una saggezza divina, ricordando, più che il suo simile, la figura di Gesù e della «Regina» in *La villa*.

La villa e La casa del gatto, a tutti gli effetti, sembrano comporre un dittico, due momenti di un'unica biografia sentimentale, quella di Anna Maria, di sua madre Beatrice e dei loro gatti. Il solido rapporto intertestuale è confermato dal riferimento al «piattino di latte», all'amore per i fiori di Bice-Beatrice (per questo onnipresenti sui davanzali delle case),²⁰⁹ allo sguardo addolorato dei gatti, agli uccelli emissari divini.

²⁰⁵ Ivi, p. III. L'attribuzione di qualità ultraterrene agli uccelli, già evidente in *La casa del gatto*, sarà una costante nella narrativa ortesiana e particolarmente evidente in *Il cardillo addolorato*, per cui si rimanda a *infra* § 2.5.

²⁰⁶ L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., pp. 14-17. Clerici precisa che il puma Alonso sarà una trasfigurazione fantastica dello stesso gatto, elevato ad una più nobile condizione.

²⁰⁷ Cfr. R. DI ROSA, *Itinerari nomadici ed ecologici nella narrativa di Anna Maria Ortese, Elsa Morante e Fabrizia Ramondino*, cit., p. 218.

²⁰⁸ È significativo che Anna Maria incorra casualmente nel varco di accesso al mondo ultraterreno o comunque in uno spazio che le consenta la comunicazione con i defunti. Quasi mai, in Ortese, lo spazio dell'oltretomba è verticalizzato, ma vi si accede, piuttosto, attraverso anticamere fantastiche, come la villa o il davanzale della casa del gatto, grazie allo spaesamento psichico dell'autrice-narratrice. I morti compaiono spesso sulla strada che si sta percorrendo, si intravedono o si sognano mettendosi in ascolto. A questo proposito, cfr. *infra* p. 96 nota 326.

²⁰⁹ La madre di Ortese, Beatrice, era realmente appassionata di fiori, come ci riferisce Luca Clerici che riporta una conversazione tenuta con Rita, la nipote di Ortese (figlia di suo fratello Raffaele): cfr. L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., p. 14.

L'apertura dei canali di comunicazione con il mondo dei morti si può spiegare con la lettura e interpretazione di un altro racconto, *Vita di Dea*.²¹⁰ Qui, Ortese mostra, tramite le consuete forme fantastiche, la sua familiarità con la dottrina della metempsicosi, raccontando la vicenda biografica di Dea, amica della protagonista dalla bellezza paradisiaca, dai tratti mitici e sirenici, dotata di una grazia divina e di qualità presumibilmente profetiche, dietro cui si cela l'affascinante amica di Ortese, Adriana Capocci.²¹¹ Dea, oggetto dell'ammirazione adorante dell'amica, spiega di aver vissuto numerose vite e che la fortuna dorata di oggi è costata indubbiamente molteplici dolori nel passato.²¹² I doni del presente sono quindi «il frutto di una spaventosa esperienza, la corona gemmata di un martirio del quale i protagonisti, assunti nel Cielo, hanno dimenticato gli orrori...».²¹³

La teoria della reincarnazione ortesiana, avvicinandosi ad un misticismo tipicamente orientale, prevede l'esistenza di una bilancia karmica che equilibri gioie e dolori nei differenti cicli dell'esistenza. Questa prospettiva si può comprendere meglio se si considera che il 20 maggio del 1947, durante un soggiorno a Pesaro, Ortese scrive all'amico napoletano Pasquale Prunas: «...informati (domanda anche a tuo padre) se c'è a Napoli un tale Pappacena che si occupa di studi steineriani. E, se c'è, fammi avere a Pesaro il suo indirizzo. Te ne sarò grata infinitamente»;²¹⁴ a questo segue una lista di sedici titoli attribuiti al teosofista austriaco Rudolf Steiner che la scrittrice vorrebbe quanto prima consultare.²¹⁵ Abbiamo la certezza che il 31 maggio dello stesso anno Ortese fosse riuscita ad entrare in possesso di *Fisiologia occulta*, come precisa in una cartolina postale indirizzata sempre allo stesso Prunas, mentre lo sollecita a recuperare gli altri volumi: «Caro Pasquale, aspetto sempre che tu mi dica se hai avuto modo e tempo di cercare i

²¹⁰ Il racconto compare per la prima volta sul «Corriere della Sera», il 5 novembre del 1944 per poi confluire nel 1950 nell'*Infanta sepolta*. L'autrice muterà due volte il titolo del racconto, dapprima in *Lo sguardo della rana* («L'Illustrazione Italiana», a. 76, n. 5, 30 gennaio 1949) e, successivamente, in *Bionda e bella* («Corriere di Napoli», 31 ottobre-1° novembre 1952).

²¹¹ Sulla figura di Adriana Capocci e sui rapporti intessuti con Ortese cfr. L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., pp. 74-75.

²¹² «Ti spiego: non vi è luce, in me, che non sia frutto di ombra, né gioia che non sia costata alto dolore... Non alludo a un mio passato che tu ben conosci, e sai quanto sia stato facile e lieto... non a quello! La vita umana è troppo breve, perché si maturino nel suo rapido corso tutti i semi che vi sono stati gettati. È in altri giorni, dopo uno squallido morire, è in altra luce che si aprono i suoi bei fiori. Non ti ha mai sorpresa e ferita, come una crudele ingiustizia, il pensiero che su alcune creature siano accentrati, per così dire, i migliori doni del mondo, mentre i più ne mancano quasi del tutto?» (A. M. ORTESE, *Vita di Dea*, in EAD., *L'Infanta sepolta*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 84-85).

²¹³ Ivi, p. 85.

²¹⁴ A. M. ORTESE, *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas*, Milano, Archinto, 2006, p. 78.

²¹⁵ Tra i titoli che Ortese vorrebbe recuperare figurano anche *L'azione del Karma* e *Reincarnazione e Karma*.

libri di Steiner, di cui ti mandai l'elenco. Ad ogni modo, uno di lui è già trovato, quindi bisogna cancellarlo dalla lista. È, precisamente, *Fisiologia occulta* [...]».²¹⁶

Steiner, fondatore della dottrina dell'antroposofia, la 'scienza dello spirito', si era fatto promotore di alcune teorie – elaborate tramite l'osservazione della vita 'animica' e categorizzate successivamente come pseudoscientifiche – basate sull'idea della continua evoluzione della realtà. Tra queste spicca senz'altro la dottrina della reincarnazione costruita intorno al principio del ciclo karmico: l'Io dell'uomo trasmigra da un corpo ad un altro e la qualità della sua nuova incarnazione risente della precedente esperienza vitale, in una sorta di contrappasso per contrasto.

Alla luce di queste considerazioni, si spiegano meglio le parole che Dea rivolge ad Anna qualche mese prima di morire, in cui cogliamo, in un apparente paradosso, una forte invidia sperimentata dalla ragazza nei confronti dell'amica meno bella e meno pronta alla vita:

Quanta invidia mi fai! [...] Tu non sei ancora nata. Tu devi nascere e morire mille volte ancora, e poi sarai come questa fanciulla, da cui vengo appena. Di forma in forma, di esperienza in esperienza... finché una volta, come per caso, o forse per una suprema stanchezza dell'anima, non si torna di colpo indietro. Un giorno – forse non tardi – io sarò ancora la nottola, il serpe, la rana: ciò da cui venni sarò. [...] Quando un giorno, in non so quale mondo di bellezza e di gioia, tu comincerai a somigliare a Dea per la gioia che gonfierà la tua anima, non trasalire d'orrore se, nel corso di una felice passeggiata, una povera rana dolorante attraverserà faticosamente la tua strada per andare a morire più in là. Abbi pietà della sua angoscia e della sua miseria, ti prego! La *mia* anima ti guarderà da *quegli* occhi torti.²¹⁷

Conscia di aver trascorso il precedente segmento del suo ciclo vitale nel corpo di un animale – e non di un animale qualsiasi, bensì di una creatura vicina alla terra –, Dea immagina che la sua anima trasmigrerà assumendo nuovamente le fattezze di una bestia tra le più infime. Dopo la morte di Dea, come sempre accade, insieme alla radiosa fortuna dell'amica sfuma anche il ricordo di lei: Anna, nel frattempo, conosce l'amore ed è piena di quella beatitudine prima tanto anelata. Una mattina di maggio, la passeggiata di Anna e del suo fidanzato Dad è interrotta da un incontro profetizzato, ma non più atteso:

Una povera rana, il corpo a metà schiacciato dalla ruota di qualche carro ch'era passato da poco, cercava di portarsi verso il margine della strada, fino all'ombra di un ciuffo d'erba, dove morire in pace. Lo raggiunse (oh, con quanta lentezza!) e vi si accasciò. Ci eravamo inginocchiati come fanciulli davanti al suo dolore, ed essa, tutta un palpito orribile nel gonfio corpicciuolo, volgeva a non so che cielo due pupille torbide e disperate. Non ci

²¹⁶ Ivi, p. 80.

²¹⁷ A. M. ORTESE, *Vita di Dea*, in EAD., *L'Infanta sepolta*, cit., pp. 85-86.

vedeva, non vedeva più questo mondo spaventoso. Rimanemmo qualche attimo muti. «Ci guarda!» disse a un tratto Dad. Non *ci* guardava. *Mi guardava*.

Io mi copersi il viso con le mani.

Quello sguardo, e l'angoscia *così particolare* e solenne di quegli occhi torti, fissi in non so che gioia perduta, in che alta luce precipitata, io l'avevo visto un'altra volta, non mi era nuovo.

«È morta» disse quietamente Dad.

E io mi alzai, come fossero passati dei secoli, e ripresi il cammino con Dad, ma senza guardarlo più, come fossi nuovamente sola nella mia orribile vita, chiusa nel mio carcere antico, che egli ne era meravigliato.

Solo la voce di Dea, alta musica di felicità e dolore, di coraggio e malinconia, arrivava al mio orecchio spaventato; poi fuggiva, errava come un vento per la campagna in fiore.²¹⁸

È evidente che Anna immagini l'anima dell'amica trasferita nel corpo della rana sofferente, le cui pene non sono ancora terminate; sembra suggerire, inoltre, l'esistenza di una legge compensatoria, simile alla metempsicosi karmica di Steiner, che preveda un'automatica e ciclica *mutatio fortunae*.²¹⁹ Dea, descritta all'inizio del racconto con echi

²¹⁸ Ivi, p. 89. Non sembra peregrino supporre che Buzzati sia stato influenzato da questo racconto per comporre il suo *Diciottesima buca*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 3 settembre 1964 (quindi vent'anni dopo la pubblicazione di *Vita di Dea* sul medesimo quotidiano), in cui similmente compare una metamorfosi di un essere umano in rospo, seppur non in seno al processo di metempsicosi, con conseguente morte dell'animale dopo una espressionistica agonia. Durante una partita di golf, un ricco industriale si allontana per recuperare una palla, scomparendo. Alla fine, i compagni di gioco e la figlia scorgono un rospo agonizzante ricoperto di mosche, che, nella sofferenza della morte solitaria, lancia un ultimo sguardo alla giovane Lucia. Si inserisce di seguito uno stralcio del racconto dell'autore bellunese: «In mezzo al *rough*, tra le selvatiche erbe quasi più alte di lui, immobile un enorme rospo sta. È rivolto al sole che sta tramontando, si direbbe che aneli a quell'ultima luce. Deve essere stato una bestia meravigliosa, deve aver avuto degli stupendi amori, deve essere stato molto felice, un principe forse, un benigno re, un amico delle fate, un piccolo dio della selva. E adesso muore. È completamente coperto da una miriade di mosche che lo divorano. Deve avere lottato a lungo per liberarsi, ma erano troppe, ora è sfinito. Una miriade di mosche maligne lo sta divorando e succhiando, [...] Però è un travaglio lungo, una pena disperata, è la solitudine. Domattina non rivedrà più il sole, mai più lo potrà rivedere, ma ancora ne assapora il patetico riverbero tra gli alberi, quella luce che fu di giovinezza, di speranze, e di amore. Di sotto al sozzo formicolio delle mosche gli occhi luccicano ancora, la bocca palpita in lenti sospiri. Gli uomini gli stanno ancora attorno spaventati. Non è che un rospo, perché la sua vista li paralizza così? A un tratto il moribondo con un supremo sforzo rialza la testa come invocando un poco di aria. Per un istante i suoi sguardi incontrano gli occhi di Lucia. Di scatto, come se mancasse una cosa, la giovane, bella ed elegantissima donna si volta verso i cespugli urlando: "Papà, papà, dove sei?". Ma il signor Merizzi non si vede. Gli uomini intorno al rospo arretrano lentamente» (D. BUZZATI, *Diciottesima buca*, in ID., in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2015, pp. 275-289 già in «Corriere della Sera, 3 settembre 1964). In entrambi i racconti, come risulta evidente, è marcata la sensazione di aridità conseguente alla 'estradizione' dell'anfibio, il quale, naturalmente connesso all'elemento acquatico, viene qui trasposto in un contesto terreno, lontano dal suo elemento vitale per eccellenza. Buzzati, però, nell'intervista di Panafieu racconta che l'idea del racconto gli è sopraggiunta «dal ricordo di un rospo morente ch'io ho visto proprio alla diciottesima buca di un golf, qui in Italia, ma non ricordo più che golf fosse» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, p. 156). Ovviamente, per quanto attiene al tema dell'animalità nella narrativa di Buzzati si rinvia al cap. IV.

²¹⁹ Di Dea, infatti, all'inizio del racconto, si dice: «Il suo nome era Dea, e non credo che avrebbe potuto averne un altro. Non incontrerò mai più, nel corso della mia vita, un essere pari a quella giovanetta. Dalla punta dei piedi leggeri fino alla fronte ampia e serena come il cielo, dagli occhi color nocciola, di una dolcezza a nulla paragonabile (solo i raggianti angeli possono guardare come ella guardava, con una tale profondità infinita gioia), al purissimo ovale del volto, sottile nella cornice degli sparsi capelli biondi, ella emanava una grazia tale, un così meraviglioso potere, che tutti, parenti, amici, servi e chiunque la conosceva, ne rimanevano presi e incantati per sempre, e la fama della sua angelica beltà e gentilezza già varcava le mura rosse della nativa città. Non si troverà nessuno che l'abbia guardata senza sorpresa e senza

stilnovistici e petrarcheschi, come una giovane bellissima e dalla fascinazione magnetica, si reincarna in una rana lenta e dagli «occhi torti» (come preconizzato dalla ragazza stessa) che conservano, però, nel modo peculiare di guardare, l'essenza della vecchia anima. Così, anche la giovane Anna deduce che i morti non debbano essere necessariamente ancora sottoterra: «Una volta gettata l'ultima palata sulla loro fossa, essi si alzano e si allontanano vacillando pei sentieri oscuri, quali verso i cieli, quali verso i mari, quali verso le verdi profondità del globo,²²⁰ e Dio solo sa dove andranno e quale forma rivestiranno, e se non ci fissano ogni giorno, assorti, sotto forma di un povero animale o di un fiore».²²¹

Come accade di consueto, la prospettiva fantastica ortesiana cede il passo ad una realtà più sofferente, svelando gli altarini che si celano dietro il suo stile dolce e onirico: il dolore della scrittrice, percepito dentro di sé o scorto negli occhi dei *perduti*, accende un sospetto che guida, però, verso la scoperta di verità altrimenti irraggiungibili. In questo modo, gli animali ortesiani sono forieri di verità circa la miseria umana, *segni* che, ad un occhio più attento, si tramutano in *significati*.

Abbiamo dunque prova certa che Ortese possedesse almeno un volume di Steiner nel maggio del '47, ma è molto probabile che si fosse accostata agli studi di teosofia già nel '44, anno di pubblicazione di *Vita di Dea* sul «Corriere della Sera», e che disponesse già di altri testi steineriani. Inoltre, non si può escludere che si fosse dedicata alla teosofia già prima del '37, anno della pubblicazione di *Angelici dolori* e, quindi, del racconto *La villa*. Ad ogni modo, non c'è dubbio che l'idea della reincarnazione fosse ben presente nella mente di Ortese nel '42, quando pubblica su «Tempo» il racconto *Lo sconosciuto*, all'interno del quale si legge: «Ho sempre prestato fede alla credenza, troppo facilmente

gioia, sia pure per un sol momento [...] Ma il suo potere, anche su quel mondo, era quello di una stella: pura, alta, radiosa, ella lo beneficava col suo solo apparire in quel cielo cui Iddio l'aveva destinata. Dea mi amava: e poteva apparire un mistero la inclinazione di un essere così mirabilmente dotato, pure nella vita sociale – ché Dea era figlia di signori, e sfoggiava gli oggetti di più alto costo, di più raffinato fulgore, e viveva in una casa simile a un sogno –, per una ragazzetta quale io ero allora, recante nel volto e nelle vesti i segni di una magra e cupa infanzia, di un umiliato destino» (A. M. ORTESE, *Vita di Dea*, in EAD., *L'Infanta sepolta*, cit., pp. 82-83).

²²⁰ Così farà anche il puma Alonso, la cui anima, percepita dai *visionari*, continuerà a vagare in cerca di amore (cfr. *infra* § 2.6).

²²¹ Ivi, p. 90. Anche i fiori rivestono un'importanza preminente nella narrativa ortesiana, se si pensa che in *La casa del gatto*, l'attenzione di Anna, ancor prima che da Selvaggio, è attratta da un «vasetto di gerani, tutto coperto di minuti mazzetti rossi, fulgenti, stretti così da formare un graziosissimo ombrellino di seta» e che il gatto riposa proprio accanto a quel baluginio di colori (EAD., *La casa del gatto*, cit., p. I). Non solo, Selvaggio chiede ad Anna di riferire a sua madre che «gli angeli prendono forma di fiori» (cfr. *supra* p. 62). Si è già accennato, inoltre, all'importanza dei fiori nel racconto *La villa*, in cui la stessa Beatrice esulta per il trasferimento nella nuova casa dove avrebbe potuto avere tanti fiori che, purtroppo, «costano, costano tanto!» (EAD., *La villa*, in EAD., *Angelici dolori*, p. 123). Quando Beatrice lascia la sua vecchia casa, porta con sé soltanto Selvaggio e il vasetto di gerani.

ritenuta assurda, della reincarnazione, per dubitare che ciò che io facevo fosse un enorme passo addietro nella mia vita lontana, verso le origini stesse della mia esperienza, della mia anima».²²² Nella fattispecie, abbracciando un particolare sincretismo religioso, è certo che Anna Maria Ortese, già dai suoi esordi, propendesse per l'idea della reincarnazione e della *mutatio fortunae* secondo una prospettiva karmica.²²³

Secondo quest'ottica, è altrettanto probabile che anche il gatto Anima, insieme a Selvaggio, celasse in sé l'anima di un essere umano sofferente che continuava a scrutare il mondo con gli occhi e l'indole di sempre. Significativo è che ad Anima venga attribuito il genere femminile solo in un particolare momento, ovvero quello in cui Beatrice sta lasciando la sua vecchia casa per recarsi nella villa: «Andò a prendere, sulla finestra, il vasetto del geranio, se lo strinse al petto, e, sempre tenendosi in braccio la tormentosa Anima, discese con me le scale».²²⁴ Il gatto, in questo momento, è allegoria pura dell'anima di Beatrice, ancorata al passato, timorosa e diffidente, paurosa di recarsi nel luogo altro a lei riservato.

Nei fatti, la trasmigrazione dell'anima (immaginata e rappresentata come repentina e frequente, se si considera che la rana-Dea si reincarnerà nuovamente di lì a poco, una volta morta) è una delle motivazioni a suffragio della tesi ortesiana che ritiene animali e uomini profondamente affini, in un'ottica che tende a non separare il mondo naturale da quello umano, ma vede anzi in questa divaricazione le ragioni sostanziali dell'alienazione umana e della sua auto-devastazione. La metamorfosi e la reincarnazione-trasmigrazione delle anime si rivelano, in questa direzione interpretativa, ulteriori conferme della contiguità interspecie e di una necessaria, anche perché già data per acquisita, comunione con tutte le manifestazioni del creato. L'antropomorfizzazione, infatti, non riguarda solo gli animali, come precisa Luca Clerici: «In effetti uomini, astri, piante e animali (i tanti uccelli memori di *To a skylark* di Shelley) manifestano tutti la medesima consistenza di personaggi, secondo una duplice procedura di spersonalizzazione degli umani e di

²²² A. M. ORTESE, *Lo sconosciuto*, in *Angelici dolori*, cit., p. 328. Il racconto, pubblicato sul settimanale «Tempo» (a. VI, n. 145, 5-12 marzo 1942, pp. 26-27 e 44-46), è stato poi inserito da Clerici nell'edizione Adelphi di *Angelici dolori e altri racconti* (2006) all'interno della sezione da lui denominata «Racconti dispersi», ovvero insieme ad altri racconti fino ad allora mai raccolti in testi editi in volume e disseminati in quotidiani, periodici e riviste.

²²³ Sul rapporto tra Anna Maria Ortese e Rudolph Steiner si veda anche I. LIBRICI, *La metempsicosi di Anna Maria Ortese: suggestioni e influssi dell'opera antroposofica di Rudolf Steiner*, in *Scrittrici e figure femminili (Letteratura italiana e italo-spagnola)*, a cura di M. González De Sande, Siviglia, ArCiBel, 2009, pp. 285-297.

²²⁴ EAD., *La villa*, in *Angelici dolori*, cit., p. 122.

antropomorfizzazione degli esseri inanimati che culmina nella metamorfosi della protagonista in albero di *Garofano verde*».²²⁵

Anche quest'ultimo racconto, pubblicato un'unica volta sul periodico «Tempo» del febbraio del '43 e mai raccolto in volume, risulta interessante alla luce delle considerazioni finora espresse. La fanciulla protagonista scrive una lettera a una tale Lidia, raccontando di sé e dei suoi ardori, definendo il suo cuore un «cuore di uccello».²²⁶

²²⁵ L. CLERICI, *L'invisibile trama dei racconti*, in A. M. ORTESE, *Angelici dolori*, Milano, Adelphi, 2006, p. 454. Come precisa Clerici, è certo che nella biblioteca di Ortese fosse contemplato anche Shelley, ricordato in *Ma anche una stella per me è «natura»* e, non a caso, in relazione alla sostanziale unità del creato che rende gli esseri incredibilmente sensibili alla malinconia dell'Altro: «Ci sono momenti in cui un albero ci si mostra improvvisamente umano, stanco. Altri momenti che un'umile bestia (o ciò che crediamo tale) ci guarda in modo tanto quieto, benevolo, profondo, tanto puro, consapevole, amoroso, *divino*, da farci balenare l'idea di una comune Casa, un comune Padre, un comune Paese, un Reale tanto felice e beato, dal quale partimmo insieme, per naufragare in questo. E gravasse quindi su tutti noi, l'albero, la bestia, l'uomo una stessa confusa memoria della Separazione, e apprendimento rassegnato del lutto. Nelle voci di molti uccelli, forse anche dei più lieti, risuona a volte questa nota accorata, quest'alta e trepida malinconia, a cui non sembra esservi spiegazione. Questo interrogativo mite che non ha senso, per esempio, in una calma sera d'estate. Se ne ricorda Shelley in una breve lirica: *L'Aziola*» (A. M. ORTESE, *Ma anche una stella per me è «natura»*, in *Le Piccole Persone*, cit., pp. 16-17). Percy Shelley descrive il canto dell'aziola come un vero e proprio pianto («Do you not hear the Aziola cry?») a cui reagisce l'animo commosso del poeta: «Sad Aziola! many an eventide / Thy music I had heard / By wood and stream, meadow and mountain-side, / And fields and marshes wide, / Such as nor voice, nor lute, nor wind, nor bird, / The soul ever stirred; / Unlike and far sweeter than them all. / Sad Aziola! from that moment I / Loved thee and thy sad cry» («Triste assiola! molte volte, a sera / avevo udito la tua musica / vicino a boschi e fiumi e prati e colli, / e campi e vasti stagni, – / né voce, liuto, vento o uccello mai commosse la mia [anima / come quella tua musica, da tutte / diversa e ben più dolce. / Triste assiola! da quel momento io / t'amai e amai il tuo triste grido» (P. SHELLEY, *Opere*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, pp. 808-809). Come spiega Ouida, «aziola» è un termine utilizzato esclusivamente da Shelley, ma «these owls are, in scientific nomenclature, the *scops carniola*» che, in italiano, corrispondono agli assioli. Ouida aggiunge che «to the peasantry they are known as the *chèu*» («ai contadini sono noti come i *chèu*»; OUIDA, *A new view of Shelley*, «The North American Review», Feb., 1890, Vol. 150, n. 399, p. 246). È evidente la reminiscenza dell'«aziola» di Shelley nell'*Assiolo* di Pascoli che, infatti, era traduttore, tra gli altri, del poeta inglese: anche il luttuoso uccello pascoliano evocava sentimenti di malinconia con il suo riconoscibile «pianto di morte». Per un approfondimento sulle presenze degli uccelli nella poetica di Percy Shelley, si rimanda a L. N. JEFFREY, «The Birds within the Wind»: A Study in Shelley's Use of Natural History, «Keats-Shelley Journal», 1969, Vol. 18 (1969), pp. 61-80. In *To a Sky-lark (A un'allodola)*, al contrario, l'allodola è descritta come un uccello gioioso e dal canto felice: non è un caso che Ortese sceglierà proprio questo animale per la destinazione della metamorfosi salvifica di Stellino (cfr. *infra* § 2.4 pp. 101 e ss.). Ortese ha anche ben presente anche l'*Ode a un Usignolo (Ode to a Nightingale)* di Keats quando evoca i canti luttuosi degli uccelli. Infatti, in *Non da luoghi d'esilio*, un'autointervista datata 1989 e poi raccolta in *Corpo celeste*, Ortese cita proprio l'ode del poeta inglese: «ormai impallidita (causa lo splendore delle lune artificiali)» (A. M. ORTESE, *Non da luoghi d'esilio*, in EAD., *Corpo celeste*, cit., p. 154) come uno dei vertici raggiunti da Adamo. In particolare, sembra interessante citare gli ultimi versi del componimento: «Adieu! adieu! thy plaintive anthem fades / Past the near meadows, over the still stream, / Up the hill-side; and now 'tis buried deep / In the next valley-glades: / Was it a vision, or a waking dream? / Fled is that music: – Do I wake or sleep?» («Addio! Addio! Il tuo querulo cantico svanisce / oltre i vicini prati, sulla queta corrente, / su per il colle, ed ora è sepolto in fondo / ai vicini boschetti della valle: / fu una visione, o un sogno ad occhi aperti? / Svanita è quella musica: sono io desto, o dormo?»): testo originale tratto da J. KEATS, *The Poem of John Keats*, New York, Dodd, Mead & Company, 1905, p. 193; trad. it. tratta da J. KEATS, *Poesie*, Torino, UTET, 1947, p. 95).

²²⁶ I paragoni tra donne e uccelli sono moltissimi in Ortese: solo per citarne alcuni, Zena di *Il cappotto rosso* viene paragonata ad un uccello (*Angelici dolori*, cit., p. 153); l'enorme statua dell'*Infanta sepolta* ha «nere le mani pari a zampine d'uccello» (*L'Infanta sepolta*, cit., p. 66); la nonna moribonda della scrittrice in

L'atmosfera è simile a quella dei racconti di *Angelici dolori*: passioni inattese che infiammano le protagoniste, innamorate di colpo di bellissimi giovani eterei e sfuggenti, dotati di una dolcezza sopraffina.²²⁷ Lo splendido e «crudelissimo» medico portoghese si tramuta in fiume per sfuggire alla protagonista, la quale, durante l'inseguimento, emette lunghi lamenti d'amore, pregando di essere trasformata a sua volta: «“Arresta” pregai intensamente “oh, arresta i battiti del mio cuore. Strappami dal petto questo cuore desideroso, oppure trasformalo, tu che hai il potere dei miracoli, o santa Natura, trasformalo in una bestiolina verde, che strisci o voli con tenue musica d'ali, o anche in un filo d'erba, che a sera pieghi estinto!”».²²⁸ La preghiera della protagonista viene finalmente esaudita e questa si tramuta in un «piccolo melo», con chiare reminiscenze ovidiane.²²⁹ La donna-melo, per giunta, non desiderava trasformarsi in una creatura immobile come l'albero, per cui vive la sua nuova dimensione come una punizione intollerabile: «Ecco la sorte delle ragazze che corrono dietro all'amore!».²³⁰ Verso la fine del racconto, sui rami della donna-melo si poserà un uccellino, che si scoprirà essere proprio il giovane portoghese con le sembianze regalategli dalla nuova metamorfosi. Nel dialogo appassionato tra l'albero e l'uccellino, scopriamo ciò che è realmente avvenuto tra i due: la donna, morta a causa delle pene d'amore, si è reincarnata in un albero, seguita dal giovane, insediatosi in due elementi naturali per raggiungere, alla fine, la sua amata.²³¹

Partenza della nonna è descritta come «un uccello morto dal freddo, con la rugiada sotto l'ala nera» (*Angelici dolori*, p. 316).

²²⁷ I molteplici giovani di cui la protagonista-autrice si innamora sono descritti sempre come creature angelicate, teneri cherubini affascinanti e troppo cresciuti, quasi sempre reminiscenze paterne. In un articolo del '58, Ortese scrive: «Mio padre era un bell'uomo, con gli occhi azzurri, i capelli di un castano dorato, ricci e densi come un tessuto, i lineamenti regolari, la pelle rosea, una fronte maestosa che facilmente s'illuminava di collera, ma ancor più facilmente si rischiarava e rideva. Dicono che da giovanotto assomigliasse a un mercante arabo, di quelli che si vedono nei suk, con le gambe incrociate su un tappeto, intenti a vendere rosari ed elefantini di avorio» (A. M. ORTESE, *Partiamo per il Brasile*, «Corriere d'informazione», 18-19 maggio 1958, p. 5). In particolare, il giovane di *Garofano verde* ricorda moltissimo quello del racconto *Angelici dolori* che dà il titolo alla raccolta, ma anche il «Professore» di cui si innamora la protagonista in *Sole di un sabato*. I richiami intertestuali sono numerosi, se si pensa che anche in *Garofano verde* vi è una madre innamorata dei suoi fiori.

²²⁸ A. M. ORTESE, *Garofano verde*, cit., p. 35.

²²⁹ Qui, però, il processo appare invertito, giacché Dafne è tramutata in albero, in seguito a un'accorata preghiera rivolta al padre, per sfuggire alla violenza di Apollo; la protagonista di *Garofano verde*, invece, subisce la metamorfosi perché vengano lenite le sue pene d'amore.

²³⁰ *Garofano verde*, p. 35.

²³¹ La metamorfosi come espediente terapeutico e salvifico sarà motivo narrativo anche in *Folletto a Genova* per il quale cfr. *infra* § 2.4 pp. 101 e ss.

Anche nel racconto *Occhi obliqui*,²³² il dolore del cosmo viene raccolto in tutta la sua potenza da Rachele, una bambina-filosofa che interroga il Creatore sul motivo di tanta sofferenza, accusandolo di quell'indifferenza sorniona simile a quella dell'uomo:

Tutto continua, tutto si rinnova senza senso né consolazione, per questa terra che ho cara. Padre, signore: ho visto le madri accartocciarsi e piegarsi come foglie bucate dai venti invernali, dopo aver colmato di bianco latte la bocca dei figli; gli animali venire uccisi, le erbe calpestate, i fiori recisi, prima che il loro giorno fosse consumato. Tutti finire la loro giornata senza troppa luce, come operai malvestiti in una fabbrica nera, sotto comandi feroci. Padre caro, perché non li guardate? Perché non li scaldate? Perché non li investite di gioia? Perché essi soffrono e muoiono senza vedervi, senza trasfigurarsi? Senza pace, muoiono?»²³³.

Gli occhi «obliqui» del Padre sono simili, anche se più teneri e impetuosi, a quelli «torti» della rana-Dea. In un gioco ossimorico spesso adoperato da Ortese, quelli di Dio sono, al contempo, occhi dallo sguardo «sinistro e tenero» e velati da una «strana malinconia»; sono simili, quindi, a tutte quelle creature deboli, bambini e animali tra tutte, di cui Ortese ama descrivere lo sguardo. Di quegli occhi Rachele si innamora perdutamente, abbandonandosi ad una passione mistica e totalizzante che rende vano qualsiasi altra esigenza vitale: nella bambina è visibile *in nuce* una passione religiosa folgorante, di stampo devozionale, simile a quella che avrà Elmina per il Cardillo e Jimmy Op per il puma Alonso. Successivamente, Rachele viene dimenticata ed abbandonata dal Padre: come accade con tutte le altre creature, dopo l'entusiasmo iniziale dato dall'eccitazione della creazione, tutto diventa noioso e privo di interesse per il Signore che, relegando le sue creature nell'indifferenza per poi destinarle all'oblio, semina sofferenza nel mondo.

Come sottolinea Luisa Cordaro, rispetto a Mario di *Indifferenza della madre*, che a breve sarà oggetto di analisi, Rachele subisce un'evoluzione: la bambina non sviluppa semplicemente un sentimento di compassione rispetto a tutte le creature, ma chiede anche la ragione dell'indifferenza, dopo aver sperimentato una dolorosa disillusione.²³⁴ La risposta del Padre è cruda, priva di mistificazioni consolanti:

«Tu credi che io sia buono, Rachele», continuò crudelmente. «Peccato! Io non sono buono. Sono come te, come gli altri. Sono anche peggio di te, perché tu mi ami, e io no. Io non amo che la bellezza. Odio i tentativi, le decadenze. Abbandono quanto mi è piaciuto un'ora e mi preoccupa di cercare nuovi divertimenti. Non credere che ciò non

²³² Comparso dapprima nel settembre del 1948 sul periodico «L'Illustrazione italiana» con il titolo *Dio ha gli occhi obliqui*, confluirà successivamente nell'*Infanta sepolta*, con un titolo in cui scompare il nome di Dio, ovvero appunto *Occhi obliqui*.

²³³ A. M. ORTESE, *Occhi obliqui*, in EAD., *L'Infanta sepolta*, cit., pp. 32-33.

²³⁴ L. CORDARO, *Anna Maria Ortese: A Testimony of Time*, University of Toronto, 1999, pp. 71-22.

mi dia tristezza. Ho un tribunale qua dentro, io: ma io sono il giudice e io l'accusato. E i nostri colloqui nella sera sono eterni».²³⁵

Il Padre non è immune, però, da un discreto senso di colpa nei confronti della sofferenza creaturale che non riesce a lenire: è un bambino stanco, come egli stesso afferma, «un figliuolo triste» che «può farsi cattivo senza volerlo», mentre Rachele sente di essere per lui «una terra, una madre», di poter offrire quel sostegno che a lei è stato strappato via. È la richiesta di esistere che Rachele porge al Padre, la stessa supplica proveniente da tutte le creature insignificanti che reclamano, a bassa voce, che si attribuisca loro un senso. E dall'indifferenza ecco scaturire quello che Claudia Minerva ha definito «dolore colorato» a proposito di *Mistero doloroso*,²³⁶ ma che si può ritenere a buon diritto metafora sinestetica adatta a descrivere il sentimento prevalente nella narrativa ortesiana.

Nel racconto *Indifferenza della madre*, pubblicato per la prima volta nel 1949 sul periodico «Risorgimento» con il titolo *Tristezza del figlio* e poi confluito nell'*Infanta sepolta* (1950), l'attenzione rivolta all'animale indifeso costituisce una via di fuga terapeutica alla carenza affettiva vissuta dal piccolo Mario, che non riceve le necessarie attenzioni dalla madre. Dietro Mario si cela la bambina Anna Maria, abbandonata dalla madre e dagli uomini, che trova nell'immaginazione fantastica e nella scrittura un conforto utile ad evadere da una realtà percepita come emotivamente povera. Subendo i colpi violenti dell'indifferenza da parte di chi avrebbe dovuto occuparsi di lui, Mario sconta la sua pena da innocente, divenendo particolarmente sensibile nei confronti di tutte quelle creature che, come lui, sono state ignorate, abbandonate, finanche offese:

Presagisce confusamente che la parola d'ordine, per lui, è solitudine, e, intenerito dagli strazi sofferti, si china con un interesse insolito agli altri giovani esseri sulle piccole cose. Ha una debolezza morbosa per un piccolo gatto, il cui lamento, se ha fame o freddo, o lo sguardo timido e supplichevole gli ricordano con un brivido le sue recenti disperazioni. Una lucertola che riposi timidamente al sole, su un sasso, coi piccoli occhi velati di piacere e di paura, gli fa battere a precipizio il cuore, e si strugge dal desiderio di carezzarla.²³⁷

Il dolore sperimentato da Mario e Anna Maria bambina ha fatto sì che questi diventassero responsivi a qualsiasi forma di solitudine e di richiesta d'aiuto da parte di creature ugualmente fragili e oppresse. Mario, similmente ad Anna Maria bambina, supplisce alle mancanze d'amore materno vestendosi di sogni e di immaginazione,

²³⁵ A. M. ORTESE, *Occhi obliqui*, in EAD., *L'Infanta sepolta*, cit., p. 34.

²³⁶ C. MINERVA, *Il dolore colorato: mistero doloroso di Anna Maria Ortese*, «Otto/Novecento», XXXIX, 2, 2015, pp. 2036-4628.

²³⁷ A. M. ORTESE, *Indifferenza della madre*, in *L'Infanta sepolta*, cit., p. 18.

provando a decodificare il mondo reinterprestando la realtà. Così si affaccia l'immagine del gatto sofferente, con uno «sguardo timido e supplichevole», simile a quello di Selvaggio, di Anima e a quello che sarà di Alonso e, nuovamente, la sofferenza si propone come *trait d'union* tra le due specie, strumento di intima e appassionata comunicazione:²³⁸ non a caso, Robert Burton aveva trovato proprio nella malinconia – termine molto caro a Ortese e da lei spesso utilizzato proprio in riferimento agli animali – il punto di connessione tra animali e uomo.²³⁹ L'indifferenza della madre di Mario è simile a quella del Padre di *Occhi obliqui* e, allo stesso modo in cui il dolore accomuna tutte le creature, anche l'indifferenza loro riservata li rende parte di un'unica, malinconica dimensione.²⁴⁰

Non è un caso, quindi, che in tutta la geografia narrativa ortesiana in cui animali, angeli, creature diafane e oniriche contribuiscono, a vario titolo, ad unire i frammenti di una vita per attribuirle un senso, i bambini o i fanciulli adolescenti ricoprono il ruolo di protagonisti, mediatori tra il mondo invisibile e quello evidente ma ipocrita degli adulti. D'altronde, anche l'antroposofia del filosofo austriaco aveva rivestito il mondo dell'infanzia di particolari connotazioni metafisiche:

(Dopo la morte) la vita continua. Quando, arricchiti per così dire di tutta la vita terrena, – non solo di quella cosciente, ma anche di quella inconscia – siamo divenuti “simili a fanciulli”, per entrare da fanciulli nel regno dei cieli, si apre per noi una vita che si potrebbe descrivere così: l'uomo si percepisce quale è. Come nella sua abituale coscienza terrestre è qui fra piante, pietre e animali, così percepisce nel tempo in cui ora è giunto (descrive la vita dopo la morte): si trova tra anime umane, anime che non vivono però

²³⁸ Qualcosa di molto simile accade a Decio e Julio di *Alonso e i visionari* che possono contare solo sull'affetto del loro puma: si tratta dei visionari, gli unici potenziali araldi di verità. Cfr. *infra* § 2.6.

²³⁹ Cfr. *supra* § 1.4 pp 37 e ss.

²⁴⁰ Il tema dell'indifferenza materna tornerà anche nel *Cardillo addolorato*, in cui Elmina, dominata dal rimorso per aver ucciso, pur involontariamente, un cardillo, non riesce a prendersi cura dei suoi figli. Elmina è ripetutamente descritta come 'muta', come molte donne ortesiane che portano con sé il fardello del loro dolore: madre di Babà prima e di Alessandrina poi, non dedica ai figli nessun amore, costruita e decostruita molteplici volte dagli uomini che la circondano. Della figlia Alessandrina «a Elmina, importava poco o nulla. E ciò senza colpa. Nel suo animo, spesso così ridente e dolce, la preoccupazione materna non esisteva» (EAD., *Il cardillo addolorato*, cit., pp. 188-189). La mancanza di trasmissione di amore genera, in Alessandrina, un totale mutismo. La colpa che grava sul cuore di Elmina, che oggi definiremmo in termini patologici, non consentendole di amare se stessa, le impedisce anche di amare l'altro da sé che replica il comportamento materno. La figlia è talmente convinta di essere inconsistente e finanche irrealista da non poter credere che la madre possa parlare di lei: si convince, quindi, dell'esistenza di terribili creature in agguato. Il non detto, nemico della relazione madre-figlia, prende forma nell'immagine del temibile cardillo e le uniche parole emesse da Alessandrina riguardano proprio il misterioso uccello, figlio di una oscura storia familiare fatta di crudeltà e tradimenti. Già nel *Folletto a Genova*, come si vedrà (cfr. *infra* § 2.4), Stellino, la piccola creatura prima allevata e poi abbandonata dalla sua «mamma», dopo la morte si trasforma in un'allodola; così la narratrice commenta l'evento: «e chi può dire cosa si agiti dentro il vento, quali voci di fanciulli disperati e infine liberati, ma sempre in ansia di rivedere la madre che li ha ingiustamente colpiti?» (A. M. ORTESE, *Il Folletto a Genova*, in EAD., *In sonno e in veglia*, cit., p. 71).

sulla terra, ma nei cieli, che sono morte o non ancora nate; vede inoltre intorno a sé le gerarchie superiori: Angeli, Arcangeli, Archai, Exusiai, e così via. (...).²⁴¹

Confortati dal carteggio con Prunas che testimonia di una Ortese già conoscitrice e sostenitrice delle dottrine steineriane, sembra possibile immaginare una *contaminatio* epistemologica anche per ciò che concerne la superiorità dell'infanzia relativamente ai processi gnoseologici.

Entrando a buon diritto tra i diversi e i dimenticati, i bambini si metamorfizzano in chiave d'accesso per il regno dei cieli in cui «l'uomo si percepisce quale è». In questo senso, al pari di animali e angeli,²⁴² i bambini sono qui e altrove nello stesso momento, a metà tra il mondo reale e il mondo onirico, tra concretezza plastica e miraggio allucinato, ed è proprio la natura ambivalente a consentire loro di farsi araldi di verità. Quando poi accade che sia un bambino ad accostarsi all'animale, nella sua dimensione simbolica se non anche allegorica, il grumo di verità che l'uomo si propone di nascondere viene alla luce in uno spiraglio o in una crepa che Ortese cerca di catturare nelle epifanie della sua narrativa breve. La «gente piccerella» ha la prerogativa di possedere uno sguardo straniante, simile a quelli di cui parla Šklovskij quando illustra la tecnica dello straniamento che dovrebbe adoperare l'artista:

Ed ecco che per restituire il senso della vita, per «sentire» gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; *l'arte è una maniera di «sentire» il divenire dell'oggetto, mentre il «già compiuto» non ha importanza nell'arte.* [...] Gli oggetti percepiti diverse volte, cominciano ad essere percepiti per «riconoscimento»: l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo. Per questo noi non possiamo dirne nulla. La sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione si compie nell'arte in vari modi: in questo saggio voglio indicarne uno, quello di cui si servì quasi costantemente L. Tolstoj. [...] Il procedimento dello straniamento in Tolstoj consiste nel fatto che non chiama l'oggetto col suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta, e l'avvenimento come se accadesse per la prima volta; per cui adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti in altri oggetti.²⁴³

²⁴¹ R. STEINER, *Il destino dell'uomo*, Milano, Editrice Antroposofica, 2004, pp. 18-19.

²⁴² Cfr. *supra* § 2.1 pp. 57-58.

²⁴³ V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 12-13. Angela Borghesi, curatrice dell'edizione Adelphi di *Le Piccole Persone*, nel suo *Dio nelle ciliegie*, posto in appendice della raccolta di scritti, offre una comparazione del pensiero ortesiano proprio con l'autore di *Guerra e pace*. Anche Tolstoj, infatti, sebbene non venga ricordato da Ortese e quindi non possa essere considerato con certezza una delle sue fonti, si è occupato moltissimo di animali, antesignano nel proclamare la sua scelta vegetariana come sottoscrizione di non violenza e un amore nei confronti di tutte le creature. Dai *Diari* dello scrittore russo è riscontrabile una corrispondenza piuttosto sorprendente con le tematiche trattate ed esplorate da Ortese, per

Lo sguardo del bambino si accosta alle cose con la meraviglia che contraddistingue la prima visione. L'impressione entusiastica che il fanciullo conferisce alla percezione e alla descrizione del mondo è auspicabilmente la stessa che dovrebbe assumere l'artista, adoperando la tecnica dello *straniamento*, rispetto all'oggetto fonte di ispirazione creativa. Straniarsi, per il formalista russo, vuol dire entrare in una dimensione altra, aprendo il varco della comunicazione atipica similmente a quanto, inconsapevolmente, sono in grado di fare i bambini.²⁴⁴ La peculiare dialettica tra la figura dello scrittore e quella del bambino, nonché la concezione della scrittura particolarmente affine al formalismo, sono esplorate da Ortese in *Dove il tempo è un altro*,²⁴⁵ scritto incluso nella raccolta *Corpo Celeste*:

Ecco: se dovessi definire tutto quanto mi circonda: le cose, nella loro infinità, o il mio sentimento intorno alle cose, e questo da mezzo secolo circa, io non potrei adoperare altra parola che questa: stranezza. E desiderio – anzi urgenza dolorosa – di rendere, nei miei scritti, il sentimento della stranezza.

All'adulto, e ai popoli molto colti, tutto il mondo è il mondo dell'ovvio, del luogo comune. L'uomo, perciò, applica i suoi cartellini col prezzo e, occorrendo, le informazioni sulla merce, sull'uso, dovunque. Questo è un campo, questo è l'*oceano*, questo è un *cavallo*, questa è la propria *madre*, questa la *bandiera nazionale*, questi sono due *ragazzini*. Ma per il fanciullo, e l'adolescente, e anche per un certo tipo di artista – un po' meno per uno scrittore – non è così! Dovunque egli s'inoltri, tutto risplende di una luce senza origine. Ogni cosa che egli tocca – la bandiera, un cavallo, l'oceano – scotta e lo folgora di stupore. Egli capisce ciò che l'adulto non capisce più: il mondo è un *corpo celeste*, e tutte le cose, nel mondo e fuori, sono di materia celeste, e la loro natura, e il loro senso – tranne una folgorante dolcezza – sono insondabili. Ogni cosa che il ragazzo tocca o vede passare, lo fa piangere; chiede inutilmente alla ragione o ai superiori una spiegazione sul perché o il come di tali magnificenze: di solito i superiori (maestri e genitori compresi) non sono più informati e attenti di un calamaio. Il ragazzo è solo. Il suo approssimarsi – e poi la caduta, spesso uno scontro con la terra e il mondo cosiddetto *reale* – avviene così. È un'estasi, o un impatto. Avere, in queste circostanze, mezzi espressivi, essere educati a usare questi mezzi, potrebbe voler dire essere forniti di un paraurti, o un paracadute. Significherebbe entrare nel mondo – del reale – per il verso giusto e proprio all'anima dell'uomo, che è il fatto creativo. Quando ciò non avviene, e il bambino entra nel mondo esclusivamente attraverso la proprietà di oggetti di mercato, in lui resta un'ansia, un vuoto, che spesso si fa amara insoddisfazione – sebbene egli abbia tutto – o ira. Perché nella sua educazione, o nascita al mondo, è mancato l'apporto della sua propria invenzione e creatività. Egli ha trovato tutto già fatto. E il tutto fatto – da altri – che lo distruggerà, come un muro vuoto, egli, da quando si accorgerà della propria

cui si rimanda allo scritto di Borghese: *Dio nelle ciliegie*, in A. M. ORTESE, *Le Piccole Persone*, cit., pp. 241-271.

²⁴⁴ Anche Deleuze e Guattari analizzano la tecnica artistica paragonandola all'approccio conoscitivo proprio dei bambini: entrambe, la creazione artistica e il pensiero infantile, non conservano «nulla di personale e di razionale», il che porta i due filosofi ad affermare che «A suo modo, l'arte dice quel che dicono i bambini. È fatta di tragitti e divenire, quindi compone delle mappe, estensive e intensive» (G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Quel che dicono i bambini*, in IID., *Critica e clinica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996, p. 90).

²⁴⁵ Lo scritto è datato in calce 1° aprile 1980 e, prima di comparire in *Corpo Celeste* nel 1997, viene pubblicato, grazie alla mediazione di Haas, sulla rivista «MicroMega» nel 1990.

amputazione fantastica, o creativa, vorrà distruggere. Così, ho sempre pensato che il problema massimo del mondo – e della sua pace, anche se relativa – sia avere dei bambini in grado di entrare nel mondo cosiddetto adulto creando, essi stessi, e non, invece, appropriandosi o distruggendo. Creare è una forma di maternità; educa, rende felici e adulti in senso buono. Non creare è morire e, prima, irrimediabilmente invecchiare.²⁴⁶

La descrizione del modo in cui avviene la creazione artistica è evidentemente simile a quella offerta da Šklovskij con la sua teoria dell'arte come straniamento. Nei bambini Ortese riesce a scorgere il fluire della vita, l'attimo dell'«estasi» spesso castrato dal cinismo dell'adulità, protesa a scongiurare ogni slancio creativo che non sia in grado di sottoporre al suo vaglio di dominatore. In questo senso, l'«amputazione fantastica» vissuta dal fanciullo durante i suoi primi contatti con il mondo determina il passaggio all'età adulta, ma contiene in sé un vizio di forma: il bambino che non ha imparato a creare, vivendo nel mondo solo attraverso il possesso, riuscirà ad entrare in contatto con il reale solo attraverso la distruzione: è quanto accade ad Anna Maria di *Piccolo drago*.

La filosofia ortesiana, toccando anche soglie di notevole complessità, suggerisce quindi esservi un particolare legame tra la frustrazione della meraviglia infantile e la rovina verso cui il mondo moderno sta incorrendo. Appagare ed emancipare il fanciullino pascoliano è, per Ortese, una strategia salvifica: solo l'adulto che trattiene in sé lo stupore del bambino può ancora *creare* ed entrare in contatto con la debolezza, ovvero con l'altro da sé e con il sé più profondo al tempo stesso. Il contatto con la Natura, secondo questa prospettiva, «ci parla invariabilmente di un passato, di una partenza, di un Altrove raggiante, di pace, e del giorno in cui ne fummo allontanati»,²⁴⁷ secondo un'idea, comune a molti, secondo cui l'infanzia corrisponde a una fase mitica ed edenica di genuinità, sostenuta da una capacità di percepire il mondo senza i filtri corruttivi disposti dalle costruzioni sociali.

Come ha sottolineato efficacemente Ivana Librici, «si può leggere *in nuce* in questi racconti giovanili alcuni nuclei narrativi che verranno sviluppati nei romanzi della maturità, come il canto di amore e di morte del cardillo eponimo, gli amori tra esseri di regni e specie diversi, alcuni tra gli animali privilegiati: gli uccelli che rappresentano l'amore idealizzato e i rettili, che incarnano al contempo il male ma muovono a pietà, come il rospo in cui trasmigra l'anima di Dea e la più compiuta figura dell'Iguana».²⁴⁸ La prospettiva ortesiana che vede gli animali partecipi di quella sofferenza universale cui

²⁴⁶ A. M. ORTESE, *Dove il tempo è un altro*, in *Corpo Celeste*, cit., pp. 60-63.

²⁴⁷ EAD., *Ma anche una stella per me è natura*, in *Le Piccole Persone*, cit., p. 17. Cfr. *supra* p. 52.

²⁴⁸ I. LIBRICI, *La metempsicosi di Anna Maria Ortese*, cit., p. 289.

sono destinate tutte le creature deboli si accorda perfettamente alle tendenze maggiormente avvertite e indagate dagli Human-Animal Studies, secondo cui l'antropocentrismo gnoseologico e ontologico – che, durante il Rinascimento e poi, con una nuova declinazione, durante l'Illuminismo, aveva portato l'uomo a percepire il mondo circostante secondo le sue misure deformanti – si configura adesso come la più grave distorsione cognitiva contemporanea, poiché avalla un *parterre* di comportamenti finalizzati a mantenere in essere questa contraffazione della realtà, conducendo ad un *impasse* irreversibile. Ortese, al contrario, si sforza di operare un decentramento riflessivo sperando di incentivarne anche uno comportamentale, evidenziando l'orrore di questa deformazione prospettica e offrendo delle soluzioni, non sempre di facile percorribilità, sia dietro le figurazioni narrative che, esplicitamente, nella saggistica e nelle proposte giornalistiche. Del resto, l'alterazione prospettica antropocentrica è spesso associata da Ortese al male che scaturisce naturalmente dall'impossibilità di sperimentare la pietà nei confronti della debolezza, come esplicita la scrittrice nel racconto *Supplizio*:

Esiste nel fondo dell'uomo, indipendentemente dalla sua moralità che può essere perfetta, e dalla sua volontà, che può essere onesta, un'avidità di soffrire che, non volendo danneggiare chi la prova, si esercita sugli altri. E quello di impadronirsi di un essere fingendo legami affettuosi, e poi ripudiandolo, provandogli la sua dipendenza e quasi staccandolo da sé, è uno dei sistemi più raffinati.

Quale bella cosa la pietà, in un essere vivente. Quella pietà non nata da debolezza e timore di castighi o comunque cupo e remoto sospetto di legge punitiva, ma soltanto dalla valutazione e condanna degli atti che possono rendere infelice una creatura – soprattutto se indifesa e affidata al nostro potere! Trovare qualcuno che non goda intimamente, da tutti inosservato, del vedere un altro essere caduto e dolorante; che senta in sé un fremito di rivolta a quello spettacolo, e desideri porvi un riparo – non credo esista nient'altro, sulla terra, che meriti l'attributo di divino. Ma, di solito, intelligenza da una parte e stanchezza dall'altra, trasformano il cuore dell'uomo in una specie di tumore, una escrescenza dolce e velenosa, e il suo cervello in un labirinto di perversità. In quale parte di un essere così rovinato da esperienze e delusioni, aventi per chiave se stesso e i propri esclusivi interessi, vi potrà essere posto per la pietà?²⁴⁹

²⁴⁹ A. M. ORTESE, *Supplizio*, in EAD., *L'Infanta Sepolta*, cit., p. 42.

2.3 La «bestia che parla»: l'animale come capro espiatorio e le prospettive salvifiche nell'*Iguana*

Nel racconto *Uomo nell'isola*, inserito nell'*Infanta sepolta*,²⁵⁰ fa la sua comparsa la «scimmia di Mindanao» che prefigura la scimmietta Perdita del romanzo *l'Iguana*, così come la stessa Estrellita, la lucertolina verde serva nella casa dei Segovia-Guzman. Si tratta della «vecchissima Anna»,²⁵¹ la governante dello zio della narratrice, portata da Mindanao a La Valletta, nell'isola di Malta.²⁵² È la prima delle numerose creature ibride che compongono il bestiario e l'immaginario ortesiani, descritte in modo intermittente e procedendo per segni, illuminazioni improvvise e subitane epifanie, in modo da consegnare al lettore la possibilità di costruire da sé ogni personaggio, decidendo, di volta in volta, se attribuire loro natura prevalentemente umana o animale. La comparsa sulla scena della scimmia di Mindanao è piuttosto significativa: «Con le manine giunte sul petto, così simili a due zampine per il gran pelo rosso che le ricopriva, ascoltò le presentazioni: tremava visibilmente, forse per gli anni, e i suoi occhietti, dietro il velo verde, erano sempre più rossi, come di veglie o di lagrime. Quindi, forse mi sbaglio, con un piccolo salto si fece da parte per lasciarci passare».²⁵³ Seppur si intenda approfondire meglio l'ibridismo animale dell'iguana-Estrellita più oltre, date le numerose implicazioni intertestuali, sembra necessario confrontare il primo incontro ravvicinato di Daddo con la lucertolina: anch'ella appare come «una vecchia (tale sembrava), intenta a fare la calza».²⁵⁴ Poco dopo, però, la creatura, vittima di continue metamorfosi e decostruzione, viene già trasfigurata agli occhi del conte Aleardo-Daddo:

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 lacero 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

²⁵⁰ La prima versione del racconto porta il titolo *Mio zio Alessandro* e compare su «Risorgimento» il 25 luglio del 1949. Il titolo, come spesso accade per la narrativa breve ortesiana, cambia più volte: *Governante con coda rossa* («Milano-sera», 21 febbraio 1950), *Uomo nell'isola* (in EAD., *L'Infanta sepolta. Racconti*, Milano, Milano-sera, 1950) e, infine, *La scimmia di Mindanao* (in EAD., *L'alone grigio*, Firenze, Vallecchi, 1969).

²⁵¹ EAD., *Uomo nell'isola*, in *L'Infanta sepolta*, cit., p. 93.

²⁵² La giovane protagonista e la sua famiglia sono in viaggio per recarsi a Tripoli, in Libia, quando decidono di sostare a Malta per rivedere il parente Alessandro. Dietro questi scorci di vicende appena accennati, sono spesso ravvisabili gli echi autobiografici di Ortese che trascorse un periodo della sua vita proprio in Libia dove il padre aveva ottenuto una concessione, in seguito alla pace di Losanna del 1912 tra Italia e Turchia (cfr. L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., pp. 44-51).

²⁵³ A. M. ORTESE, *Uomo nell'isola*, in *L'Infanta sepolta*, cit., p. 93.

²⁵⁴ EAD., *L'Iguana*, cit., p. 24.

muso verdebianco, quella servente portava una pezzuola anche scura. Era scalza [...] Una delle sue verdi zampette era fasciata, e con l'altra, sospirando intensamente, essa si sforzava invano di tirare su dal pozzo un grosso secchio.²⁵⁵

L'oscillazione tra natura animale e umana è la cifra identificativa tanto di Anna, quanto di Estrellita. Entrambe serve, remissive, silenziose: l'una sembra farsi da parte per lasciar passare gli ospiti, l'altra si nasconde dietro la casa padronale, scomparendo nei suoi vestiti consumati dalla fatica. Non disponiamo di sufficienti elementi per comporre un quadro esaustivo che delinei la condizione di Anna, ma anch'ella si propone come figura mutevole, che cambia sembianze e forma sotto gli occhi attoniti degli ospiti: «io e i miei fratelli vedemmo distintamente una coda rossa e spelata fuoriuscire inquieta dalla sua sottana [...] era, Anna, non altro che una grossa scimmia, comprata da mio zio a Mindanao; che con lui ora invecchiava, servendolo devota».²⁵⁶ La straordinarietà e ambiguità della donna-animale è sottolineata dalla descrizione di peculiari 'poteri' della donna, ricalcati indubbiamente dai moduli fiabeschi, come la capacità di sollevare con estrema facilità i corpi addormentati degli ospiti per portarli a coricarsi: «La sua forza era, dobbiamo dirlo, né femminile né umana»,²⁵⁷ cosa che colloca inevitabilmente Anna nell'alveo dei *monstra* benevoli. Poco dopo si scoprirà che anche lo zio Alessandro, creatura multiforme e luminosa, non appartiene completamente al mondo umano, ma si colloca in quella dimensione limbica che è luogo eletto e preferenziale delle creature ortesiane: «Perché mio zio Alessandro era uomo soltanto di giorno; di notte, ritornava il Mare».²⁵⁸

La figura della «scimmia di Mindanao» è funzionale ad introdurre il quadro narrativo e simbolico del romanzo *L'Iguana*, senza dubbio uno dei massimi capolavori ortesiani.²⁵⁹ La storia dell'*Iguana* è quella del milanese conte Aleardo, detto Daddo, che, sbarcato sull'isola immaginaria di Ocaña, al largo delle acque portoghesi, incontrerà Estrellita, un'iguana dalla pelle rugosa, ma anche una 'donnina' serva dell'unica famiglia che abita l'isola, quella dei Segovia-Guzman.²⁶⁰ L'Iguana – che solo alla fine si rivelerà essere,

²⁵⁵ Ivi, pp. 29-30.

²⁵⁶ EAD., *Uomo nell'isola*, in EAD., *L'Infanta sepolta*, cit., p. 95.

²⁵⁷ Ivi, p. 96.

²⁵⁸ Ivi, p. 97.

²⁵⁹ Per la storia filologica ed editoriale dell'*Iguana* si rimanda senz'altro a A. BALDI, *Note ai testi: L'Iguana*, in *Romanzi*, vol. II, cit., pp. 895-954.

²⁶⁰ Il tema dell'isola era già stato trattato da Ortese in *Isola*, il racconto posto in apertura di *Angelici dolori*, prelundendo all'argomento più ampiamente narrato e strutturato dell'*Iguana*. L'isola, *topos* novecentesco particolarmente fortunato, si configura come luogo liminale per eccellenza, separato tramite l'acqua dalla vita terrena e ancorata alla realtà e, per questo, consacrato all'estremizzazione dei sentimenti e alle atmosfere rarefatte e oniriche. L'intensificazione emotiva dovuta alla particolare condizione dell'isola è

almeno apparentemente, un essere umano – è, al tempo stesso, donna, schiava, isolana, indigena e, soprattutto, animale, il che la pone al di fuori della compagine sociale e civile e la rende figura iperbolica dell'alterità. Al di là di ogni mera esemplificazione di identificazione con una di queste categorie di emarginati, Estrellita rappresenta ogni creatura debole e inerme di fronte all'aggressività imprenditoriale dell'uomo-padrone.

Daddo è un architetto milanese e, come tutti gli occidentali benestanti, desidera dare la caccia a ciò che è nuovo ai suoi occhi, all'alterità nascosta nell'altrove da Milano. Il conte si distingue parzialmente dagli altri avidi milanesi, poiché non nutre quella fame di spazio vitale verso cui, invece, cerca di direzionarlo la contessa madre. Nonostante questo, la naturale appartenenza alla categoria dei maschi bianchi europei colloca Aleardo in cima alla scala sociale: è solo il narcisismo a consentirgli di provare pietà per le creature altre e inferiori, imponendogli anche di provare a lenire le loro sofferenze, senza però smuoverlo da una prospettiva androcentrica.²⁶¹ La vera protagonista della narrazione, camaleontica e incostante, è l'Iguana, la serva della famiglia dei Guzman-Segovia-Avaredo, unici abitanti e proprietari dell'isola. La donna-bestia è degna di attenzione in quanto incarna il mistero più denso, il nucleo finale di quell'attrazione vorticoso verso ciò che è al di là dell'umano: Estrellita attira fervidamente l'interesse dell'uomo proprio perché si trova al di là delle sue conoscenze, oltre ciò che già è stato esplorato e, per questo motivo, è diventato noioso.²⁶² Così la donna è oggetto della curiosità di Daddo, proprio come lo è l'isola di Ocaña, come lo sono le navigazioni in mari baluginanti, con un orizzonte inarrivabile che si sposta sempre oltre man mano che si procede nel viaggio. L'orizzonte di Estrellita verrà, però, ben presto raggiunto e, quando l'alterità si trasforma da oggetto della *curiositas* in inquietante specchio delle pulsioni, desta ribrezzo e desiderio distruttivo.

percepibile anche in *L'isoletta*, racconto incluso da Clerici in *Racconti dispersi*, ultima sezione dell'edizione Adelphi di *Angelici dolori*, in cui Ortese descrive un'inebriante esperienza nell'isola di Portosalvo.

²⁶¹ Una figura di uomo-bestia in quanto a voracità è l'editore Adelchi che incarica Daddo di trovare nelle sue esplorazioni una storia succulenta, da poter presentare ad un pubblico ormai stanco della raccogliaticcia letteratura d'intrattenimento. Si consideri che siamo negli anni '60 e, superata la moda della letteratura neorealista, ci si avventura verso un sempre più spinto sperimentalismo. Alla richiesta di Adelchi, Daddo risponde ironicamente: «Ci vorrebbero le confessioni di qualche pazzo, magari innamorato di una iguana» (A. M. ORTESE, *L'Iguana*, cit., p. 17) prefigurando, in un'atmosfera sempre più allucinata, i reali sviluppi della vicenda. Man mano che si procederà nella narrazione, il lettore si renderà conto che la storia di cui va a caccia il conte non è nient'altro che la sua grottesca storia d'amore e il suo tentativo di estrema salvazione, frutto di un'immaginazione allucinata.

²⁶² Qualcosa di simile era avvenuto al Dio di *Occhi obliqui*: l'uomo che si annoia facilmente dell'oggetto del suo desiderio è altro tema ricorrente nella narrativa ortesiana: cfr. *supra* § 2.2 pp. 70 e ss.

L'ambizione di scopritore spinge il conte Aleardo ad avvicinare l'Iguana fino a violare l'ultima dimensione di privatezza rimastale: Daddo scopre un passaggio nascosto all'interno di un armadio, tramite cui si può raggiungere la tana sotterranea della bestiola. L'armadio funge quindi da luogo iniziatico, uno spazio liminale, quindi paradigma del perturbante, in cui si prospetta prima e si consuma poi l'accesso ad una dimensione altra. In questo caso, la transizione avviene da una condizione di infantilità e innocenza a una di maggiore maturità e consapevolezza, ma anche dall'umanità alla bestialità. Qualcosa di simile avviene anche nel racconto *Piccolo Drago*, quando l'animale mitico incontrato da Ortese bambina, inizialmente solo intravisto da un'anta dischiusa, era venuto poi fuori da un armadio.²⁶³ In realtà, anche Daddo, come si vedrà più oltre, parte da una condizione che lo avvicina maggiormente all'infanzia che all'età adulta.²⁶⁴

La creatura vive in una condizione di schiavitù talmente aberrante da non essere in grado di possedere una propria visione del mondo: la libertà, secondo questa prospettiva, diventa riappropriazione dei significati, riconfigurazione della mente in virtù di una nuova padronanza del sé, il raggiungimento della quale potrebbe portare ad una vera emancipazione. Ma sono le fattezze ibride dell'Iguana a consacrarla all'eterna diversità e all'emarginazione, poiché queste non la rendono completamente parte né del mondo animale né di quello umano e la situazione limbica la relega ancora più rigidamente nella schiavitù.²⁶⁵

Il processo di continua bestializzazione cui va incontro l'Iguana, spesso, la rende lontana dall'umanità e quindi più appartenente al mondo degli animali che a quello degli uomini, a seconda della prospettiva da cui Daddo la osserva. Come ha evidenziato Inge Lanslots «se accettata e amata, prevale la somiglianza di Estrellita con gli umani. Al contrario, più la creatura viene respinta – dalle figure paterne come Ilario e Daddo –, più predomina il suo aspetto animalesco, più è avanzata la sua età, più fragile e decrepito

²⁶³ De Gasperin analizza il tema dell'armadio, ricorrente in Ortese e più in generale in letteratura, in quanto elemento portatore di forti cariche simboliche. L'armadio, infatti, contiene «vestigia del passato (vestiti, ricordi, oggetti inutili da cui non si può separarsi)» («vestiges of the past (clothes, memories, useless items that one cannot bear to part with)»), rivela ciò che precedentemente era occultato dal buio ed è un nascondiglio prediletto dai bambini, forse proprio per questa sua connotazione inquietante e liminale. De Gasperin ricorda anche la funzione metaforica del guardaroba in *Il leone, la strega e l'armadio* di C. S. Lewis (V. DE GASPERIN, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, cit., pp. 219-220).

²⁶⁴ Cfr. *infra* pp. 92 e ss.

²⁶⁵ Il non appartenere né ad un mondo né ad un altro è tradizionalmente, nella mitologia greca e in generale nella letteratura antica, condizione che predispone alla schiavitù. Si pensi alle vicende mitiche come quella di Persefone che, assaggiati alcuni chicchi di melograno nell'aldilà, è costretta a farvi ciclicamente ritorno.

diventa il suo corpo».²⁶⁶ Aleardo, infatti, percepisce l'Iguana come donna in modo discontinuo, intermittente, come quando le regala una bellissima sciarpa che ha comprato per la madre o quando chiede a Estrellita se sappia fare qualcos'altro e se abbia *studiato*. «Ipotesi assurda!»²⁶⁷ commenta poco dopo. È forse per questo che si fa strada in lui «la sensazione, nel contempo, che la libertà della Iguana era difficile, era impossibile: e questa sensazione, che si sforzava di respingere, lo faceva muovere in cerca della bestia come, in altri tempi, si era accostato pienamente alla pietra erbosa dove dormiva qualche avo, o servo, o amico diletto che nessuna pietà poteva svegliare».²⁶⁸

Quella di Estrellita si configura, quindi, come una continua caduta, un respingimento ai confini dell'umanità tramite la ripetuta risemantizzazione del proprio io, alterata prospetticamente da morbose proiezioni. L'Iguana vive in una condizione di totale abbandono e di estrema povertà ed è continuamente vittima di abbassamento: vive in un sotterraneo cubicolo privo di luce, nella schiavitù più torbida, mangia sotto il tavolo dei suoi padroni accontentandosi degli scarti di cibo che ogni tanto le vengono lanciati, abbassa spesso la testa, gli occhi, tutto il suo corpo. Quest'ultimo è indicato in tutte le sue minuscole parti, tramite l'uso di diminutivi in funzione depotenziante: la serve e una «Iguanuccia», ha «zampette», «manine», «dentucci», «occhietti», ad indicare non tanto le ridotte fattezze della creatura, quanto il suo pedissequo tentativo di ridursi ai minimi termini, di nascondersi per poi sparire nelle sue inquietanti evoluzioni.

La precipitazione dell'Iguana è cominciata due anni prima, quando la malattia assale improvvisamente don Ilario. In un'atmosfera dai contorni fiabeschi, vediamo rievocare nella mente della donna-bestia i giorni lieti in cui, accanto al marchese, trascorre le giornate nella gioia più completa, chiamando «babbo» il suo benefattore, «elevata dalla sua condizione di animale proprio da ciò che in essa vede, o crede di vedere, il marchese».²⁶⁹ La creatura, quindi, si trasfigura specchiandosi negli occhi del suo padre putativo, guardandosi e scoprendosi diversa, emancipandosi dalla sua bestialità, per cui «non è più una Iguanuccia, un triste corpicino verde, ma una gentile e affascinante

²⁶⁶ «if accepted and loved, the resemblance of Estrellita to humans prevails. Conversely, the more the creature gets rejected – from the father figures such as Ilario and Daddo –, the stronger her animal look, the older her age, the more fragile and decrepit her body becomes»: I. LANSLOTS, *Beasts, Goblins, and Other Chameleonic Creatures: Anna Maria Ortese's "Real Children of the Universe"*, in *Anna Maria Ortese. Celestial Geographies*, cit., p. 299.

²⁶⁷ A. M. ORTESE, *L'Iguana*, cit., p. 74.

²⁶⁸ Ivi, p. 75. La pietra tombale, qui, e la condizione di chi si cela sotto il suo peso richiamano l'immobilismo dell'Iguana, pietrificata nella sua condizione di emarginata e di creatura messa sotto silenzio. Sul simbolismo della pietra presente anche in *Alonso e i visionari* di Ortese e in *L'uccisione del drago* di Buzzati, si rinvia a *infra* § 2.6 p. 133 nota 469 e a *infra* § 4.4 p. 214.

²⁶⁹ Ivi, p. 124.

figliolina dell'uomo [...] non si è mai guardata in uno specchio, da quando è nata, ma non importa: sa di essere bella, ora, bellissima».²⁷⁰ Si tratta, in questo caso, della prima vera prospettiva invertita offertaci dal punto di vista di Estrellita: quello della figlia che attende una carezza o una benedizione dal suo padre-padrone per poter essere assolta e sciolta dalla sua condizione bestiale, confermandosi come mero riflesso delle percezioni e riproduzioni ideali dell'uomo padrone e dominatore. Don Ilario è, per l'Iguana, proprietario terriero e ricco marchese, ma anche Padre e, in un certo modo, dio-demiurgo, creatore e plasmatore dei bisogni della bestia. L'enorme potere che il marchese sente di avere gli consente di usufruire della sua figlia-serva come meglio crede, per cui il repentino mutamento dei suoi sentimenti mette in moto, immediatamente, il meccanismo della precipitazione:²⁷¹ l'Iguana si scopre animale rugoso solo successivamente alla caduta di cui, da un momento all'altro, diventa vittima, come diretta conseguenza della malattia del marchese. All'improvviso, infatti, don Ilario le annuncia solennemente:

Ora fra me e te, Iguanuccia, le cose sono mutate. Ti prego di apparirmi davanti il meno possibile. Male me ne hai fatto abbastanza [...] Sono invecchiato. Sto per morire [...] 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, destinazione. Mi sono perduto con te, che non possiedi nulla. Vattene ora, donnaccia.²⁷²

Le parole del marchese, sancendo la fine dei benefici ottenuti da parte di Estrellita in quanto appartenente al genere umano, danno il via a quel processo di abbassamento e alla progressiva caduta dell'animale che, da questo momento in poi, sarà al tempo stesso 'bestia' e 'donnaccia'. Si instaura così la condizione di servitù e di ibridismo dell'Iguana, che si insinuano in lei come variante teratologica, ovvero come una sorta di malformazione e anomalia biologica, preesistente e degenerativa.²⁷³ Ilario, allontanatosi da Perdita, allegoria della Natura e della capacità dell'uomo di poter vivere in comunione con essa, è perduto anch'esso. La catabasi di Perdita e quella del marchese procedono contemporaneamente, anche se seguendo traiettorie differenti: quella di Perdita-Iguana

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ Anche lo stesso Ilario subisce metamorfosi che lo rendono ora più vicino a don Ilario Jimenez-Guzman, ora a Jeronimo Mendes «...ché tale, e senza alcuna spiegazione, per cui nemmeno noi ne daremo, si rivelò il più *profondo* nome del marchese» (ivi, p. 84), una sorta di alter-ego. Proprio queste sembianze ibride lo rendono schiavo della sua malattia e profondamente instabile. Jeronimo rappresenta lo spietato affarista calcolatore, non più capace di amare un'iguana, laddove don Ilario era invece il «babbo» affettuoso.

²⁷² A. M. ORTESE, *L'Iguana*, cit., pp. 124-125.

²⁷³ T. CRIVELLI, *L'iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese*, cit., p. 83.

richiudendosi su se stessa, quella di Ilario provando in tutti i modi a giustificare la sua oppressione tramite l'identificazione della donna-animale con il Male.

La caduta, quindi, è un tutt'uno con l'accesso all'inferno, poiché movimento esattamente opposto all'ascesa ad un paradiso giustamente precluso, in virtù degli occhi mutati che l'hanno finalmente riconosciuta come *monstrum*. In un'opposizione chiasmatica, l'Iguana era anche chiamata Perdita, quando la sua immagine non era ancora corrotta dall'umiliazione inflittale, ed ora, invece, è appellata Estrellita ('piccola stella') quando ormai è chiaro a tutti che la sua destinazione finale sarà l'inferno. Il nome proprio Perdita, infatti, allude contemporaneamente alla perdita di una condizione di benessere, all'essersi smarrita, non potendo trovare in alcun modo la via di casa, e alla perdizione futura cui è destinata la creatura:²⁷⁴ in una sola parola sono indicati i tre momenti cruciali del futuro di Estrellita.

È evidente, in questa vicenda surreale e straniante di amore per un animale prima innalzato al rango di umano e poi ricondotto violentemente alla sua bestialità, una sorta di capovolgimento del tema fiabesco dello sposo-animale, in cui la fanciulla si innamora di una creatura bestiale e, solo alla fine della vicenda, dopo numerose peripezie, riesce a sposarla: la bestia può assurgere al rango umano, ma solo dopo aver compiuto una vera e propria maturazione con conseguente metamorfosi catartica.²⁷⁵ Nel romanzo di Ortese il processo risulta apparentemente invertito: la principessa si trasforma in una bestia, in un certo senso proprio a causa della sua maturazione/caduta (similmente a quanto accaduto con l'uccisione del drago), e la metamorfosi sembrerebbe irreversibile. La donna viene spinta sempre più verso il basso, schiacciata dal peso insopportabile della sua colpa, come un novello Gregor Samsa²⁷⁶ vivendo la solitudine «senza gesto e senza parola dell'animale condannato, che si chiude nella sua tana e non vorrebbe più uscirne».²⁷⁷

²⁷⁴ 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», 79(3), 2002, pp. 385-386.

²⁷⁵ Cfr. B. BETTELHEIM, *Il ciclo fiabesco dello sposo-animale. La lotta per la maturità*. In ID., *Il mondo incantato*, cit., pp. 270-274, ma anche N. BELMONT, S. DALLA BERNARDINA, *L'animalità nella fiaba: Metamorfosi degli animali nella fiaba*, «La Ricerca Folklorica», n. 48, 2003, pp. 77-88.

²⁷⁶ Proprio da Kafka Ortese potrebbe aver preso le mosse per disegnare la sua lucertola verde, anche secondo quanto indicato da Monica Farnetti in *An "Uncommon Reader": The Critical Writings of Anna Maria Ortese* (in *Anna Maria Ortese. Celestial Geographies*, cit.). Le metamorfosi 'per osmosi' e 'abbassamento' sono ampiamente narrate da Buzzati in numerosi racconti, per cui si rinvia a *infra* § 4.3 e § 4.4. Anche Delibes ne ha fatto oggetto nel suo *Parábola del naufrago*, per cui si rinvia a *infra* § 3.4 p. 161 nota 563. In questi casi, gli esseri umani trovano una ricollocazione mimetica nell'animale che più rassomiglia alla loro condizione contingente.

²⁷⁷ P. CITATI, *La principessa dell'isola*, in A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit, p. 199.

Dopo la *caduta*, Estrellita viene messa in guardia da una presenza malefica da cui difendersi. Nel suo stato di totale e umiliante schiavitù, la ‘donna’ impara, a poco a poco, che è proprio lei quel Male di cui tanto temeva l’incombere, che si insinua in lei, trasformandosi in una «inaffrontabile paura di sé» e costringendola a «sopportare l’orrore della propria disperata presenza».²⁷⁸ L’Iguana viene convinta di essere un mostro da cui guardarsi, le viene instillata una vergogna cancerosa che continua a crescerle dentro fino a costringerla all’estrema rovina. È giocoforza, quindi, che il luogo dove il suo adorato “babbo” don Ilario si recherà grazie alle nuove nozze sia un mitico Eden evidentemente lontano dal *locus horridus* di Ocaña e che non sia in alcun modo raggiungibile dal *monstrum* infernale, cosa di cui Estrellita stessa sembra essere consapevole: «Il marchese [...] va in paradiso, oggi, dopo mangiato. Va sulla nave, e là, dopo molta acqua, c’è il cielo con la Vergine santissima, e tutte le costellazioni. Là io non posso andare. La Vergine non vuole».²⁷⁹ A questi tormenti si aggiunge il fatto che l’Iguana, da creatura salvifica e adorata, è stata mutata repentinamente in essere informe da destinare alle zone più infime dell’esistenza.

Constatato l’inferno in cui l’«Iguanuccia» è costretta a vivere, Daddo avverte la necessità di salvarla e ipotizza di riscattarne le sorti con una somma in denaro per poi portarla con sé nella Milano ricca e imprenditoriale; la stessa bramosia di salvataggio riguarda anche la Natura, vittima di un simile stato di abbandono e per questo obiettivo delle mire del conte che vorrebbe ridonarle l’antico splendore. Il paradigma fiabesco, oltre alla funzione topica dello sposo-animale, si rivela anche nell’immagine del principe azzurro (qui biforcuto tra Daddo e Ilario), unico deputato a salvare la principessa dalla sua reclusione e a trasformarla in donna adulta splendente di bellezza con il suo innamoramento unidirezionale, che non richiede necessariamente di essere ricambiato. Il conte immagina di allestire nel suo palazzo una «camerina piena di tappeti, di delicatezze, di giochi»²⁸⁰ per l’Iguana, fantasticandola come una innocente bambina da accudire e con cui trastullarsi nei momenti di svago, ma non rinunciando alla verticalizzazione della relazione gerarchica, pertanto non liberandola, di fatto, dalla sua condizione di subordinata. La salvazione del conte Aleardo è fine a se stessa, indirizzata ad appagare i suoi capricci e a soddisfare la sua vanità maschile. Infatti, il conte prova, di fronte alla bestiola, una «vergogna indicibile, la medesima di tutte le volte che s’imbatteva in

²⁷⁸ A. M. ORTESE, *L’Iguana*, cit., pp. 94-95.

²⁷⁹ Ivi, p. 147.

²⁸⁰ Ivi, p. 105.

creature legate o incapaci di slegarsi, vergogna non di esse, bensì di sé, ch'era libero».²⁸¹ Daddo intende rieducare l'Iguana, insegnandole come stare al mondo; infatti, pensa a «quanto, condotta ad una scuola, lavata e messa in ordine, l'Iguana non avrebbe sfigurato tra mille altre creaturine».²⁸² L'accesso al paradiso tramite l'aiuto del principe da fiaba sarebbe quindi percorribile, a condizione che la bestia venga ammaestrata, che ne vengano addolciti se non anche eliminati gli elementi di selvatichezza che ancora sussistono in lei: quando il conte regala all'Iguana un bellissimo anello con uno smeraldo, «vide negli occhi della bestia un brillio, una dolcezza, che sparvero subito, ma gli fecero intendere come il valore monetario non le fosse del tutto sconosciuto, e anche di ciò bisognasse curarla».²⁸³ In questo contesto non stupisce che la volontà salvifica del conte proceda in parallelo con la capacità di mutare atteggiamento e sentimento nei confronti della creatura non appena quella si mostra più sfacciata e furba, meno vittima e oppressa. In questi frangenti, non sembra più innaturale ad Aleardo indicare all'Iguana il consueto posto nel mondo (la tana, il buio, i luoghi sotterranei e reconditi), illustrandole come dovrebbe occuparsi delle faccende domestiche, quasi a riconsegnarla alla dimensione inferiore di animale-serva, affinché non ecceda nelle sue pretese di auto-affermazione. La paura che il *monstrum* possa emergere eccessivamente dal suo affossamento porta Daddo all'aggressione verbale finalizzata alla consueta e confortante *deminutio* «perché ti comporti come un demonio?».²⁸⁴

La vita di Estrellita, dopo la caduta, si svolge nella più totale oscurità o, tutt'al più, nell'ombra, un'immagine ricorrente nella letteratura ortesiana, che si può facilmente ricondurre al concetto del peccato e della morte infera nell'immaginario cristiano. Dopo il vituperio del marchese, è l'Iguana stessa a decidere di abbruttirsi, facilitando il processo che finirà per identificarla con il demonio: «come natura comanda in tali casi, si era

²⁸¹ Ivi, p. 121. Si tratta di un sentimento simile a quello che Primo Levi, in *I sommersi e i salvati*, definisce «la vergogna del mondo» provata di fronte all'orrore dei campi e all'assurdità della sua sopravvivenza. Levi parla anche di «“vergogna”, cioè senso di colpa» (Torino Einaudi, 2003, rispettivamente p. 66 e p. 55), abbinando i due sentimenti relativamente a chi, nei campi, sopravviveva ai propri compagni. In *La tregua* definisce la vergogna come il sentimento «che il giusto prova di fronte alla colpa commessa da altrui, e gli rimorda che esista, che sia stata introdotta irrevocabilmente nel mondo delle cose che esistono, e che la sua volontà buona sia stata nulla o scarsa, e non abbia valso a difesa» (*La tregua*, Torino, Einaudi, 1989, p. 3).

²⁸² A. M. ORTESE, *L'Iguana*, cit., p. 77.

²⁸³ Ivi, p. 145.

²⁸⁴ Ivi, p. 146. L'identificazione con il demonio, da ricondurre non ad uno specifico comportamento dell'Iguana bensì alla volontà di canalizzazione della colpa, trova facilmente posto se si considera la natura rettiliana di Estrellita. Le immagini della serpe e del serpente verranno evocate più volte durante la narrazione, rimandando, a loro volta, all'immaginario biblico del demonio e alla figura di Eva.

sordamente incattivita».²⁸⁵ Il processo escatologico verso cui Daddo vorrebbe condurla (l'Iguana, in uno dei loro primi incontri, sembra gridargli «aiutami!» attraverso i suoi piccoli occhi e Daddo, autoelettosi salvatore, intenderebbe rispondere al richiamo) ha in sé qualcosa della cristianità redentrice, soprattutto se immaginiamo l'isola di Ocaña come il tipico luogo *altro*, il *locus* remoto per eccellenza che però, anziché essere *amoenus*, si configura sovente come *horridus*. L'isola potrebbe quindi rappresentare l'isolamento mitico, fisico e sociale dell'Iguana (e dei Guzman), ma anche il luogo magico dove realizzare il sogno di libertà con un paradigmatico ritorno all'età dell'oro.²⁸⁶ Già nella mitologia e nella narrativa celtica e greco-romana l'isola, soprattutto se poco conosciuta o inesplorata, è spesso metaforicamente identificata come una donna: in questo senso è facile rivelare il binomio conquista della terra/conquista della donna. Così, se da un lato ci si accosta all'aspetto religioso che porta con sé i germi della ritualità, dall'altro il simbolismo magico che si cela dietro all'immagine dell'isola rimanda a un luogo *altro* in cui è possibile vivere una vita sensualmente appagante e felice, lontano dai meccanismi del peccato e della punizione tipicamente cristiani.²⁸⁷

In quanto luogo liminale e di confine, dove le regole sono sospese o mutate, Ocaña è anche l'unico luogo iniziatico in cui si potrebbe realizzare la liberazione del mostro dalla prigionia e, come accade spesso, la sublimazione dell'animale in essere umano. Al contrario, la metamorfosi si realizza solo negli occhi di chi osserva l'animale e in virtù della progressiva degenerazione del corpo dell'Iguana, ma non porta ad un reale riscatto né fisico né psicologico, abbandonando la bestia nella subalternità. La beatitudine che vedeva uomo e natura vivere in simbiosi, in una semplice e felice comunione, lascia il passo a una ghettizzazione forzata: l'Iguana, in chiara matrice allegorica, è la Natura

²⁸⁵ Ivi, p. 127.

²⁸⁶ C. DELLA COLLETTA, *Scrittura come utopia: la lente scura di Anna Maria Ortese*, «Italice», 76(3), 1999, pp. 373-374. Sono numerose le opere in cui l'isola rappresenta il mondo altro dove finalmente può risplendere l'età dell'oro o, in alternativa, un sovvertimento delle regole civili con conseguente creazione di benessere o di anarchia e derive distopiche. Per citarne alcune, la *Teogonia* di Esiodo, *Utopia* di Tommaso Moro (il titolo originale in latino è *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*), l'*Adone* di Giovan Battista Marino, *Treasure Island* di R. L. Stevenson, *La colonia felice* di Carlo Dossi, *The Island of Dr. Moreau* di H. G. Wells, *La nuova colonia* di Pirandello, *L'isola dei beati* di August Strindberg, il già citato *Lord of the Flies*, *L'isola di Arturo* di Elsa Morante, *Guerra d'infanzia e di Spagna* di Fabrizia Ramondino. Per approfondire il tema si rinvia a G. MAZZOLENI e M. TIBALDI, *Il mito delle isole felici nelle relazioni di viaggio del Sette-Ottocento*, Messina-Firenze, D'Anna, 1976, ma anche a R. PALMIERI, *L'utopia dell'isola felice: Dossi, Strindberg, Pirandello*, Roma, Edicampus, 2011 e a P. ZANOTTI, *Il giardino segreto e l'isola misteriosa*, Firenze, Le Monnier, 2001.

²⁸⁷ S. PEROSA, *L'isola la donna il ritratto*. Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 47-48.

stessa, prima curata e soccorsa dall'uomo, poi ignorata e successivamente aggredita e violentata, muta e inerme di fronte alla propria progressiva caduta.²⁸⁸

La prospettiva mitico-religiosa, che spesso sfocia nella superstizione, è ben presto confermata dall'arrivo sull'isola, di notte e di nascosto dagli occhi dell'Iguana, di un gruppo misterioso. L'Arcivescovo don Fidenzio (vecchia conoscenza di Aleardo), il chierico e una «infioratissima domestica negra»,²⁸⁹ accompagnati da una «famigliola di tipo universale»,²⁹⁰ sono i protagonisti di uno sbarco che si rivelerà essere stato periodico, se non addirittura quotidiano, a causa del quale l'Iguana viene confinata nel pollaio ed espulsa perfino dalla sua tana. Daddo inizia quindi a comprendere che questo insolito e assurdo comizio si riunisce spesso per celebrare un «rituale antico come l'abisso»²⁹¹ e che l'isola che avrebbe voluto acquistare è già preda e promessa di altre mire: la «famigliola USA», ovvero i due signori Hopins e la figlia, futura sposa del marchese don Ilario.²⁹² In definitiva, per purificare la casa e permettere il matrimonio tra don Ilario e miss Hopins è necessario un rito ben più che propiziatorio, quanto piuttosto lustrale, che possa mondare luogo e persona dalle colpe commesse in passato.²⁹³ «Liberate nos Domine» è la formula liturgica e sacra ripetuta da don Fidenzio, necessaria per mondare il luogo e riposizionarlo nell'età edenica dell'oro: solo «col tempo e la preghiera»²⁹⁴ le ombre svaniranno. Ogni residuo di pietà nei confronti della creatura, maltrattata e stratonata di fronte agli ospiti quando questa accede inavvertitamente all'antro, viene spazzato via dall'alto prelato che commenta, per quietare i già languidi sensi di colpa: «Gesù non menziona gli animali, durante gli episodi della sua divina procreazione, ed è fuori di dubbio che la eternità non li riguardi, non avendo essi l'anima...»²⁹⁵ e poi, attenuando i

²⁸⁸ Questo parallelismo ha fatto nascere suggestive riflessioni per gli studi sull'ecofemminismo, per cui si rimanda principalmente a C. MERCHANT, *La morte della natura. Donne, ecologia e rivoluzione scientifica*, Milano, Editrice Bibliografica, 2022.

²⁸⁹ A. M. ORTESE, *L'Iguana*, cit., p. 84.

²⁹⁰ Ivi, p. 88.

²⁹¹ Ivi, p. 92.

²⁹² Questa, in una raffigurazione contrastiva rispetto ad Estrellita, è descritta come «regina di cuori e fortune» (ivi, p. 89).

²⁹³ Un'alternativa a questa estrema purificazione – che richiederà in un secondo momento l'allontanamento definitivo della bestia – è offerta da Daddo a don Ilario, tramite la proposta di una via di fuga dalla prigionia di Ocaña e delle difficoltà economiche: «Vieni dunque a Milano, mio caro [...] E se vi sono dispiaceri e rimorsi, nell'animo tuo, la convivenza con gli altri ti insegnerà che tutti ne abbiamo; e poco alla volta la stessa azione, ch'è purificatrice molto, e la possibilità di riuscire benefico ad altri, ti fornirà la pazienza indispensabile a sopportare tali colpe (se ve ne furono)» (ivi, p. 120).

²⁹⁴ Ivi, p. 102.

²⁹⁵ Sull'assenza dell'anima, che inscriverebbe Estrellita più nel rango degli animali che degli esseri umani, sembra essere d'accordo anche Daddo che, alla domanda dell'Iguana «vado all'inferno, se *muoro*, o *senhor?*», risponde «Né inferno né paradiso [...] se non hai l'anima» (ivi, p. 147). L'assenza di anima negli animali secondo la prospettiva cristiano-cattolica è un *fil rouge* che continua a percorrere l'immaginario collettivo religioso: cfr. *infra* p. 91.

toni: «Ciononostante, neppure ci consiglia di far loro del male...».²⁹⁶ Ciononostante, di lì a poco si leva il grido di Mrs. Hopins, la futura suocera di don Ilario, che vorrebbe opporsi al matrimonio proprio a causa dell'arrivo improvviso della bestia, antica fiamma del marchese: «Basta! Basta! Portatela via! Uccidetela!»²⁹⁷: si tratta, in ultima analisi, dell'appello affinché il meccanismo del φαρμακός, con tanto di sacrificio, si metta in atto quanto prima. Il semplice accesso della creatura al luogo deputato al rito di purificazione rischia di mandare in fumo il matrimonio tra il marchese e miss Hopins. Estrellita, in definitiva, viene espulsa, ancor prima che dall'isola, dal suo unico posto nel mondo, la sua buia tana sotterranea, dove custodiva gelosamente le sue piccole pietre, unici suoi averi.

L'Iguana, bestia e *femme fatale* al tempo stesso, è diventata così creatura pericolosa per eccellenza e, in quanto elemento biblicamente infernale, va estromessa. Il suo status di *monstrum*²⁹⁸ è sancito dal fatto che oscilla continuamente tra poli di opposizione: donna/bestia, paradiso/inferno, bellezza/bruttezza, dentro/fuori, cultura/natura. Questo gioco di antitesi, che si muovono contro e dentro di lei, la pone al di fuori dalla compagine sociale e civile, confinandola in una condizione di marginalità quadruplica, poiché Estrellita è, al tempo stesso, donna, schiava, isolana e bestia. È inevitabile, quindi, che agisca ben presto su di lei il meccanismo del φαρμακός (o capro espiatorio, appunto),²⁹⁹ archetipicamente rilevante e ricorrente, per cui, in una situazione di crisi, si verifica la scelta, tacitamente condivisa, dell'elemento (o gli elementi) la cui cacciata consentirà il ripristino dell'ordine e dello status quo, se non addirittura il ritorno all'età dell'oro. La canalizzazione dell'odio contro un soggetto (o, più spesso, un'intera categoria di persone) regala un'illusione di purificazione e di ripristino dell'originaria integrità fisica e morale. Il meccanismo di salvazione che Daddo vorrebbe mettere in atto nei confronti dell'Iguana, quindi, è in realtà l'esatto opposto del progetto che la famiglia Segovia-Guzman ha nei confronti dell'Iguana: questi ultimi intendono intraprendere un percorso di guarigione – dell'isola, della famiglia e della Natura – proprio tramite l'espulsione dell'animale infero dalla comunità.³⁰⁰ Dopo la benedizione e purificazione della tana, Estrellita viene anche

²⁹⁶ Ivi, pp. 100-101.

²⁹⁷ Ivi, p. 103.

²⁹⁸ Come è noto, l'etimologia del termine 'mostro', dal latino *mōnstru(m)* 'prodigio, portento, segno (degli dèi)? è probabilmente legato al verbo *monēre* 'ammonire'.

²⁹⁹ Per René Girard il: «capro espiatorio designa simultaneamente l'innocenza delle vittime, la polarizzazione collettiva contro di esse e la finalità collettiva di questa polarizzazione» (*Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1987, p. 70).

³⁰⁰ Si allude in maniera abbastanza esplicita al fatto che la bestiola è stata acquistata dal signor Cole ed è probabilmente destinata ad esibirsi in un circo, luogo tipico dell'alterità, derisa e spettacolarizzata. È

percolata con violenza e rimane sconvolta «riconoscendo, in colui che la minacciava, il suo idolo»:

Dopo di che, una vera tempesta di colpi si accanì sul suo capo, davanti e di dietro, sulla nuca e sul muso, e il cielo stesso gridava: «Toglietemi davanti, se non volete che la uccida. La mia vita è finita, e lo devo a questa idiota, a questa cretina! Ah, perché non è morta di scarlattina, come tanti! Perché sua madre non la strozzò nelle fasce, invece di avvolgerla! Perché ho dovuto raccogliercela proprio io, darle da mangiare e vestire come a una nobile figlia! Prendi qua, ladra, donnaccia, scansafatiche...».³⁰¹

Il fatto che il meccanismo del capro espiatorio trovi, da sempre, una perfetta individuazione nell'animale (in questo caso anche donna) non è troppo distante dall'idea dell'animale-guida che consente l'iniziazione di un percorso salvifico. Di fatto, l'animale si pone in entrambi i casi come strumento euristico, mezzo ad uso e consumo dell'uomo affinché possa essere individuata una via di salvezza. Ciò che risulta fortemente antitetico è il destino cui è affidato l'animale: drammatico, nel caso del capro espiatorio, di prodigiosa liberazione quando lo si riscopra nelle vesti di emissario di verità. L'orecchio e l'occhio di Ortese, attenti a raccogliere segnali provenienti dal mondo altro, nonché quello dei deboli, propugnano la seconda soluzione, condannando senza eccezioni la necessità di allontanare l'animale dalla compagine sociale per ristabilire il – presunto – ordine costituito.

L'ultima fase della mortificazione consiste nella precipitazione, vera o presunta, di Estrellita in un pozzo, in un probabile tentativo di suicidio. Daddo, in preda ad una malattia sempre più evidente, assiste incredulo alla sparizione della sua «Iguanuccia» e, in quella che sembra una vera e propria allucinazione premorte, presenza ad un processo per l'uccisione di Dio. Il Creatore, personificato qui da una delicata farfalla bianca, è la rappresentazione dell'Iguana stessa, vittima sacrificale e innocente di una società malata.³⁰² Significativo, infatti, è che nessuno si sia sforzato di attribuire una colpa criminosa, vera o presunta che fosse, all'Iguana: le indagini e le domande di Aleardo, che

immediato il parallelismo che qui si può costruire con le vicende dell'*Asino d'oro* di Apuleio e una delle sue più celebri riprese, ovvero quella di Carlo Collodi nel suo *Le avventure di Pinocchio*.

³⁰¹ A. M. ORTESE, *L'Iguana*, cit., p. 131.

³⁰² L'associazione tra farfalla-psiche/anima e farfalla-risurrezione è di antica tradizione: in greco, ψυχή definisce al contempo l'anima e la farfalla, mentre la metamorfosi compiuta dal bruco prima in crisalide e poi in farfalla ha legato l'immaginario dell'animale alla figura di Cristo fin dal V secolo, rievocando la vicenda di Gesù prima tumulato nel sepolcro e poi risorto e incarnatosi in una nuova dimensione mistica. In generale, per il simbolismo della farfalla si rimanda a A. CATTABIANI, *La farfalla ovvero Psiche*, in ID., *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti e creature fantastiche*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 64-73.

percorrono tutta la narrazione, rimangono sempre senza risposta, similmente a quanto accade a Ingmar nel *Cardillo addolorato* e a Jimmy Op in *Alonso e i visionari*. L'efficace meccanismo del capro espiatorio trova in questo la sua più forte anomalia: solitamente, l'esigenza della razionalità comporta l'istituzione di uno pseudo-processo rispetto ad un preciso crimine compiuto, anche se fittizio, per lenire i sensi di colpa che altrimenti deriverebbero dall'aver condannato un innocente. Questo passaggio è però facilmente omesso grazie all'ibridismo dell'Iguana: come spiega Girard, la confusione tra uomo e animale è un pretesto ricorrente per l'identificazione vittimaria del capro espiatorio.³⁰³ Se a questo si aggiunge che Estrellita, oltre a essere animale, è anche donna, risulta chiaro come essa sia l'incarnazione del perfetto capro espiatorio: «il segno vittimario è la femminilità, il crimine stereotipato è la bestialità».³⁰⁴ Inoltre, l'espulsione e il sacrificio della donna-bestia hanno come scopo la definizione dei confini tra umanità e bestialità, proprio perché la vittima sacrificale coincide con la creatura che li aveva messi in discussione.³⁰⁵

In questo caso, il presunto meccanismo di redenzione e conseguente salvazione viene messo in atto grazie alla bestia o, meglio, grazie all'assenza dell'anima dall'animale che consente di trattare questo come una creatura inferiore e quindi meritevole, ancor di più e senza interiorizzazione di colpa, di essere punito. Non è un caso, infatti, che, proprio durante il rito purificatorio, don Fidenzio senta la necessità di proclamare, suffragando le sue posizioni tramite l'autorità biblica, che gli animali non siano dotati di anima. La mancanza di quest'ultima, concetto tradizionalmente cristiano, consente all'uomo di trascendere le regole dettate da Cristo, soprattutto se la creatura cui sono destinate le vessazioni si fa portatrice e sineddoche di tutti i mali dell'uomo, diventando un simulacro di Satana. D'altronde, al di là delle idee ortesiane sulla metempsicosi che ammetterebbero la possibilità della presenza dell'anima umana nel corpo animale, Ortese certamente propende per l'esistenza di un'anima negli animali. Nel racconto *Piccolo Drago* (cfr. § 2.1) risulta lampante il meccanismo attuato per esercitare il martirio nei confronti dei deboli:

Disprezzo e ingiustizia sono dell'uomo. E sono convinta di una cosa: è solo l'uomo che dà il dolore, non la Bestia; e lo dà anche quando non necessario. Lo dà per gioia, per togliere qualcosa a un altro, per degradarlo; e questo lo comprendi osservando i suoi nemici: sono sempre i più belli, i più deboli, i più buoni. Se facesse questo con i suoi pari

³⁰³ Cfr. R. GIRARD, *Il capro espiatorio*, cit., pp. 83-86.

³⁰⁴ Ivi, p. 85.

³⁰⁵ Si pensi a Edipo, costretto all'esilio per aver violato il tabù dell'incesto.

(in forza e diritto dei forti) ci sarebbe pericolo: sceglie perciò i popoli e le persone (anche le Bestie sono Popoli e persone) più deboli; sceglie i non aventi diritto. E per distruggerli con assoluta libertà, inventa un diritto d'anima: ecco San Michele, l'Ordine Celeste, il Dovere di distruggere il Male.³⁰⁶

Ortese ribadisce il concetto nello scritto *Il criminale prudente*, incluso poi nella raccolta *Le Piccole Persone*: «Il massacro, del resto, è giustificato da un fatto: gli animali non hanno anima. Noi, un'anima, e immortale, l'abbiamo. Noi, dunque, possiamo eseguire ogni orrore. In nome della scienza e, quando non vi fosse altra scusante, della miseria».³⁰⁷

Quando alla fine a morire è proprio Daddo, in un'estrema espiazione delle colpe dell'umanità, l'Iguana subisce un'ennesima e decisiva metamorfosi: non è più animale, ma semplicemente una «ragazzetta disattenta», serva dell'albergo costruito sull'isola dopo la morte del conte. Estrellita veglia sulla tomba del perduto Daddo e, in fantasmagorici passaggi d'immagine sempre più confusi e onirici, si comprende che le sembianze di iguana potrebbero essere state frutto della follia del conte stesso. L'Iguana potrebbe essere esistita, in un'ulteriore categoria della subalternità, come mera creatura letteraria, prodotto della fantasia del conte che, non a caso, aveva anticipato all'editore Adelchi della necessità di una storia di «un pazzo, magari innamorato di una iguana».³⁰⁸

D'altra parte, «nell'emblema del male, nel corpo femminile e mutante, tra bestia e creatura, il bene e il male stanno uniti in un nesso inscindibile, e solo rispettando l'unione, il caos originario in esso riflesso, la compassione (da *con-patire*, patire insieme) ridà un senso complesso e totale del mondo».³⁰⁹ In sostanza, è la percezione della diversità che consente l'esercizio della compassione e, se seguiamo Freud, quest'ultima ha un'origine narcisistica, poiché

alcuni moti pulsionali si presentano quasi dall'inizio in coppie antitetiche, per un fenomeno singolarissimo e sconosciuto ai più a cui è stato dato il nome di "ambivalenza emotiva". L'aspetto di questo fenomeno più facile da osservare e da capire è dato dalla assai frequente coesistenza, nella stessa persona, di un intenso amore e di un intenso odio. Dal canto suo

³⁰⁶ A. M. ORTESE, *Piccolo Drago (conversazione)*, in EAD., *In sonno e in veglia*, cit., p. 170.

³⁰⁷ EAD., *Il criminale prudente*, in *Le Piccole Persone*, cit., pp. 128-129. Sull'esistenza dell'anima negli animali, si rinvia a *supra* § 1.3 e in particolare alle pp. 30 e ss. e a *supra* § 2.1 p. 56. Per un confronto con la posizione di Buzzati in merito alla presenza dell'anima negli animali, si rinvia invece a *infra* § 4.3 pp. 200 e ss.

³⁰⁸ EAD., *L'Iguana*, cit., p. 17.

³⁰⁹ P. AZZOLINI, *La donna iguana*, in EAD., *Il cielo vuoto dell'eroina: scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*. Roma, Bulzoni, 2001, pp. 215-216.

la psicoanalisi aggiunge che non di rado questi due impulsi emotivi contrastanti assumono come oggetto la medesima persona.³¹⁰

Ovvero la compassione, secondo lo psicanalista, nasce come forma reattiva ad una pulsione di odio nei confronti di ciò che è diverso, lontano da noi, ma che, al tempo stesso, si configura come una nostra parte nascosta e rimossa. È grazie alla compassione che Daddo arriva a mettere in atto un vero e proprio sacrificio, nell'accezione più profonda del termine, ovvero quell'atto del voler rendere sacra non tanto la bestia della sua fiaba, quanto la vicenda onirica di cui si è reso protagonista. A confermare che si è trattato di un sogno meraviglioso e terribile, un lampo di autenticità trasfigurata per permettere al conte di descrivere la sua realtà asfittica, c'è una frase del romanzo: «Senti poi che i viaggi sono sogni, e le iguane ammonimenti. Che non ci sono iguane, ma solo travestimenti, ideati dall'uomo allo scopo di opprimere il suo simile e mantenuti da una terribile società»³¹¹ e anche: «Non era una Iguana, e nemmeno una regina. Era una servetta come ce ne sono tante nelle isole [...]».³¹²

La fiaba di Aleardo, dunque, è servita ad un'anima innocente per tradurre un conflitto irrisolto: quello con la società, con le minoranze, con la donna eternamente moglie e figlia. Daddo, prima di approdare ad Ocaña, come ci suggerisce lo stesso nome infantile, era un bambino, simile all'Arturo della Morante che sbarca sull'isola di Procida per poi raggiungere la sua maturazione sessuale e psicologica, o ai protagonisti di *Il signore delle mosche*.³¹³ Nella sua allucinazione, l'animale-iguana è servito a canalizzare le sue pulsioni, rivelandogli verità sempre meno astratte e sempre più violente sul mondo circostante, in cui un necessario passaggio è stata la constatazione della solitudine.³¹⁴ L'isola, luogo mitico e simbolico della liminalità, con la sua natura ambivalente e perturbante, costringe a «decifrare un linguaggio sconosciuto, anomalo, che apre la via al tesoro – cioè alla sua natura e ai suoi frutti – tanto quanto, per converso, a sgomento e

³¹⁰ S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti. Opere 1915-1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, p. 129.

³¹¹ A. M. ORTESE, *L'Iguana*, cit., p. 168.

³¹² Ivi, p. 172.

³¹³ Anche nella descrizione iniziale del conte tutto sembra avvicinarlo ad un infante, se consideriamo che non si è sposato e non ha intenzione di farlo «in quanto gli sembrava che ciò lo avrebbe limitato... in cosa poi non si sa» e passa le sue giornate «a disegnare case come un bambino» (ivi, p. 17). A Milano, racconta il narratore, sono famose «le sue fresche e calme risate, sempre pronte sulla bocca di fanciullo alla minima occasione» (ivi, p. 16), sintomo di una ingenua fiducia nei confronti del mondo.

³¹⁴ Anche Ortese aveva dovuto subire un doloroso processo di crescita, come scrittrice-donna e quindi come *diversa*, come lei stessa afferma in un'intervista di Ranieri Polese del 1996: «Diciamo, che è un privilegio scrivere. Salvo poi ricordare che questo si paga. Si paga caro, carissimo. Ecco, ora possa dire questo: crescete nella diversità, e sarete isolati, ma crescere è necessario» (*Questa mia vita terremotata: Intervista di R. Polese*, «Amica», 14 giugno 1996, pp. 61-65).

distruzione».³¹⁵ In apparenza, sembra che l'isola e la donna abbiano costituito per Aleardo una battuta d'arresto;³¹⁶ in realtà, la scoperta dell'alterità mostruosa e l'attrazione fatale per una coscienza nascosta e malata sono catalizzatori di una metamorfosi potente, anche se sempre a uso e consumo dell'uomo. L'isola, la bestia e la donna diventano un tutt'uno nella mente di Daddo, un trittico sfidante e pericoloso, affascinante ed elusivo; ma è proprio la sfida a permettere l'identificazione con il prossimo, con l'*altro*, a consentire il superamento di quel rito iniziatico in cui la fiaba diventa realtà e l'animale diventa un essere umano. Infatti, sempre secondo Freud:

L'uomo, nel corso della sua evoluzione civile, si eresse a signore delle altre creature del mondo animale. Non contento di un tale predominio, cominciò a porre un abisso fra il loro e il proprio essere. Disconobbe ad esse la ragione e si attribuì un'anima immortale, appellandosi a un'alta origine divina che gli consentiva di spezzare i suoi legami col mondo animale. È curioso come questa presunzione sia estranea tanto al bambino piccolo, quanto al selvaggio e all'uomo delle origini. Essa è il risultato di un ulteriore sviluppo delle pretese umane. Il primitivo, nello stadio del totemismo, non trovava difficoltà a far derivare la propria stirpe da un progenitore appartenente al regno animale. Il mito, in cui si trovano i residui di questa antica forma di pensiero, fa assumere agli dèi aspetti animali, e l'arte delle origini rappresenta gli dèi con teste di bestie. Il bambino non coglie alcuna differenza tra l'essere proprio e quello degli animali, e non si meraviglia che nelle favole le bestie pensino e parlino; sposta un affetto d'angoscia, che si riferisce al padre umano su un cane o su un cavallo, e ciò senza il proposito di denigrare il padre. Soltanto quando sarà cresciuto si sentirà così estraniato dagli animali da poter usare i loro nomi per ingiuriare gli uomini.³¹⁷

Aperto una breccia nel tradizionale e inamovibile predominio dell'uomo sull'animale, costruito e tramandato come necessario e naturale, il bambino, così come l'uomo 'primitivo' non coglie differenze tra esseri umani ed animali, tanto da non sconvolgersi ascoltando narrazioni in cui le bestie sono dotate di pensiero e di parola. Anche nelle riflessioni freudiane, quindi, si precisa come l'invenzione dell'anima immortale costituisca un *discrimen* inderogabile affinché si metta in atto il meccanismo di presuntuosa superiorità che si declina spesso in atteggiamento persecutorio. La pulsione ambiziosa di Daddo a possedere l'Iguana e la sua salvezza, infatti, si rivela, in ultima istanza, fallimentare: non è possedendo o trasferendo i propri processi cognitivi su una creatura altra che si approda alla redenzione. Sarà, invece, il delirio finale, tra

³¹⁵ S. PEROSA, *L'isola la donna il ritratto*. cit., p. 13.

³¹⁶ «L'idea che la stasi femminile (generalmente simboleggiata da un giardino o da un'isola) possa rappresentare una battuta d'arresto nell'avventura maschile è antichissima (si vedano, nell'*Odissea*, gli episodi delle isole di Calipso e di Circe, e nell'*Orlando Furioso*, quello dell'isola di Alcina) e singolarmente persistente nella letteratura avventurosa» (G. MOCHI, *Isola*, in *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, cit., p. 1020).

³¹⁷ S. FREUD, *Una difficoltà della psicoanalisi*, in ID., *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti. Opere 1915-1917*, cit., p. 660.

l'allucinato e l'espaiatorio, a rendere possibile la catarsi per il conte, non senza prima averlo condotto lungo un percorso di autocolpevolizzazione con conseguente assoluzione. La continua dissoluzione delle forme e l'incessante metamorfosi, sotto questa prospettiva, potrebbero rappresentare i meccanismi del sogno azionati da Aleardo, il riflesso delle sue angosce e della sua dimensione psichica. La donna, eternamente schiava, può riscattarsi dalla sua condizione di serva e di bestia, anche se solo parzialmente, con la morte simbolica dell'uomo che l'aveva sognata, idealizzata e poi nuovamente precipitata. La metamorfosi, in fin dei conti, è ciò che salva la donna dall'uomo e, di conseguenza, l'uomo da se stesso, da ciò che nella donna-bestia vede riflesso di sé.

Il silenzio dell'Iguana, necessario perché l'esclusione e l'espulsione possano mettersi in atto senza incorrere in rigide opposizioni, è ulteriore estrinsecazione dell'impossibilità di comunicare con chicchessia, perfino con chi si interessa ai suoi accadimenti. Naturalmente, il silenzio di Estrellita, seppur la accomuni alle numerose altre donne mute che popolano la narrativa ortesiana, è in lei particolarmente intensificato e motivato dalla sua natura bestiale. Si è già fatto accenno a quanto l'opera di sottomissione dell'uomo sia facilitata dalla mutezza delle creature animali che non possono condannare tramite argomentazione l'ingiustizia loro rivolta.³¹⁸ L'uomo, però, quando si pone realmente in ascolto, può avvertire il richiamo addolorato della Natura, come accade al marchese Ilario, quando afferma: «E quanti strani rumori, che noi giudichiamo dovuti allo scricchiolio di un ramo, al cadere di una foglia ingenua sul davanzale, altro non sono che il raspare alla porta dei nostri chiusi ragionamenti, per non essere abbandonata... dato che sarà difficile, per essa, vivere senza di noi».³¹⁹

Secondo Sharon Wood, Ortese nei suoi romanzi 'animali' esprime una concezione filosofica che si oppone alla separazione e all'ostilità tra umanità e natura, inserendosi a pieno titolo nel criterio di ricerca orientativo degli *Human-Animal Studies*.³²⁰ in questo senso, l'Iguana rappresenterebbe la Natura un tempo amata, ma ora totalmente abbandonata dall'uomo.³²¹ La vicinanza tra i due mondi è confermata dall'epilogo del romanzo, in cui si scopre che l'Iguana, come si anticipava, altro non è che una serva, abbruttita dalla fatica e dalla sofferenza dell'oppressione e, per questo, simile a un rettile,

³¹⁸ Sul silenzio della natura e sugli ulteriori modi per poterla ascoltare, si veda il racconto *L'ultima lezione del signor Sulitjema (scherzo)*, in A. M. ORTESE, *In sonno e in veglia*, cit., pp. 147-152 e in particolare cfr. *infra* § 2.4 pp. 102 e ss., ma anche la polemica di Ortese con Goffredo Parise sulla mutezza degli animali, per cui si rimanda a *infra* § 4.3 pp. 210 e ss.

³¹⁹ EAD., *L'Iguana*, cit., pp. 60-61.

³²⁰ Cfr. § 1.2.

³²¹ S. WOOD, *Fantasy, Narrative, and the Natural World in Anna Maria Ortese*, «Italice», cit., p. 363.

vicina al suolo e portata a nascondersi negli anfratti della terra. Di fatto, quindi, Ortese respinge fortemente la visione di una netta separazione tra mondo animale e umano e infatti, come evidenziano Deborah Amberson ed Elena Past, il conte Aleardo dice tra sé che «solo alti filosofi e studiosi possono dirci (seppure) dove finisce l'animale e comincia il vero essere umano»³²² per poi arrivare alla conclusione che «umano è tutto ciò che può lamentarsi, e sub-umano (o animale) tutto ciò che non cura, o addirittura provoca, quel lamento; e perciò l'unica cosa da fare, in taluni frangenti, per non correre il rischio di offendere l'umano, era accorrere là dove si udivano lamenti, estirpandone la causa, senza tuttavia punire, anzi soccorrendo, gli stessi che avevano prodotto quella causa».³²³ Nella fattispecie, l'Iguana rappresenterebbe proprio una sorta di intermediario tra le forze ctonie della natura e gli esseri umani, talmente lontani da essa e inconsapevoli del suo potere da averla resa schiava per poterne gestire le componenti altrimenti percepite come perturbanti.

Ortese prospetta qui l'idea di una totale sottrazione di ciò che attiene alla natura e all'arbitrio dell'uomo, consegnando al lettore l'ipotesi di un disegno di corrispondenze sotterranee e segrete che solo l'uomo più sensibile può scorgere. Si tratta, in ultima analisi, di quella capacità di scorgere la verità propria solo dei visionari, coloro che sono in grado di vedere il puma, ovvero la natura nella sua essenza salvifica.³²⁴

³²² A. M. ORTESE, *L'Iguana*, cit., p. 111.

³²³ Ivi, p. 112.

³²⁴ Su questo tema Ortese tornerà più approfonditamente in *Alonso e i visionari*. Cfr. *infra* § 2.6.

2.4 Bestie metamorfiche ed epifaniche: la narrativa breve dagli anni '50 agli anni '80 e la silloge *In sonno e in veglia*

Gli animali guidano l'esistenza di Ortese fin da quando è bambina: scorge i loro occhi, ne capta i significati più reconditi e attende in loro una rivelazione che solo chi possiede la capacità visionaria riesce a cogliere. Questa sensibilità recettiva, di cui si è parlato a proposito del racconto *La casa del gatto*,³²⁵ torna frequentemente nella narrativa e perfino nei racconti di viaggio. La continua ricerca di segnali che possano orientare i processi conoscitivi ed ermeneutici della scrittrice rende qualsiasi luogo e qualsiasi creatura suscettibile di portare su di sé un peculiare significato. La fenomenologia delle potenziali rivelazioni annovera indubbiamente gli animali-guida, incontrati spesso, come Selvaggio e Dea, durante semplici passeggiate o nel bel mezzo di viaggi stranianti ed immersivi. È significativo che l'accesso a questi luoghi liminali e fantastici – spesso anticamera di prefigurati spazi edenici e ultraterreni in cui gli animali possono comunicare attivando canali d'eccezione o, addirittura, parlare – avvenga sempre in modo inatteso, delicatamente: «ci si arriva sempre dolcemente, lasciata alle spalle la città».³²⁶ Nell'esperienza e nella narrazione odeporica, la pratica dello straniamento, ovvero della decontestualizzazione di figure che si è avvezzi a percepire in maniera univoca e bidimensionale, è utile a Ortese per 're-imparare' il mondo secondo prospettive inedite: una di queste nuove angolazioni è offerta, senza dubbio, dalla auscultazione profonda e sofferta della Natura. Come sottolinea Cristina Della Colletta, «se la Cultura è spazio patriarcale di regole, confini e interdizioni, la Natura che Ortese vuole reintegrare nella sua scrittura e luogo della fantasia e della grazia, del contatto e della comunicazione preverbale o para-verbale, dato che aziona un apparato semiologico plurimo e variato, fatto di parole e di gesti, di cenni e silenzi».³²⁷

Anche nel *Battello di Dover*, scritto entrato a far parte di *La lente scura*, ma già pubblicato con il titolo *Il gatto con le antenne* nel 1959,³²⁸ una serie di apparizioni

³²⁵ Cfr. *supra* § 2.2 pp. 60 e ss.

³²⁶ L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., p. 15. Sono davvero numerose le passeggiate ortesiane, le 'fughe' da una realtà percepita come ostile, così come gli smarrimenti dei suoi personaggi: Daddo approderà per caso sull'isola di Ocaña e l'incontro con Alonso, avvenuto nel deserto dell'Arizona, sembra, almeno apparentemente, fortuito. In Ortese «lo smarrirsi, effetto di un atto mancato e traduzione motoria di uno spaesamento psichico, è qui una misura terapeutica, nella ricerca di una patria elettiva o di un'atonia delle emozioni» (A. BALDI, *Storie di ordinaria agonia*, in ID., *La meraviglia e il disincanto. Studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, Casoria (Napoli), Loffredo University Press, 2010, p. 50).

³²⁷ C. DELLA COLLETTA, *Scrittura come utopia: La lente scura di Anna Maria Ortese*, cit., p. 378.

³²⁸ Il racconto, comparso dapprima su «Il Mondo» (a. XI, n. 28, il 14 luglio 1959), viene poi ripubblicato più volte con diversi titoli: *Inverno* («Lo Smeraldo», a. XV, n. 1, 30 gennaio 1961); *L'Isola di Elisabetta*

‘animali’ culmina con l’epifania definitiva e rivelatrice. Una volta approdata a Dover, la scrittrice assiste ad una trasfigurazione, probabilmente filtrata e comunicatale dalla sua immaginazione, di un funzionario addetto al controllo dei passaporti:

Mancandomi la conoscenza della sua lingua, ed avendolo senza difficoltà avvertito, questo essere cominciò ad emanare una specie di luce, quale hanno certi insetti nelle notti estive; e come invisibili antenne, terminanti in una capocchia azzurra, ch’erano gli occhi, si alzarono nel suo viso, tanto scarno da sembrare un pretesto, l’illusione di un viso: e, sorridendo, mi annunciavano la loro amicizia. Evidentemente, nel passaporto e nelle mie spiegazioni italiane, qualcosa non era del tutto chiaro; ma, dissero le antenne, ciò era comprensibile nella nostra troppo intricata e manipolata vita moderna; [...].

Ortese viaggia da Dover, diretta a Londra, su una «casa di metallo, legno e velluto»: qui avviene la seconda apparizione ‘animale’ mentre osserva le signore sedute intorno a lei che, vestite da marinaio, lavorano all’uncinetto:

Una aveva posato sul tavolino la fotografia, in piccola cornice bianca, di un giovanetto dall’aspetto bruno e triste, in divisa da collegiale, forse un nipote. Guardando meglio, mi accorsi che non era un giovinetto, ma un gatto: guardava fisso, con dolcezza, la signora, e ogni tanto la signora, alzando gli occhi dall’uncinetto, ricambiava quello sguardo: e vi era qualcosa di assolutamente serio e umano in tutto questo.³²⁹

Il giovinetto-gatto dallo sguardo profondamente umano evoca tutti gli altri gatti ortesiani, i veri lari domestici del bestiario della scrittrice, stabilendo con i suoi simili letterari sottili e sotterranei rapporti intertestuali: cifra comune e identificativa di tutti i felini (compreso il puma Alonso) è la capacità di ricambiare lo sguardo umano in modo serio, sofferente e malinconico.

Arrivata a Londra, Ortese è, insolitamente, felice: si sistema in un albergo tranquillo, visita Hyde Park e scruta il cielo inglese dalle tinte cangianti: prima blu, poi turchino, infine, «di un incantevole grigio color gatto domestico, follia e delicatezza cucite insieme».³³⁰ L’apparizione nodale del gatto, dopo averne scorto i presagi elusivi nel controllore, nella fotografia della signora e nel cielo plumbeo, si manifesta successivamente:

(«La Nazione», 27 novembre 1961), *Il destino di un gatto* («Corriere della Sera», 19 giugno 1986). Infine, viene raccolto da Luca Clerici nell’edizione Marcos y Marcos del 1991 della *Lente scura*. Il titolo *Il battello di Dover* era già stato utilizzato nella prima edizione di *Il mormorio di Parigi* nel 1986, in cui compare come quinto scritto del volume.

³²⁹ A. M. ORTESE, *Il battello di Dover*, in *La lente scura*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 25-26. La fotografia che si trasforma ricorda senz’altro la miniatura racchiusa nel medaglione nel *Cardillo addolorato*, l’immagine all’interno della quale muta più volte.

³³⁰ Ivi, p. 27.

Un gatto era seduto, la seconda mattina, sulla balaustra dipinta che accompagnava una breve scalinata fino alla porta e alle finestre di un palazzetto, situato di fronte all'albergo. Sotto un vaso di terra grigia era seduto, e anche il suo mantello era grigio, mentre gli occhi erano stretti, verdi e lucenti come foglie irrorate da un'acqua fuggente. Chiuso in sé, assente, sorvegliava, senza parere, il traffico degli autobus rossi a due piani, e anche la mia finestra, credo, sorvegliava.

Guardandolo, io dissi a un tratto fra me: se quel gatto rimane ancora un minuto dov'è, anch'io rimango dove sono, cioè in quest'isola, e per sempre; se invece rientra in casa, vuol dire che non gli sono gradita, e allora me ne vado immediatamente.

Era, ne convengo, una scommessa pazzo. Ma in quel momento io non ero portata da alcuna volontà, solo certi segni misteriosi, come paletti affioranti da una laguna, mi guidavano.³³¹

Il gatto appare qui, come spesso accade, nella sua dimensione araldica di verità, una sorta di teofania fortemente desiderata e improvvisamente scorta. L'animale, dopo neanche un minuto dalla «scommessa pazzo», si alza stiracchiandosi e guarda la donna con «due grandi occhi verdi, divertiti»:³³² subitanea, a questo punto, è la decisione di Ortese di lasciare immediatamente l'Inghilterra. In questo caso, il percorso proposto dall'animale è individuato come salvifico solo in via ipotetica, grazie ad un'intuizione 'ispirata' dell'autrice che, in un brevissimo spazio di tempo, accordando al felino una fiducia rispetto a sue presunte capacità ieratiche, mette in atto una vera e propria scommessa con il destino, utilizzando l'animale come ago della sua bussola esistenziale. Sembra non esserci altro motivo per cui Ortese decide di abbandonare un luogo dove, poco prima, aveva affermato di sentirsi felice e, addirittura, a casa:³³³ la sua richiesta di indicazioni direzionali, una volta espressa, non può ignorare l'ottenimento della risposta oracolare, considerando che la spasmodica ricerca di segni che possano tradursi in significati la accompagna fedelmente da sempre nel suo approccio alla vita.³³⁴ Significativo è anche che l'alternativa perseguita, nel caso in cui il gatto non si fosse mosso, sarebbe stato quello di rimanere in Inghilterra per il resto della sua vita: entrambe le soluzioni, quindi, appaiono fortemente drastiche e, per così dire, rivoluzionarie.

³³¹ *Ibidem*.

³³² Ivi, p. 28.

³³³ «Non so come, eravamo già a Londra. Provavo una felicità ch'è impossibile dire, fatta di sollievo, di pazzo gratitudine, di distensione: come uno che dopo aver rischiato la morte in mezzo a incessanti crudeli pericoli, inseguito e cacciato per una eterna notte da jene e serpi eccitate, uscendo da questa torbida notte scivola finalmente attraverso la soglia della sua casa. Ero a casa, per quanto possa sembrare incomprensibile: e non tento né tenterò mai di spiegarmelo» (ivi, p. 26).

³³⁴ Franz Hass, a proposito di questo episodio della vita di Ortese, scrive: «In un albergo a Londra c'è nel cortile un gatto che non si muove. Una giovane donna è arrivata in città da due giorni e decide di rimanervi per sempre se quell'animale rimarrà seduto davanti a lei per più di un minuto. Il gatto si alza e va via e la donna lascia l'Inghilterra subito e per sempre. La donna che racconta questo sarà ancora spesso guidata da gatti lunatici nella sua vita di scrittrice, di città in città, con poco bagaglio, minuta e magra come è» (F. HAAS, *Descrizione del dolore. Su Anna Maria Ortese*, «Linea d'Ombra», IX, Milano, giugno 1991, p. 18).

Il fatto che il titolo originario dell'episodio narrativo fosse *Il gatto con le antenne* lascia pensare, con ogni probabilità, che le tre manifestazioni occorse in aiuto (vero o presunto) di Ortese siano in qualche modo intimamente connesse e concatenate. Il primo varco verso il mondo altro lascia intravedere i successivi, rendendo possibili e comunicabili le apparizioni: le tre immagini cangianti del funzionario-insetto, del giovane-gatto e, infine, del gatto dal mantello grigio sono mandatari di un unico e polisemico segnale che, prescindendo della decisione finale, porta Ortese a familiarizzare con un mondo altrimenti avvertito come estraneo e nemico. Si tratta di quello che Andrea Baldi definisce «l'ambizione al recupero (...) dell'altra patria, di là da venire, ma i cui presagi consolatori si insinuano e irrompono nel tessuto diegetico».³³⁵

Anche la creatura polimorfica protagonista del racconto *Folletto a Genova*, incluso nella silloge *In sonno e in veglia*,³³⁶ non a caso, assomiglia, tra le altre potenziali e ambigue sembianze, ad un gatto:

Chi era veramente questa creatura? Gnomo, fata, elfo, angelo del cielo? Non osavo quasi più guardare tra le due sedie, dove era steso il suo giaciglio di carta... Apparentemente, una bestiola, un gatto, ma forse anche una lepre ottobrino, uno scoiattolo di luna; ma la testa – benché di gatto o lepre o scoiattolo di luna – quale sublime espressione di bambino disamato e amante conservava: nel musetto che sempre più si affilava, e negli stupendi occhi ametista, al cui angolo due stelline impercettibili si elevavano, fuggivano, come memorie, come angeli del passato.³³⁷

Il Folletto di nome Stellino è l'ennesima entità ortesiana che si muove al confine tra sonno e veglia, in uno spazio liminale che consente di accedere alle verità nascoste, perché esso stesso si sviluppa nell'occultamento. Conservando un'«espressione di

³³⁵ A. BALDI, *Infelicità senza desideri*: "Il mare non bagna Napoli" di Anna Maria Ortese, «Italice», New York, etc. Tomo 77, n. 1, 2000, p. 84.

³³⁶ La raccolta di racconti *In sonno e in veglia* viene pubblicata da Adelphi nel 1987, dopo circa diciotto anni dalla precedente, *L'alone grigio*. Dopo *L'Infanta sepolta*, c'erano state anche le raccolte *I giorni del cielo* (1958) e *La luna sul muro* (1968). Anche *Folletto a Genova*, come molti racconti ortesiani, ha conosciuto un'altra pubblicazione con il titolo *La morte del folletto* sul periodico «Nuovi Argomenti» nel 1984. Lo stesso titolo viene utilizzato per l'edizione in forma di *plaque* della casa editrice Empiria del 1987, con i disegni di Ulla Kampmann, che include esclusivamente la vicenda del Folletto di Genova. Il volume di Empiria viene stampato nel gennaio 1987, *In sonno e in veglia* nel novembre dello stesso anno. Secondo Monica Farnetti, «molti motivi e situazioni presenti nel racconto consentono di considerarlo una sorta di prova preparatoria alla grande variazione sullo stesso tema costituita da *Il cardillo addolorato*» (M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 98). In realtà, il folletto-goblin era, ancor prima, stato delineato in *Il «monaciello» di Napoli*, pubblicato sulla rivista «Ateneo Veneto» nel 1940: uno 'scugnizzo' napoletano dalla natura brigantesca e inquieta. Per un approfondimento sulla raccolta di racconti *In sonno e in veglia* si veda A. CESCHIN, *Una sensazione curiosa di realtà: Anna Maria Ortese e il linguaggio simbolico della silloge In sonno e in veglia*, «Nuova corrente: rivista di letteratura», 157, 1, 2016, pp. 89-102.

³³⁷ A. M. ORTESE, *Folletto a Genova* in, EAD., *In sonno e in veglia*, cit., p. 66. Per una fenomenologia della luna e dei lumi in Ortese, si rimanda a S. ZANGRANDI, *La luna c(Ortese). Lune e lumi in alcuni scritti di Anna Maria Ortese*, «Sinestesia», n. 13, 2015.

bambino disamato e amante», Stellino assume le sembianze di numerose creature, tutte piccole, ambigue e sfuggenti. È la precarietà della sua condizione a costringerlo ad un'esistenza nomade, fatta di nascondigli e travestimenti: il Folletto di Genova è «una creatura assurda, vestita di una mantelletta fatta di vecchi giornali, con su tutte le notizie più o meno allarmanti».³³⁸

È facile riscontrare immediatamente diverse analogie tra il Folletto e l'Iguana, così come simile è il trattamento riservato alle due creature ibride. Il nome Stellino ricorda senza dubbio Estrellita, la 'piccola stella':³³⁹ entrambi, accesi come stelle, potrebbero auspicabilmente rappresentare una guida salvifica per i rispettivi contesti familiari palesemente instradati verso l'autodistruzione, ma entrambi si perdono e sono persi, affogati nella noncuranza e nella indifferenza. Anche Stellino, come l'Iguana, veste di stracci; anche lui supplica al fine di ottenere attenzioni e cure amorevoli, senza esito alcuno:

Tonda era la testina, sotto la ridicola pezzuola, e orecchie a punta, alte e nere. E se occhi avevano mai cercato di rapire splendore al cristallo, e dolce mestizia all'opale e all'ametista, quegli occhi erano di Stellino. Egli guardava la donna come dicendo: «Ruperta, mia cara mamma, perché non posso più stare vicino a te? Io sto male... male; il tuo Stellino, mamma, se ne muore... Oh, fammi stare, mamma mia cara, vicino a te...».³⁴⁰

Mai, mai, posso dirlo, io vidi tanto amore e supplica negli occhi di un cristiano (o anche di un pagano) per una donna, e della specie, poi, orrida di questa Ruperta: e mai tanta indifferenza al delicato e spaventoso amore di un Folletto, alle sue pene senza tregua, al suo mite supplicare – come negli occhi di questa terribile sarta.³⁴¹

Quando lei passava per andare in cucina, sempre brandendo le sue immense forbici, ogni slancio di Stellino era condannato in partenza a totale cecità, o a un calcio. Ma Stellino non si persuadeva: era sempre in attesa di lei, come un accattone.³⁴²

Entrambi, Stellino ed Estrellita, sono parte di quel mondo dell'emarginazione e della debolezza che, nutrito e perfino viziato quando le sorti dell'uomo sono favorevoli, in una rapidissima caduta, se non addirittura catabasi infernale, viene poi trascurato, deriso e, infine, ignorato: «non uno sguardo al disgraziato esserino, solo un: “Via di qua, via di qua, Lalio, mi raccomando, per sporcare portalo in camera tua...”».³⁴³

³³⁸ A. M. ORTESE, *Folletto a Genova* in, EAD., *In sonno e in veglia*, cit., pp. 61, 62.

³³⁹ Cfr. *supra* § 1.2 p. 83.

³⁴⁰ Ivi, p. 62. Anche Estrellita, come già detto, chiama 'papà' il marchese don Ilario.

³⁴¹ Ivi, p. 63.

³⁴² Ivi, p. 68.

³⁴³ Ivi, p. 63. Numerose sono le somiglianze tra il Folletto di Genova e la mitica creatura del *Cardillo addolorato*, anche detto «Folletto di Colonia». Entrambe le entità, a metà tra cielo e terra, sono malate e difficili da accudire, dispettose ed evanescenti. In particolare, i due folletti sono bambini nell'aspetto, ma, in realtà, anagraficamente molto anziani: «Folletto era bambino, era nato, e moriva ora, bambino: un essere

Il Folletto, come l'Iguana, è additato come responsabile della rovina della sua padrona: geloso delle attenzioni di Ruperta, sua madre putativa, verso l'amante, don Vito, viene sorpreso a pregare affinché, si presume, la relazione amorosa possa finire. Così, quando effettivamente don Vito dichiara il suo amore per un'altra, la sarta rovescia le sue ire sul povero folletto, che diventa capro espiatorio dell'adulterio e della infelice relazione con il nuovo marito, Lailo: «solo la malattia (più psicologica che altro), e il forsennato patire, decadere, e spesso cieco reagire dei due padroni dolorosi, ne faceva una creatura del Male, uno spiritato piccino dedito a scherzetti dolosi. Ma non era il Male, «Stellino mio» (né forse semplicemente il Bene)».³⁴⁴

Il meccanismo di espulsione del capro espiatorio si abbatte, naturalmente, anche sul Folletto di Genova che, offeso ripetutamente e ignorato, si lascia morire di disamore, rifiutando di assumere la medicina per il suo dente malato. Alla fine, la protagonista, passando per caso davanti alla casa della strana famiglia, vede uscirne Lailo con una scatola di cartone, all'interno del quale giace il corpo morto di Stellino.³⁴⁵ Successivamente, assiste ad una inattesa metamorfosi: «E che ne uscì, patria mia, se non – lucida e lieve come tre note di gioia – una uccella... una felice allodola? Essa sparì tremando nel cielo, che era tornato azzurro, puro maggio, entro una collana di mandorli, e dileguò nella perfetta purezza del Creato».³⁴⁶ La trasformazione in uccello, che richiama

tutto innocente e sballato, benché avesse, come avevo sentito, i suoi bravi centododici anni...» (ivi, p. 65) e «Hieronymus Käppchen (il Piccolo) di anni 300» (EAD., *Il cardillo addolorato*, cit., p. 116).

³⁴⁴ A. M. ORTESE, *Folletto a Genova* in, EAD., *In sonno e in veglia*, cit., p. 67.

³⁴⁵ In una scatola di cartone verrà anche nascosto e poi abbandonato Hieronymus Käppchen: cfr. § 2.5 *infra* p. 120.

³⁴⁶ Ivi, p. 71. Si tratta della stessa allodola ricordata nelle pagine precedenti dalla protagonista, cui la vicenda del sofferente folletto ricorda «la sublime *Ballata* di Bernart de Ventadorn: *Se vedo l'allodola alzarsi / gioconda e volar verso il sole, / e poscia obliosa calarsi / per dolcezza che le va al cuore, / invidia sì grande mi tiene / di quelli che vedo gioire, / che se il cuore allor non mi sviene / di voglia, è ben da stupire...*» che col «martirio» di Stellino, ovviamente, non c'entrava per nulla... Ma certo anche lui moriva per un'allodola: il delicato amore che lo legava alla sua antica madre, la immensa brutta realtà che valica, con le sue forbici, il cielo, e tutto riduce in sbrendoli, calpesta, umilia...» (ivi, pp. 68-69). La *Ballata* è inserita anche nella «seconda lettera» che Antonio Decimo invia a Jimmy Op, in *Alonso e i visionari*, parlando della morte del figlio Decio (A. M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, cit., p. 57): data la precedente metamorfosi del folletto, si potrebbe ipotizzare che Decimo stia vagheggiando la possibilità di una reincarnazione del figlio. Proprio in questo romanzo, è inserita una breve dissertazione sul tema della metamorfosi per sfuggire ad un atavico dolore: il professore Antonio Decimo, di cui si tratterà più avanti, comunica al suo amico Jimmy Op di stare scrivendo un saggio di carattere psicanalitico dal titolo «Tregua e travestimento». Il libro, di cui viene preannunciato l'argomento, si svilupperà, scrive Decimo, «intorno a una mia ipotesi sugli stretti rapporti fra continuità della sofferenza (o dolore) e mutamento di ruolo come tentativo di sopravvivenza del soggetto per sfuggire alla propria essenza (il dolore, appunto, che di per sé è immortale). In breve [...] suppongo che nella vita universale nulla si faccia mai diverso “da ciò che era”, ma solo “si travesta” da altro. Ciò perché il dolore, a volte, è insostenibile, eppure “non può cessare”! Solo il suo travestimento in “altra forma” – quindi la tregua – lo rende accettabile. O la vita finirebbe» (ivi, pp. 94-95). L'allodola però è protagonista anche del componimento di Percy Shelley, *To a Skylark*, (*L'allodola*) in cui l'uccello, contrariamente ad altri menzionati nel canzoniere del poeta inglese, viene descritto come allegro e portatore di gioia (cfr. § 2.2 p. 68 nota 225).

quella di *Garofano verde*, sembrerebbe rispondere al meccanismo della metamorfosi a fini salvifici tipicamente ovidiana: dopo un'esistenza umiliante, il folletto può finalmente vestire le penne di una «felice allodola», assumendo le fattezze di uno dei tanti uccelli ortesiani che celebrano la gioia di vivere. La natura di folletto, infatti, relegava Stellino nell'alveo delle creature che abitano un'altra patria, mentre la condizione volatile lo consegna ad una dimensione superiore e libera. Se è vero che l'uccello è tradizionalmente associato all'anima che si separa dal corpo durante l'estati o nel momento della morte,³⁴⁷ risulta chiaro come l'immagine della scatola da cui fuoriesce l'allodola richiami senz'altro il simbolismo dello spirito che si distacca dal defunto per elevarsi al cielo.

Del resto, Stellino, simile al Mario di *Indifferenza della madre*, rientra pienamente e a buon diritto nella schiera dei *perduti*, destinato ad una patria altra, liminale e aleatoria, di cui la scrittrice sente di far parte. Nell'autointervista del 1989, intitolata *Non da luoghi di esilio* e raccolta poi in *Corpo celeste*, Ortese si rivolge una domanda: «Spiriti! Folletti! Spiriti di Padri morti, di Bambini perduti, di piante che sognano, di farfalle che ci guardano! Di anime all'alba (gli Uccelli) che ci salutano cantando... È questa, dunque, la sua patria?» a cui risponde «Sì, è questa».³⁴⁸

Nel mondo onirico e popolato da creature ibride e teriomorfe vi è anche il protagonista del racconto *L'ultima lezione del signor Sulitjema (scherzo)*, Orso Sulitjema, un maestro di scuola in un piccolo villaggio di pescatori, la cui natura viene facilmente confusa con quella di un autentico orso. Anche qui la difficoltà nel fissare in un'immagine univoca l'insegnante è notevole, con la differenza che il pubblico cui sono destinate le lezioni del vecchio Silitjema è composto da bambini, meglio predisposti e naturalmente inclini alla verità. Due ragazzi, Vardo e Gamik infatti, sono profetici nell'immaginare un imminente congedo da parte del maestro e nel prefigurare che, al suo posto, possa comparire *Sveig*, «il nome leggendario di un orso altrettanto leggendario», infatti «lo scherzo valeva perché l'attuale unico maestro della scuola, il signor Orso Sulitjema, da tempo sofferente di reumi, e comunque in cattiva salute, già sembrava, a parte quel ridicolo nome, un autentico orso».³⁴⁹ si tratta di una intuizione straordinaria, tipica dei visionari ortesiani,

³⁴⁷ Cfr. *supra* § 1.2 p. 21.

³⁴⁸ ORTESE, *Non da luoghi di esilio*, in EAD., *Corpo celeste*, cit., p. 162. Perrella propone un efficace paragone tra questo dialogo immaginario e l'impostazione delle *Operette morali* leopardiane: cfr. S. PERRELLA, *Lucciole e «bestie di stile»*, in «L'Unità» («Diario della settimana»), 4-10 giugno 1997, p. 56.

³⁴⁹ A. M. ORTESE, *L'ultima lezione del signor Sulitjema*, in EAD., *In sonno e in veglia*, cit., p. 150.

se si considerano gli sviluppi successivi della vicenda. A quel punto, infatti, il maestro annuncia di essere realmente prossimo a lasciare la scuola e tiene la sua ultima lezione:

Primo: non badate molto alle apparenze, cioè non giudicate gli uomini dal loro pelo o, al contrario, dai loro sontuosi vestiti. Secondo: non giudicate la Natura tanto silenziosa e fredda, e soprattutto obbligata a sfamarvi, come finora hanno fatto i vostri coraggiosi padri. No, figli miei: la Natura ha occhi e orecchie più di quanto voi intendiate. E... forse non ci crederete, essa vi ama. Onoratela e vogliatele sempre il più gran bene possibile: non vi mancherà mai nulla su questa terra, e quando, dopo una lunga vita felice chiuderete gli occhi, sarà solo per riaprirli su una terra e un mare più belli: e uccelli e orsi, non maestri e capi di Stato, uccelli e orsi e altri animali che avrete amato, essi soli vi accoglieranno e, se del caso, giudicheranno.³⁵⁰

Al termine del racconto, Orso Sulitjema fugge, inseguito da due Guardie Forestali e, come già accaduto con la scimmia di Mindanao, la sua identificazione con l'animale selvatico sembra risultare lampante:

Vi fu un'inchiesta e tutti i giornali ne parlarono. I ragazzi eccitati asserivano che l'accusa della polizia non si reggeva: il maestro non era affatto un autentico orso patito per l'insegnamento ai figli degli uomini, ma semplicemente un buon uomo un po' strano e pieno di malanni, e, soprattutto – dicevano – «parlava di cose che c'interessavano, con una voce – questo è vero – che faceva pensare alle foreste, alla solitudine, al vento». Ma perché, in questo caso, era fuggito rompendo un vetro?

Non si seppe mai. In realtà, questo mondo è pieno di cose strane e belle, purché uno non abbia la superbia di voler capire tutto. E i venti bambini della scuola di Kirk, questa superbia, fortunatamente, non l'avevano.³⁵¹

La tracotanza propria dell'uomo che presume di conoscere la Natura e le sue leggi è atteggiamento sconosciuto agli alunni di Sulitjema che, spogliati dalle costruzioni estranianti, possono apprendere gli insegnamenti del maestro. Non solo: l'assenza di superbia consente ai bambini di interpretare i reconditi significati della Natura – in questo caso metaforicamente identificata nell'uomo-orso – che, come una maestra, impartisce i suoi insegnamenti solo a coloro che si pongono in ascolto. La dicotomia è netta: i bambini si trovano a dover giustificare l'insegnante di fronte ad un mondo adulto aggressivo e prevaricatore che tenta di assassinare la Natura, non comprendendone la potenzialità salvifica. La lezione dell'uomo-orso rievoca il *topos* ortesiano dell'apparente silenzio della Natura che, ben ascoltata, sa invece rivelare segreti sommersi, a suffragio di una filosofia che cerca di eliminare o ridurre il più possibile, quando insanabili, le lacerazioni esistenti tra uomo e natura.³⁵² L'opposizione quasi gerarchica che obbliga la Natura a vestire i panni dell'inferiore, destinata non all'insegnamento bensì alla fuga, andrebbe

³⁵⁰ Ivi, p. 151.

³⁵¹ Ivi, p. 152.

³⁵² A questo proposito, cfr. *supra* § 2.3 pp. 94 e ss.

sostituita con lo sguardo dei visionari (in questo racconto simboleggiati dagli alunni della scuola di Kirk) capaci di raccogliere gli indizi che segnalino l'esistenza del mondo altro, malandato ma ancora in grado di parlare.³⁵³ La scuola del villaggio dei pescatori, infatti, per la sua collocazione *sui generis* e per la sua frequentazione atipica, è facilmente annoverabile nella fenomenologia dei luoghi liminali o luoghi dell'esilio ortesiani, ovvero quei non-luoghi in cui l'annullamento della divaricazione tra natura e cultura e la comunicazione tra i due mondi sono, finalmente, possibili.

2.5 Il cardillo addolorato: il richiamo della coscienza, la caduta e l'ascesa

In uno scritto senza titolo che Angela Borghesi ha inserito nell'edizione Adelphi di *Le Piccole Persone* con l'intestazione *Sulla malinconia*, Ortese scrive:

C'è un sentimento acuto e confuso, indolore e pieno di mite dolore, del vivere, che si chiama malinconia. [...] Aveva l'aria di appartenere anche alla natura, e il suo passo fugace si avvertiva soprattutto nel primo fiorire della buona stagione che nel rabbrivire della 'cattiva'. Malinconia fu il colmo della grazia umana, del capire umano e anche semplicemente naturale. K. M., nel *Canarino*, una sua breve novella, lo rivela. Nella voce dell'uccello c'era, a momenti, questa nota suprema – in quanto velata – che chiedeva, interrogava, sapeva tutto sul passare delle cose. E perché saperlo nel massimo della letizia, e solo allora? Perché questo passare è avvertito nella normalità e felicità del crescere, e non il contrario?³⁵⁴

La malinconia di Anima, Dea e del Dio di *Occhi obliqui* è qui un «sentimento acuto e confuso» che, senza dubbio, appartiene alla Natura e, in particolare, alla primavera. Sono molti i racconti ortesiani in cui all'estasi del rigoglio floreale si mescolano i dolorosi sentimenti di giovani protagoniste innamorate che hanno occasione di incontrare l'oggetto della loro passione solo in modo discontinuo. Negli spazi esistenti tra un appuntamento fortuito e l'altro, in cui il tempo scorre in maniera innaturale, queste donne affondano in una quieta e tiepida malinconia, confondendosi con la natura e con il suo languore. La malinconia, però, conduce anche al «colmo della grazia umana, del capire umano», accostandosi al concetto di dolore come viatico di verità, che, presupponendo un'ascesi conoscitiva, rende più tollerabile la sofferenza.³⁵⁵ Come riporta Borghesi nella *Nota al testo* in appendice al volume *Le Piccole Persone*, *Sulla malinconia* è un testo

³⁵³ La natura danneggiata, vecchia e stanca trova una metafora nei reumatismi e nella generale cattiva salute, più volte menzionata, dell'insegnante.

³⁵⁴ A. M. ORTESE, *Sulla malinconia*, in EAD., *Le Piccole Persone*, cit., p. 45.

³⁵⁵ Per approfondire il tema della malinconia come strumento conoscitivo si veda G. MINOIS, *Storia del mal di vivere: dalla malinconia alla depressione*, Bari, Dedalo, 2005.

privo di titolo, firma e data,³⁵⁶ ma è ipotizzabile sia stato elaborato prima o durante la scrittura di *Il cardillo addolorato*, considerato il riferimento al racconto di Katherine Mansfield che trova più di una risonanza nel penultimo romanzo ortesiano. Nel racconto della scrittrice neozelandese, la protagonista rievoca in prima persona i giorni luminosi trascorsi in compagnia del suo «tesoro», un canarino dal canto melodioso che rende più sopportabile la sua solitudine. Morto l'uccello, una parte dell'anima della donna si spegne insieme al suo animale: «Quando lo trovai steso sul dorso, gli occhi vitrei e le zampe rigide, quando compresi che non avrei mai più sentito cantare il mio tesoro, mi parve che qualcosa fosse morto dentro di me. Il mio cuore era vuoto, come la sua gabbia».³⁵⁷ In particolare, ciò che colpisce profondamente Ortese nel racconto di Mansfield è la vena di malinconica grazia presente nelle note dell'uccello:

...Tuttavia, senza voler essere morbosa, o dar adito a... a ricordi o altro, devo confessare che per me c'è un non so che di triste nella vita. È difficile dire cosa sia. Non mi riferisco al dolore che tutti conosciamo, come la malattia, la povertà o la morte. No, si tratta di qualcos'altro. È là, nel nostro intimo, è parte di noi, come l'aria che respiriamo. Per quanto lavori e mi stanchi, mi basta fermarmi un momento per sapere che c'è, e aspetta. Spesso mi chiedo se anche gli altri provino questa sensazione; non si può mai sapere. Ma non è straordinario che quel suo piccolo canto dolce e gioioso nascondesse anche questa... tristezza? Ah, cos'è... che ho udito?³⁵⁸

L'elaborazione di quello che è probabilmente il maggior successo di Ortese (vivente ancora l'autrice) vede, tra i suoi architesti, ulteriori nuclei narrativi poi ripresi e sviluppati nel *Cardillo*. Uno di questi è, senza molti dubbi, il *Folletto a Genova*, rielaborato poi in *La morte del folletto*, edizione dove il racconto compare in autonomia:³⁵⁹ il folletto Stellino è una chiara anticipazione e prefigurazione della multiforme e metamorfica creatura che aleggia nelle coscienze dei personaggi del *Cardillo*. Altro breve romanzo la cui comunanza di tematiche e di ambientazione con il *Cardillo* suggerisce si possa trattare di un testo preparatorio o comunque di un germe ispiratore è *Mistero doloroso* che narra

³⁵⁶ «Doc. 1185: tre ff. ds. con inchiostro nero, corr. e agg. ds. e ms. in inchiostro blu, privi di titolo, firma e data» (A. BORGHESI, *Nota al testo*, in A. M. ORTESE, *Le Piccole Persone*, cit., p. 221).

³⁵⁷ K. MANSFIELD, *Il canarino*, in EAD., *Il nido delle colombe*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 148. Per approfondire l'influenza di Mansfield sulla narrativa ortesiana si rimanda a A. BALDI, «La inspiegabilità tenera delle cose»: A. M. Ortese e K. Mansfield, in ID., *La meraviglia e il disincanto...*, cit.

³⁵⁸ K. MANSFIELD, *Il canarino*, in EAD., *Il nido delle colombe*, p. 148.

³⁵⁹ Cfr. *supra* p. 100 nota 343. Nel 1985, Ortese scrive a Claudio Marabini: «Ho due fiabe: due libri, popolati da folletti... Probabilmente non ho la cultura per fare quello che vorrei. Il tragico è portare ciò che si scrive alla comunicazione con gli altri. La parola è un mistero...» (C. MARABINI, *Incontro a Rapallo*, «Nuova Antologia», vol. 554, fasc. 2155, luglio-settembre 1985, p. 202). È probabile che qui Ortese si riferisse al *Folletto a Genova*, a *Mistero doloroso* o ad *Alonso e i visionari*, poiché la composizione del *Cardillo* non era ancora iniziata.

la vicenda di Flori e del suo amore disperato e osteggiato dalla madre, con una scrittura di elegante e a tratti barocca nitidezza e personaggi misteriosi e impalpabili.³⁶⁰

In una lettera a Sergio Pautasso, Ortese, riferendosi quasi certamente a *Mistero doloroso*, scrive: «l'ovvio, il comune, il parlato, il comprensibile mi sembrano cose sempre più prive di vita, come le mode, e vorrei perciò scrivere in modo antico o antichissimo, proprio per raggiungere un accento di verità (e anche di attualità)».³⁶¹ Questa definizione, tra l'altro, confermerebbe l'ipotesi che individua nel romanzo breve dei primi anni Settanta l'antenato del più ampio e complesso *Cardillo*. Risulta chiaro, quindi, che non è intenzione di Ortese affidare al romanzo un'interpretazione univoca e monolitica: l'«accento di verità», che pure in qualche modo può essere raggiunto, è visibile solo dopo aver scompaginato la realtà materiale, a caccia di quel malinconico dolore che, come si è già accennato, rappresenta l'unica via per la salvezza.

Parlando della costruzione fantastica dei racconti operata da Poe, Ortese evidenzia una similitudine rispetto alla propria genesi creativa, in cui una parte rilevante viene assunta dagli animali:

Cominciai a capire che nello scrivere bisognava gettare via il reale e costruirsi un altro. (Poe) Dice che un'emozione è stata sempre all'origine dei suoi romanzi, come dei racconti. Parecchi anni fa, in un'altra casa, una coppia di colombi aveva fatto il nido sul tetto, sopra una veranda. Questo nido un giorno scomparve, portato via dal vento, o caduto nella veranda e poi finito nello scolatoio, non lo seppi mai. Ritornando a casa e affacciandomi alla veranda, fui sfiorata da una colomba, che sembrava impazzita. Andava, veniva, e mandava dei gridi di dolore. Per giorni sono rimasta come affranta, con una disperazione, una disperazione... Uno o due mesi più tardi, di notte, mi alzai dal letto a scrissi quattro parole, che ora non le voglio ripetere. Quattro parole oscure, con le quali la colomba aveva cercato di comunicare, nel suo linguaggio. A differenza degli uomini comuni, che parlano un linguaggio codificato, convenzionale e automatico, gli animali si esprimono con parole essenziali, con qualcosa che va al di là. E solo i grandi scrittori, la Mansfield, ad esempio, riescono a parlare con la stessa voce, a comunicare una verità che sta dietro il muro, come aveva fatto la colomba. Partendo da queste quattro parole, in tre notti ho scritto quaranta cartelle. Un racconto, che però ora non riesco a decifrare, perché scritto a mano e quasi non lo capisco più.³⁶²

Questo desiderio continuamente impacciato di comunicare «una verità che sta dietro il muro» si coniuga facilmente con la volontà di «scrivere in modo antico o antichissimo

³⁶⁰ Per ogni approfondimento su *Mistero doloroso* si rimanda a C. MINERVA, *Il dolore colorato: mistero doloroso di Anna Maria Ortese*, «Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria», XXXIX, 2, 2015, pp. 209-217 e a F. FAVARO, *Anna Maria Ortese e la sua «favola antica». Anime della primavera, in un dittico napoletano*, «Oblio», II, 26-27, 2017, pp. 17-28. Sulla datazione di *Mistero doloroso*, collocabile presumibilmente tra il 1971 e il 1980, cfr. il saggio di M. FARNETTI, *Era il maggio odoroso*, in A. M. ORTESE, *Mistero doloroso*, Milano, Adelphi, 2010, pp. 101-114.

³⁶¹ Lettera di Ortese a Sergio Pautasso, datata 19 luglio 1971, cit. in L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit.

³⁶² S. MALATESTA, *Il grido della colomba*, «La Repubblica», 16 settembre 1988, p. 27.

proprio per raggiungere un accento di verità (e anche di attualità)».³⁶³ In questo senso, il linguaggio degli animali, puro ed essenziale, sembra avvicinarsi notevolmente a quello adoperato da Ortese. Pur definita spesso un'autrice 'barocca', l'intento di Ortese non è mai quello di esasperare il linguaggio e di deformarlo per aumentarne l'intensità, quanto piuttosto quello di saggiarne la natura per rintracciarne l'efficacia primigenia.³⁶⁴ Paradossalmente, il linguaggio «antichissimo», scevro dalle costruzioni intessute dall'ipocrisia capitalistica, si accosta teneramente alle voci silenziose della natura e, più nello specifico, degli animali: la voce Cardillo simboleggerà l'ennesimo grido debole e morente della natura, cui ci si può accostare solo con la consueta dolcezza malinconica.

Il cardillo addolorato viene pubblicato da Adelphi nel maggio del 1993,³⁶⁵ dopo un lungo lavoro della scrittrice durato all'incirca cinque anni, e rappresenta, secondo molti, la consacrazione e l'affermazione di Ortese sul panorama della letteratura nazionale contemporanea. Parte della cosiddetta «trilogia delle bestie-angelo», Ortese si dedicò completamente all'elaborazione dell'ultimo romanzo 'napoletano',³⁶⁶ sospendendo la produzione di *Alonso e i visionari*, la prima versione del quale era probabilmente già imbastita nel 1985.³⁶⁷ Si tratta di un libro felice e addolorato al tempo stesso, scritto in concomitanza della malattia della sorella Maria, le cui condizioni di salute continuano ad aggravarsi man mano che la scrittrice procede nella composizione, fino alla dipartita avvenuta nel febbraio del '93.

Su una trama apparentemente coerente, cui dà il via l'arrivo a Napoli di tre giovani nobiluomini di Liegi alla fine del Settecento, si innestano spinte centrifughe sempre maggiormente tese verso l'assurdo, l'allucinazione e la metamorfosi perturbante. L'autrice stessa descrive così l'andamento diegetico del romanzo: «a un certo momento l'immaginazione trova un abisso e le cose vanno nella direzione dell'assurdo: su questo, poi, le persone che verranno ricostruiranno una verità».³⁶⁸ Il commerciante, lo scultore e

³⁶³ Lettera di Ortese a Sergio Pautasso, datata 19 luglio 1971, cit. in L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit.

³⁶⁴ A questo proposito, sembrano perfettamente pertinenti le parole di Cristina Campo: «Il massimo del sapore non lo gustiamo mai nelle parole rare o in quelle del costume [...] ma nelle pure e originarie – nel reale – quando siano sospinte dalla forza vitale come da una matrice e sboccino nella chiarezza dello spirito come fiori. Parole-corolle, scandite dalle loro vocali e consonanti come da petali e nervature» (C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 146).

³⁶⁵ Nonostante la data di fine stampa sia del giugno 1993, il libro è nelle librerie già dal 20 maggio (L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., p. 595).

³⁶⁶ Per quanto concerne le questioni elaborative ed editoriali del *Cardillo* si rimanda senz'altro alla completissima trattazione di L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., pp. 584-643.

³⁶⁷ Per brevi cenni sulla vicenda compositiva di *Alonso e i visionari*, cfr. *infra* § 2.6.

³⁶⁸ F. BORRELLI, *Con malinconia e fantasia*, intervista ad Anna Maria Ortese, «il Manifesto», 15 maggio 1993, p. 11.

il principe, che approdano in una Napoli odorosa e luminosa, vengono ben presto immersi nelle cupe e inquietanti vicissitudini della famiglia di un guantaio, don Mariano, e delle sue figlie, Elmina e Teresa, del quartiere di Santa Lucia, luogo di ricordi appassionati e per questo molto caro a Ortese. Nonostante l'influenza dell'impianto manzoniano, che si rivela soprattutto nei frammezzii dialogati tra narratore e lettore, tra ironia e considerazione giudiziosa, l'impostazione adottata da Ortese scardina quella del romanzo tradizionale, sfaldando il rigore cronologico, la ricostruzione dei fatti e propendendo invece, come sottolinea Farnetti, per i 'detti'.³⁶⁹ Le divagazioni immaginose dei personaggi prevalgono, infatti, sulle vicende narrate, andando a costruire un mosaico di onirismo su una trama che si compone di visibile e invisibile, spesso difficilmente distinguibili l'uno dall'altro.

L'intero sviluppo della vicenda del *Cardillo addolorato* si incardina sull'immagine di un cardellino,³⁷⁰ fantasma evanescente che rivela, però, continuamente la sua presenza: a cominciare dall'annuncio della sua presunta morte, passando per le numerose e diversificate trasformazioni di cui si rende protagonista, per finire con l'uccisione della creatura da lui prediletta, il piccolo ma anziano Hieronymus Käppchen. La morte dell'uccello, animalletto domestico delle due figlie di don Mariano, è annunciata nelle prime pagine e costituisce l'espedito narrativo che, rompendo un presunto equilibrio iniziale, funge da esordio della vicenda vera e propria: uno dei nobiluomini, Albert Dupré, già intenzionato a corteggiare la bellissima Elmina, viene paragonato dalla giovane Teresa al «loro vecchio cardillo» e alla domanda di ulteriori spiegazioni:

intervenne Elmina, con grazia severa, e posando la mano sul capo disarmato (intendiamo dire sventato, leggero) della fanciulla disse il nome francese dell'uccello. E aggiunse (e chi avrebbe potuto non crederle?) che il cardillo di casa, quel giorno, era morto. Si erano dimenticate, lei e Teresa, di cambiargli l'acqua e rifornirlo di miglio, se ne erano dimenticate per due giorni, ed ecco: era morto. Lo avevano trovato al mattino, pancia all'aria, presso l'uscio. Subito lo avevano offerto al gatto del giardiniere, che però (per solidarietà, dissero) non lo aveva voluto. Questo particolare fece orrore ad Albert; [...].³⁷¹

³⁶⁹ Cfr. M. FARNETTI, *Cardillo addolorato*, in EAD., *Anna Maria Ortese*, cit., pp. 42-43.

³⁷⁰ Il termine 'cardillo' corrisponde alla versione napoletana dialettale di 'cardellino', profondamente radicato nella canzone e nella poesia partenopea e ripreso, in un verso, nella celebre canzone in dialetto ortonese di Guido Albanese e Luigi Dommarco risalente al 1922. Il brano musicale, intitolato *Vola vola vola*, mette in musica un gioco infantile abruzzese in cui i partecipanti mettono un indice sulla gamba del capo gioco in attesa che questo reciti il famoso verso «Vola vola vola...», concludendo la frase con il nome di un animale. Se il prescelto è un animale volante, i giocatori devono alzare il dito in volo il più rapidamente possibile, in caso contrario devono rimanere fermi. Chi sbaglia viene eliminato. Una delle strofe della canzone ortonese recita: «E vola vola vola vola / e vola lu cardille / nu vasce a pizzichille / ne me le può negà».

³⁷¹ A. M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 25.

Si tratta del primo incontro con il Cardillo, in questo momento certamente identificato con un piccolo uccello che viene trascurato fino a procurarne la morte. La prima apparizione della Natura è connotata inevitabilmente – e tanto da renderle difficilmente distinguibili l’una dall’altra – dalla sofferenza, sia per la brutalità della morte avvenuta per stenti, sia per il trattamento indignitoso riservato alla creatura, nei confronti della quale l’unico moto di pietà è manifestato da un gatto e da colui che ascolta il racconto: quest’ultimo non mancherà di manifestare le sue riserve circa la crudeltà percepita dal breve racconto della donna.³⁷² Ben presto, la vicenda della morte del Cardillo diventerà fulcro delle attenzioni dei personaggi, impegnati ad individuare la verità per potersene servire come chiave di lettura dei comportamenti ambigui di Elmina. In un primo momento si ipotizzerà che sia stata Elmina ad uccidere la bestiola per dispetto nei confronti della sorella e poi, tra differenti e articolati racconti e versioni, che il Cardillo non sia un vero uccello, quanto una debole creatura, un Folletto o un bambino malato, chiamato, di volta in volta, Hieronymus Käppchen, Geronte, il Piccolo, Gerò, Lillot, Folletto di Colonia o Portapacchi. Si realizzerà, solo verso la fine dell’ampio romanzo e sempre presumendo una dose di incertezza dovuta al carattere essenzialmente onirico della vicenda, che il Cardillo e il Folletto sono due entità distinte. Quest’ultimo è un ‘fratellastro’ di Elmina, tenuto nascosto perché non umano e fonte di vergogna, in parte malvagio, in parte indifeso, una sorta di folletto-*trickster* dalla natura enigmatica e magmatica. Elmina, donna algida e feroce, inquieta e sfuggente, avrà due figli da Albert Dupré, uno dei tre amici di Liegi, Albert (detto Babà) e Alessandrina (detta Sasà); per nessuno dei due figli, però, la madre proverà alcun genere di sentimento amoroso, dedicando tutte le sue attenzioni al folletto – la cui protezione è invocata a più riprese dai dettami del Cardillo –, e sottraendole completamente agli altri due bambini.

Il cardillo addolorato si struttura intorno a molteplici moduli fiabeschi, incedendo ad una narrazione dall’atmosfera trasognata, dalle tinte vivide e accecanti, in un mondo inesorabilmente altro in cui non si riesce in alcun modo a distinguere e scindere i piani della realtà da quelli della finzione, complice una consistente alterazione del cronotopo, sulla scorta della definizione offertaci da Bachtin.³⁷³ Partendo dall’assunto che il narratore intradiegetico (per la maggior parte della narrazione, il principe Ingmar) si muove

³⁷² Si era già fatto accenno alla pietà solidale del gatto del giardiniere e allo sconvolgimento di Dupré: cfr. supra § 2.2 p. 60 nota 197.

³⁷³ Cfr. M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica* in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405.

confusamente cercando di orientarsi in mezzo alle molteplici verità, si può notare come la confusione della disposizione cronologica fattuale e del relativo rapporto con gli spazi narrativi renda complesso l'ingresso dei significati nella dimensione esperienziale, nonché la comprensione degli stessi tanto per il lettore quanto per il personaggio. Il conseguente turbamento, quindi, nasce proprio dallo spaesamento generatosi da un intreccio diegetico allucinato e da meccanismi narratologici guidati da personaggi 'sottili' e 'terribili', annunciandosi prima come germe profetico per poi rivelarsi nel disfaccimento, nella malattia e nella morte. Sembrano perfette, a questo proposito, le parole di Citati:

La favola ha bisogno di ricchezza; ed ecco, nel *Cardillo addolorato*, il cielo "ricamato, filigranato di stelle d'oro"; e salotti lussuosissimi, case che sembrano chiese barocche, chiese che sembrano salotti delle fate: automi che cantano, gemme e gemme, Re e Principi, musica e monete d'oro e carrozze azzurre e infiorate e torte di pan di Spagna di frutta e di crema – e quella deliziosa sensazione di falso, senza la quale la fiaba perde il suo sapore. Ma, con una sensibilità acuta e dolorosa, la Ortese sa che questo grande regno oggi è rovinato e deserto. Per quanto la sua fantasia inventi, dipinga e decori, i personaggi della fiaba sono morti o moribondi, gli animali cacciati e feriti, le vesti sontuose ridotte a poveri stracci coperti di polvere.³⁷⁴

D'altronde, la natura sfuggente del Cardillo – e, quindi, della verità – è motivata dall'incapacità dell'essere umano di porsi in ascolto e di udirne la voce, se, seguendo Zangrandi, l'uccellino è «una sorta di voce, di respiro che cerca le vie del cuore per liberarlo dal suo dolore, dalla violenza, dalle imperfezioni e dalle manchevolezze del mondo».³⁷⁵ È in questa direzione che si delinea la predisposizione salvifica del Cardillo, una traccia latente ma ubiqua che occupa ogni spazio d'ombra della narrazione. Da qui, le parole del Notar Liborio, detto anche 'Pennarulo', parlando delle leggende sui morti napoletani che abitano in mezzo ai vivi: «Insomma (...), uno stuolo immenso di ombre, caro Principe, soggiorna tuttora in queste case, in questi vichi, siede alle nostre tavole, dorme nei nostri letti, si sdraia nelle nostre carrozze... visibile o meno, ma sempre accanto a noi».³⁷⁶

Si accennava al fatto che Hieronymus Käppchen, esattamente come l'Iguana e il Folletto di Genova, fosse al tempo stesso un bambino e un anziano, ibrido nella natura e nell'età.³⁷⁷ Necessita, infatti, per poter sopravvivere, di essere adottato da Elmina, che

³⁷⁴ P. CITATI, *Lo sa il folletto*, «La Repubblica», 9 giugno 1993.

³⁷⁵ S. ZANGRANDI, *La partecipazione alla natura segreta del mondo. Donne, animali, creature indecifrabili tra umano e non umano nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, «Otto/Novecento», XXXVII, 1, 2013, p. 198.

³⁷⁶ A. M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 266.

³⁷⁷ Cfr. *supra* § 2.4 p. 100 nota 343.

dedica la sua intera esistenza alla salvezza del fratello-folletto, assolvendo ai compiti disattesi da altri personaggi ortesiani; si ricorda che Estrellita e Stellino ricercavano nei loro ‘carcerieri’ delle figure genitoriali che potessero occuparsi di loro ma che, puntualmente, eludevano i loro doveri. L’oscillazione tra la condizione di vecchio e di giovane si accompagna alla mutevolezza dell’aspetto, così come alla variazione del riconoscimento identitario: talvolta esseri umani, talaltra bestie, le creature ortesiane sono accomunate dalla non appartenenza ad un mondo semplicemente sensibile, collocandosi simultaneamente al di qua e al di là della percezione comune.

Alla stregua dei numerosi altri bricconi letterari – che pure non sono completamente assimilabili ma presentano molteplici differenze – Hieronymus Käppchen si colloca al di fuori del potere costituito e della compagine sociale, configurandosi come un emarginato freneticamente alla ricerca di un posto nel mondo, finendo per scegliere spesso rifugi che lo occultino da occhi indiscreti. Questa condizione di vagabondo spinge il Folletto a mutare continuamente identità, per cui, nella enunciazione delle molteplici fattezze da lui assunte, che si sfarinano lungo tutta la narrazione rendendone impossibile la comprensione, la narrazione finisce spesso per sconfinare nel grottesco. La duplice natura senile e giovanile pone Hieronymus in una dimensione liminale, ma, diversamente dal *trickster* della mitologia greca e latina e della tradizione carnevalesca, il Folletto è fiaccato dalla malattia, costretto a nascondersi e ad aggrapparsi – per impadronirsene almeno in parte – alle energie vitali altrui. Basti pensare che, tradizionalmente, il *trickster* (in italiano “imbrogliatore”, “truffatore” o “briccone”) mette in moto la vicenda, complicandola con la sua condotta priva di morale, e lo fa proprio a causa del suo isolamento sociale. I dizionari di mitologia e folklore, infatti, identificano il *trickster* come una figura semi-bestiale e semi-umana che costituisce l’archetipo jungiano del caos, l’essere che scompagina l’ordine di un mondo costruito su regole e convenzioni sociali.³⁷⁸ In accordo con l’Hillman di *Puer aeternus*, pare si possa ravvisare in Geronte, così come in tutte le altre creature metamorfiche che popolano romanzi e racconti, una delle manifestazioni del *puer senex* che, nell’archetipo jungiano, rappresenta l’alternanza di tensioni tra ‘vecchio’ e ‘bambino’, non semplicemente in riferimento all’età anagrafica ma a una condizione più profonda della psiche che tentenna tra una saturnina vecchiaia e

³⁷⁸ Sulla figura del briccone o *trickster* si rimanda a S. MICELI, *Il demiurgo trasgressivo. Studi sul trickster*, Palermo, Sellerio, 2000; A. MÉTRAUX, *Trickster*, in *Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, New York, Funk & Wagnalls Company, 1949, pp. 1123-1125 e a S. CORSO, *Briccone, trickster* in *Dizionario dei temi letterari*, cit., pp. 313-319.

un'edonistica giovinezza.³⁷⁹ La liminalità in cui si colloca il Folletto lo rende affine anche al *trickster* per eccellenza, ovvero il dio-messaggero Hermes, soprattutto se si considera la natura alata (il dio greco indossa calzari alati, il Folletto porta una penna di gallina sul capo)³⁸⁰ e la sua funzione di nunzio e psicopompo: Hieronymus, non a caso, è chiamato anche «Portapacchi».³⁸¹

La natura brigantesca e metamorfica del Folletto, unitamente al suo dolore di emarginato, lo rende altresì pericoloso:

quel Hieronymus Käppchen, di Colonia, [...] talora, in seguito a non so quale diavoleria, che ha a che vedere con la personalità malata, non vorrei dire ignorante e superstiziosa, ma è così, della nostra cara amica, costui si trasforma in un volatile, e anche in altri figlioli della Natura; mette su artigli, e corna, e pelo, e piume... e così conta di difendersi. È cosa che accade in ogni circostanza di pericolo, per lui, e a ciò si devono i graffi veduti sul viso della nostra disgraziata Alessandrina...³⁸²

Il bambino-vecchio, uomo e animale insieme, in una dicotomia ossimorica, utilizza tutte le strategie difensive e di adattamento esperibili, tentando di rispondere con un canto del cigno allo schiacciamento cui il mondo sensibile cerca di direzionarlo. Nel suo instancabile mutamento, a cui vengono destinate la maggior parte delle tensioni vitali, la creatura «mette su artigli, e corna, e pelo, e piume», tutti strumenti scaturenti dalla necessità di difendersi, in una sorta di darwinistico adattamento incalzato dall'istinto di

³⁷⁹ Cfr. J. HILLMAN, *Puer aeternus*, Milano, Adelphi, 1999. Risulta chiaro come la facile confusione dei confini sia ben presente nella mente di Ortese nella delineazione del suo personaggio proteiforme quando, descrivendo la conversazione avvenuta tra il giovane principe Neville e l'anziano duca di Ruskaja, scrive: «È che avevano, malgrado tutto, la stessa età: il vegliardo, di cuore e frivolezze era giovane; il giovane, per curiosità e ambizione di potere sulle cose umane, era vecchio. Alla pari, dunque! E gli uccelli, sulle loro teste di apprendisti stregoni, lietamente svolavano!» (A. M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 45).

³⁸⁰ Cfr. *infra* p. 119.

³⁸¹ Anche nel racconto *La casa del bosco*, primo della raccolta *In sonno e in veglia*, compare una figura evanescente, prodotto dei sogni della scrittrice, chiamata Myškin o M'Yškin che indossa un «berrettino, molto calcato sugli occhi, che impediva di discernere il suo volto, di cui scorgevi solo il mento e la bocca, atteggiata a un sorriso malinconico» e «due lunghi orecchini, a forma di mezzaluna» (A. M. ORTESE, *La casa del bosco*, in EAD., *In sonno e in veglia*, cit., p. 39) ai piedi del quale la voce narrante scorge l'ombra del suo gatto Lucino, ormai morto da tempo. Ricordando che il Folletto tra i suoi tanti appellativi annovera anche quello di «Berrettino», altro nome per indicare i «monacelli» o i folletti, tutto farebbe propendere per l'ipotesi che il misterioso personaggio della *Casa del bosco* sia preparazione e prefigurazione del personaggio narrato nel *Cardillo*. Inoltre, come Hieronymus, anche Myškin muore: «egli aveva raccolto troppo, troppo dolore – egli il fratello per eccellenza, il tenero e pietoso così voluto da Dio – come la nuvola è umida e la luna brillante di massiccio oro – e a ciò, per tenerezza e strazio troppo antico, non aveva resistito» (ivi, p. 51).

³⁸² EAD., *Il cardillo addolorato*, cit., p. 365.

sopravvivenza.³⁸³ In questo senso, il Folletto rappresenta al tempo stesso il nucleo sordido del dolore e lo «spirito della vita».³⁸⁴

Nei molteplici tentativi di scoprire la reale identità di Hieronymus Käppchen, il principe Neville Ingmar (dal cui punto di vista è proposta gran parte della narrazione) incappa in frammenti di verità che sfuggono esattamente come l'immagine del bambino-uccello. L'attrazione-repulsione che il principe nutre nei confronti di questa figura e la paura di scoprire che si tratti di un figlio illegittimo del suo amico ormai defunto Albert Dupré sono palesate in una conversazione avuta con il duca di Ruskaja, un anziano polacco dalle facoltà negromantiche, custode di storie e leggende:

«Allora...» Ingmar quasi tremava «l'altro Geronte, il “fanciullo” così chiamato... l'ossesso, col suo mal caduco e gli occhi ciechi, con la sua ripugnante penna di gallina in testa, quell'orrore vivente (così caro a Elmina), non sarebbe un Dupré?... o m'illudo nuovamente?».

«Meno che mai, mio caro!».

«Oh, quale peso mi toglie dal cuore, Duca!» dichiarò, raggianti, Ingmar, prendendogli una mano. «Se c'è al mondo un altro Dupré, è solo questo ragazzino, dunque, piuttosto maleducato, vedo... ma non insano né deforme. Che gioia mi dai!».

«Dunque... aborri tanto la bruttezza... la miseria fisica... la malattia?» chiese, appena malinconico, in un mormorio, il Duca.

«Oh, sì! È più forte di me... Le detesto!» ridendo, anche se un po' vergognoso, Ingmar.

«Eppure, il mondo è proprio questo: decadenza, orrore, piccolo strazio o deformità quotidiana, e non vi è molta verità in tutto il resto».³⁸⁵

³⁸³ La necessità di difendersi degli animali, già fisiologicamente connaturata, ma ancor più inasprita dalla condotta invasiva e distruttiva dell'uomo, è sempre maggiormente oggetto di polemiche, laddove si individua nell'animale una pericolosità anche quando è l'uomo a immettersi in una situazione già percepibile come potenzialmente insidiosa. Al di là delle vicende della cronaca contemporanea, come la nota aggressione dell'orso al runner nei boschi in prossimità di Caldes, il concetto secondo cui l'animale va protetto e preservato solo fintantoché la potenziale pericolosità non si trasforma in atto (che non può essere ignorato) e finché la narrazione romanzata che si fa di lui regge era stato esplorato sapientemente da Umberto Eco nel suo *Come parlare degli animali* del 1987: «Per fargli dimenticare quanto gli uomini siano cattivi gli hanno spiegato troppo che gli orsi sono buoni. Invece di dirgli lealmente che cosa sono gli uomini e che cosa sono gli orsi» (U. ECO, *Come parlare degli animali*, in ID., *Come viaggiare con un salmone*, Milano, La nave di Teseo, 2016, p. 77). Sul tema del rapporto tra attività venatoria e tutela degli orsi si esprime anche Buzzati in un articolo intitolato *Riabilitati con formula piena i superstiti orsi delle giudicarie*, comparso sul «Corriere della Sera» il 5 giugno 1956 (poi incluso in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., pp. 206-211), in cui l'autore riferisce di un congresso tenutosi a Trento il giorno precedente, avente per argomento la possibile salvaguardia degli orsi del Trentino, anche in relazione al loro comportamento fisiologico: «Guardiacaccia Collini: “Bisognerebbe proibire in quelle valli la caccia col segugio. Il segugio entra nel folto. Se c'è un orso, si spaventa ed esce. E se un cacciatore se lo trova dinanzi è ben difficile che non spari. Almeno il 30 per cento dei cacciatori in queste circostanze spara”. Avv. Ceroni Giacometti, presidente della Federazione italiana cacciatori: “Il 30 per cento? Lei è molto ottimista”. Prof. Bonomi: “Succede che un cacciatore, processato per l'uccisione di un orso, dichiara di essere stato assalito e viene assolto per legittima difesa”. Dott. Couturier: “Mai gli orsi attaccano l'uomo. Da 50 anni almeno a questa parte in Europa non si è mai verificato un caso simile”. Avv. Ceroni: “Al processo però, il giudice... tutto dipende dal giudice!”» (ivi, p. 209).

³⁸⁴ F. BORRELLI, *Con malinconia e fantasia...*, cit.

³⁸⁵ A. M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., pp. 283-284.

Le preoccupazioni di Neville Ingmar si concentrano intorno ad Alessandrina, la figlia di Elmina rimasta orfana di padre ed abbandonata emotivamente e psicologicamente dalla madre, proprio come Stellino ed Estrellita erano trascurati dai loro genitori putativi. Ingmar teme che il ‘Perduto di Colonia’ possa sottrarre tutte le attenzioni che Sasà meriterebbe in quanto figlia legittima, ma soprattutto in quanto creatura sana e non perturbante:

«La mia disperazione, credimi, caro Duca,» proseguì d’impeto «non era tanto che donna Elmina preferisse ad Alessandrina un altro fanciullo – più trionfante, diremo, e più appartenente al nostro ambiente – quanto che ad Alessandrina» («e me», stava per soggiungere, ma si fermò in tempo) «essa preferisse il Malato, lo Sciocco, il Perduto per sempre. Cogliero in ciò un’aberrazione... una specie di depravazione così lontana da quella angelica immagine che tutti conosciamo... era ciò che non perdonavo» disse tutto veemente e felice, con grazia inconcludente.

«E allora... di quel poveretto – si chiami anch’esso Geronte o Gerontino Käpp, nome da vecchio, mi pare – non ti dirò più altro...» meditabondo il mago «siamo intesi? Non ha più valore, per Elmina, di un anziano congiunto malato... o anche di un gatto con una zampa ammaccata da una sassata di fanciulli. Solo per quel suo carattere portato alla compassione, e al servizio del più debole, Elmina lo preferisce alla figlia. Ma non al vero Geronte... ci siamo?» [...].³⁸⁶

Il senso di ribrezzo che Ingmar nutre nei confronti dei ‘perduti per sempre’ e la sensazione di estraneità che avverte in chi se ne prende cura e li antepone ai ‘sani’ – arrivando a definire questa scelta una «aberrazione», una «depravazione» perfino – ricorda il disgusto di don Ilario nei confronti dell’Iguana, passaggio obbligato perché il meccanismo del φαρμακός possa mettersi in atto dispensando l’esecutore dal senso di colpa. Al tempo stesso, il disprezzo per l’alterità rammenta la ὄβρις dionisiaca di «“punizione”, o sacrificio, dell’immondo, del brutto»³⁸⁷ che si scatena, ad esempio, con l’uccisione del maiale nelle feste popolari contadine, come ricorda Ortese stessa in *La morte del maiale*, scritto incluso da Borghesi nella silloge *Le Piccole Persone*.³⁸⁸

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ A. M. ORTESE, *La morte del maiale*, in EAD., *Le Piccole Persone*, cit., pp. 142-143.

³⁸⁸ Nel medesimo testo, Ortese scrive: «Baudelaire ha scritto, una volta per sempre: “Io, per me, dico che la voluttà unica e suprema dell’amore sta nella certezza di fare il male. E l’uomo e la donna fanno fin dalla nascita che il male è fonte di ogni voluttà”. Se questo è vero – ed è vero – per l’amore, più o meno male imitato dalle masse umane, lo è più chiaramente per l’odio dell’altro – il brutto, l’inferiore, l’antistorico, il povero brutto o l’uomo invisibile per eccellenza – cui si rivolge a onde ogni potere emergente, o disgraziatamente assoluto. Allora l’eliminazione, presentata come necessità, è inascondibilmente festa e trionfo della forza: è appunto quella indecenza che non bisognerebbe mai e poi mai stancarsi di rivelare – a tutti i livelli –, è quella vergogna del mentire, quella libertà di presentarsi come altro, o altri, da cui hanno origine, oggi, tutte le (innegabili) sventure umane» (ivi, pp. 144-145). Il disprezzo per l’inferiore genera trionfo edonistico, desiderio di espellerlo dalla comunità tramite la forza, come appunto avviene con Estrellita.

L'attenzione riservata da Elmina alle creature ai margini, agli ultimi, ai 'perduti',³⁸⁹ seppur ammirevole e teoricamente in linea con l'etica ortesiana, non rimane senza conseguenze: il primogenito, Albert, omonimo del padre, finirà per morire di disamore; così anche Alessandrina, profondamente sofferente per la privazione dell'amore materno. Alla fine, Neville, avendo metabolizzato il suo odio per la 'sirena' Elmina e avendolo convertito in sentimento amoroso, propone di sposarla, finanche di accettare, seppur con riluttanza, l'adozione del Folletto, posta da Elmina come *conditio sine qua non*. Elmina, però, è costretta a rifiutare, obbligata da quel Cardillo la cui immagine continua a muoversi rbdomantica per tutta la narrazione e cui ha sacrificato l'intera esistenza rinunciando ad essere felice. La voce del Cardillo è onnipresente, richiamata da bambini e perfino da giocattoli meccanici, monito icastico e sovratemporale; aleggia minacciosa e luttuosa, lasciando intravedere al contempo la natura potenzialmente salvifica del suo messaggio. L'uccello è «del tutto invisibile e nascosto, [...] e rappresenta(va), costui, tutto il pensiero doloroso e triste della damigella. [...] Il Cardillo, nientemeno: quell'uccello che non era un uccello, ma una sorta di destino, e al quale sua madre, e anche Teresa e Ferrantina tornavano spesso, nei loro discorsi, come all'origine di tutti i mali della famiglia, al padrone malinconico delle loro vite; [...] Era uno Spirito!».³⁹⁰

Nella fattispecie, quello di Elmina è una sorta di voto, una consacrazione alla divinità della Natura, rappresentata dal Cardillo e dal Folletto che, talvolta, si configurano come due espressioni della stessa entità metamorfica. Il sacrificio di Elmina si biforca in due sovrapposte direzioni: quella dell'espiazione di una presunta colpa che grava sul suo passato (una immaginata o realmente commessa uccisione del cardellino) e quella dell'offerta della propria vita, tipica delle sacerdotesse rituali, per sostenere l'ideale che il Cardillo reclama a gran voce, ovverosia la chiamata ad una maggiore importanza che dovrebbe essergli tributata. In questo senso, la morte dei due figli mai amati della madre potrebbe rientrare nella dimensione tematica e antropologica del sacrificio della propria prole, con chiari riferimenti biblici.³⁹¹ Nella sua dimensione quasi eremitica e ascetica, Elmina respinge l'aiuto offerto dal principe Neville e decide di donare tutti i soldi che le vengono offerti ai poveri e ai diseredati, alle creature che, come Lillot, non hanno un posto nel mondo e non possono ricavarne alcun beneficio. Personaggio contraddittorio,

³⁸⁹ L'insistenza sulla parola 'perduto' – uno dei nomi del folletto è «Perduto di Colonia» – rammenta il nome di Perdita, la scimmietta, presunta antenata dell'Iguana, prima amata e poi respinta da don Ilario.

³⁹⁰ A. M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 192.

³⁹¹ A questo proposito, si rimanda a S. FRANCHINI, *Moloch e i bambini del re. Il sacrificio dei figli nella Bibbia*. Roma, Studium, 2016.

contiene in sé i germi dell'autodeterminazione e quelli dell'autodistruzione e si sottopone continuamente ad umiliazioni per lo più psicologiche, creando intorno a sé «un'atmosfera, del tutto voluta, di punizione e castigo, mortificazione e rifiuto del comune vivere e respirare».³⁹² Occupandosi del malato, deforme e disprezzato da tutti e rifiutando per sé godimenti che sarebbero identificabili con il peccato, Elmina consacra se stessa al dolore della Natura.

Il fatto che il destino di Elmina si leghi a quello dell'elfo-folletto è conseguenza necessaria della contagiosità della condanna *sine iudicio* cui la natura e gli animali sono sottoposti. Partendo dal presupposto, infatti, che la Natura è considerata diabolica a causa della tradizionale assenza di anima, prerogativa dell'uomo e di nessun'altra creatura, chi, consapevolmente e quindi colpevolmente, decide di confondersi e mescolarsi alle creature della Natura è contaminato dalla stessa condizione peccaminosa. In questo senso, come evidenzia Margherita Pieracci Harwell, si innesca un sillogistico paradosso: l'uomo sensibile che si preoccupa dei 'perduti' paga la loro compassione con la perdita della sua anima, quindi con la dannazione.³⁹³ Elmina, esercitando una tensione che diventa disumana nel momento in cui annulla il proprio naturale istinto di conservazione, si dispone quale anima caritatevole nei confronti di Gerontino, divenendo così primaria ascoltatrice del Cardillo, ma incapace di provare alcun genere di tenerezza nei confronti dei figli, del marito o di chiunque altro. Non è un caso, quindi, che Elmina, inafferrabile e metamorfica, venga paragonata da Dupré al *monstrum* mitologico della Chimera: «pensò che lei, Elmina, era il Mostro triforme da vincere (capra, leone, aquila): era la Chimera meravigliosa».³⁹⁴ Per dirla con Derrida, infatti, la Chimera rappresenta «il punto di vista dell'assolutamente altro»,³⁹⁵ ovvero il punto di vista necessariamente 'altro' che l'alterità costruisce su di noi e che mai potrà essere introiettato ed accolto dall'essere umano. Albert Dupré, di conseguenza, si identifica duplicemente con Bellerofonte (figura

³⁹² A. M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 190.

³⁹³ Cfr. M. PIERACCI HARWELL, *The Enigmatic Character of Elmina*, in *Celestial Geography*, cit., pp. 385-408.

³⁹⁴ A. M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 24.

³⁹⁵ J. DERRIDA, *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 47. Derrida collega la figura mitologica della Chimera al concetto dell'«*Ecce animot*», neologismo del filosofo francese: «Né una specie né un genere, né un individuo, ma un'irriducibile molteplicità vivente di esseri mortali e, più che un doppio clone o una parola-contenitore, una sorta di ibrido mostruoso, una chimera che aspetta di essere messa a morte dal suo Bellerofonte. Chi fu Chimera? Cosa fu Chimera? [...] chimera di Lycia, figlia di Tifone e di Echidna. Echidna, il nome comune vuol dire serpente, più precisamente vipera e a volte, figuratamente, donna perfida, un serpente che non si può incantare né far muovere al suono del flauto» (ivi, p. 82). Per un approfondimento sul rapporto tra Ortese e Derrida si rimanda a G. GHIOTTI, *L'animale che dunque scrivo*, in *La grande Iguana*, cit., pp. 151-156.

del cacciatore-domatore) e con il Pegaso alato, capace di espugnare le fortezze costruite dalla bestia.

Una delle prime versioni della vicenda prevede l'esistenza di una sorellastra minore di Elmina, Florì (che porta, quindi, lo stesso nome della protagonista di *Mistero doloroso*), devota ai «figli dell'aria», ovvero gli uccelli, e innamorata del suo Cardillo, Dodo:

[...] il suo nome, il nome della piccina, era Floridia, e la sua religione erano i figli dell'aria, per quanto si recasse anche, ingenuamente, in chiesa. Ma solo gli uccelli adorava. Ammalò, intanto, di un male molto ricorrente, come sai, tra le nostre povere fanciulle, il languore, e il suo nuovo padre (quel don Mariano, di cui ti ha colpito la infelicità profonda: essa ha dunque una causa) non faceva che farle mutare paese... passava di villa in villa, di giardino in giardino... da Portici a Sorrento... in tutti i più rinomati luoghi di cura – ma Florì non guariva. Si ridusse quindi nella sua casa del Pallonetto, a una stanza [...] che dava su un giardinetto interno; e lì conduceva ormai la sua vita estrema, sempre più pallida, in compagnia di alcuni uccelli. E fra questi, padrone non solo della gabbietta di canna, ma della stanza dorata della piccina, era Dodo, il cardillo del cuore, regalatole dal padre...³⁹⁶

La devozione di Floridia alle creature dell'aria sembra attivare in Elmina una gelosia avida e disperata che la spinge ad un gesto estremo, iniziatore di tutte le sue pene:

Ecco entrare Elmina, di forse nove anni, dunque più grandina di Florì, entrare impettita e superba nella cameretta, vede subito l'uccello, e coglie la squisita tenerezza di questa creatura per sua sorella. Di colpo, i suoi tratti s'induriscono. Ella si accosta veloce al lettuccio. L'innocente uccello la guarda stupito. “Via di qua... via di qua... cattivo!” ella sembra gridare. L'uccello fugge. Ella lo rincorre silenziosa, lo afferra e stringe la creatura, con crudeltà inaudita, tra le piccole mani. Riapre le dita... La piccola meraviglia affettuosa non è più: un corpicino da niente le sfugge dalle dita, scivola come un oggetto sul pavimento. Elmina esce in fretta dalla stanza. Florì, in quel punto, si sveglia, riapre gli occhietti di perla, cerca il suo amato, vicino al proprio volto. Ma Dodo è a terra... morto, non risponde più.³⁹⁷

Il Cardillo è un essere proteiforme di cui non si conosce molto, se non ricucendo insieme baluginii di possibili verità e ascoltando la sua voce che compare, di tanto in tanto, come voce di un uccello meccanico o come ritornello cantato in modo ripetitivo. Ciò che viene più spesso ripetuto circa le caratteristiche di questo invisibile uccello è la sua duplice natura di creatura dell'aria che si trova, però, a dover fare i conti con la materia. L'elemento aereo che denota le creature comporta una loro simultanea appartenenza a due mondi normalmente separati – anche se complementari – e, quindi, una duplice possibilità di esistenza.³⁹⁸ Il Cardillo è continuamente sospinto dalla terra

³⁹⁶ A. M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., pp. 82-83.

³⁹⁷ Ivi, pp. 83-84.

³⁹⁸ A questo proposito si veda J. HILLMAN, *L'aquila*, in ID., *Presenze animali*, Milano, Adelphi, 2016, pp. 45-51: «L'uccello si ricollega all'elemento aereo, all'orientamento dall'alto. Come disse Filone Ebreo, gli uccelli sono messaggeri mandatici da Dio per scioglierci dai legami materiali; essi rappresentano l'*intellectus agens*, la mente attiva superiore che scende nella sfera umana ma non è nata da essa. Ciò

verso il cielo e viceversa, in una ininterrotta dialettica tra il mondo della terra, che è anche mondo degli inferi, e mondo dell'aria, nonché delle creature angeliche. Seguendo Bachelard e il suo *Psicanalisi dell'aria*, è facile individuare nell'immagine del fragile uccellino una vera e propria sublimazione, rievocata da Sasà e dai suoi tentativi, a tratti riusciti, di librarsi in volo, cui si associa la tendenza al viaggio verticale, nonché all'ascesa a una dimensione migliorativa.³⁹⁹ La 'psicologia ascensionale' trova la sua nemesis nella catabasi, la continua attrazione gravitazionale che rende impossibile il volo alla maggior parte dei personaggi ortesiani, i non-visionari, appunto.

La presenza insistente di creature volatili nella poetica ortesiana, secondo questa prospettiva, è dovuta proprio all'opposizione archetipicamente rilevante tra tendenza aerea e richiamo all'abbassamento, all'umiliazione dell'abisso. Le numerose creature angeliche, le allodole, le farfalle e tutti gli uccelli intrappolati spesso in corpi sofferenti, malati (come quello del Folletto di Genova o dello stesso Cardillo dato in pasto al gatto) o imprigionati da un'esca terrena (come la farfallina libica di *Estivi terrori*)⁴⁰⁰ sono sineddoche di quel soffocamento che il mondo umano impone a creature leggere, messaggere di verità. La teoria della dialettica degli opposti, di fatto, impone la necessità della caduta come contraltare della sublimazione: senza la profondità non può esistere l'altezza. Il richiamo continuo alle creature dell'aria sembra rappresentare per la scrittrice un tentativo di ripercorrere la via che unisce il corpo alla sua spiritualizzazione, ovvero al suo naturale anelito verso la leggerezza e l'aria. Gli esseri alati, in questo senso, si

implica che la mente superiore sia un animale, che le idee e le intuizioni siano corpi alati dal cuore pulsante capaci di colpirci con speroni e becchi taglienti» (ivi, p. 44).

³⁹⁹ G. BACHELARD, *Psicanalisi dell'aria. L'ascesa e la caduta*, Milano, Edizioni RED, 2007.

⁴⁰⁰ L'episodio della farfallina libica è narrato nel racconto *Estivi terrori*, contenuto in *La lente scura*, la raccolta comprendente la maggior parte degli scritti di viaggio ortesiani: «Una farfalla marrone, sul vetro fisso di un finestrino, cammina come cieca, cercando un'uscita. Ha le ali accostate al corpo, è stanca, forse non ci vede più. La mano del ragazzo, come se fosse munita di cento piccoli occhi, si dirige lentamente, quasi a insaputa del suo cervello, verso l'insetto, sta per catturarlo e gettarlo a terra, dove troverà il piede. "Così, se vogliamo incontrarci un'altra volta...". Guardo i suoi piccoli occhi incassati, foschi, la sua piccola faccia da volpe (ho visto intere famiglie così, sui Monti Cimini), e mi rendo conto che la vita della farfalla è in imminente pericolo. Capisco anche che con tanti cittadini in pericolo, o già morti, per mancanza di un altro dito di fronte, è crudele interessarsi ad una farfalla. Ma è più forte di me. "Vediamo un po'..." dico, e intanto lo conduco verso l'uscita. La folla ci divide, gli sportelli si aprono, e io scendo rapidamente» (A. M. ORTESE, *Estivi terrori*, in EAD., *La lente scura*, cit., p. 58). Questo episodio fa il paio con l'*explicit* di *Oro a forcilla*, in cui una farfalla marrone fa il suo ingresso nella Sala dei Pegni: «Una farfalla marrone, con tanti fili d'oro sulle ali e sul dorso, era entrata, chissà come, dalla porta sulle scale, sorvolando quella ressa di teste, di spalle curve, di sguardi affannati; e ora volteggiava... saliva... scendeva... felice... smemorata, non decidendosi a posare in nessun luogo. "Uh!... uh!... uh!..." mormoravano tutti». (EAD., *Oro a Forcella*, in *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994, p. 71). Occorre ricordare che anche il Dio dell'*Iguana*, nella sua metamorfosi estrema, assume le sembianze di una fragile farfalla bianca (cfr. § 2.3 p. 89). Anche nel racconto *La farfallina* di Buzzati vi è il tentativo di salvataggio di una farfalla da parte di un essere umano impietosito, per cui si rinvia a *infra* § 4.3 pp. 207 e ss.

offrono come aiuto e conforto all'uomo: «Gli Uccelli – altra famiglia di origine angelica – nel fitto delle foreste hanno cantato per lui, ricordandogli che il cielo non lo aveva dimenticato (e nel cielo, egli sapeva istintivamente, era la sua origine)».⁴⁰¹ L'incapacità di ascoltare il Cardillo fa il paio, di fatto, con l'impossibilità di levarsi da terra, di rimanere sospesi e collocarsi a quella giusta distanza che consenta la visione vera, potenzialmente esperibile solo dai perduti e dagli infimi, costretti dalle circostanze.⁴⁰²

Chi riesce a mantenere un legame con la Natura, ovvero con la propria dimensione spirituale, può, anche se saltuariamente, assaporare la salvezza. Gerontino, per esempio, viene presentato come un «nano con una penna di gallina»⁴⁰³ e di lui si dice:

Ha paura della Cristianità tutta, della Umanità intera [...] A che cosa credi sia dovuta, infatti, quella sua passione per la sudicia penna di gallina [...] che ha infissa sul capo? Quella penna, tanto deteriorata, è l'ultimo segno di un suo antico legame... con la natura, diciamo così, naturale, o boschiva, di pulcino, o gallinaceo... o figlio di una creatura naturale. Là, si sente salvo... e piange di gioia... Mentre, fra noi, può solo morire!⁴⁰⁴

La penna dritta sul capo del Piccolo è il suo anelito all'altezza, il suo ricordo della Natura che gli consente di sopravvivere, una promessa di fare ritorno alla sua dimora primigenia, come era accaduto a Stellino, mutatosi in farfalla dopo la morte.⁴⁰⁵ Del resto, in un'intervista a Nico Orengo, Ortese si esprime così sulle creature fantastiche: «Io credo che noi chiamiamo elfi e gnomi quelle doti che certe persone hanno in sé di non umane, come nei tempi antichi gli dei erano l'espressione di alcune qualità come la bellezza, la forza. Io ho delle persone così intorno a me, libere dall'ambiguità, chiare come

⁴⁰¹ A. M. ORTESE, *Le Piccole Persone*, in EAD., *Le Piccole Persone*, cit., pp. 103-104.

⁴⁰² D'altronde, anche il letterato e naturalista francese Marcel Roland parla del cardellino come di una creatura dalle qualità raziocinanti davvero singolari. Da sempre uccello ammaestrabile e quindi utilizzato in spettacoli circensi, il cardellino possiede, a parere del naturalista, un'intelligenza sopraffina, con un canto che è «leggero, aereo, una cascata di perle gettate su un cristallo» (M. ROLAND, *Canti d'uccelli e musiche d'insetti*, Milano, Rizzoli, 1951, p. 65) e «un'agitazione febbrile che dà fastidio, semina il disordine» (ivi, p. 66). Inoltre, come è noto, il cardellino è associato spesso a Gesù nell'iconologia rinascimentale e barocca, soprattutto per via della maschera, ovvero la parte anteriore del capo color rosso fuoco, che richiama la simbologia della Passione.

⁴⁰³ A. M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 193.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 332.

⁴⁰⁵ È Ortese stessa a raccontare il suo incontro con l'ispiratore del Folletto: «L'ho visto in un viaggio che feci da Roma a Napoli: a un certo punto salì sul treno questo bambino cencioso, con una faccia altera: sembrava un principe, poveretto, e portava una penna in testa. Vendeva qualche cosa, scatolette, sciocchezze, non chiedeva la carità; e camminava con gli occhi assenti guardando lontano. Intanto pensavo: ma che cos'è questa penna, come fa a crederci, a portarla in giro tra la gente di un treno. Mi fece una pena infinita. C'era una maestà sul suo viso! Non so nemmeno se fosse bello o brutto: un bambino del popolo, molto superbo. Ci sono ricordi nella nostra memoria che non impallidiscono mai, sono la fonte alla quale arrivo inconsciamente quando devo scrivere, mi hanno colpito anche se non so perché» (F. BORRELLI, *Con malinconia e fantasia...* cit.).

l'acqua».⁴⁰⁶ L'aspirazione all'altezza, quindi, fa il paio con la libertà dall'ambiguità morale, unica condizione che consenta l'innalzamento.

In un gioco di riprese e sotterranei rinvii intertestuali, anche Sasà – non a caso una bambina e per questo migliore deputata a poter raccogliere il messaggio di libertà che il fantasma del Cardillo intende evocare – viene ben presto assimilata ad una 'Palumella' termine con cui, in napoletano, si indicano le piccole falene bianche. La psicologia dell'immaginazione, infatti, ha essenzialmente una genesi dinamica e un carattere per lo più vettoriale e questo la rende particolarmente congenere ai bambini: Sasà, in mancanza delle cure materne, emarginata e dimenticata come Stellino e il Cardillo, si metamorfizza anche lei in una candida silfide e viene vista dal principe Neville mentre si leva qualche centimetro dal suolo, complice probabilmente la forte propensione a distaccarsi dalle dolorose vicende terrene di cui, suo malgrado, era protagonista. Il dolore della farfalla-Sasà è sineddoche dei dolori di tutti i 'piccerilli' napoletani che, «in questo mondo di case buie, deserte d'amore», «poi scompaiono – si dileguano, dissolvono, come fumo nell'aria – prima ancora di diventare adulti...»:⁴⁰⁷

«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».⁴⁰⁸

Lo scioglimento dell'intreccio vede il povero Hieronymus Käppchen rapito da Nodier, ormai sposato con Teresina, sorella minore di Elmina, e abbandonato, proprio come un animaletto molesto, in aperta campagna. Elmina, trovando la sua scatola vuota, getta un «grido di colomba che trova vuoto il nido».⁴⁰⁹ Guidato dalla bussola del pragmatismo razionalistico, Nodier è convinto che «chi non lavora e non guadagna, fa male. E un peso per l'umanità»⁴¹⁰ e non vede alcuna utilità nel folletto-animale malato e incapace di ottenere profitti di natura economica: il ricco imprenditore non può che assicurarsi che

⁴⁰⁶ N. ORENGO, *Il miglior gioiello? È il giardino che non sono mai riuscita ad avere*, «La Stampa-Tuttolibri», 13 gennaio 1979, p. 6.

⁴⁰⁷ A. M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 267.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 410.

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 408.

Gerontino, i suoi tanti nomi e le sue molteplici sembianze svaniscono nel nulla, come tutte le creature deboli e inutili all'avanzamento della società. La morte del folletto, già preannunciata nel precedente racconto, rappresenta la sconfitta del vecchio mondo sentimentale in favore della modernità capitalistica, della rapidità che premia il vigore e penalizza l'impotenza e la precarietà.⁴¹¹

Il Cardillo, in ultima analisi, rappresenta, al tempo stesso, il senso di colpa adulto, l'innocenza dei bambini, la voce della natura, l'anelito frustrato di libertà, la morte che continua a comunicare con la vita. Il messaggio del chimerico uccello, distinguibile solo dai visionari, alla fine verrà raccolto anche da Ingmar Neville, il principe da sempre particolarmente sensibile nei confronti degli emarginati, ma più volte sul punto di cadere sotto le voci stentoree del progresso. Il principe torna in patria, ritirandosi nella sua dimora di Liegi, ed inizia il suo percorso catartico, in cui non può che opporsi al «famoso benché ancora neonato Progresso»⁴¹² e soprattutto a coloro che ne sono i maggiori difensori. Contro i propugnatori della modernità incalzante, gli stessi che hanno ucciso Stellino e Geronte e che hanno espulso l'Iguana dall'isola, Neville muove l'accusa di non essere toccati dal «grido dell'uccella cui hanno rapito i piccoli, e dei piccoli cui hanno strappato la madre» e di sentirsi indebitamente in diritto di «disporre dei boschi e dei loro fanciulli».⁴¹³ Il principe Ingmar solo allora, nel silenzio della meditazione, può divenire visionario e scorgere la ferita che segna il mondo:

E avvertiva che questo, appunto, era mancato, nell'antico e nuovo farsi del mondo: il rispetto dell'alba, del pianto del Cardillo; e del suo ordine di restare fedeli – come i fanciulli dei boschi e le loro sorelle – al Nulla, al Poco, e alla pietà per il Nulla, alla compassione per l'abbandonato, al riguardo sommo per ogni Hieronymus Käppchen e la sua penna di gallina.⁴¹⁴

Cercando non la gioia, bensì il dolore ben nascosto dietro le parvenze colorate del mondo, Ortese si trova a scendere molto più a fondo delle periferie napoletane, delle case degli umili e degli offesi, addentrandosi nel non-detto e nel non-visto, «al di sotto della forma e della parola, perché sa che ciò che è sacro si nasconde nell'oscurità e nell'abisso»,

⁴¹¹ Gala Rebane pone l'attenzione sulla connessione esistente tra la vicenda della morte di Käppchen e la cacciata da Napoli dei Borboni da parte di Napoleone. I 300 anni del folletto, la cui vita viene interrotta dall'intervento di Nodier, sono assimilati ai 300 anni di dominio borbonico sulla città di Napoli: la morte del folletto e la sconfitta della famiglia reale avvengono nello stesso anno. In questo senso, i personaggi che rimangono vittime del dolore, sono al contempo vittime della storia e degli ideali illuministici traditi e rivelatisi come illusori (cfr. G. RABANE, *The Flickering Light of Reason*, in *Celestial Geographies*, cit., pp. 358-361).

⁴¹² A. M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 393.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ Ivi, p. 394.

arrivando, al termine delle sue ricerche alla Natura, alle creature animali che vivono tra cielo e terra, mentre «un disperato desiderio di salvezza e di redenzione li spinge ad assumere forme umane». ⁴¹⁵

Il mondo di Ortese, popolato da evanescenti divinità teriomorfe, sembra riuscire ad emergere dal buio solo negli anfratti, nei luoghi liminali e dimenticati, negli stati alterati della coscienza e solo per coloro che abbiano la capacità di sostare, di soffermarsi sull'apparentemente inesistente. Quello degli ultimi è un silenzio solo illusorio che parla, ma a bassa voce, esattamente come fa la Natura: solo coloro che sono in grado di *guardare* per davvero riescono ad avvertire il suono flebile che proviene dall'universo della debolezza. Affinché tutto non si trasformi in «suono insensato della materia» – le voci dei bambini che chiamano le madri, gli occhi dei gatti sofferenti sui davanzali accanto ad ombrellini di fiori, le scrittrici che provano ad annunciare una verità – è necessario porsi in ascolto, lasciar esistere la piccolezza, la fragilità, dare spazio a coloro che chiamano solo con lo sguardo.

2.6 L'inutilità e la grazia: una possibilità di salvezza in *Alonso e i visionari*

«Ho cominciato dieci anni fa. Avevo scritto di getto una quarantina di cartelle, poi mi ero fermata. Ma avevo tutto dentro. E poi il puma io l'avevo visto»⁴¹⁶ afferma Ortese nel '96, parlando di *Alonso e i visionari*. Sappiamo anche che una prima versione del romanzo era stata abbozzata già nell'85:

[...] l'avevo scritto come un lungo racconto, era circa l'85, ma l'ho lasciato stare per dieci anni, perché in questo periodo ho fatto *Il cardillo*, e poi ho pubblicato un altro libro, *In sonno e in veglia*. Questo qui, invece, avevo come paura di avvicinarlo: volevo rifarlo, ma non sapevo neppure se valesse la pena. Quando l'ho riletto, mi è parso buono. E allora ho accettato la sfida. Sono stata due anni a lavorarci su, con difficoltà. L'avevo scritto senza sapere troppo quello che scrivevo. Come i racconti che si fanno ai bambini, che quando si vanno a raccogliere si fa una fatica immensa, sembrano dissennati... Adesso, però, mi sembra che questo racconto sia abbastanza assennato.⁴¹⁷

⁴¹⁵ P. CITATI, *Lo sa il folletto*, cit.

⁴¹⁶ P. MAURI, *Anna Maria Ortese: un puma, un drago e altri animali*, «la Repubblica», 26 maggio 1996, p. 27.

⁴¹⁷ A. M. ORTESE, *Questa mia vita terremotata...*, cit., pp. 61-65.

La vicenda dell'ultimo romanzo ortesiano, narrata da Jimmy Op a Stella Winter⁴¹⁸ e riferitaci da quest'ultima (narratrice intradiegetica), si muove tra le pieghe dell'onirico, del giallo/poliziesco e del dramma familiare, raccontando una storia di misterioso turbamento e di odio incombente, ma anche di amore e di delicata ricerca dell'invisibile. Il racconto prende avvio con l'incontro di un puma,⁴¹⁹ in Arizona,⁴²⁰ durante un'assolata domenica mattina, da parte del professore italiano Antonio Decimo, di suo figlio minore Decio e dell'amica di famiglia Miss Rose Clem, direttrice dell'Istituto di Scienze. Al puma viene attribuito il nome di Alonso,⁴²¹ lo stesso del cameriere spagnolo che serviva

⁴¹⁸ Stella è il terzo 'astro' della narrativa ortesiana, dopo Estrellita e Stellino. Anch'ella costituisce un faro rischiarante di verità, ma, ancorata a procedimenti talvolta eccessivamente razionali, rischia tenacemente la perdizione.

⁴¹⁹ Come sottolinea Monica Farnetti, l'esotismo del felino e la sua sostanziale assenza dalla casistica della letteratura occidentale rendono difficile (differentemente dalle altre bestie-angelo ortesiane) la sua collocazione nel panorama simbolico novecentesco. Farnetti riporta alcune considerazioni dell'autrice sulla nascita della figura di Alonso, tra cui una che ascriverebbe l'animale, insieme con i suoi simili felini, all'universo allegorico cristologico: «Il puma è Dio, il piccolo Cristo umiliato e villipeso, l'inerme, l'illuminato, il Budda» (cfr. rispettivamente M. FARNETTI, *Appunti per una storia del bestiario femminile: il caso di Anna Maria Ortese*, in *Bestiari del Novecento*, a cura di E. Biagini e A. Nozzoli, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 271-283 e l'intervista all'autrice di E. GROPPALI, *Metti un puma in un romanzo*, «Il Giornale», 8 giugno 1996, p. 14).

⁴²⁰ La scelta dell'Arizona – e più in generale dell'America – come luogo di nascita di Alonso denota la volontà ortesiana di ricondurre l'animale agli spazi sterminati del continente oltreoceano, a una libertà vivifica che si incarna, allo stesso modo, anche nel professor Op, non a caso di nazionalità americana. Del puma, spesso chiamato «cucciolo americano», si dirà che ha «nostalgie d'America» e che «ha sempre nel cuore, come un destino, il suo primo amore, per cui lasciò l'America, la nativa e fiammeggiante Arizona, la sua libertà grandiosa e innocente, e venne nel nostro mondo non più grande di una bacinella d'acqua sudicia» (A. M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, cit., p. 124). Anche Ortese, similmente al suo animale 'visionario', mostra una particolare vocazione nei confronti del continente americano e della sua cultura, viste come epigoniche strade di libertà e affermazione personale. Non è un caso, infatti, che Antonio Decimo, l'«uomo del lutto» e del razionalismo cinico e nichilista, sia diffidente nei confronti degli americani: «Certo, mi rendo conto che alcune cose di un temperamento italiano molto sincero possano disturbarvi. Voi americani siete liberi *solo* fino a un dato punto, e noi del tutto» (ivi, p. 63). In *Attraversando un paese sconosciuto*, testo datato «19 febbraio 1980» (quindi qualche anno prima dell'inizio della scrittura di *Alonso e i visionari*) e incluso poi in *Corpo Celeste*, Ortese scrive: «America! Mi sembrò a volte di essere nata laggiù, aver vissuto laggiù una vita, cento, duecento anni fa: a Boston o in qualche altra illustre città. Così come amo l'America, di un amore antico, senza barriere, amo altri luoghi della medesima lingua; la Gran Bretagna specialmente. È che in questi due paesi – in questa loro lingua familiare e insieme strana, tutta azione e visione – sono nati, hanno le loro radici, quegli uomini e donne che hanno dato vita a una straordinaria letteratura. Una letteratura, appunto, di azione e visione, insegnamento, gioia, profezia insieme. Potrei chiamarla, anche, la letteratura del coraggio» (EAD., *Attraversando un paese sconosciuto*, in EAD., *Corpo Celeste*, cit., pp. 26-27). Per un approfondimento sulla relazione di Ortese con l'America, si rimanda a P. LORETO, *Alonso e i visionari: La vocazione americana di Anna Maria Ortese*, in *Per Anna Maria Ortese*, a cura di L. Clerici, pp. 245-264.

⁴²¹ Ortese utilizza il nome «Alonso» ricalcando quello del re di Napoli, personaggio della *Tempesta* di Shakespeare. D'altra parte, anche parte dello sviluppo narrativo dell'*Iguana* proviene dalla trama del dramma shakespeariano, per cui si veda A. BIANCARDINO, *Echi della Tempesta: intertestualità shakespeariane nella letteratura contemporanea*, «Oblio», 36, IX, 2019, pp. 36-55. Wilma De Gasperin, inoltre, propone l'ipotesi che il gatto Lucino del racconto *La casa del bosco* (cfr. § 2.4 p. 112 nota 381) sia progenitore del puma Alonso, sia per il carattere allitterativo dei due nomi, sia per il destino di morte e resurrezione che i due felini condividono; inoltre, sia la vicenda del racconto che quella del romanzo si svolgono in Liguria (cfr. W. DE GASPERIN, *Loss and the Other in The Visionary Work of Anna Maria Ortese*, cit. p. 266). Risulta conseguenziale, quindi, proporre qui l'ipotesi che, oltre che Lucino, Alonso rievochi tutte le creature deboli e oppresse ortesiane, tra cui i gatti (Selvaggio, Anima, il gatto di *Il battello*

il professor Decimo nella sua villa a Roma: un tipo ambiguo, «macilento, sinistro» ma, nonostante questo, adorato «al modo *cieco* dei bambini»⁴²² dal piccolo Decio. Il bambino è inizialmente l'unico a riuscire a scorgere il puma che, ad un primo sguardo, appare come «una creatura di prima della creazione, calcificata».⁴²³ Il disprezzo, tramutatosi rapidamente in odio, da parte del professore nei confronti della creatura nasce nell'immediato: «Egli disprezzava [...] tutto ciò che non fosse la *pura intelligenza*, la 'mente'. Il disprezzo era vinto solo dall'esultanza per *non essere lui* quella *cosa* lì, e tutto quanto di umile si sveglia e muore ogni giorno»;⁴²⁴ d'altra parte «il disprezzo della natura fa parte proprio dell'uomo 'naturale', dell'uomo che non vede l'unità del tutto, ma solo il proprio particolare».⁴²⁵ L'incontro con il puma, sulla scorta della critica formalista, rappresenta l'esordio tramite la rottura di un labile equilibrio iniziale e funge da catalizzatore per la formazione di un sentimento, il disprezzo per l'animale, che interviene sull'iniziale indifferenza del padre nei confronti del figlio. Antonio Decimo si prospetta quindi come uno dei numerosi genitori ortesiani che non sono in grado di *vedere* realmente i figli, castrando la loro capacità di provare amore e, soprattutto, la loro dimensione di piccolezza e fragilità, potenziale espediente salvifico.⁴²⁶

La deviazione del professore, costretto ad orientare la noncuranza con cui osservava il figlio verso un disagio profondo nei confronti del 'diverso', rivela una certa portata karmica: il puma, cui vorrebbe riservare disdegno, diventa, al contrario, oggetto della sua più ostinata avversione, fino a fargli vagheggiare più volte l'omicidio. Ad ogni modo, l'animale salvifico non può mai trasformare un incolpevole in aguzzino, poiché egli stesso è l'archetipo mitopoietico dell'innocenza; può, però, condurre alla rivelazione di

di Dover), i 'piccirilli', le donne, le bestie in generale e i folletti, ricordando che molte di questi esseri, umani o bestiali che siano, sperimentano la resurrezione, la reincarnazione o riescono tutt'al più a comunicare con il mondo dei vivi.

⁴²² A. M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, cit., p. 23.

⁴²³ Ivi, p. 18.

⁴²⁴ Ivi, p. 19.

⁴²⁵ Ivi, p. 20.

⁴²⁶ Ortese ribadisce diverse volte il suo odio nei confronti dell'antropocentrismo arrogante, naturalmente scaturente dal sistema economico capitalistico e incapace di custodire la debolezza necessaria per rimanere connessi alla propria interiorità: «quando incontro presunzione e vigliaccheria che entrano come padroni nel territorio dell'innocenza e della debolezza, vorrei prendere le armi, vorrei prendere una scimitarra, e far cadere delle teste infette. Ma mi trasformerei in uno di loro, e dunque, via il desiderio» (A. M. ORTESE, *Le Piccole Persone*, cit., p. 105); «L'impossibilità della mente – in questo paese – di fermarsi mai sulla interiorità e invisibilità del reale, e sulla tendenza a combattere continuamente per il possesso di beni sempre esteriori, arroganti e insultanti» potrebbe essere legata, secondo Ortese, al fatto che «nelle nostre famiglie nessuno ebbe cura del nostro segreto e della nostra appassionata debolezza e piccolezza» e «che nessuna donna-madre italiana ci gettò mai un'occhiata particolare, allusiva di un evento – la vita, il vivere come fluvialità – al quale bisognasse opporre la scoperta e la cura di isole, e perfino di scogli verdi, interni e invisibili alla grandezza e fuga delle acque» (EAD., *Piccolo e segreto*, in EAD., *Le Piccole Persone*, cit., pp. 46-47).

ciò che le trame della finzione riescono a tenere celato. Infatti, Stella Winter riflette sul fatto che «il passaggio di quella creatura nella loro vita – di Decimo e dei suoi figli – è stato l’occasione che mette a fuoco una vecchia e fatale disposizione, o decisione, della sorte».⁴²⁷

A ben vedere, l’incapacità del professore di empatizzare con l’altro da sé e l’«esultanza per *non essere lui* quella *cosa* lì» sono generati dalla stessa superbia, a sua volta figlia della modernità capitalista, cui si era fatto accenno a proposito di Nodier e del trattamento riservato ai «“fanciulli”, folletti o demoni che siano».⁴²⁸ Il professore non è un imprenditore o un commerciante, ma è un ‘sacerdote’ della mente, profondamente devoto a tutto ciò che è ferocemente razionale e, di conseguenza, nemico di ciò che è incerto, intermittente, fantasmatico. In questo senso, la non immediata riconoscibilità della creatura che pare «un sacco di pietre» e la sua sgradevolezza estetica – «più brutto di così è raro», dice di lui Op – la rendono completamente aliena a chi non è in alcun modo interessato a preservare la debolezza e la dolcezza.

L’odio del professore Antonio Decimo nei confronti del puma Alonso è un odio «teologico» e «più forte della sua diritta intelligenza».⁴²⁹ D’altronde,

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. [...] 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.⁴³⁰

La fredda razionalità illuministica, prerogativa degli adulti, avverte fortemente la tentazione di sopprimere, oltre che la debolezza, anche la familiarità incomprensibile e irraggiungibile che si crea tra la dimensione dell’inferiorità e il mondo dell’infanzia. Il particolare legame creatosi tra il piccolo Decio, fino a quel momento per lo più oggetto dell’indifferenza paterna, e il puma Alonso, un cucciolo non particolarmente intelligente, è qualcosa che va oltre il semplice rapporto uomo-bestia e umanità-natura, collocandosi piuttosto nella sfera del sovrumano e del sovrasensibile. La negazione delle cure da parte del padre biologico trova una efficace e sublimante sostituzione nello sguardo del puma

⁴²⁷ EAD., *Alonso e i visionari*, cit., p. 51.

⁴²⁸ EAD., *Il cardillo addolorato*, cit., p. 267.

⁴²⁹ EAD., *Alonso e i visionari*, cit., p. 46.

⁴³⁰ Ivi, p. 39.

che, non a caso, «guardava (Decio) *come fosse un padre*, un padre di umanità, o vicino a qualcosa di più bello, più degno». ⁴³¹ Decio, infatti, è fattualmente un orfano: la madre Fanny, prima moglie di Antonio Decimo, è scomparsa prematuramente e il padre preferisce a lui la tranquillizzante micidialità di Julio, in cui riesce in qualche modo a specchiarsi. ⁴³² Il professore è incapace di assumere, anche fintamente, le virtù dell'animale, la cui espressione è descritta da Jimmy Op come «amorosa, benevola... oh, infinitamente benevola – le parole non bastano – così sempre felice, umile, calma»; ⁴³³ come sottolinea Paolo Mauri, non tollera che alla radice delle cose possa esservi la tenerezza ⁴³⁴ e freme per sopperire quello «*spirito di dolcezza*» che è «il nemico di quella gente»: ⁴³⁵ Antonio Decimo è, in ultima analisi, un «uomo del lutto», in quanto ha smarrito ogni residuo di paternità, rispetto ai suoi figli e rispetto al mondo. È giocoforza, quindi, che la debolezza di Decio, similmente a quella del puma, rappresenti qualcosa di cui è meglio disfarsi perché il «diritto dell'uomo 'superiore' a fare *giustizia* sulla vita» ⁴³⁶ non ne venga in alcun modo contaminato o intaccato.

L'avvio della vicenda è apparentemente slegato dal nucleo torbido dietro cui, più oltre, si proverà ad indagare, ovvero l'uccisione di Julio, figlio maggiore di Antonio Decimo e della sua prima moglie, trovato senza vita sul letto della villa pratese del padre. Dalle affascinanti affabulazioni di Jimmy Op, testimone di gran parte delle vicende, veniamo a sapere insieme a Stella Winter che Julio, prima di morire, era divenuto un terrorista latitante, mentre il piccolo Decio era morto misteriosamente in un incidente stradale, tenendo stretto tra le braccia Alonso, con l'intento di proteggerlo. Anche il puma aveva

⁴³¹ Ivi, p. 48.

⁴³² D'altronde, Julio è ancora più orfano di Decio, tanto che è appellato così perfino dal padre: «Credo nel vostro intento sincero per l'orfano, e di buon grado vi do sue notizie. [...] Alludevo, scrivendo "orfano" anche al mio animo verso di lui: resto un buon padre, almeno me lo auguro, non può mancargli assolutamente nulla, ma la nostra *amicizia* è finita. [...] Vi scandalizzerò: ma quell'affetto, dopo la scomparsa dell'*altro*, e quel dolore che ancora mi umilia – mi turbava. Preferisco davvero questa freddezza» (ivi, pp. 82-83). Il successivo interesse mostrato nei confronti del figlio maggiore da parte di Antonio Decimo nasce dal mutarsi dell'aspetto e dell'atteggiamento di Julio: quest'ultimo si trasforma in una straordinaria bellezza e vede esplodere il suo io «istintivo, cieco, e pur tanto veggente» (ivi, p. 130), divenendo una vera e propria «fiera». Questo mutamento, secondo il professore, si verifica grazie al funzionamento della propria «filosofia della libertà», la stessa che, presumibilmente, condurrà Julio alla perdizione. Indipendentemente dalla presenza o assenza di uno o di entrambi i genitori, quasi tutti i personaggi ortesiani sono, in ultima analisi, orfani. Estrellita sceglie come padre il suo amato che poi la ripudia; Stellino è abbandonato dai genitori putativi e condannato a morte; Elmina è orfana di padre e non amata dalla madre e perfino il Padre di *Occhi obliqui*, un Dio malinconico e annoiato, allontana sua figlia Rachele non appena si stufa di lei. A questo proposito, si rimanda anche all'analisi del racconto *Indifferenza della madre* cfr. *supra* § 2.2 pp. 71 e ss.

⁴³³ Ivi, p. 37.

⁴³⁴ P. MAURI, *Anna Maria Ortese: un puma, un drago e altri animali*, cit.

⁴³⁵ A. M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, cit., p. 48.

⁴³⁶ Ivi, p. 25.

perso la vita, investito da un'auto, e la sua pelle era stata inviata in dono da Antonio Decimo a Rose Clem insieme ad una pianta di rose. In realtà, come ben presto emergerà dalle parole di Op, Decimo si era sbarazzato di Alonso e questo era ben visibile dalla pelliccia su cui compariva il segno di un foro di proiettile ricucito.

Il campionario di emozioni che hanno mosso Decimo all'odio è presentato da Ortese tramite le parole di Op e la focalizzazione interna di Stella Winter. Alonso era divenuto per Decio il padre che Decimo non avrebbe mai potuto essere, ma, secondo il professore, il rapporto padre-figlio è «follia e inganno»⁴³⁷ e l'idea che qualcosa si muova al di là della propria capacità percettiva ed ermeneutica è ciò che lo spinge a disfarsi dell'alterità. Nella prima lettera indirizzata ad Op, mentre Alonso è ancora in vita, Antonio Decimo scrive «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»⁴³⁸. Dopo la morte di Decio, invece, il professore è indotto al ripensamento da una forza ambigua e atroce: «la sua timida figurina non mi abbandona un istante»⁴³⁹ scrive ad Op, riferendosi alla presenza fantasmatica del figlio che, solo una volta sparito, diventa per lui realmente presente. Infatti, chiedendosi «cosa sarà mai questa forza, o vita, che una personcina assume per il solo fatto di non esserci più»,⁴⁴⁰ Antonio Decimo ammette finalmente l'esistenza dell'invisibile e dell'immateriale e deve fare i conti con la tensione distruttiva scaturitane. È questo uno dei motivi per cui la presenza del puma in casa sua gli riesce insopportabile: «...non voglio o vorrei vederlo mai più. Troppo mi ricorda la figurina di Decio. Non solo, ma ho anche la vaga idea [...] che la sua amicizia per mio figlio minore *continui*. Egli è troppo triste *quando nessuno lo vede*»⁴⁴¹ e poi ancora

Io temo che il suo cuore sia ancora pieno del volto di mio figlio. Allora se ne vada. Te ne prego, Jimmy, riprendilo, portalo via. Non voglio che un avanzo dell'Universo (le bestie sono residui della cosiddetta Creazione, solo residui) osi soffrire questa memoria, questo dolore, che è la mia sola grazia – osi soffrire *con me* per l'immagine che ha sigillato, scomparendo, la destinazione «Nulla» del mio cuore.

Portalo via, caro Jimmy - tutto è sopportabile, se sono solo (o con esseri umani). Non voglio questa partecipazione della Natura, o di chi sa chi, all'animo mio.⁴⁴²

⁴³⁷ Ivi, p. 55.

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ Ivi, p. 56.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 57.

⁴⁴¹ Ivi, p. 62.

⁴⁴² *Ibidem*.

Nella seconda lettera indirizzata all'amico Jimmy Op, quindi, Antonio Decimo si mostra ammirato ed esasperato al tempo stesso dalla presenza del puma. La manifestata urgenza di sbarazzarsi di Alonso da parte del professore giunge dopo una riflessione, all'interno della stessa lettera, sull'atteggiamento emotivo dell'animale: «sembra *innamorato* [...] del mondo intero, ma soprattutto dell'umano. Per lui siamo una fonte di meraviglia continua».⁴⁴³ Secondo le supposizioni di Op, Decimo aveva maturato un odio nei confronti della creatura tale da non appagarsi semplicemente con la morte del nemico: «L'odio chiede distruzione dell'immagine. O il dolore senza fine (insisto sulla degradazione) della creatura odiata».⁴⁴⁴ In questa direzione, Op ipotizza che il professore italiano possa non aver ucciso il puma, quanto piuttosto essersi occupato del suo esilio con l'aiuto di Alonso Torres, il cameriere-servo spagnolo (lo stesso ad aver ispirato il nome per il puma) da sempre al fianco di Decimo, da cui quest'ultimo era totalmente plagiato.

In un rincorrersi di verità antitetiche, al meccanismo dialogico molto simile a quello del *Cardillo* si aggiunge l'andamento poliziesco della narrazione, costruito con numerosi inframmezzi epistolari, poiché Stella Winter e il professor Op indagano sulla vicenda, cercando di risolvere il mistero dell'uccisione di Julio, della sparizione del puma e di quale ruolo abbia avuto il misterioso servo spagnolo nell'intera vicenda. Dopo la morte di Decio e l'espulsione del puma – due sparizioni di innocenti 'bambini' – anche Julio, affezionato nel frattempo ad Alonso, e Jimmy Op diventano «*uomini della perdita*».⁴⁴⁵ Julio, orfano come il fratello,⁴⁴⁶ inizialmente preferito al fratello dal padre ma poi sempre più disdegnato, diventa adulto senza la possibilità di sperimentare l'amore genitoriale, mortificato dall'indifferenza paterna e fiaccato dall'assenza materna. Questo il motivo per cui anche l'apparentemente insensibile Julio si lega visceralmente al puma e, dopo la sua presunta morte, riesce a vederlo anche laddove gli altri non possono scorgerlo. Quando Julio comunica al padre di aver visto Alonso, la cui morte ormai è data per acquisita, il professore lo reputa pazzo e, recandosi sul luogo dell'evento, vede «un grosso cane dall'aspetto orribile, angoloso, giallo argento, con due occhi cisposi...»,⁴⁴⁷ mentre Julio cerca di attirare l'animale a sé appellandolo «Lonsino, mio caro, angiolino mio,

⁴⁴³ Ivi, p. 61.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 71.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 77.

⁴⁴⁶ Cfr. *supra* p. 126 nota 432.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 85.

babbo santo!».⁴⁴⁸ Si rende necessario, da parte di Decimo, attribuire la visione del cucciolo a un disturbo mentale del ragazzo, affinché non venga scoperta la sua indegnità nonché la sua incapacità di padre. Il processo mentale di negazione del proprio fallimento non impedisce al dubbio di istillarsi nel pur razionalissimo professore che si chiede, così, «se i puma sono per caso spiriti immortali»,⁴⁴⁹ rassicurandosi continuamente e ansiosamente sulla sua effettiva morte.

In una lettera datata 18 maggio, Jimmy Op scrive ad Antonio Decimo raccontando del ritorno di un cucciolo «piccino come un angelo, o un messaggero del Cielo»⁴⁵⁰. La canalizzazione delle speranze di salvezza sulla custodia dell'animale – non è ben chiaro, volutamente, se si tratti del puma ricomparso o di una creatura a lui somigliante – sono ben espresse da Op in un afflato emotivo dai toni lirici e a tratti sacri: «sento che appena torneremo solerti e scrupolosi, e anche agguerriti nella difesa del cucciolo, noi – questa pace e questa grazia di vivere – non la perderemo mai più».⁴⁵¹ Il ritrovamento del cucciolo, successivo al sacrificio del puma, assume il carattere di un'epifania riparativa e catartica, ma diviene fondamentale anche la custodia dell'animale, affinché non si ripetano il martirio e la conseguente rinuncia, cui, questa volta, l'intera famiglia non riuscirebbe a sopravvivere.

Le mancanze paterne di Decimo – inserendosi non soltanto nell'orbita del disamore, ma anche in quella dell'impossibilità di esperire il sacrificio e il perdono, oneri tipicamente di competenza genitoriale – rendono la presenza del puma ancor più fondamentale. Differentemente da Elmina che non si sacrifica per i figli, ma, piuttosto, sacrifica il proprio amore per i figli in favore delle creature 'dell'altro mondo', il professore italiano non è pronto al sacrificio di alcuna parte di sé, poiché il suo pregiudizio di superiorità lo obbliga all'egoismo. Il puma 'inferiore' è, però, superiore nell'amore ed è lo stesso Decimo ad ammetterlo:

Ah, mio caro, potessi intendere dove e su che cosa è fondata questa bontà (o dolcezza?) sconfinata che consente al cucciolo di vivere senza ribrezzo tra noi, e a noi di dimenticare continuamente il nostro odio per lui. La mia vecchia impressione (non ridere tanto presto), che sia in lui una sorta di paternità pronta a tutto, di obbedienza a una legge che prevede

⁴⁴⁸ Ivi, p. 85. Si noti che l'identificazione angelica di Alonso si accompagna spesso a quella paterna, poiché la prima condizione 'protettiva' e terapeutica è connessa, implicitamente, anche all'altra.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 86.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 108.

⁴⁵¹ Ivi, p. 109.

fino all'ultimo e accetta la nostra infamia, mi riempie ogni tanto di uno stupore di sogno. Perché ci ama, dunque?⁴⁵²

L'affetto del puma, offerto come dono a Decio e sopravvissuto anche dopo la morte del bambino, non è solo incondizionato, ma anche e soprattutto gratuito, proprio come dovrebbe essere idealmente quello di un genitore. In questo contesto, si può anche meglio comprendere come l'allontanamento del puma, un vero e proprio atto sacrificale, e il suo successivo ritorno, in una specie di resurrezione redentrice, siano momenti distinti di un unico percorso salvifico. Se si considera, poi, che il cucciolo, dopo il suo ritorno, appare fiaccato nel corpo e nello spirito dall'emarginazione e dall'assenza, risulta ancora più chiaro quanto la sua sparizione rappresenti il passaggio necessario perché possa mettersi in atto la purificazione individuale e familiare.

Il dubbio che percorre l'intero romanzo, se Alonso sia o meno stato assassinato, se sia ancora vivo o meno, riflette l'impossibilità di giungere ad una verità univoca quando questa riguarda una creatura ibrida, animale e antropomorfa.⁴⁵³ Il fatto che il cucciolo salvifico faccia ritorno in casa Decimo è, a più riprese, interpretato da Stella Winter come un semplice miraggio, frutto dell'instabilità psichica di chi desiderava con forza la sua apparizione. La ricerca della verità, come era già accaduto nei precedenti romanzi ortesiani, risulta ostacolata di numerose condizioni: le prospettive distorte degli indagatori, le loro malattie 'moralì', l'inesistenza di un'unica chiave di lettura delle vicende, la natura metamorfica della creatura, lo stigma del senso di colpa e dell'indifferenza che gravano, forze uguali e contrapposte, sulle menti dei personaggi («quante verità sono sparse, come in uno specchio rotto per sempre, frantumate in mille piccole schegge, in questa storia»⁴⁵⁴, commenta il dottor Ingres).

In mezzo alle guerre familiari esacerbate dall'odio, agli omicidi e agli intrighi, alle macchinazioni su testamenti ed eredità, Alonso, silenzioso e immobile come una pietra, irraggiungibile ma onnipresente, si offre come capro espiatorio e come solitario messaggio di pace.⁴⁵⁵ Tuttavia, come era accaduto per il Cardillo e per Hieronymus Käppchen, chi lo avvicina e lo raccoglie, tenendolo con sé anche dopo la sua sparizione, è destinato a morire o ad ammalarsi. Op tiene viva la speranza che il puma possa ancora

⁴⁵² Ivi, p. 121.

⁴⁵³ Un simile dubbio intacca sovente le creature fantastiche buzzatiane, continuamente sospese tra esistenza e non esistenza, per cui si rinvia a *infra* § 4.4 p. 219 nota 757.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 240.

⁴⁵⁵ Naturalmente, anche in questo caso per l'analisi del meccanismo purificatorio del capro espiatorio si rimanda a R. GIRARD, *Il capro espiatorio*, cit. e a quanto detto a proposito dell'*Iguana* (cfr. § 2.3).

esistere, ipotizzando che possa aver utilizzato la metamorfosi come espediente salvifico per sfuggire alla distruzione della modernità, motivo non estraneo alla narrativa ortesiana.

Il puma è odiato perché rappresenta un richiamo della coscienza a un più giusto ordine del mondo, finanche celeste e religioso, e la sua relegazione nella dimensione dell'inferiorità è un supporto alla tacitazione delle coscienze, meccanismo di urgente necessità nella dimensione capitalistica contemporanea. In questo modo, l'affossarsi dei deboli e dei malati verrebbe salutato dall'uomo del progresso con sollievo solo velatamente malinconico, quand'anche la stessa creatura morente avesse rappresentato in passato una via di salvezza percorribile e percorsa. Alla fine del romanzo, la narratrice conclude: «invecchiamo in una specie di ritorno senza fine alla luce dell'infanzia. Morremo. Che importa? Torneremo, come tutto»,⁴⁵⁶ rievocando l'immagine del drago che, al termine del sogno, «sbiadiva come una luce»⁴⁵⁷ e rinvigorendo la metafora che equipara l'immagine onirica del drago con l'infanzia e l'animalità salvifica.⁴⁵⁸

Mentre Alonso invecchia a tal punto da diventare «poco più di un'ombra»,⁴⁵⁹ Julio esplose in forza e crudeltà, arrivando persino a prendersi gioco dell'anziano puma menzionando il suo antico amico Decio. Raccontando questo all'amico Op, Decimo commenta: «Sono triste, mio caro, dicendoti questo, ho pena dei rifiutati, i caduti, i giudicati, i condannati, ma purtroppo i grandi e totali rinnovamenti, e insomma ogni rivoluzione, vivono di queste amare retrocessioni dei più deboli fino all'inferno».⁴⁶⁰ A questa concezione si lega anche il pensiero politico ortesiano, contrario alla rivoluzione aprioristica 'contro il padre' e alla «calunnia contro il Passato», prodotti del sadismo intellettuale tipico dell'*establishment* culturale del tempo e propugnatori di un'etica fintamente egualitaria. Jimmy Op, alter ego di Ortese, è ben conscio del fatto che «in nome della libertà dai propri limiti, si varcarono tutti i limiti altrui».⁴⁶¹

Dall'altra parte della rassegnazione c'è chi, come già Elmina e in parte Aleardo, reputa indegna la propria esistenza quando non dedicata alla difesa dei perduti. Jimmy Op si ammala per Alonso («Alonso [...] era la vera malattia»⁴⁶² è la conclusione tratta da Stella Winter) e non accetta di poter condurre la sua vita senza espiare le colpe che l'umanità ha collezionato nei confronti della sofferenza del puma. Svelando le proprie inquietudini

⁴⁵⁶ Ivi, p. 246.

⁴⁵⁷ A. M. ORTESE, *Piccolo drago*, in EAD., *In sonno e in veglia*, cit., p. 169.

⁴⁵⁸ Cfr. V. DE GASPERIN, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, cit., p. 220.

⁴⁵⁹ A. M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, cit., p. 132.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 133.

⁴⁶¹ Ivi, p. 207.

⁴⁶² Ivi, p. 128.

all'amica, infatti, Op afferma: «Ora ho sete di almeno un po' del suo patire; di mostrarmi degno del mio nome, di quanto significa; e tutta la nazione americana dovrà essere con me. Dovremo espiare per Alonso. Dovremo essere tutti – tutti gli States con le loro fiammanti bandiere piegate – attorno alle petraie italiane, dove egli fu spinto e abbandonato. Dove subì la sete e il terrore dell'uomo». ⁴⁶³

Come tanti nomi parlanti ortesiani, anche quello del professore americano presagisce il suo destino: il nome Op è l'abbreviazione di *Opfering* che in tedesco significa 'offerta' o 'sacrificio', quindi 'offerta sacrificale'. L'offerta di Jimmy è un atto riparativo, una donazione di sé opposta alla rivoluzione di cui parla Decimo, che si rivelerà distruttiva nel caso di Julio. Donando se stesso e simulando l'atto sacrificale del puma nei confronti di Decio, Op cerca di fare da contraltare al mondo dell'utilità con il superamento della rivolta e il rispetto della piccolezza e della debolezza. ⁴⁶⁴ Il meccanismo sacrificale, in questo modo, trova una sua naturale prosecuzione, un passaggio del testimone dalla bestia salvifica, che ha mostrato la via percorrendola, al dotto professore americano che ha raccolto il messaggio di pace diversamente dal suo collega italiano, incapace di accogliere l'alterità. Per Decimo e per tutti gli uomini della modernità, come sottolinea Goffredo Fofi, «il 'rispetto dell'alba', dell'originario, del naturale, del piccolo, è stato sopraffatto dal 'deserto' della storia, della 'realtà' [...] e della 'ragione' – di una certa ragione che è quella oggi assolutamente vincente, produttrice ottusa di morte». ⁴⁶⁵ Per Jimmy Op, invece, l'attesa dell'invisibile possiede la stessa dignità della fruizione del visibile: l'immagine di questa attenzione e cura dell'altro, quandanche questo non sia immediatamente scorgibile, è rappresentata icasticamente da Ortese in una ciotola che il professore americano si preoccupa di far riempire di acqua freschissima ogni giorno, in modo che Alonso, se dovesse tornare d'improvviso, possa trovare ad attenderlo l'acqua per soddisfare la sua eterna sete di amore. ⁴⁶⁶

La malattia di Op è, in ultima analisi, «la partecipazione davvero profonda al dolore del mondo»: ⁴⁶⁷ la partecipazione fa sì che Jimmy Op si identifichi totalmente con il

⁴⁶³ Ivi, p. 128.

⁴⁶⁴ In una riflessione di Stella Winter, leggiamo: «Triste America che non comprendi altro che l'utile [...], e triste Italia che non rispetti niente di ciò che non comprendi. Questa salute, America, è quanto ti illumina; questa cecità, Italia, quanto ti conduce. La pazzia vi visita, signori, vi passa accanto, ma voi non le siete riconoscenti, la credete anarchia. Oh, deserti dell'essere, fortezze dell'orgoglio inutile: il vostro unico credo è la cancellazione della tristezza e l'altezza umana. Ma non nominate più, per favore, la parola futuro, o destino – è cosa che non vi appartiene» (ivi, p. 190).

⁴⁶⁵ G. FOFI, *Le nozze coi fichi secchi*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 1999, p. 282.

⁴⁶⁶ L'attesa che l'invisibile misterioso si palesi, continuamente differita, è parimenti *leitmotiv* della narrativa buzzatiana, per cui si rinvia a *infra* § 4.1 p. 193 nota 661.

⁴⁶⁷ A. M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, cit., p. 230.

cucciolo e che, al contempo, si senta del tutto responsabile della sua scomparsa. Non è tanto l'atto perpetrato ai danni del puma, quanto piuttosto l'indifferenza a costituire la colpa commessa da parte del professore americano. Il sacrificio di Op è motivato dalla volontà di espiare – lui, sineddoche dell'umanità – le colpe sue e del mondo occidentale che non ha saputo dar da bere al cucciolo assetato, che ha abbandonato Alonso «da una petraia all'altra».⁴⁶⁸ Le petraie sono tante, disseminate dappertutto in Italia, luoghi particolarmente consoni al puma che – ricordiamo –, fin dall'inizio, pareva un «sacchetto di pietre».⁴⁶⁹

È sempre la partecipazione di Jimmy Op, il visionario per eccellenza, insieme allo sguardo del piccolo Decio a rendere possibile l'esistenza del puma che, tra l'altro, non verrà appurata fino alla fine del romanzo.⁴⁷⁰ È l'uomo della terra a rendere possibile l'esistenza degli dèi, considerato che «gli dèi della Ortese abitano la terra»⁴⁷¹ e, proprio per questo, come Cristo sceso in mezzo agli uomini, soffrono,

sono cuccioli assetati, o vecchi animali feriti e malati, corpi moribondi gettati negli immondezzei e nelle petraie: figure degradate, come Cristo sulla Croce.⁴⁷² Al tempo stesso, questa sofferenza è la loro forza: dal dolore, essi traggono il potere di trasformarsi, di attraversare tutte le metamorfosi, di diventare fantasmi: di morire e di risorgere, e di presentarsi sempre vivi davanti ai nostri occhi che li guardano e li sognano.⁴⁷³

È proprio la dimensione della sofferenza, condizione su cui si era interrogato Bentham,⁴⁷⁴ che consente agli animali di entrare nell'orbita dell'empatia umana, costringendo l'uomo a considerare realmente l'alterità. Resta inteso che la bontà di cui queste divinità teriomorfe sono ammantate rimane sì disponibile, ma non immediatamente visibile ed esperibile: solo ai visionari, per l'appunto, gli stessi che

⁴⁶⁸ Ivi, p. 128.

⁴⁶⁹ Le pietre rappresentano la durezza del dolore, l'emarginazione pungente che accoglie i diseredati e, non a caso, sono spesso menzionate da Ortese. Pur essendo apparentemente materia inanimata, similmente al mare, le pietre portano incise le tracce di quelle «voci delle cose perdute», perché figlie della Natura. L'Iguana, come già detto, custodiva delle piccole pietre con cui venivano retribuiti i suoi servizi. Per la simbologia della pietra cfr. *infra* § 4.4 p. 214.

⁴⁷⁰ In una lettera del 5 luglio '96, indirizzata a Henry Martin, il traduttore inglese dell'*Iguana*, Ortese segnala le profonde affinità che legano tre personaggi, ovvero Daddo, Jimmy Op e Nebel, protagonista del racconto *Nebel (racconto perduto)* incluso nella raccolta *In sonno e in veglia*. Nella lettera si legge: «Jimmy Op, figura di pura immaginazione, è fratello di Nebel, nel suo bisogno di purezza di cuore, e anche fratello del Conte (dell'*Iguana*), che viaggia dietro presentimenti e voci nascoste, che invocano soccorso». La citazione proviene da A. BALDI, *Le disavventure editoriali dell'Iguana*, in ID., *La meraviglia e il disincanto*, cit., p. 215. Baldi, infatti, precisa che ha avuto accesso al carteggio tra Ortese e Martin grazie alla gentile concessione di quest'ultimo e ne riporta alcuni stralci significativi.

⁴⁷¹ P. CITATI, *La lunga notte del puma*, «La Repubblica», 4 giugno 1996.

⁴⁷² Sull'associazione tra il puma e Dio si veda anche L. VACCARI, «Dio? Un piccolo puma ucciso dall'arroganza», «Il Messaggero», 26 maggio 1996, p. 17.

⁴⁷³ P. CITATI, *La lunga notte del puma*, cit.

⁴⁷⁴ Cfr. *supra* § 1.4 p. 38.

rendono possibile l'esistenza di Alonso, è concessa la visita da parte dell'animale e solo a chi è disposto a rinunciare all'utilità è garantita la salvezza.⁴⁷⁵ Vi sono, poi, coloro che, pur non dotati per loro natura della fanciullezza esplorativa e sognatrice, stando accanto ai visionari, riescono a modificare almeno parzialmente la loro capacità percettiva. Seguendo il flusso delle vicende, lasciandosi spesso trascinare dall'andamento magmatico del pensiero comune, Stella Winter riuscirà a conoscere la Natura-madre presentatale dall'amico Op, arrivando a pregare la divinità terrena Alonso: «Oh, buon cucciolo, mio piccolo Alonso, [...] oh, ritorna a noi. Dacci un segno che qualcosa è vero. E non tutto così orribile e insensato, questo mondo, come ora appare al tuo caro Jimmy e a me».⁴⁷⁶ Il tentativo di Jimmy Op di comunicare il messaggio di contatto e tenerezza con la Natura e con la propria identità viene castrato dal mondo dell'utilità e dalla stessa natura umana, «fondata sul diritto, per l'uomo, per ogni uomo, dunque anche i Decimo e gli Opfering (e ogni più modesto esponente universitario), di considerarsi e agire come il Primo e il Migliore, colui cui spetta ogni bene, non importa se ne riceva strazio e follia la verde Terra».⁴⁷⁷ Nonostante la 'soggettività postumana' di cui è evidentemente dotato Op,⁴⁷⁸ il suo si rivela un fallimento dell'umanità e intera e della cultura occidentale postmoderna nei confronti della Natura, l'occasione dissipata di un dialogo potenzialmente salvifico.

Dietro ai paradossi ortesiani (la rinuncia ai fini della sopravvivenza, l'ascolto per far esistere il proprio io, il silenzio affinché le parole vengano ascoltate o anche solo pronunciate) si cela la scelta della Grazia, fruibile solo a patto di aver percepito e ascoltato il dolore. Nelle ultime pagine, Ortese arriva anche a offrire una soluzione languida e dolorosa all'insensatezza dell'esistere, la soluzione del poeta che si oppone alla sterilità della razionalità illuministica, a quella perdita di contatto con lo «Spirito» e con l'«attesa del Padre» che sono, essenzialmente, la cifra fondamentale dell'umanità: «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».⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ Similmente, solo a Stefano Roi sarà concesso il privilegio, da lui erroneamente interpretato come condanna, di scorgere il colombre: cfr. *infra* § 4.4 pp. 215 e ss.

⁴⁷⁶ A. M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, cit., p. 185.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 205.

⁴⁷⁸ Per approfondire questo aspetto e la sua connessione con la teoria del «Postumano» di Braidotti si rimanda a R. DI ROSA, «La Questione Animale» di Anna Maria Ortese: Alonso e i visionari e l'etica del soccorso, «Ecozona», vol. 7, No 2, 2016, pp. 134-148.

⁴⁷⁹ A. M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, cit., p. 246.

Alonso, divinità del cielo e della terra, come già il Cardillo, vive sia nel mondo che *oltre* il mondo, sospeso in una terza dimensione chimerica e limbica, senza tempo e senza spazio,⁴⁸⁰ e questa sua liminalità, costringendolo in un ‘terzo spazio’, fa sì che la sua identità sia connotata per lo più da un’assenza, dall’attesa del miracolo. La «ciotola triste», in questo senso, rappresenta l’attesa di ciò che non c’è, ovvero l’«attesa del Padre», una disposizione che va oltre la dimensione dell’umana modernità e postmodernità, capace, al contrario, di consumare solamente ciò che esiste con certezza e senza necessità che ne si attenda l’apparizione.⁴⁸¹ Oltrepassando il cinismo di Beckett, l’attesa non assume significato soltanto in rapporto a all’esito o al non esisto della stessa, ma si connota di per se stessa come dispositivo salvifico per l’uomo, come strada maestra per l’inutilità, quindi per la grazia. In questo contesto paiono illuminanti le parole tra le più poetiche e metaforiche della narrativa ortesiana, quasi un lascito testamentario dell’ultimo romanzo, il più ‘visionario’, dell’autrice:

Ma il Mondo, Signore, solo apparentemente è l’Utile e il Visibile. Dietro i suoi confini scintillanti, nelle profonde notti d’estate, regnano l’Inutilità e la Grazia, la Gioia e la Dolcezza assoluta. Tutto ciò che è eterno, che conforta quanti attendono nella disperazione, tutto ciò che è piccolo e che è in attesa del Padre.⁴⁸²

Rimane luminosa e chiara l’idea che, al di là della reale sopravvivenza o meno del puma, della sua fugacità di creatura invisibile e intermittente, attenderne la manifestazione teofanica, ascoltarne i passi o cercare di scorgerne le tracce è il solo percorso di salvezza che Ortese può offrire alla modernità. Che il puma esista o meno, in sostanza, non importa alla scrittrice: che il puma *possa* esistere e che ci sia qualcuno disposto ad accoglierlo, ancor prima che a vederlo, è ciò che rende l’uomo, in ultima analisi, *umano*.

A Dacia Maraini che le chiede «sembra che la tua vita sia stata un continuo rifiuto della crudeltà. Non pensi che senza crudeltà non c’è vita?», Ortese risponde:

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

⁴⁸⁰ Cfr. T. CRIVELLI, *Alonso, the Poet and the Killer*, in *Celestial Geography*, cit., p. 412.

⁴⁸¹ Sul concetto di ‘attesa del padre’ e sulle sue implicazioni psicanalitiche si rimanda senz’altro a M. RECALCATI, *Il complesso di Telemaco*, Milano, Feltrinelli, 2016.

⁴⁸² A. M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, cit., p. 207.

vita che ci circonda. La crudeltà ha inizio qui. Ma alla base di questa crudeltà, a guardar bene, non c'è che una perdita di destino, un abbassamento di orizzonte.⁴⁸³

È la percezione di un'alterità sofferente, molto più simile alla scrittrice di quanto non lo sia il resto dell'umanità, a rendere Ortese estremamente sensibile e ricettiva nel captare qualsiasi barlume di dolore nel mondo: che sia fantasmatico o incostante, grigio come l'alone dell'omonima raccolta o colorato, come lo ha definito Minerva,⁴⁸⁴ il dolore del mondo ortesiano è sempre in agguato, la scruta dagli occhi di un gatto, di un cardellino o di un puma, si nasconde sotto terra per poi riemergere solo quando le minacce del mondo sono sparite o neutralizzate. La salvazione dell'uomo può avvenire tramite l'intervento animale sia perché trattasi di creature ieratiche, misteriose ma portatrici di messaggi rivelatori, ma anche perché la loro debolezza, che li condanna spesso ad assumere le sembianze di capri espiatori, è cifra ultima del potere per come Ortese lo intende.

Solo dopo aver raccolto un sondaggio articolato e complesso di quella miseria e solo dopo aver tentato un dialogo con tutti gli 'ultimi' e i 'dispersi', provvedendo a «colmare di miracoli una quotidianità che può apparire insignificante»,⁴⁸⁵ Ortese può provare a rompere un silenzio che relega se stessa, donna scrittrice e «bestia che parla», insieme a tutti gli animali, nella dimensione dell'inascoltato, dell'inutile, dell'inservibile: in definitiva, nella dimensione della non-esistenza.

⁴⁸³ D. MARAINI, *E tu chi eri? Intervista sull'infanzia*, cit.

⁴⁸⁴ Cfr. C. MINERVA, *Il dolore colorato: mistero doloroso di Anna Maria Ortese*, cit.

⁴⁸⁵ C. SENO, *Anna Maria Ortese. Un avventuroso realismo*, Ravenna, Longo Editore, 2013, p. 47.

CAPITOLO III

GLI ANIMALI E GLI «HUMILLADOS Y OFENDIDOS» DI MIGUEL DELIBES: DUE CATEGORIE CONTRO IL PROGRESSO

«pero es la milana, señorito»
(M. Delibes, *Los santos inocentes*)

3.1 Miguel Delibes e il suo contesto

Procedendo nell'analisi tematico-comparatistica, sembra interessante, a questo punto, offrire una disamina del concetto di animalità dal punto di vista di Miguel Delibes, autore spagnolo novecentesco, per lo più contemporaneo di Ortese, che tanto si è occupato di evidenziare la pericolosità della frattura uomo-natura e la minaccia della scomposizione dell'io in irrecuperabili frammenti. Pur rimanendo consapevoli del simbiotico rapporto che si instaura fra testo e genere letterario di appartenenza, intendendo sovente quest'ultimo come primo principio di formalizzazione del testo,⁴⁸⁶ e pur non volendo prescindere dall'inquadramento dell'elemento formale, pena la irriconciliabilità del contenuto, si procederà nell'analisi tematica, nonostante le declinazioni fenomeniche differenti tra i vari autori e nell'ambito della produzione dello stesso autore. Se, infatti, l'insofferenza rispetto all'incasellamento in un unico genere di Ortese ha permesso la non definizione di una specifica appartenenza della stessa, Delibes si muove nomadicamente attraverso generi differenti, passando dal realismo con tendenze populiste alla sperimentazione – che si potrebbe definire postmoderna – del romanzo onirico-distopico. È necessario, in questo contesto, ribadire la natura metatestuale della critica tematica, facendo assurgere i concetti alla dimensione dell'astrazione.

Miguel Delibes è «un cazador que escribe»,⁴⁸⁷ come più volte è stato definito ed immaginato lui stesso, che possiede un'intimità con gli scenari naturali tale da predisporlo

⁴⁸⁶ Cfr. S. BRUGNOLO, D. COLUSSI, S. ZATTI, E. ZINATO, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, pp. 276-278. Nella fattispecie, si rimanda all'intero capitolo dedicato alla critica tematica del suddetto testo, prezioso nel suo tentativo di individuare delle coordinate orientative per chi si voglia muovere all'interno di questa metodologia, spesso osteggiata e ritenuta desueta.

⁴⁸⁷ *Un cazador que escribe* è anche il titolo di una raccolta di testi che hanno per argomento la caccia dello scrittore castigliano, edita da Ramón García Domínguez (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994).

ad una dipintura carica dell'acuta necessità di vivere *nella* natura da parte dell'uomo.⁴⁸⁸ Nato a Valladolid il 17 ottobre del 1920 nella campagna castigliana, terzo di otto fratelli, Delibes avvertirà sempre con estrema urgenza le problematiche sociali del proprio originario universo rurale, concentrandosi sulle molteplici criticità quali analfabetismo, povertà economica e culturale, solitudine e isolamento, asprezza delle condizioni della vita contadina, non solo all'interno della sua prosa romanzata, ma anche nell'ambito della sua attività giornalistica.

La guerra civile del 1936-39 aveva messo in ginocchio la Spagna e gettato le basi per una vera e propria catastrofe economico-sociale; non aveva però rappresentato un particolare sconvolgimento per ciò che concerne il panorama letterario, eccezion fatta per alcune sporadiche narrazioni belliche, di non eccelsa qualità. In questo contesto, Delibes, giovanissimo, si arruola come volontario per la Marina, evitando così una probabile chiamata alle armi su campo.⁴⁸⁹ Al termine della guerra, con la vittoria dei nazionalisti e l'instaurarsi della dittatura di Franco, la frattura reale è costituita dai tanti scrittori costretti all'esilio. Nonostante l'insinuarsi di un capillare controllo culturale, la produzione letteraria non subisce una brusca battuta d'arresto, ma prosegue abbastanza serenamente e linearmente.⁴⁹⁰

Come spiega perfettamente Ramon Buckley, il gruppo di scrittori definiti «Generación de 1898»⁴⁹¹ rivendicano in questo periodo una posizione della Castiglia preminente

⁴⁸⁸ La bibliografia su Miguel Delibes è ampissima, ma di seguito si propone un breve compendio dei principali studi su cui si è basata la presente analisi tematica: R. GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca: la biografía*, Barcellona, Destino, 2010; L. BONZI, *La presenza della natura nell'opera di Miguel Delibes*, Milano, I. S. U. Università Cattolica, 1997; I. PARAÍSO, *Miguel Delibes*, in *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*, a cura di L. Rubio González, Ateneo de Valladolid, 1990, pp. 287-296; M. ALVAR, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Gredos, 1987; R. GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes: un hombre, un paisaje, una pasión*, Barcellona, Destino, 1985; R. BUCKLEY, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1968. Per una breve disamina sul tema dell'animalità nella prosa di Delibes, si rinvia a J. A. VALVERDE, *Delibes y la naturaleza. Los animales a través de seis libros*, in *El autor y su obra: Miguel Delibes*, a cura di R. García Domínguez, G. Santoja, Madrid, Editorial Actas/Universidad Complutense, 1993, pp. 177-182.

⁴⁸⁹ Come precisa lo scrittore stesso, lo spaventava terribilmente «la idea del cuerpo a cuerpo, de apuntar y disparar contra otro hombre o de saltar sobre él con la bayoneta calada» (M. DELIBES, *Un castellano de tierra adentro*, intervista per Joaquín Soler Serrano, *Escritores a fondo. Entrevistas con las grandes figuras literarias de nuestro tiempo*, Barcelona, Editorial Planeta, 1986, p. 25).

⁴⁹⁰ A questo proposito si veda C. ALVAR, J. MAINER, R. NAVARRO, *Storia della letteratura spagnola. L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 535-544.

⁴⁹¹ Con questo termine si fa riferimento ad un gruppo di scrittori operanti tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, propositori di un vero e proprio rinnovamento socioculturale in uno dei momenti storici più complessi per la Spagna. L'accento posto sul '98, infatti, è dovuto alla peculiare situazione congiunturale: in quell'anno viene combattuto il conflitto ispano-americano, da cui la Spagna fuoriesce sconfitta e privata di tre colonie (Porto Rico, Cuba, Filippine). L'umiliazione subita in guerra spinge gli intellettuali del tempo, tra cui, ovviamente, il gruppo del '98, a farsi promotori di un movimento di rinnovamento che si propone di riportare in auge lo stato ispanico. Il desiderio riformista spinge questi scrittori ad acuitizzare la sensibilità nei confronti della propria terra e, in particolare, del paesaggio castigliano, sovente protagonista dei prodotti

rispetto al resto del territorio spagnolo, ma nessuno di questi è nato e cresciuto nella terra castigliana: la lingua da loro utilizzata risulta artefatta e irrealistica, gli scenari descritti anacronistici e astratti. All'inizio del XX secolo, si forma un altro gruppo di scrittori che, rifiutando l'edulcorazione operata dal gruppo del '98, narrano di una Castiglia distrutta e sofferente, con le sue foreste devastate e la povertà dilagante, nell'ambito di un contesto che costringe un grosso numero di persone ad emigrare seguendo la fioca prospettiva di una rigenerazione.

A metà del XX secolo, nascono invece quelli che Buckley definisce «apocalípticos»,⁴⁹² ovvero i narratori della Castiglia abbandonata e dimenticata dagli altri e da se stessa. In questo panorama desolato, Delibes si preoccupa di raccogliere i resti del «naufragio», le parole, adoperate originariamente dal popolo rurale, ormai in via di dissoluzione o già estinte.⁴⁹³ È quindi a partire da questo processo di ricostruzione e, talvolta, di risemantizzazione, che Delibes può edificare le sue architetture diegetiche: la lingua, infatti, costituisce il punto nevralgico della prosa delibesiana, insieme al tentativo di un ripristino dell'identità castigliana che, per l'appunto, passa attraverso la riappropriazione del lessico contadino, del tutto misconosciuto dal gruppo del '98. Questo processo passa anche attraverso l'attività giornalistica, in virtù della quale si modella il suo metodo conoscitivo ed euristico, e, soprattutto, il suo registro stilistico ed espressivo, tanto che lo stesso scrittore definirà il giornalismo «mi escuela de narrador».⁴⁹⁴

letterari fuoriusciti dal 'movimento'. La denominazione di «generación» (anziché «movimento»), come ci si attenderebbe da una formazione di tipo letterario) è motivata dal variegato panorama stilistico e culturale che rende spesso difficile l'identificazione dei suoi membri: tutt'ora, la scelta di includere o meno all'interno del gruppo alcuni letterati del tempo risulta quantomai controversa. Gli studiosi sono abbastanza concordi sull'includere nel gruppo, tra i più celebri, M. de Unamuno, A. Machado e Azorín. Per un approfondimento sul tema si rinvia, tra gli altri, a AZORÍN, *La generación del 98*, Salamanca, Anaya, 1961 e a J. ORTEGA Y GASSET, *Ensayos sobre la "Generación del 98" y otros escritores españoles contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1981.

⁴⁹² R. BUCKLEY, *Castilla en Delibes*, in *Desde Castilla. Visiones, revisiones y disidencias de un mito en la narrativa del siglo XX*, a cura di M. P. Celma Valero, Madrid, Nueva biblioteca, 2013, p. 15.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ A questo proposito, in una lettera datata 1982 e indirizzata al decano della Facoltà di Scienze dell'Informazione dell'Università Complutense di Madrid, Delibes scrive: «Al periodismo nací hace ahora cuarenta años y a través de *El Norte de Castilla* y de mis colaboraciones esporádicas en diarios y revistas he permanecido vinculado a lo largo de cuatro décadas. En este tiempo aprendí dos cosas fundamentales para mi posterior dedicación a la novela: la valoración humana de los acontecimientos cotidianos – los que la prensa refleja – y la operación de síntesis que exige el periodismo actual para recoger los hechos y el mayor número de circunstancias que los rodean con el menor número de palabras posibles. Con este bagaje periodístico pasé a la narrativa y, a pesar de los años transcurridos, permanezco fiel a aquellos postulados, es decir, mi condición de novelista se apoya y se sostiene en mi condición de reportero. El periodismo ha sido mi escuela de narrador» (M. DELIBES, *Carta al ílmo. Sr. D. Ángel Benito*, in *Estudios sobre Miguel Delibes*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1982, pp. 9-10: «Sono nato al giornalismo ormai quarant'anni fa e, attraverso *El Norte de Castilla*, dalle mie sporadiche collaborazioni su giornali e riviste, vi sono rimasto legato per quattro decenni. Durante questo periodo ho imparato due cose fondamentali per la mia successiva dedizione al romanzo: la valutazione umana degli eventi quotidiani – quelli che la stampa

Partendo da un substrato di consistente ‘sogettivismo oggettivista’ e inserendosi, quindi, nella corrente del romanzo esistenziale spagnolo, Delibes approda prima ad una fase realistica, inquadrandosi in parte nella corrente del neorealismo, per poi acquisire, a seguito di un complesso *labor limae*, uno stile personalissimo ed estremamente selettivo, arrivando a cimentarsi finanche con il romanzo sperimentale.⁴⁹⁵ Nonostante questo, già nel breve lasso di tempo che intercorre tra prima e seconda fase produttiva, è riconoscibile un notevole affinamento stilistico. De Asís, in virtù di questo sostanziale mutamento, attribuisce *La sombra del ciprés es alargada* (1948), insieme con *Aún es de día* (1949) e *Mi idolatrado hijo Sisi* (1953), alla prima fase creativa dell’autore, in cui appare considerevole l’influenza del romanzo esistenziale, ed *El camino* alla seconda.⁴⁹⁶ Confrontando l’architettura narrativa di *La sombra del ciprés es alargada* ed *El camino*, nel secondo romanzo la trama è diluita nella narrazione aneddotica, in funzione di una più acuminata e chirurgica analisi della società contadina. Al realismo di stampo ottocentesco si sostituisce un realismo poetico, contrassegnato da momenti lirici e un’estasi contemplativo-estetica quando l’autore si accosta ai passaggi descrittivi; i personaggi sono sempre tipizzati, ma divengono maggiormente plastici, proiezione dell’intimità dell’autore che, però, tenta di mimetizzarsi con i membri della società rurale. In ogni caso, come si vedrà più oltre, mettere in prosa e problematizzare le criticità della società contadina e, più in generale, della campagna castigliana rimarrà sempre la maggiore urgenza dello scrittore vallodolidiano che intreccerà sempre al ‘realismo d’inchiesta’ delle sue trame romanzate l’impegno nell’attività giornalistica. Prima disegnatore-fumettista, poi vicedirettore (dal 1953), direttore *ad interim* (dal 1958) e, infine, direttore vero e proprio (dal 1960) del periodico «El Norte de Castilla», Delibes fa

riporta – e l’operazione di sintesi che il giornalismo attuale richiede per raccogliere i fatti e il maggior numero di circostanze che li inquadrano con il minor numero di parole possibile. Con questo bagaglio giornalistico mi sono rivolto alla narrativa e, nonostante gli anni passati, rimango fedele a quei postulati, ovvero che la mia condizione di romanziera è sorretta e sostenuta dalla mia condizione di reporter. Il giornalismo è stato la mia scuola di narrativa»). Per un approfondimento sull’attività giornalistica di Delibes si rimanda senz’altro a P. CONCEJO, *La labor periodística de Miguel Delibes*, «Boletín AEPE», n. 38-39, anno XXI-XXII, 1991, pp. 91-103 e a J. F. SÁNCHEZ, *El periodismo de Miguel Delibes*, in *Miguel Delibes, homenaje académico y literario*, a cura di M. P. Celma, Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 61-85. Invece sul tema dell’influenza del giornalismo sulla narrativa postfranchista, si veda S. AMELL, *El periodismo: su influencia e importancia en la novela del postfranquismo*, «Castilla: Estudios de literatura», n. 14, 1989, pp. 7-14.

⁴⁹⁵ Sull’*usus scribendi* dell’autore castigliano si rimanda a F. ABAD NEBOT, *Apuntes sobre el estilo y la lengua de Miguel Delibes*, in *Miguel Delibes: el escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea: Universidad de Málaga*, a cura di C. Cuevas García, Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 215-224.

⁴⁹⁶ A questo proposito si veda M. D. DE ASÍS, *Ultima hora de la novela en España*, Madrid, EUEDEMA, 1990, pp. 56-73. De Asís compie una disamina dei vari romanzi di Delibes, proponendone anche una collocazione e una classificazione all’interno delle correnti letterarie sperimentate dallo scrittore.

dell'impegno sociale il suo principale criterio direzionale, tentando di attenzionare la disuguaglianza economico-sociale esistente tra società contadina e tessuto urbano e industriale e, contemporaneamente, provando a contrastare, con evidenti difficoltà, le oppressioni da parte della censura franchista.⁴⁹⁷

La cifra che, però, distingue precipuamente Delibes dai suoi contemporanei è la capacità intuitiva rispetto all'urgenza del discorso ecologico, in un periodo storico in cui la sensibilizzazione circa la tutela dell'ambiente e la minaccia del cambiamento climatico si muovono esclusivamente sullo sfondo delle città industrializzate come spettri evanescenti. Le riflessioni delibesiane, all'interno di romanzi, discorsi pubblici e interviste, anticipano di molto la firma del Manifesto di Tenerife del 1983, a seguito del quale il problema ecologico inizia a diventare argomento perno della vita pubblica. Nel Discorso di ingresso nella Real Academia Española, Delibes afferma: «El hombre de hoy usa y abusa de la naturaleza como si hubiera de ser el último inquilino de este desgraciado planeta, como si detrás de él no se anunciara un futuro. La Naturaleza se convierte así en el chivo expiatorio del progreso».⁴⁹⁸

Lo spazio letterario di Delibes è costruito sulla base della rielaborazione mnemonica di esperienze infantili, molte delle quali vissute al fianco del padre: la ruvida campagna, afosa d'estate e rigida d'inverno, la costante presenza degli animali, lo scorrere del tempo basato sul ciclico determinismo stagionale: «mi espíritu se fue adaptando a esta vida elemental y a los horizontes abiertos. Por ello, con los años, una vez instalado en la novela, mis obras tenían forzosamente que volver al origen: los seres primarios, las bestias que con ellos conviven y los escenarios naturales».⁴⁹⁹ Come si accennava pocanzi, Delibes è un cacciatore amante della natura, un ossimoro solo apparente considerando il

⁴⁹⁷ Nel 1963, Delibes si dimette dalla carica di direttore a causa di pesanti pressioni da parte del governo, che non gradiva le colorite espressioni linguistiche adoperate dallo scrittore nell'ambito dei suoi reportage per designare la durezza della realtà contadina. Frutto di questo scontro con la censura del governo è il romanzo *Las ratas*, pubblicato nel 1962, che si presenta come una vera e propria denuncia delle condizioni di vita aberranti delle comunità rurali del tempo, il cui ritmo vitale è scandito esclusivamente dall'alternarsi ciclico delle stagioni e dai tempi della terra, nonché dal calendario religioso. Nini, il figlio di Ratero, rappresenta, similmente a Daniel, la connessione con il mondo naturale ed evoca diverse simbologie religiose. Tornato poi nella sua posizione dopo una stagione, lo scrittore castigliano verrà definitivamente licenziato nel 1966, continuando però a far parte della redazione del giornale. Risultato della sua esperienza di giornalista sotto i dettami della censura sarà il saggio pubblicato nel 1985 per i tipi di Ámbito (Valladolid), dal titolo *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*.

⁴⁹⁸ M. DELIBES, *El sentido del progreso desde mi obra. Discurso de recepción en la Academia de la Lengua*, Madrid, Real Academia Española, 1975, p. 31: «L'uomo di oggi usa e abusa della natura come se fosse l'ultimo inquilino di questo pianeta sfortunato, come se dietro di lui non si annunciassero alcun futuro. La natura diventa così il capro espiatorio del progresso» (trad. mia:).

⁴⁹⁹ M. DELIBES, *Prólogo*, in *La Obra Completa de Miguel Delibes. Tomo II*, Barcellona, Destino, 1966, pp. 10-11.

grande rispetto che lo scrittore nutre nei confronti della natura e delle creature animali, nonostante le attitudini venatorie. La passione per la caccia, ereditata dal padre e dalle lunghe estati trascorse a Molledo, pervade sì cospicuamente le trame romanzesche, ma costruisce anche dei veri e propri ‘trattati’ dalla forma prettamente poetica, frutto di una rielaborazione propria del narratore.⁵⁰⁰ si percepisce la meticolosa conoscenza di mammiferi e uccelli di campagne e foreste, delle più precise tecniche venatorie e, al contempo, un affettuoso slancio emotivo nei confronti delle bestie.

È giocoforza, quindi, che l’allontanamento forzoso dalla natura sia avvertito dai personaggi delibesiani come una violenta estirpazione dal proprio terreno vivifico. Questo è ancor più evidente quando la drastica separazione avviene nell’infanzia-adolescenza, poiché ad un momento topico di formazione identitaria subentra il trasferimento in un altrove dove l’io deve nuovamente collocarsi e reinventarsi.

3.2 Gli animali-rifugio nel romanzo *El camino*

In *El Camino*,⁵⁰¹ la vicenda di Daniel detto «el Mochuelo» («la civetta») si concentra per gran parte intorno al tema dell’iniziazione all’adulthood che avviene, sulle orme del pedagogismo naturalista rousseauiano, a contatto con la natura.⁵⁰² Il romanzo si inserisce a pieno titolo nella dimensione programmatica delibesiana, improntata alla volontà di offrire uno spaccato di vita sociale vera – nella fattispecie, il progresso dell’universo imprenditoriale-industriale che minaccia a più riprese il mondo contadino da molteplici e sfaccettate prospettive – e di problematizzarne avamposti, sviluppo e contraccolpi. In

⁵⁰⁰ Per citarne alcuni, *Diario de un cazador* (1955), *La caza de la perdiz roja* (1962), *El libro de la caza menor* (1964), *Alegrías de la caza* (1968), *Con la escopeta al hombro* (1970), *La caza en España* (1972), *Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo* (1977), *Las perdices del domingo* (1981), *El último coto* (1992), *El fin de la perdiz roja silvestre* (1996). Il tema della caccia è anche al centro della concezione naturalistica di Delibes, per cui si rimanda a *infra* § 3.3.

⁵⁰¹ Per l’edizione in lingua spagnola si prenderà in esame M. DELIBES, *El camino*, Barcellona, Destino, 1996; per la traduzione italiana, si farà riferimento da ora in avanti a quella di Lucio Basalisco in M. DELIBES, *La strada*, Brescia, Edas, 1983. Di seguito i principali studi specificatamente dedicati al romanzo: Jorge URDIALES YUSTE, ‘*El camino*’, de Miguel Delibes: la ‘circunstancia’ rural de Daniel, el Mochuelo, «Espéculo», 31, 2005; L. MATEO DíEZ, *Infancias. Una lectura de ‘El camino’, de Miguel Delibes*, in, *Miguel Delibes*, a cura di C. Valero, M. Pilar, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 134–138; D. VILLANUEVA, *Miguel Delibes: de ‘El camino’ a ‘Cinco horas con Mario’*, in *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcellona, Editorial Anthropos, 1994, pp. 294–303; S. L. POSTMAN, *El mundo sagrado en ‘El Camino’ de Miguel Delibes*, «Analecta malacitana», vol. 12, 2, 1989, pp. 223–232.

⁵⁰² Come è noto, nel suo *Émile ou De l’éducation*, Rousseau si serve dell’iniziazione tramite il contatto con la natura incontaminata per portare alla luce la necessità di un illuminismo in senso marxista e socialista, in cui è riscontrabile una tensione morbosa tra realismo e immaginazione, che prescinda da ogni configurazione ancorata in seno alla società a lui contemporanea.

questo senso, la scelta del modo mimetico-realistico è funzionale alla comunicazione dell'indagine sociale che, per dirla con Northrop Frye e Ferdinando Amigoni, si contamina con il romanzo di formazione, raccogliendo l'eredità del romanzo positivista ottocentesco alla maniera di Kipling.⁵⁰³ Nel caso specifico di Daniel, non sarà però l'allontanamento dalla natura a costituire, paradossalmente, l'esordio del rito iniziatico, ma questo si collocherà prima, lontano dallo sguardo paterno castrante e indagatore. Il padre di Daniel è un «hombre de progreso» e direziona consistentemente le azioni del figlio orientandole inesorabilmente verso il mondo della tecnica e della 'civiltà', seguendo una linea completamente antitetica rispetto a quella che vorrebbe percorrere Daniel, immerso panicamente nella natura di cui viene offerta una rappresentazione sovente pacificata e perfino edenica.⁵⁰⁴ La topica raffigurazione contrastiva tra i due poli della realtà castigliana, ovvero mondo naturale e industriale/cittadino, percorre l'intero romanzo, costellandolo di contrappunti suggestivi che connotano simbolicamente le due parti quasi sempre avversarie. La prima opposizione, nonché la più evidente, è quindi tra la prospettiva di Daniel e quella paterna che evoca, naturalmente, il fantasma dell'autorità incarnante i dettami simbolici dell'ordine costituito. La seconda evidente divaricazione è quella tra Daniel e la sua adolescenziale innocenza undicenne, la sua voce immatura e i suoi pensieri acerbi e il narratore onnisciente ed eterodiegetico che interviene nella narrazione per fare da contraltare al pensiero infantile, commentando le azioni e i pensieri del ragazzo e, talvolta, correggendo l'informità infantile delle sue riflessioni. La scissione tra Daniel e il narratore, come sottolinea de Asís, si va assottigliando esponenzialmente,

⁵⁰³ Simile a Kipling è anche l'impostazione narrativa relativa agli animali, che non sempre vengono menzionati e raccontati da una prospettiva di interesse etologico, bensì come bacini di archetipi umani che assumono, di volta in volta, differenti declinazioni zoomorfe. Delibes condivide anche con l'autore inglese la presenza topica del bambino selvaggio, anche se mitigata dalla latente presenza familiare, simile anche al Tarzan americano di Edgar Rice Burroughs. Per la vicenda di Mowgli, si rimanda a G. SERTOLI, *Rudyard Kipling*, in *Letteratura inglese. I contemporanei*, a cura di V. Amoroso e F. Binni, Roma, Lucarini, 1977 e, in particolare, a M. BARALDI, *I bambini perduti: il mito del ragazzo selvaggio da Kipling a Malouf*, Macerata, Quodlibet, 2006. Per *Tarzan delle scimmie*, sempre in riferimento al tema, si veda invece G. MANETTI, *L'infanzia di Tarzan e la memoria dei bambini selvaggi*, in *Infanzia e memoria*, a cura di M. Bresciani Califano, Firenze, L.S. Olschki, 2007, pp. 111-134. Più tardi, in resoconti romanzati come *Diario de un cazador* o in romanzi come *Los santos inocentes* (cfr. *infra* rispettivamente § 3.3 e § 3.4), Delibes incide alla rappresentazione realistica anche del mondo animale, osservandolo, appunto, dalla prospettiva del cacciatore.

⁵⁰⁴ Sul *topos* del giardino paradisiaco ravvisabile nel romanzo, concepito come *locus amoenus* rinvigorente, si veda A. VALBUENA BRIONES, *El tópico del jardín del paraíso en 'El camino'*, in *Semiotica del Testo Místico*, a cura di G. de Gennaro, L'Aquila, Edizioni del Gallo Cedrone, 1995, pp. 178-184. Nonostante la connotazione edenica, la descrizione naturalistica delibesiana è già diversa rispetto al primo romanzo, *La sombra del ciprés es alargada* (1948). In quest'ultimo, infatti, la natura viene presentata con un proposito quasi esclusivamente estetico, tramite bozzetti paesaggistici idillici e puramente decorativi. In *El camino* l'importanza attribuita alla natura aumenta notevolmente, diventando parte integrante degli sviluppi narrativi (cfr. L. BONZI, *La presenza della natura nell'opera di Miguel Delibes*, cit.).

man mano che la narrazione procede e che il giovane entra progressivamente nell'età adulta, attraversando un'adolescenza confusa e allucinata che, al tempo stesso, diventa viatico per una crescita personale segnata dall'autenticità. Lo sguardo prospettico del protagonista, nella sua dimensione di genuinità, orienta l'ermeneutica del testo da parte del lettore implicito che, solo così, può scorgere realmente la forza corruttrice della civiltà perché esercitata su una coscienza *in fieri*. Diversamente, l'avvento della civiltà su di un soggetto prodotto della storia, già digerito dai meccanismi della modernità, sarebbe di ben minore portata.⁵⁰⁵

La costrizione paterna interrompe la compenetrazione panica tra uomo e natura, rappresentando così la complicazione della vicenda bucolica e introducendo un elemento di disturbo nell'universo pacifico di Daniel. La diatriba tra padre e figlio nasce da una dissonanza di fondo che vede la contrapposizione tra due approcci ideali: il progresso delineato dalla prospettiva paterna è minato alla base perché desideroso di prescindere dalle proprie radici, contenendo in sé i germi dell'autodistruzione che si inserisce nell'alveo della secolare e atavica opposizione tra natura e civilizzazione.⁵⁰⁶ L'antitesi tra le due estremità si impenna sul concetto di 'progresso', poiché questo diventa oggetto di una divergente semantizzazione. Per Daniel, alter-ego *puer* dell'autore, il progresso non si dipana in una direzione opposta alla vita naturalistica, ma piuttosto si innesta in essa, adoperandola come manuale propedeutico dell'età adulta. Contrariamente, il padre di Daniel concepisce il progresso come indissolubilmente connesso al mondo urbanizzato e industrializzato, lontano dal tempo ciclico e orientato diacronicamente verso un futuro non ben identificato. Secondo la prospettiva del genitore, dietro cui si intravede sineddoticamente in filigrana l'intera categoria dell'adulità, l'oggi si determina solo in funzione di un domani cittadino, connotato dalla realizzazione che, naturalmente, corrisponde al successo professionale.

L'emarginazione e la ricerca di sé sono i criteri orientativi e di accesso ai segreti del mondo e della natura, requisiti per poter abitare il «mundo irracional». Le premesse di *El camino* potrebbero essere riassunte in un altro importante passaggio del Discorso di ingresso sopracitato: «Si progresar, de acuerdo con el diccionario, es hacer adelantamientos en una materia, lo precedente es analizar si estos adelantamientos en una

⁵⁰⁵ A questo proposito si rimanda a R. C. SPIRES, *La novela española de posguerra*, Madrid, Planeta, 1978, p. 78.

⁵⁰⁶ Cfr. J. URDIALES YUSTE, *Análisis de la ruralidad en la narrativa de Miguel Delibes*, «Revista de Folklore», n. 368, p. 96.

materia implican un retroceso en otras y valorar en qué medida lo que se avanza justifica lo que se sacrifica».⁵⁰⁷ I dispositivi valoriali di Delibes, amante della caccia e della campagna, profondamente convinto della suprema verità dell'elemento naturale e impregnato della tolleranza del cristianesimo, non possono che trovare spazio soltanto all'interno di quel contesto rurale, lontanissimo dal progresso modernamente inteso. Il paradosso secondo cui, avanzando verso lo sviluppo, si sacrificano altri campi della conoscenza e del vissuto è ciò che più sconvolge lo scrittore di Valladolid. È importante sottolineare che Delibes non si professa nemico del progresso, ma, come la maggior parte degli scrittori operanti tra gli anni '50 e '60, assume un atteggiamento di cauta diffidenza: «yo no soy un retrógrado, yo no estoy contra la técnica, sino contra la mala digestión de la técnica que nos deshumaniza y nos hace perder autenticidad».⁵⁰⁸ Ciononostante, dietro al bambino-adolescente Daniel, si cela anche tutto lo scetticismo dell'autore nei confronti del progresso inteso alla maniera genitoriale, ovvero come scissione da una condizione di purezza primitiva che consente la fusione panica: i genitori, in questa direzione, si fanno cassa di risonanza delle distorsioni valoriali contemporanee, rendendo estremamente complesso l'affrancamento dei figli da questa dimensione.⁵⁰⁹

Nel Discorso di ingresso nella Real Academia Española, tenuto il 25 maggio 1975, che verrà poi intitolato *El sentido del progreso desde mi obra*, Delibes racconta le preoccupazioni angosciante riguardanti il progresso e il destino che avrebbe avuto l'uomo in rapporto alla «tecnología desbridad»⁵¹⁰ e, a proposito di *El camino*, Delibes scrive:

Cuando hace cinco lustros escribí mi novela *El camino*, donde un muchachito, Daniel, el Mochuelo, se resiste a abandonar la vida comunitaria de la pequeña villa para integrarse en el rebaño de la gran ciudad, algunos me tacharon de reaccionario. No querían admitir que a lo que renunciaba Daniel, el Mochuelo, era a convertirse en cómplice de un progreso de dorada apariencia pero absolutamente irracional.⁵¹¹

⁵⁰⁷ M. DELIBES, *El sentido del progreso desde mi obra*, cit., p. 15: «Se il progresso, secondo il dizionario, è fare progressi in una materia, è opportuno analizzare se questi progressi in una materia implicano un regresso in altre e valutare fino a che punto ciò che avanza giustifica ciò che viene sacrificato».

⁵⁰⁸ M. DELIBES, *Un año de mi vida*, Ediciones Destino, Barcelona, 1986, p. 120: «Non sono un retrogrado, non sono contro la tecnica, ma contro la cattiva digestione della tecnica che ci disumanizza e ci fa perdere autenticità».

⁵⁰⁹ Per una comparazione con Ortese sull'impossibilità da parte dei genitori di porsi in ascolto dei figli, complici i nuovi processi gnoseologici e riflessivi scaturiti dalla modernità, si rinvia a *supra* § 2.2 e § 2.5, nello specifico alle pp. 71 e ss. e p. 126 nota 432.

⁵¹⁰ ID., *El sentido del progreso desde mi obra*, cit., p. 12.

⁵¹¹ *Ibidem*: «Quando cinque decenni fa scrissi il mio romanzo *El camino*, in cui un ragazzino, Daniel la Civetta rifiuta di abbandonare la vita comunitaria della piccola città per unirsi al gregge della grande città, alcuni mi accusarono di essere un reazionario. Non volevano ammettere che ciò a cui Daniel la Civetta, rinunciava stava diventando complice di un progresso che sembrava aureo ma assolutamente irrazionale».

Poco dopo, Delibes aggiunge anche: «Daniel, mi pequeño héroe, se resistía a integrarse en una sociedad despersonalizadora, pretendidamente progresista, pero, en el fondo, de una mezquindad irrisoria».⁵¹²

Nel Discorso inaugurale di un corso dell'Universidad Complutense a lui dedicato, Delibes afferma: «Mi novela, en general, es novela de perdedores, de seres humillados y ofendidos, pobres seres marginados que se debaten en un mundo irracional».⁵¹³ Nel mondo irrazionale in cui la Natura subisce le continue aggressioni da parte dell'uomo, le creature che possono maggiormente avvicinarsi ad una sensibilità tale da percepire la pericolosità della frattura sono ovviamente gli «humillados y ofendidos» e i «pobres seres marginados» che popolano i romanzi di Delibes.⁵¹⁴ Dietro di loro, vi sono le numerose generazioni di spagnoli di classe media che hanno sviluppato la medesima sensibilità nei confronti di tutte le vite sacrificate alle difficoltà economiche e sociali, ci sono altri uomini che, pur nella protezione della loro condizione privilegiata, non possono non avvertire con grande sofferenza l'umiliazione degli altrui destini.

Le vicende intricate del popolo, rievocate in una lunga analepsi mnestica del protagonista durante una notte insonne, sono presentate dal narratore eterodiegetico tramite le parole dei personaggi in una concertazione polifonica simile a quella delineata da Bachtin.⁵¹⁵ Le molteplici voci, intersecandosi l'un l'altra, tendono a sovrastare le architetture romanzesche e, naturalmente, le vicende di Daniel e dei suoi coetanei: è un universo, quello del popolo, che assorbe tutto il resto, inghiottendo, in maniera caricaturale, la dimensione infantile e sovrascrivendone la genuinità di orientamenti, sospendendola tra meraviglia e disincanto, due poli tra cui i personaggi oscillano

⁵¹² Ivi, p. 14: «Daniel, il mio piccolo eroe, era riluttante a integrarsi in una società spersonalizzante, presumibilmente progressista, ma, in fondo, di una irrisoria meschinità».

⁵¹³ Dal Discorso inaugurale del corso estivo che la Universidad Complutense dedicò all'opera dello scrittore ad El Escorial, luglio 1991 (da *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., p. 17: «Il mio romanzo, in generale, è un romanzo di perdenti, di esseri umiliati e offesi, poveri esseri emarginati che lottano in un mondo irrazionale»).

⁵¹⁴ Dietro questa estrema sensibilità nei confronti degli ultimi è ravvisabile anche lo spirito cristiano di Delibes, profondamente credente, la cui fede si basava presumibilmente sul senso di giustizia sociale e sulle dottrine del Concilio Vaticano II, promosse da papa Giovanni XXIII.

⁵¹⁵ Le «coscienze parlanti» di Bachtin, come le definisce Segre, realizzano un fitto interscambio di pensieri e dialoghi (cfr. C. SEGRE, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991), rispetto al quale risulta suggestiva e necessaria la contaminazione con la cultura comico-popolare. In questo contesto, ben si colloca l'espedito delibesiano dell'ironia, che condisce anche le trame più drammatiche, seppur in misura variabile. Diversamente dal romanzo polifonico e dal dialogismo bachtiniano, risulta meno preminente in Delibes la dialogizzazione interiore, fatta eccezione per il personaggio di Daniel, che, talvolta, si smembra e si confonde nelle percezioni eterogenee provenienti dal mondo esterno. Per una completa trattazione circa il romanzo polifonico, si rimanda ovviamente al magistrale M. BACHTIN, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, Torino, Einaudi, 1979.

confusamente. Sulla congerie di differenti prospettive spicca, comunque, la voce del narratore (coincidente con quella autoriale) che costella il romanzo di commenti riguardanti la condotta umana, offrendo una visione piuttosto moralistica che talvolta contrasta con quella del protagonista, talaltra si uniforma ad essa. Le vicende nodali del passato di Daniel partecipano alla narrazione perché rievocate dal ragazzo in un *continuum* spazio-temporale dai confini indefiniti, tanto da produrre una riduzione temporale evocativa, tipica della riscrittura memoriale infantile e potenziata dall'utilizzo del monologo interiore indiretto.⁵¹⁶

Di conseguenza, anche tutto ciò che compone ed alimenta l'orizzonte paradigmatico e conoscitivo di Daniel rassomiglia a ciò che abitualmente fanno gli animali: perfino il suo nome, di ascendenza biblica, è legato al mondo animale: «¿Sabes que Daniel era un profeta que fue encerrado en una jaula con diez leones y los leones no se atrevieron a hacerle daño? [...] Les vencía sólo con los ojos; sólo con mirarles; tenía en los ojos el poder de Dios»⁵¹⁷ racconta il padre al figlio. Quando è ancora piccolo, il formaggio «facilitava la comprensión del Mochuelo como una madre que mastica el alimento antes de darlo a su hijito»,⁵¹⁸ ma, non appena Daniel è in grado di interpretare il mondo da solo, il padre «su padre se distanció de él como de una cosa hecha, que ya no necesita de cuidados»,⁵¹⁹ salvo poi intervenire prepotentemente nella costruzione progettuale del figlio, imponendo una lettura del mondo tramite un linguaggio codificato in partenza e imm modificabile. Alla fine, però, nel brusio polifonico del popolo contadino, a prevalere nella designazione onomastica è il modo di guardare le cose di Daniel: «concienzudo e insaciable», «lo mira todo como si le asustase», «tiene los ojos verdes y redondos como

⁵¹⁶ Cfr. L. GONZÁLEZ DEL VALLE, *Semejanzas in dos novelas de M. Delibes*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 270 (1972), pp. 545-551 e D. VILLANUEVA, *Miguel Delibes: de 'El camino' a 'Cinco horas con Mario'*, in ID., *Estructura y tiempo reducido en la novela*, cit.

⁵¹⁷ M. DELIBES, *El camino*, cit., p. 36: «Sai che Daniel era un profeta che fu rinchiuso in una gabbia con dieci leoni e i leoni non s'azzardarono a fargli del male? [...] Li vinceva con i suoi occhi, solo guardandoli; aveva negli occhi il potere di Dio». Per l'episodio biblico si rimanda a *Daniele*, 6, 16-24. Il leone, fin dall'antica Grecia, è tradizionalmente associato a persone di grande magnanimità e levatura morale e menzionato con questa accezione più volte negli pseudo-aristotelici *Physiognomica* (cfr. G. RAINA «I biondi sono coraggiosi: si vedano i leoni» (Ps. Arist. *Physiogn.* 812a 16), in «Buoni per pensare». *Gli animali nel pensiero e nella letteratura dell'antichità*, cit., pp. 57-61). Ne consegue che chi è in grado di fronteggiare un leone ne acquisisca per osmosi le qualità. Oltre che alla tradizione favolistica (cfr. G. P. CAPRETTINI, *Dizionario della fiaba. Simboli, personaggi, storie delle fiabe regionali italiane*, Roma, Meltemi, 2000), il re degli animali è ben noto anche alla tradizione patristica (cfr. A. QUACQUARELLI, *Il leone e il drago nella simbolica dell'età patristica*, Bari, Università di Bari, Istituto di letteratura cristiana antica, 1975). Sul tema della abilità dei santi di domare le belve feroci e, nella fattispecie, per l'episodio di San Gallo, si rimanda a *supra* § 1.3 p. 33 nota 104.

⁵¹⁸ M. DELIBES, *El camino*, cit., p. 36. «facilitava la comprensione della Civetta come una madre che mastica il cibo prima di darlo al suo figlioletto»

⁵¹⁹ Ivi, p. 37: «si allontanò da lui come da una cosa fatta, che ormai non abbisogna di cure».

los gatos», quindi «mira lo mismo que un mochuelo».⁵²⁰ L'estrema fierezza del leone non si addice, dunque, allo sguardo spaurito di Daniel che finirà per essere associato, differentemente dalla volontà paterna, ad una ben più mite civetta, più congeniale all'indole del ragazzo.

Sono diversi i personaggi delibesiani che assumono fattezze animali: oltre ai numerosi epiteti bestiali, lo scrittore di Vallodolid richiama il mondo della natura reiteratamente, nel momento in cui intesse le descrizioni fisiche dei suoi personaggi. L'occhio dell'ornitologo e del cacciatore sembra appuntarsi sui personaggi come a scovarne le varianti teratologiche, esasperandone difetti, anomalie, con lo scopo di potenziare il tono ironico. Questo effetto è adoperato dallo Delibes con due finalità: la prima è, indubbiamente, il tentativo di rappresentare in maniera espressionistica i volti dei personaggi, sottolineandone sovente le deformità; la seconda è la volontà di *mimesis* rispetto all'universo cognitivo ed epistemologico del popolo, che, per definire gli altri membri del proprio gruppo sociale, avverte la necessità di inserirli in un contesto di confortante consuetudine, riportandoli al lessico e alle rappresentazioni figurative già note. Un delle sorelle «Lepóridas» («Leporidi») è chiamata così perché «tenía el labio superior plegado como los conejos y su naricita se fruncía y distendía incesantemente como si incesantemente olisquease».⁵²¹ Il taglio linguistico di tipo realistico, rafforzato in questo caso dall'anadiplosi dell'avverbio «incesantemente», si serve spesso della ridondanza per accentuare l'iconicità delle immagini proposte, raggiungendo facilmente la soglia del grottesco e, talvolta, oltrepassandola, approdando a veri e propri effetti caricaturali. Perfino la cicatrice di Roque «parece una coneja»⁵²² («sembra una coniglia») ed è la stessa che permette la comprensione del meccanismo generativo. Finanche la dimensione lessicale degli «hombres del progreso» è contaminata dall'animalità, come nel caso di Ramón, il figlio dello speciale, che, gonfiato dalla superbia della sua nuova condizione, «venía empingorotado como un pavo real y les miraba a todos por encima del hombro».⁵²³

La genuinità dei popolani, in cui sicuramente è riconoscibile il fascino del mito populistico tipicamente neorealista subito dallo scrittore castigliano, permette loro, spesso

⁵²⁰ Ivi, p. 40: «coscienzioso e insaziabile», «guarda tutto come se ne fosse spaventato», «ha gli occhi verdi e rotondi come i gatti», «guarda come una civetta».

⁵²¹ Ivi, p. 76: «aveva il labbro superiore piegato come i conigli e il suo nasino s'aggrinziva e distendeva incessantemente come se incessantemente fiutasse».

⁵²² Ivi, p. 96.

⁵²³ Ivi, p. 7: «[...] era borioso come un pavone e guardava tutti dall'alto in basso».

agricoltori, artigiani o nullatenenti, di creare un contatto, finanche una vera e propria comunicazione inedita con la natura. La profondità di questo sentimento della natura – e, di conseguenza, del diverso – cresce man mano che l'età dei personaggi si abbassa: i bambini e gli adolescenti, figure presenti a volte anche in maggioranza nella narrativa delibesiana, stabiliscono una connessione profonda con la natura, diventando spesso un tutt'uno con il paesaggio naturale che modifica e regola i loro percorsi di semantizzazione. È giocoforza, quindi, che i giovani popolani siano i migliori deputati a intraprendere e a sostenere la comunicazione necessaria con la natura, anche considerando che, come si vedrà, essa costituisce passaggio fondamentale per la scoperta della propria identità, altrimenti invisibile nella nebbia del paesaggio urbano.⁵²⁴ L'acutizzazione di sensibilità percettiva vissuta dai bambini-adolescenti è ancor più evidente nella figura di Germán «El tiñoso»,⁵²⁵ l'elemento più remissivo del trio (composto da Daniel, Roque e, appunto, Germán), così chiamato a causa di una calvizie imperante che disegna chiazze sul suo capo. Non è un caso che il più debole dei personaggi intrecci una relazione preferenziale con gli animali, nella fattispecie con gli uccelli, alla cui compagnia è avvezzo fin dalla prima infanzia, poiché la bottega del padre Andrés «estaba siempre lleno de verderones, canarios y jilgueros enjaulados y en primavera aturdían con su cri-cri desazonador y punzante más de una docena de grillos».⁵²⁶ L'*imitatio* da parte del figlio segue *in primis*, al di là delle declinazioni professionali, il desiderio di instaurare un contatto primigenio con la natura, luogo d'evasione dalla crudezza della realtà: Andrés, quando gli viene domandato il perché della sua ricerca spasmodica della compagnia degli uccelli, risponde: «Los pájaros no me dejan oír los chicos».⁵²⁷ È significativo, inoltre, che il padre di Germán ricerchi conferme sul funzionamento della natura tanto animale quanto umana nei suoi esperimenti privati esercitati sulle sue bestiole: «ganado por el misterio de la fecundación»,⁵²⁸ Andrés

⁵²⁴ Bambini e civiltà contadina/sottoproletariato rispondono da sempre a un immaginario di innocenza e incorruttibilità che consente loro una maggiore vicinanza a Dio e, quindi, alla Natura. A questo proposito, si è visto come anche per Ortese gli emarginati e i bambini riescono ad avvicinarsi più facilmente a Dio e alla Natura, per cui si rimanda a §2.2. Sul tema dell'infanzia in *El camino* si rimanda a L. MATEO DíEZ, *Infancias. Una lectura de 'El camino', de Miguel Delibes*, in *Miguel Delibes*, cit., pp. 134-138.

⁵²⁵ Germán, non a caso, è anche il nome di uno dei figli di Delibes che spesso accompagnava l'autore nelle sue battute di caccia e di pesca. Germán Delibes de Castro è altresì l'autore del prologo che introduce gli scritti di caccia delibesiani, raccolti nel quinto volume dell'opera completa edita nel 2009: G. DELIBES DE CASTRO, *Cuatro décadas de caza con mi padre. Prólogo*, in M. DELIBES, *Obras completas: V, El cazador*, Barcellona, Destino, 2009, pp. IX-XXXI.

⁵²⁶ M. DELIBES, *El camino*, cit., p. 53: «era sempre piena di gabbie di verdoni, canarini e cardellini che, in primavera, stordivano con il loro cri-cri irritante e più acuto di una dozzina di grilli».

⁵²⁷ *Ibidem*: «Gli uccelli m'evitano di sentire i bambini».

⁵²⁸ *Ibidem*: «vinto dal mistero della fecondazione».

sperimenta incroci tra sottospecie ornitiche creando ibridi dalle sfumature inedite. L'atteggiamento del genitore qui non è molto diverso, quindi, da quello dei bambini che, in mancanza di riferimenti e conoscenze di carattere fisico-biologico, raccolgono indizi dai fenomeni naturali per dedurre leggi generali finanche sul proprio funzionamento. Similmente, l'inspiegabilità della riproduzione torna nelle domande di Daniel e Germán rivolte a Roque, il quale spiega che i bambini non sono portati dalla cicogna, ma da «el parir» («il partorire»), atto esemplificato tramite la rude ed efficace immagine della coniglia che tutti, almeno una volta, avevano visto dare alla luce i suoi cuccioli. Le «vacas lecheras» che «llevan la leche en la barriga»⁵²⁹ sono il *medium* riflessivo che consente a Daniel di risignificare sua madre, immaginando la maternità come una vivificazione *in itinere* che, mutuata da quel misterioso processo animale che è l'allattamento, permette ai loro polsi di palpitare «al unísono, uniformemente; una impresión de paralelismo y mutua necesidad».⁵³⁰ Ancora, comprendendo il modo in cui si nasce, imperfetti e non già *divenuti*, spinge Daniel, inorridendo, a figurarsi «como un topo»⁵³¹ («come una talpa»).

In ultima analisi, il modellarsi dei processi cognitivi sulla base delle fattezze e dei comportamenti animali nasce dalla manchevolezza, se non addirittura assenza, del sostrato socioculturale che, in teoria, dovrebbe costituire la base non solo esperienziale ma anche immaginifica dei soggetti. L'apprendimento dal mondo faunistico, non troppo lontano da quanto sostenuto dai dettami darwinistici e positivistici, funge da compensazione catartica per le privazioni familiari e intime, sofferte, ciascuno a suo modo, dai tre ragazzi, il che porta ad una predisposizione ad aggrapparsi alla natura e perfino a mescolarsi con essa. Germán, secondo il padre, è macchiato dalla calvizie perché contaminato da una malattia di un cuculo; è il più debole e delicato del gruppo, ma «Nadie en el valle entendía de pájaros como Germán, el Tiñoso, que además, por los pájaros, era capaz de pasarse una semana entera sin comer ni beber. Esta cualidad influyó mucho, sin duda, en que Roque, el Moñigo, se aviniese a hacer amistad con aquel rapaz físicamente tan deficiente».⁵³² In questo caso, il risarcimento di Germán proviene proprio dal mondo animale, che gli consente una riappropriazione in termini di monopolio conoscitivo, conquistando anche uno spazio di influenza irraggiungibile dagli altri

⁵²⁹ Ivi, p. 65: «le mucche da latte» che «hanno il latte nella pancia».

⁵³⁰ Ivi p. 68: «all'unisono, uniformemente; un'impressione di parallelismo e di mutua imprescindibilità».

⁵³¹ Ivi, p. 69.

⁵³² Ivi, p. 56: «nessuno nella valle se ne intendeva di uccelli come Germán, il Tignoso, che, per gli uccelli, era capace di passare una settimana intera senza mangiare né bere. Questa qualità ebbe grande influenza, senza dubbio, sul fatto che Roque, la Caccola, entrasse in amicizia con quel ragazzo fisicamente disgraziato».

soggetti. In ambito ornitologico, Germán può vantare un primato cui in altri campi, che siano fisici o psicologici, non potrebbe in nessun caso ambire. In un mondo in cui i nibbi possono «saber latín» («conoscere il latino», quindi, «essere furbi»), la funzione pedagogica della natura si moltiplica qui in una sorta di *mise en abyme*, poiché si realizza sia nella sfera genitoriale (Andrés che conduce i suoi esperimenti sugli uccelli) che in quella filiale (Germán è contagiato dallo slancio paterno nei confronti dei volatili)⁵³³ che in quella esperienziale (i ragazzi traslano sugli uomini gli insegnamenti che apprendono dall'osservazione degli animali).

In questa direzione, le scelte lessicali delibesiane sono indistricabilmente legate al modo mimetico-realistico di dipintura della realtà, per cui nel momento in cui, tramite il consueto discorso indiretto libero, lo scrittore castigliano consegna la voce ai suoi personaggi campagnoli e il linguaggio si fa elementare, asciutto, prosastico e privo di orpelli. Diversamente, quando ci si accosta all'universo naturalistico, il lessico diviene più tecnico, rispecchiando di pari passo la conoscenza maggiormente specialistica dei personaggi,⁵³⁴ come nel caso del catalogo ornitologico, che, seppur disperso nei racconti dei ragazzi e degli adulti, appare piuttosto ricco, se si considerano le numerose menzioni, solo per citarne alcuni, a cardellini, tordi, gufi reali, nibbi, cuculi e perniciotti.⁵³⁵

⁵³³ Il tema del rapporto padre-figlio rafforzato dall'amore per l'ornitologia e per la caccia torna anche in *Tres pájaros de cuenta*, una breve silloge di tre racconti per bambini che hanno per protagonisti gli animali, nella fattispecie *La grajilla* («la taccola»: questo animale sarà perno narrativo in *Los santos inocentes*, per cui cfr. *infra* § 3.4), *El cuco* («il cuculo») e *El cárabo* («l'allocco»: anche per questo volatile si rinvia a *infra* § 3.4). Significativa, a questo proposito, è anche la dedica preposta alla raccolta suddetta: «A mis nietos, que desde que nacen ya se interesan por los pájaros» («Ai miei nipoti, che si interessano agli uccelli da quando sono nati»); nonché l'iniziale apostrofe al lettore, per cui si rimanda a § 3.4, p. 160).

⁵³⁴ È proprio grazie alle scelte lessicali che Delibes rivela al lettore il grado di appartenenza al mondo naturale dei suoi personaggi. Così, il dualismo dello spazio letterario (campagna/città, genuinità/civilizzazione) si riflette anche nel dualismo linguistico: coloro che si avvertono maggiormente vicini alla natura usano un linguaggio più colloquiale, ma, al tempo stesso, più settoriale e specialistico quando si tratta di piante ed animali. Ad esempio, Azarias di *Los Santos Inocentes* e Nini di *Las ratas*, cresciuti ed educati nell'ambiente naturale, modulano e costruiscono il loro vocabolario sull'esperienza che hanno di quello: cfr. C. CHEN, *El destino y el camino: un análisis comparativo de la naturaleza/el mundo rural en las novelas de Miguel Delibes y Mo Yan*, «Castilla. Estudios de Literatura», 12, 2021, pp. 101-120.

⁵³⁵ Si noti, inoltre, che la denominazione in spagnolo degli uccelli passa attraverso una biforcazione sinonimica con una sfumatura, però, ben precisa: in spagnolo, «ave» (dalla chiara derivazione latina) è «animal vertebrado, ovíparo, de respiración pulmonar y sangre de temperatura constante, pico córneo, cuerpo cubierto de plumas, con dos patas y dos alas aptas por lo común para el vuelo [...]» («ave», in *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*), mentre «pájaro» è «ave, especialmente si es pequeña» («pájaro», in *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*). Per di più, «pájaro» contiene in sé l'accezione dell'animale canterino, connotando più precisamente il tipo di animale familiare ad Andrés e, poi, al figlio. Infatti, quando il bottegaio deve descrivere la capacità degli uccelli di sovrastare le grida dei bambini, Delibes utilizza il termine «pájaro» in luogo del più anonimo e distaccato «ave».

L'ambiguità semantica generata dalla promessa dello zio Aurelio di regalare a Daniel un «Gran Duque» (in spagnolo, sia «gufo reale» che «gran duca») diviene oggetto dell'ironia delibesiana che si appunta sul ragazzo, convinto «que su tío le enviaba, facturado, una especie de don Antonino, el marqués, con el pecho cubierto de insignias, medallas y condecoraciones». ⁵³⁶ È l'ingenuità infantile di Daniel che si intreccia al rito iniziatico vero e proprio che, lontano dall'agognato ottenimento di una cicatrice di guerra, si realizzerà attraverso l'ancestrale propedeutica alla caccia, di cui assorbe prima gli umori entusiastici paterni, per poi sperimentarne direttamente l'eccitazione. ⁵³⁷

Mentre, come vedremo, il rito iniziatico di Daniel passa attraverso lo svezzamento all'attività venatoria, quello di Germán «el Tiñoso» si definisce tramite la prossimità con la dimensione animale: la cicatrice, che Daniel si vergogna di non possedere, rappresenta il segno comunicante l'avvenuto passaggio all'età adulta, sebbene il resto del corpo sia fiaccato da un'insita fragilità. Nonostante questo, il bambino-uccello rimarrà sospeso nella sua dimensione infantile, legato visceralmente a quel mondo volatile unico occupante del suo patrimonio conoscitivo. La morte di Germán, avvenuta a causa di una scivolata mentre cerca di agguantare una biscia d'acqua, rappresenta per Daniel il definitivo passaggio all'età adulta. Come riflesso della ferita inflittagli per errore dal padre durante una battuta di caccia, la dipartita dell'amico d'infanzia produce un'impressione particolarmente vivida: «Algo se marchitó de repente muy dentro de su ser: quizá la fe en la perennidad de la infancia». ⁵³⁸

Il rito di commemorazione funebre del paese, portato avanti con una lamentazione ricolma di sofferenza, viene contrappuntato dalla personale cerimonia rievocativa di Daniel, il quale uccide un tordo con la fionda per poi deporlo nella bara dell'amico, una sorta di obolo carontiano dalla simbologia religiosa e dalla funzione apotropaica, viatico di accesso ad un aldilà cui l'animale e la caccia, due facce della stessa medaglia affettiva, possano accompagnarlo. Il padre Andrés, immaginando si tratti di un segnale magico-miracoloso di partecipazione sofferta da parte della natura, afferma: «Él quería mucho a los pájaros; los pájaros han venido a morir con él», ⁵³⁹ con una riflessione ad effetto in cui

⁵³⁶ M. DELIBES, *El camino*, cit., p. 117: «che suo zio gli spedisse, impacchettato, qualcosa di simile al signor Antonino, il marchese, con il petto coperto d'insegne, medaglie e decorazioni».

⁵³⁷ Anche l'approssimarsi alla pratica venatoria prevede un rito iniziatico, ovvero l'uccisione della prima preda. Questo evento trova prevalentemente posto in *Dos días de caza* (Madrid, Destino, 1980) in cui sono raccolti il primo e l'ultimo capitolo di *El libro de la caza menor*: questi raccontano, rispettivamente, due momenti topici per il cacciatore, ovvero il primo e l'ultimo giorno della stagione di caccia.

⁵³⁸ M. DELIBES, *El camino*, cit., p. 201: «Qualcosa era sfiorito improvvisamente nella parte più intima del suo essere: forse la fede nella perennità dell'infanzia».

⁵³⁹ Ivi, p. 203: «Egli amava molto gli uccelli; gli uccelli sono venuti a morire con lui».

la combinazione di anadiplosi ed epanadiplosi rievocano la struttura della formula religiosa. Dall'atmosfera luttuosa e laconica, la penna di Delibes incide alla consueta ironia, laddove si grida al miracolo, con tanto di desiderio di assistere al prodigio, non potendo scorgere in filigrana, per credulità e ignoranza, la più semplice ma disincantata verità di una celebrazione infantile.

Non è un caso che la partenza dalla valle, un addio sentimentale e dai toni tutti intimistici, si accompagni proprio alla morte dell'infanzia, identificata nell'amico degli uccelli, in parte volatile egli stesso, fragile come il tordo che con tanta leggerezza Daniel uccide. Il congedo dal mondo naturale, personale «libro di Dio» del Mochuelo, coincide con l'ottenimento di una visione integra, ricolma dei tasselli pittoreschi e un po' bucolici costellati dagli animali-guida, la cui rappresentazione è edulcorata tanto dall'impianto narrativo neorealista, quanto dallo sguardo infantile: «los mirlos, los ruiseñores, los verderones y los rendajos»,⁵⁴⁰ «el gato de la Guindilla»; «el chillido reiterado y monótono de los sapos bajo las piedras en las noches húmedas» e «la entrega confiada y dócil de los pececillos del río»⁵⁴¹ sono rievocati in un'unica successione sequenziale nel momento dell'estremo commiato.

3.3 L'attività venatoria secondo Delibes: un paradossale incontro con l'animalità

La pratica cinegetica in *El camino* assume i contorni di una attività dalle regole settoriali e riservate ai pochi iniziati, in cui gli animali rivestono il ruolo di protagonisti indiscussi, sia come oggetto di desiderio dell'attività venatoria sia come strumento perché la stessa abbia effetto. Frutto della traduzione in atto narrativo dell'esperienza diretta di cacciatore, le pagine del romanzo in cui viene descritta la caccia di padre e figlio sono intessute di un linguaggio piuttosto specialistico, soprattutto se paragonate all'essenzialità generale dell'impianto lessicale romanzesco.⁵⁴² Similmente, il registro adoperato per

⁵⁴⁰ Ivi, p. 214: «i merli, gli usignoli, i verdoni e le ghiandaie iniziavano i loro melodiosi concerti mattutini tra i roveti».

⁵⁴¹ Ivi, p. 216: «il gatto del Peperoncino»; «lo strillo reiterato e monotono dei rospi sotto le pietre nelle notti umide»; «la resa fiduciosa dei pesciolini del fiume».

⁵⁴² Di notevole ampiezza è la bibliografia sull'attività venatoria delibesiana; di seguito, i principali studi di cui ci si è serviti per la presente ricerca: F. APARICIO, *Miguel Delibes: une autobiographie cynégétique?*, «Texte», 41-42, 2007, pp. 235-286; R. GUERRA GARRIDO, *Las voces del cazador*, in *Luces, trazos y palabras. Homenaje artístico-literario a Miguel Delibes*, a cura di M. P. Celma, R. García, J. R. González, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, pp. 49-50; R. SÁNCHEZ GARRIDO, *El cazador-escritor. Una reflexión desde la antropología sobre aspectos de la producción literaria cinegética de Miguel Delibes*, «Revista de antropología experimental», 8, 1, 2008, pp. 160-175.

descrivere i movimenti della flora e della fauna durante le battute di caccia si eleva notevolmente, riflettendo il fascino di Daniel immerso nella sua iniziazione ai misteri della natura.⁵⁴³

L'attività venatoria, con i suoi rigidi dettami e la disciplina imposta, assurge a magistero di primizie per Daniel, proponendosi come prontuario di comportamenti da tenere anche al di fuori del perimetro dedicato e come svezzamento rispetto alla dimensione dell'adulità. Relativamente alla dimensione simbiotica stabilita con il mondo naturale, l'uccisione animale all'interno della zona franca della caccia non entra in contraddizione con il contestuale amore per le bestie-assistenti. La cagnetta cocker Tuta e il gufo reale testimoniano la fedele alleanza uomo-animale, sollecitando la buona riuscita dell'attività venatoria e manifestandosi quali lari protettivi e propiziatori del rito. Raccontando le sensazioni di Daniel, Delibes scrive:

Tanta ilusión como por ver llegar a su padre triunfador, con un par de liebres y media docena de perdices colgadas de la ventanilla, le producía a Daniel, el Mochuelo, el primer encuentro con Tula, la perrita «cocker», al cabo de dos o tres días de ausencia. Tula descendía del tren de un brinco y, al divisarle, le ponía las manos en el pecho y, con la lengua, llenaba su rostro de incesantes y húmedos halagos. Él la acariciaba también, y le decía ternezas con voz trémula. Al llegar a casa, Daniel, el Mochuelo, sacaba al corral una lata vieja con los restos de la comida y una herrada de agua y asistía, enternecido, al festín del animalito.⁵⁴⁴

Nel tracciare il suo personale itinerario della pratica venatoria, sia dal punto di vista pratico che teoretico e concettuale, Delibes richiama più volte la rappresentazione

⁵⁴³ In generale, il dualismo linguistico caratterizza molti scritti delibesiani: il lessico rurale adoperato diventa, talvolta, estremamente tecnico, come quando lo scrittore usa termini quali «entremijo», «boruga», «adobadera», «majuelas», «varga»; «ráspanos», «encellas», «obradas» o «almadreñas». Interessante, a questo proposito, è la guida alla lettura del romanzo delibesiano proposta da A. MEDINA-BOCOS MONTARELO, pensata per l'iniziazione degli alunni all'analisi del testo letterario: *Guía de lectura de "El camino"*, Madrid, Akal, 1988. Simile a quest'ultima è anche F. GONZÁLEZ-ARIZA, *Guía de lectura de "El camino"*, Navarra, Cénlit, 2008. Pilar Fernández Martínez, invece, si è occupata di costruire una lessicografia dei termini delibesiani relativi all'attività venatoria non presenti in nessuna edizione del DRAE (Diccionario de la Real Academia Española): analizzando numerose voci, la studiosa ha rilevato che la maggior parte si riferiscono a diverse denominazioni di uccelli. Per un approfondimento cfr. P. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *Terminología Cinegética En La Narrativa De Miguel Delibes: Su Reflejo En Las Distintas Ediciones Del Drae*, A Coruña, Universidad de A Coruña, Servizo de Publicacións, 2016.

⁵⁴⁴ M. DELIBES, *El camino*, p. 119: «La stessa gioia che sentiva vedendo arrivare suo padre trionfatore, con un paio di lepri e mezza dozzina di pernici appese al finestrino, Daniele, la Civetta, la provava al primo incontro con Tuta, la cagnetta cocker, dopo due o tre giorni di assenza. Tuta scendeva dal treno con un salto e, scorgendolo, gli metteva le zampe sul petto e, con la lingua, riempiva il suo viso d'incessanti e umide carezze. Anch'egli l'accarezzava e le diceva tenerezze con voce tremante. Giunto a casa, Daniele, la Civetta, portava in cortile un vecchio recipiente di latta con i resti del pranzo e un secchio d'acqua e assisteva, commosso, al banchetto della bestiola».

dell'attività offerta da Ortega y Gasset, come quando nel *Prólogo al Libro de la caza menor*, scrive:

Ortega y Gasset afirmaba en 1942 que la caza llama al hombre con voz de voluptuosa sirena, como le llaman, en general, las formas de vida del pasado, que, al retirarse, tiran de los hombres actuales como si quisieran recuperarlos. «El pasado – añade – engendra la fuerte resaca de una bajamar... Pero ya que no quepa transferir íntegramente nuestra existencia a una forma de vida anterior ¿por qué no parcialmente un rato para descansar del penoso vivir aquí y ahora? [...]».⁵⁴⁵

Secondo il filosofo spagnolo la caccia consente, seppur in modo artificioso, un ritorno alla natura, poiché, tramite essa, l'uomo può sperimentare

una situación en grado sumo arcaica: aquella primeriza en que, siendo ya humano, vivía aún en una órbita de existencia animal [...] porque en eso radica todo el garbo y delicia del cazar: que proyectado el hombre por su progreso inevitable fuera de la ancestral proximidad con animales, vegetales y minerales, en suma, con la Naturaleza, se complace en el retorno artificioso a ella, única ocupación que le permite algo así como unas *vacaciones de humanidad*.⁵⁴⁶

Lungi dal costituire un'occupazione capricciosa, materialistica e priva di sostanza, per il filosofo spagnolo la caccia possiede un intrinseco sistema etico, al di sotto del quale si collocano altre modalità venatorie contrassegnate da cattive pratiche, non solo perché carenti dal punto di vista delle abilità, ma anche dalla prospettiva morale.⁵⁴⁷ Il cacciatore 'moderno' conduce un'attività venatoria artificiosa, basata sulla cattura di massa, allevamento in cattività delle specie e commercializzazione; inoltre, avendo questi progressivamente aumentato il divario rispetto a quello tradizionale e avendo conosciuto una notevole riduzione delle capacità sensoriali, anche in virtù dell'affinamento di altre abilità più necessarie alla sopravvivenza, la pratica venatoria 'umile', quella del «cazador

⁵⁴⁵ M. DELIBES, *Prólogo*, in ID., *El libro de la caza menor*, in *La Obra Completa... Tomo II*, cit., pp. 409-410: «Ortega y Gasset affermava nel 1942 che la caccia chiama l'uomo con la voce di una voluttuosa sirena, come la chiamano in genere le forme di vita del passato, le quali, quando si ritirano, trascinano gli uomini attuali come se volessero recuperarli. "Il passato – aggiunge – genera la forte risacca di una bassa marea... Ma poiché non è possibile trasferire interamente la nostra esistenza a un modo di vivere precedente, perché non prenderci un po' di tempo per riposarci dalla vita dolorosa qui e adesso?..."». La citazione di Ortega y Gasset è tratta invece da J. ORTEGA Y GASSET, *A «veinte años de caza mayor»*, del *Conde de Yebes*, in ID., *Obras completas. Tomo VI*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 478.

⁵⁴⁶ Ivi, p. 476 (corsivo mio): «una situazione altamente arcaica: quel primo tempo in cui, essendo già umano, egli viveva ancora in un'orbita di esistenza animale [...] Perché in questo sta tutta la grazia e il piacere della caccia: quell'uomo proiettato dal suo inevitabile progresso lontano dalla vicinanza ancestrale con animali, vegetali e minerali, insomma con la Natura, si compiace del ritorno artificiale a lei, unica occupazione che gli permette qualcosa come una vacanza dall'umanità».

⁵⁴⁷ Cfr. ID., *A «veinte años de caza mayor»*, del *Conde de Yebes*, in ID., *Obras completas. Tomo VI*, cit., pp. 461-471. Ortega y Gasset inserisce questa breve riflessione trattatistica sulla caccia nel suo prologo al libro del cacciatore conte Eduardo de Yebes, edito nel 1943. L'opera prefatoria è stata poi tradotta in Italia e pubblicata nel 2021 con il titolo *Filosofia della caccia*, per i tipi di Oaks, a conferma del ridestato interesse rispetto alla pratica venatoria secondo i nuovi dettami della contemporaneità.

modesto», nel momento in cui tenta un *tête-à-tête* con il mondo animale senza adoperare null'altro che la propria intelligenza, consente un palingenetico ritorno alla natura, nel desiderio di colmare la nostalgia del misurarsi con la bestia, soprattutto se ciò avviene senza l'eccessivo utilizzo di armi che renda il confronto impari.⁵⁴⁸

Similmente, l'attività venatoria costituisce per Delibes la realizzazione parziale di un profondo e viscerale desiderio di contatto con il mondo naturale. Come egli stessa precisa, «el hombre cazador aparece en mi literatura con harta frecuencia. Comprenda que, en apariencia, la caza es una actividad secundaria, marginal, pero a mí me vale como tema. En ella se dan, suficientemente perfilados, esos tres ingredientes que yo considero inexcusables para la novela: Un Hombre, un Paisaje, y una Pasión».⁵⁴⁹ In apparente contraddizione rispetto alla notevole considerazione che Delibes nutre nei confronti degli animali, la caccia, lungi dal rappresentare un divertimento vanitoso ed egoistico, si identifica come luogo dell'intimità, del ritrovamento di sé tramite l'intensificazione della relazione con la natura.⁵⁵⁰ Questo perché, seguendo simultaneamente il ragionamento di Ortega y Gasset, la caccia tradizionale, caratterizzata da buoni costumi e dal profondo rispetto per le creature animali, si contrappone alla caccia moderna, dotata di strumenti di distruzione, nemica inesorabile della natura e indifferente rispetto alla sofferenza animale.⁵⁵¹ In questo senso, non è improbabile che Delibes – collocandosi senz'altro tra i 'cacciatori all'antica' – intenda alludere ad un confronto tra la sua pratica venatoria estremamente etica e le brutalità belliche del conflitto mondiale appena lasciato alle spalle.⁵⁵² Come conferma, infatti, Ortega y Gasset, se il mondo della caccia tradizionale si articolava intorno al concetto di limite, la contemporaneità tende non solo ad abbattere ogni ostacolo e confine impostole, ma, soprattutto, si preoccupa di superarlo anche

⁵⁴⁸ La dialettica oppositiva tra le due modalità di pratica cinegetica sarà l'argomento nucleico attorno a cui si incentrerà lo sviluppo diegetico di *Los santos inocentes*, per cui si rimanda a *infra* § 3.4.

⁵⁴⁹ M. DELIBES, *Prólogo*, in *La Obra Completa de Miguel Delibes, Tomo II*, cit., pp. 8-9.

⁵⁵⁰ In *Animal and Men: Their Relationship as Reflected in Western Art from Prehistory to the Present Day*, Kenneth Clark riflette sul fatto che la caccia «paradossalmente può coesistere con una sorta di amore per l'animale cacciato» (Londra, Thames & Hudson, 1977).

⁵⁵¹ Nell'inventario narrativo della pratica venatoria folle e distruttiva è annoverabile senz'altro il *Moby Dick* di Melville, in cui l'ottusa e feroce caccia del capitano Achab si muove in seno alla più ampia metafora dell'irrazionalità occidentale e del suo percorso di devastazione contro la Natura. La caccia alle balene è, allargando ancor più il raggio allegorico, l'emblema della dinamica annientatrice dell'Occidente che non si risparmia dallo sterminare non solo balene, capodogli e bisonti, ma anche interi popoli, come gli Indiani, al fine di soddisfare i suoi bassi interessi materiali. A questo proposito, cfr. M. DOMENICHELLI, *Occidente*, in M. DOMENICHELLI, R. CESERANI, P. FASANO (a cura di), *Dizionario dei temi letterari, vol. II*, cit., p. 1709. A *Moby Dick* si è ispirato anche Buzzati per delineare il suo fantasioso «colombre», mentre Ortese ha fatto della balena una metafora dell'animalità oltraggiata del presente, per cui si rinvia a *infra* § 4.4 pp. 217-218.

⁵⁵² Occorre ricordare, infatti, che *El camino* viene pubblicato nel 1950, mentre *Diario de un cazador* nel 1955.

laddove non risulti necessario, in seno a una disarmonica dismisura che si gongola nel godimento anarchico.⁵⁵³ La difficoltà di comprendere il senso della caccia come attività suscettibile di essere ‘morale’ è legata al senso ultimo della morte, di difficile interpretazione: «Añádase a esto que la ética de la muerte es la más difícil de todas, por ser la muerte el hecho menos inteligible con que el hombre tropieza. En la moral venatoria el enigma de la muerte se multiplica por el enigma del animal».⁵⁵⁴ Configurandosi come intricato paradigma ermeneutico, la caccia si lega a doppio filo alla vita umana, sia come *divertissement* impegnato, una sorta di *otium* vivificante, che consenta una distrazione dalle peripezie faticose della modernità, una sorta di «vacanza dall’umanità»,⁵⁵⁵ sia come metafora della rivincita di una perduta età dell’oro, in cui il contatto con il mondo naturale era tale da non renderne necessaria la ricerca. Rivivendo nella natura, l’uomo può approcciarsi alla vita seguendo il percorso riflessivo di una neonata maieutica e di un rigenerato metodo filosofico, similmente a quanto già avvenuto con Ortese. Il cacciatore, in questo senso, nella sua ricerca vigile e silenziosa, assume le sembianze del filosofo moderno che sospende l’affanno della storia per individuare il raro ed epifanico passaggio della verità.⁵⁵⁶ L’animale-preda, fugace e spesso imprevedibile, richiede un esercizio attento e paziente che abdica all’ingordigia bulimica della modernità per catturare, nella sua ben diversa ma altrettanto consistente rapidità, la fusione panica con l’altro da sé e, quindi, con la Natura. Inoltre, il rispetto delle regole nell’attività cinegetica, improntate ad una gestione morigerata delle risorse, consente di entrare in connessione con i tempi della natura, apprendendo la necessità di mitigare l’aggressività venatoria in virtù di un più razionale sfruttamento. In *Diario de un cazador*, nella pagina diaristica datata «30 agosto, sabato», Delibes racconta di una riunione organizzata dalla Società dei Cacciatori in cui si pone il problema del depauperamento del patrimonio faunistico, ascrivibile, come spesso accade, all’insensato «gusto di far danno»:

Uno de estos birloches llevaba seis pollos de perdiz del tamaño de gorriones. Como el presidente dice, esto no se explica si no es por el placer de hacer daño. Según los informes, diez de las liebres estaban preñadas y veintitrés criando. A tres crías por término medio, resulta que los daños causados por esta bazofia son, además de las treinta y tres hembras

⁵⁵³ Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, *A «veinte años de caza mayor», del Conde de Yebes*, in ID., *Obras completas. Tomo VI*, cit. Il prologo del filosofo spagnolo è stato pubblicato proprio durante il conflitto mondiale, nel 1943, e questo spiega l’ardito confronto tra la caccia etica e le macchinazioni distruttive della guerra.

⁵⁵⁴ Ivi, pp. 463-464: «A questo si aggiunga che l’etica della morte è la più difficile di tutte, perché la morte è il fatto meno intelligibile che l’uomo possa incontrare. Nella moralità venatoria, l’enigma della morte si moltiplica per l’enigma dell’animale».

⁵⁵⁵ Cfr. *supra*.

⁵⁵⁶ Cfr. ID., *Discorso sulla caccia*, Firenze, Vallecchi, 1990.

muertas, las noventa y nueve crías que no nacerán o no podrán vivir sin la teta. Me dijeron si quería firmar al pie del escrito y no me hice de rogar. Hay que terminar con esa ralea.⁵⁵⁷

Le polemiche contro la caccia e gli spari motivati dall'esclusivo piacere dell'omicidio punteggiano l'intera architettura diegetica di *Diario de un cazador*, corroborate e contrappuntate dall'impianto diaristico che, per sua natura, funge da punto di partenza per un'introspezione psicologica più affilata e battagliera.⁵⁵⁸ Prescindendo quindi da un'ottica più ristretta e più facilmente ascrivibile alla sensibilità ecologica novecentesca, ovvero quella che condanna la caccia *in toto*, senza processo e senza remore (come, d'altronde, fa Ortese stessa), Delibes sembra accostarsi alla prospettiva filosofica di Ortega y Gasset, quando descrive la caccia come accesso preferenziale alla pratica di ascolto della natura. Rispetto ad un contesto in cui si inizia ad avvertire la caccia come attività su cui grava un'eterna scomunica, la rivisitazione delibesiana produce un cambiamento di rotta epistemologico che può condurre ad una risignificazione

⁵⁵⁷ M. DELIBES, *Diario de un cazador*, in *La Obra Completa.... Tomo II*, cit., p. 33: «Uno di questi delinquenti aveva con sé sei piccoli di pernice della misura di passerotti. Come dice il presidente, questo non si spiega se non per il gusto di far danno. Secondo il rapporto, dieci delle lepri erano incinte e ventitré stavano allattando. A tre piccoli a testa in media, risulta che i danni causati da questa porcheria sono, oltre alle trentatré femmine morte, i novantanove leprotti che non nasceranno o che non potranno vivere senza la tetta. Mi hanno detto se volevo firmare in calce allo scritto e non mi sono fatto pregare. Bisogna finirla con queste carognate». Per la traduzione in lingua italiana si è adottata la proposta di Rosa Rita D'Acquarica presente in M. DELIBES, *Diario di un cacciatore*, Firenze-Antella, Passigli Editori, 1998. L'attenzione per la salvaguardia della pernice è oggetto di notevole interesse per Delibes che traduce, nel suo diario 'poetico', le proprie esperienze di vita vera. La preoccupazione rispetto alla tutela del patrimonio animale è ascrivibile anche al paradosso delibesiano riguardante la caccia: l'attività venatoria, intesa alla maniera dell'autore valladolidiano, è, di fatto, profondamente rispettosa dell'ambiente e del mondo animale, completamente contraria all'annullamento e allo sfruttamento indiscriminati. A questo proposito, è interessante lo studio condotto da Jesús Nadal García, in cui si avalla lo sviluppo di una «caza conservacionista», possibile in virtù della promozione di una «nueva cultura cinegética»: cfr. J. NADAL GARCÍA, *Caza conservacionistas... sin plomo*, «Federcaza», giugno 2011, pp. 6-9. Nadal si è occupato ampiamente anche della salvaguardia delle pernici in Spagna, sottospecie estremamente cara a Delibes: secondo lo studioso, i divieti di caccia riguardanti alcune specie animali, al contrario di quanto ci si attenderebbe, non fanno altro che sottrarre all'attenzione della questione pubblica l'importanza della protezione di alcune specie animali. Paradossalmente, invece, la caccia all'«antica» si preoccupa della difesa delle specie, di fatto focalizzando la questione sulla preziosità della varietà animale e proiettandosi in una dimensione non del «qui ed ora», bensì, molto più ecologicamente orientata, del domani. Per un approfondimento, si rinvia a ID., *Cincuenta años de codorniz silvestre*, «Trofeo», marzo 2020, pp. 60-63; ID., *Solo así salvaremos la caza menor*, «Trofeo», maggio 2016, pp. 90-93 e ID., *Caza y Biodiversidad*, «Trofeo», luglio 2015, pp. 60-66. Molto simile nell'intento di morigeratezza rispetto alla conduzione dell'attività venatoria è un articolo di Dino Buzzati, dal titolo «Soluzione finale» per i passerotti, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 21 settembre 1969, ora incluso in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol II* (cit., pp. 380-382), in cui l'autore esprime il suo disappunto sulla ridiscussione in merito alla legge del 2 agosto 1967 n. 799 che vietava l'utilizzo delle reti nella caccia. Nonostante le diverse posizioni in merito all'attività cinegetica tra Delibes e Buzzati, entrambi concordano sulla necessità di regolamentare la pratica al fine di non esaurire le risorse a diposizione e di condurre un'attività 'onesta' e non eccessivamente impari rispetto alla forza animale. Per un approfondimento sulla polemica buzzatiana in relazione all'attività venatoria si rinvia a § 4.3 pp. 210 e ss.

⁵⁵⁸ Sulle strutture e funzioni del romanzo in forma di diario si rimanda a G. FOLENA, *Le forme del diario*, Padova, Liviana, 1985 e F. SCRIVANO, *Diario e narrazione*, Macerata, Quodlibet, 2014.

dell'attività venatoria, purché mondata dai suoi tratti più 'peccaminosi' e meno improntati all'autogoverno di sé e alla regolamentazione della pratica stessa. Paradossalmente, per lo scrittore valladolidiano, la caccia, lungi dal configurarsi come mero *instrumentum mortis*, si pone invece come strategia di 'sopravvivenza dell'umano primordiale', un viatico che consente all'uomo il ritorno ad uno stato di animalità affine al suo io più profondo. La «vacanza dall'umanità» è, di fatto, una vacanza dalla brutalità dell'umano, dal progresso disumanizzante, dalla massificazione degradante e, in un certo senso, dall'angoscia della morte che, tramite la caccia, può essere in parte esorcizzata. Per di più, sulla scorta di Deleuze e Guattari, il *combattimento-contro*, realizzantesi nell'incontro ravvicinato con l'animale, non è altro che una esternazione del *combattimento-fra* uomo e animale e del *combattimento-fra-sé* che il cacciatore ingaggia con se stesso e, al termine del quale, spesso può ritrovarsi.⁵⁵⁹ Ne consegue il corollario che la caccia, sorprendentemente, dà vita ad un campo neutrale in cui l'uomo può «diventare animale» e non nella misura dello scimmiettamento parodico, ravvisabile in parte nelle deformazioni zoomorfe di taluni personaggi delibesiani, ma piuttosto della metamorfosi profonda, in cui si realizza uno spazio pre-simbolico di indiscernibilità dalla natura.⁵⁶⁰

3.4 L'avifauna come espediente salvifico in *Los santos inocentes*

La particolare affezione nei confronti dei volatili, di cui, a differenza di Ortese, Delibes conosce, per esperienza diretta, l'intero catalogo con i relativi zoonimi, diventa particolarmente evidente nell'ultima fase della produzione autoriale. Oltre a *Los santos inocentes*, in cui gli uccelli assumono una centralità radicale, nella breve raccolta di racconti *Tres pájaros de cuenta*, risalente al 1982, similmente i volatili assurgono a creature protettive della dimensione umana, al contempo lari domestici e strumento euristico. È l'autore stesso a delineare i contorni di questa sua particolare inclinazione

⁵⁵⁹ «Bisogna distinguere il combattimento contro l'Altro e il combattimento fra di Sé. Il *combattimento-contro* cerca di distruggere o di respingere una forza (lottare contro le "potenze diaboliche dell'avvenire"), mentre il *combattimento-fra* cerca d'impadronirsi di una forza per farla sua. Il *combattimento-fra* è il processo attraverso il quale una forza si arricchisce, impadronendosi di altre forze e congiungendosi con loro in un nuovo insieme, in un divenire». (G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Critica e clinica*, cit., p. 172).

⁵⁶⁰ Ivi, pp. 13-15.

affettiva e a tracciarne una breve geografia narrativa nella presentazione ai lettori preposta al racconto:

A MIS LECTORES

Habréis observado que los pájaros, bestezuelas por las que siento una especial predilección, se erigen a menudo en personajes de mis libros. *Diario de un cazador* está lleno de perdices, codornices, patos, tórtolas y palomas. *Viejas historias de Castilla la Vieja*, de avutardas, grajos y abejarucos. El gran duque es pieza esencial en *El camino*, como la picaza lo es de *La hoja roja*. Las águilas, los cernícalos y los camachuelos forman el entorno del pequeño Nini en *Las ratas...* Finalmente, en *El disputado voto del señor Cayo* y *Los santos inocentes*, intervienen tres pájaros que juegan papeles fundamentales: el cuco y las grajillas en la primera, y éstas y el cárabo en la segunda. De los tres me he servido para componer el libro que ahora tenéis entre manos, no un libro de cuentos ni de historias inventadas, sino un libro de historias auténticas, vividas por mí y de las cuales son aquellos pájaros verdaderos protagonistas.⁵⁶¹

Qui il lettore ideale di Delibes è il bambino, esortato ad accostarsi alla Natura con occhio curioso, dotandosi ancora di quel filtro d'incanto che viene invece rimosso con estrema violenza nella vicenda di Azarías, protagonista di *Los santos inocentes*.

Se in *El camino* la presenza animale era ancora labile e spuria, disseminata come contrappunto narrativo di un realismo spesso ironico e caricaturale, in *Los santos inocentes*, pubblicato nel 1981, l'animalità potenzialmente salvifica diventa il motivo principale dello sviluppo diegetico.⁵⁶² Il romanzo è suddiviso in sei libri, in ognuno dei

⁵⁶¹ M. DELIBES, *Tres pájaros de cuenta*, Valladolid, Miñon, 1982, p. 4: «Avrai notato che gli uccelli, animaletti per i quali provo una predilezione speciale, diventano spesso personaggi dei miei libri. Diario di un cacciatore è pieno di pernici, quaglie, anatre, tortore e piccioni. *Viejas historias de Castilla la Vieja*, di otarde, taccole e gruccioni. Il granduca è un pezzo essenziale in *El camino*, come la gazza lo è in *La hoja roja*. Aquile, gheppi e ciuffolotti formano l'ambiente del piccolo Nini in *Las ratas...* Infine, ne *El disputado voto del señor Cayo* e *Los santos inocentes*, tre uccelli giocano ruoli fondamentali: il cuculo e le taccole nel primo, e quest'ultime e l'alocco nel secondo. Mi sono servito di loro tre per comporre il libro che ora avete tra le mani, non un libro di storie o storie inventate, ma un libro di storie autentiche, vissute da me e di cui quegli uccellini sono i veri protagonisti».

⁵⁶² Il romanzo è dedicato all'amico Félix Rodríguez de la Fuente, un grande ambientalista e naturalista scomparso due anni prima della pubblicazione di *Los santos inocentes* in un tragico incidente. All'iniziale silenzio da parte della quasi totalità della critica, seguirà un ritorno di fiamma anche in seguito all'adattamento cinematografico del 1984 di Mario Camús, presentato al 37° Festival di Cannes, nell'ambito del quale il film vince una menzione speciale della giuria. Per l'edizione in lingua originale, si è scelto di fare riferimento a M. DELIBES, *Los santos inocentes*, Barcellona, Planeta, 1981. Per la traduzione in lingua italiana, da ora in avanti, l'edizione presa in considerazione è quella tradotta da Giuliano Soria: M. DELIBES, *I santi innocenti*, Alessandria, Piemme, 1994. La bibliografia del romanzo è vastissima, per cui si procederà con una breve disamina dei contributi fondamentali: M. L. MARTÍNEZ, 'Los santos inocentes' como novela del devenir, «Acta Literaria», 27, 2002, pp. 109-126; S. SANZ VILLANUEVA, Prólogo a M. DELIBES, *Los santos inocentes*, Madrid, Bibliotex, 1999, pp. 5-8; M. MARTÍNEZ DEL PORTAL, Denuncia, sumisión y naturaleza en la novela de Miguel Delibes 'Los santos inocentes', «Montearabí», XXI, 1995, pp. 37-52; D. GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, Claves de 'Los santos inocentes' de Miguel Delibes, Madrid, Ciclo, 1989. Per quanto riguarda la traduzione italiana del romanzo, si vedano E. FLORES ACUÑA, *La España profunda de los años sesenta ante el lector italiano: reflexiones sobre la traducción de 'Los Santos inocentes'*, «Tonos digital», 13, 2007 e M. G. SCELFO, *Aspetti della traduzione letteraria. Riflessioni in margine alla versione italiana di un romanzo di Miguel Delibes*, «AION», sr XXVI, 1, 1984, pp. 249-274. Per ciò che concerne l'animalità, invece, tra i pochi a concentrarsi in modo puntuale e con un focus specifico sull'aspetto

quali il narratore eterodiegetico adotta un differente punto prospettico con relativa focalizzazione. I primi tre libri sono dedicati alla profilazione di diversi personaggi: il libro primo è dedicato ad Azarías, un minorato mentale, servo di una degradata famiglia rurale del sud della Spagna e fratello di Régula; il secondo a Paco, el Bajo, il cognato di Azarías, marito di Régula e fedele «secretario» del signorino Iván durante le battute di caccia; il terzo a «La Milana», la taccola di Azarías, nucleo di sopravvivenza affettiva per l'uomo e, al contempo, presagio di morte. Con una costruzione simmetrica, i tre libri successivi sono dedicati allo sviluppo dell'intreccio vero e proprio, narrando la frattura alla gamba di Paco che, non potendo più fungere da aiutante del signorino Iván, viene sostituito da Azarías. Successivamente, quest'ultimo, folle di dolore per la morte del suo adorato uccello – ucciso proprio dal padrone durante una battuta di caccia – si macchia di omicidio, impiccando Iván. Torna ad affacciarsi il modo mimetico-realistico per cui il romanzo, dalla struttura solo apparentemente semplice, parallelamente a *El camino* e *Las ratas*, si configura come bacino di raccolta e rielaborazione di tutti i discorsi di stampo sociale finora condotti dall'autore, il quale, avendo fatto nel frattempo anche l'esperienza del romanzo sperimentale con *Parábola del naufrago*,⁵⁶³ approda a inedite conclusioni

faunistico nel romanzo sono E. BAYO, *Animalidad y justicia. Apuntes para una lectura de 'Los santos inocentes'*, «Scriptura», 5, 1989, pp. 89–98 e E. BARAJAS SALAS, *El mundo animal en «Los Santos Inocentes»*. *Contribución al bestiario de Miguel Delibes*, «Revista de estudios extremeños», vol. 46, n. 3, 1990, pp. 711-732. In quest'ultimo studio, viene proposta anche una classificazione degli zoonimi presenti nel romanzo. Effettivamente, come precisa lo stesso Barajas Salas, nonostante la rilevante presenza animale nella narrativa delibesiana, sono scarsi i contributi che si occupano peculiarmente di questo aspetto, rilevandone implicazioni e relazioni intertestuali.

⁵⁶³ Anche in *Parábola del naufrago*, pubblicato nel 1969, l'animalità e, in particolare, il tema dell'imbestiamento divengono il nucleo attorno al quale si concretano le vicende dei surreali personaggi. L'animale, in questo romanzo sperimentale onirico-distopico, vive un momento di risignificazione, oscillando tra la funzione di strumento punitivo e quella di beatificante innocenza. Nel *Discurso* di ingresso nella Real Academia Española, Delibes, parlando dei suoi interessi per l'ecologismo, non può che annoverare tra i figli di questo sentimento anche *Parábola del naufrago*, riguardo al quale afferma: «Posteriormente mi oposición al sentido moderno del progreso y a las relaciones Hombre-Naturaleza se ha ido haciendo más acre y radical hasta abocar a mi novela *Parábola del naufrago*, donde el poder del dinero y la organización – quintaesencia de este progreso – termina por convertir en borrego a un hombre sensible, mientras la Naturaleza mancillada, harta de servir de campo de experiencias a la química y la mecánica, se alza contra el hombre en abierta hostilidad. [...] En esta fábula venía a sintetizar mi más honda inquietud actual, inquietud que, humildemente, vengo a compartir con unos centenares – pocos – de naturalistas en el mundo entero. [...] La industria se nutre de la Naturaleza, y la envenena y, al propio tiempo, propende a desarrollarse en complejos cada vez más amplios, con lo que día llegará en que la Naturaleza sea sacrificada a la tecnología» (M. DELIBES, *El sentido del progreso desde mi obra...*, cit., pp. 12-13: «Successivamente, la mia opposizione al senso moderno del progresso e ai rapporti Uomo-Natura si è fatta più acre e radicale fino a sfociare nel mio romanzo *Parábola del naufrago*, dove il potere del denaro e dell'organizzazione – la quintessenza di questo progresso – finisce per trasformare un uomo sensibile in una pecora, mentre la Natura insudiciata, stanca di servire da campo di esperimenti per la chimica e la meccanica, si solleva contro l'uomo in aperta ostilità [...]. In questa favola sono arrivato a sintetizzare la mia più profonda preoccupazione attuale, una preoccupazione che vengo umilmente a condividere con poche centinaia – pochi – di naturalisti in tutto il mondo [...]. L'industria si nutre della Natura, la avvelena e, allo stesso tempo, tende a svilupparsi in complessi sempre più grandi, così che verrà il giorno in cui la Natura sarà

stilistiche e concettuali, pur recuperando intenzioni, motivi e temi già presenti nella precedente produzione. In un contesto storico-sociale dominato dal franchismo, il mondo contadino dipinto in *Los santos inocentes* appare sospeso nel tempo e nello spazio, configurandosi come una parentesi dai contorni surreali, quasi si tratti di una proiezione della mente di Azarías che, a causa della sua minorazione, vive senza passato e senza futuro, in un'eterna propagazione senza memoria. Al mondo dei padroni dispotici e abusanti si contrappone quello dei poveri servi obbedienti e umiliati che hanno interiorizzato la morale della sottomissione, auto-condannandosi ad una eterna condizione di inferiorità. Nonostante il romanzo non sia ambientato nella campagna castigliana, ma in una terra più a sud di Valladolid, in una provincia dell'Estremadura, la storia di Azarías si inserisce nel filone della difesa del mondo contadino e degli «humillados y ofendidos», gli innocenti della società, che, tramite un processo di ignoranza e ingenuità catartiche, divengono finanche «santos», per l'appunto.

sacrificata alla tecnica»). Rispetto al Daniel del '49, in cui il giovane «se resistía a integrarse en una sociedad despersonalizadora, pretendidamente progresista, pero, en el fondo, de una mezquindad irrisoria» (ivi, p. 14), *Parábola* rappresenta l'estrema deriva catastrofica della disumanizzazione postmoderna prodotta, al contempo, dal capitalismo e dal comunismo. Il romanzo costituisce una pedina straordinaria ed insolita nel panorama romanzesco di Delibes, sia per quanto attiene alla struttura non codificata, ascrivibile al romanzo sperimentale, sia per il genere che sconfinava nella parodia distopica, sia per ciò che concerne l'impianto linguistico, anch'esso riconducibile all'avanguardismo. Il sovra genere è indubbiamente il fantastico, mentre i numerosi echi letterari, da Kafka a Orwell, da Ionesco a Beckett, costituiscono l'impalcatura narrativa del testo, intelaiata poi sulla vicenda storica della dittatura franchista e, in particolare, sull'episodio della Primavera di Praga. Delibes adopera lo strumento dell'ironia in modo continuativo, fornendosene per enucleare concetti complessi e che non troverebbero altrimenti facile traduzione, secondo l'impostazione pirandelliana. In questo contesto, l'animalizzazione degli uomini, frequentemente accostati alle bestie nella scelta lessicale per descriverne la ferinità, non assurge esclusivamente alla funzione di similitudine icastica ed espressionistica, ma anche a quella di ironia caustica, frutto di una inclemenza autoriale che non risparmia l'essere umano solo perché trovasi in una condizione di indigenza. Nonostante questo, spesso gli uomini 'imbestiati' sono felici della loro nuova condizione: Genaro, ad esempio, diviene un muto cane: «sin embargo aquella transformación no parecía afectarle punto y coma se diría que aceptaba satisfecho la nueva situación [...]. Genaro se había plegado al nuevo empleo sin aspavientos y coma consciente de que lo primero que se le exigía era discreción coma guardaba silencio coma un silencio ominoso [...]» (M. DELIBES, *Parábola del naufrago*, Barcellona, Destino, 1969, pp. 12-13: «eppure quella trasformazione non sembrava toccarlo punto e basta punto e virgola si direbbe che accettasse con soddisfazione la nuova situazione [...]. Genaro aveva accettato la nuova occupazione senza clamore e virgola era consapevole che la prima cosa che gli era richiesta era la discrezione virgola mentre taceva con un silenzio minaccioso [...]). Jacinto, invece, verso la fine del romanzo, viene trasformato in una capra. Il mondo oscuro e fantastico della *Parábola* è un universo a tratti opaco, che non può svelare i suoi meccanismi e le sue verità in un unico singulto: sembra di assistere ad una procedura maieutica di Delibes il quale, attraverso l'ispezione accurata di un sogno-incubo, tenta di svelare verità recondite di sé e del mondo in cui abita. In questo senso, la dimensione sovranaturale è utile strumento dello scrittore per somministrare fragili considerazioni di carattere riflessivo sulla pericolosità della modernità. La metafora onirica assurge alla funzione di escamotage per un riposizionamento tanto dei protagonisti (e, con loro, dell'autore) quanto dei lettori ideali e reali, i quali, nell'evasione fantastica, possono riconfigurare il proprio orizzonte epistemologico rintracciando le coordinate per orientarsi nella realtà.

Per rendere vivido il flusso di pensieri e azioni che forma un continuum fagocitante, travolgendo i personaggi con le conseguenze delle azioni proprie e altrui, Delibes adotta una struttura sintattica sperimentale, che riflette nella paratassi, negli a capo e nelle coordinazioni, l'andamento di azioni, dialoghi e pensieri. Proseguendo sull'onda dello sperimentalismo linguistico e formale, inaugurato con *Parábola del naufrago*, i segni di interpunzione conoscono qui una ridefinizione, se si considera la fondamentale assenza di punti fermi e l'uso sovrabbondante dell'asindeto. Il periodo coincide quasi pedissequamente con la misura del capitolo, fatta eccezione per l'occasionale utilizzo di esclamazioni e interrogativi, dopo dei quali, ad ogni modo, l'iniziale minuscola ha lo scopo di segnalare la sostanziale continuità strutturale e semantica rispetto al periodo precedente: in questa direzione, esclamazioni e interrogativi tendono a marcare l'intonazione riflessiva del narrato più che costituire una vera e propria cesura sintattica.⁵⁶⁴ La voce narrante si insinua nelle menti e nelle vicende dei personaggi, confondendosi abilmente con loro e fingendo di far parte del claustrofobico mondo della cascina: in questo modo, viene resa ammissibile ed estremamente verosimile l'adozione dell'onniscienza e la figura dell'autore viene quasi completamente eclissata.⁵⁶⁵

Lo stato di menomazione psicologica di Azarías lo rende maggiormente sensibile all'alterità e, ovviamente, alla natura. Come già avveniva ai bambini e agli emarginati ortesiani, l'inferiorità e la vulnerabilità del personaggio delibesiano implica un totale affidamento ai sensi, i quali, a loro volta, spingono l'uomo a stabilire un contatto primordiale con la natura e, in particolare, a riversare sul suo «Gran Duque» tutte le sue pulsioni emotivo-affettive. Il «Gran Duque» è, come già precisato precedentemente riguardo all'animale da caccia di Daniel, un gufo reale;⁵⁶⁶ nonostante questo, Azarías, la

⁵⁶⁴ Nella fattispecie, la costruzione dei dialoghi assume quasi le fattezze di una sceneggiatura teatrale; valga su tutti il seguente esempio: «y el señorito levantaba imperceptiblemente el hombro izquierdo / vete con Dios, Azarías, / y él marchaba al otro cortijo, donde su hermana, y ella, la Régula, nada más abrirla el portón, / ¿qué se te ha perdido aquí, si puede saberse? / y Azarías / ¿y los muchachos? / y ella / ae, en la escuela están, ¿dónde quieres que anden?» (ID., *Los santos inocentes*, cit., pp. 17-18: «e il signorino alzava impercettibilmente la spalla sinistra e, / vai pure, Azarías, / e lui se ne andava all'altro podere, da sua sorella, e lei, la Régula, non appena gli aveva aperto il portone, / si può sapere cosa ti ha portato fin qui? / e Azarías / e i ragazzi? / e lei, / eh, a scuola, dove vuoi che siano?»). I numerosi a capo e l'anafora della congiunzione «y» evocano l'affannoso andamento dialogico.

⁵⁶⁵ Cfr. E. BAYO, *Animalidad y Justicia. Apuntes para una lectura de Los Santos Inocentes*, cit.

⁵⁶⁶ Tradizionalmente, il gufo, nella sua dimensione di creatura rapace della notte, assume una connotazione prevalentemente negativa: già Ovidio diceva di lui: «E si trasforma nell'orribile uccello che annuncia il lutto futuro: il gufo ignavo, segno funesto per i mortali» (OVIDIO, *Metamorfosi*, vv. 549-550), mentre Isidoro di Siviglia ricorda: «Gli àuguri affermano, quindi, che questo animale è presagio di calamità: quando lo si avvista in una città, infatti, dicono che preannunci la desolazione» (ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae Liber XII "De Animalibus"*, VII, 39). Il gufo, in sostanza, è associato per lo più alla simbologia infernale e malefica, in particolare nell'immaginario cristiano. Come spiega Cattabiani, nella *versio BIs* del *Fisiologo* latino, rievocando il Salmo 101 di Davide, il gufo è chiamato *nycticorax* e assume una valenza

cui condizione psichica è simile a quella di un bambino, lo chiama «milana», che in spagnolo identifica la femmina del nibbio, e così appellerà anche la taccola regalatogli dal nipote alla morte del gufo: la riduzione delle diverse sottospecie ad un'unica tipologia animale, una sorta di *reductio ad unum*, rientra nel tentativo del minorato mentale, innocente e santo, di mantenere invariata la familiarità con la bestia, evitando di doverla re-identificare di volta in volta e, di conseguenza, di ricostruire reiteratamente la relazione affettiva.

L'animale, nel rapporto uno a uno, è rifunzionalizzato secondo le prospettive conoscitive di Azarías che, in sostituzione di una guida umana o divina, si aggrappa alle consistenze e alle emanazioni della natura. In questa direzione si sviluppa la relazione con il Gran Duca prima e con la taccola poi, unici che riescono a riconoscere Azarías nella sua dimensione di essere umano amorevole. In questa vicenda è individuabile la canonica raffigurazione dell'animale che non riconosce l'inabilità o le deformazioni fisiche e psichiche, valicando i dati sensibili familiari all'essere umano per approdare a più profondi spazi di connessione e dedizione. Peculiare è che le cure che Azarías riversa sul gufo reale siano notevolmente maggiori rispetto a quelle usate nei confronti di se stesso: Azarías, a titolo di esempio, non cura affatto la propria igiene personale, ma trascorre molto tempo a pulire la gabbia del suo animale. Inoltre, si assiste anche ad un processo di femminilizzazione della bestia che dalla sua denominazione di genere maschile («Gran Duque») passa ad un riposizionamento di genere al femminile («la milana») da parte dell'anziano, quasi a voler fare dell'animale un'amata altrimenti irraggiungibile o una madre amorevole, ma bisognosa di cure; infatti, l'uccello viene chiamato ripetutamente e ossessivamente «milana bonita», rievocando la connotazione estetica come primo momento di connessione affettiva, seguita dallo spasmodico desiderio di contatto, tradotto nella voglia di grattare l'animale tra le orecchie, alla disperata ricerca di un incontro fisico appagante.⁵⁶⁷ Pertanto, lo spostamento emotivo-

prettamente negativa: «Il nitticorace è immondo (cfr. *Deuteronomio* 14,15) e preferisce le tenebre alla luce. Raffigura il popolo dei Giudei che respinsero da sé il Signore e Salvatore nostro che veniva per salvarli». Nei *Discorsi di Giovanni Crisostomo sulla natura degli animali* (*Dicta Iohannis Chrysostomi de naturis bestiarum*), composti in Francia intorno all'anno Mille come sostanziale rielaborazione del *Fisiologo latino*, ricompare il nitticorace, la cui descrizione è costruita parafrasando la precedente. In ultima analisi, è posto un particolare accento sulla natura lucifuga dell'animale, il che lo ascrive immediatamente all'alveo delle creature inferi. Per i testi sopracitati, si veda *Bestiari tardoantichi e medievali*, cit. In generale, sulla simbologia e fenomenologia del gufo si rimanda a A. CATTABIANI, *Il gufo fra tenebre e saggezza*, in ID., *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti e creature fantastiche*, cit., pp. 479-489.

⁵⁶⁷ Cfr. E. BARAJAS SALAS, *El mundo animal en «Los Santos Inocentes»...*, cit. Delibes scrive che Azarías «experimentaba unos vehementes deseos de rascarle entre las orejas» (M. DELIBES, *Los santos inocentes*, cit., p. 13).

pulsionale e passionale sulla bestia, che assurge talvolta a feticcio dai connotati quasi devozionali, talaltra a mera compagna di vita, trova posto nella gratitudine dell'uomo-bambino che si vede non soltanto non discriminato, ma anche prediletto dall'animale. Questo meccanismo di gratitudine e conseguente donazione produce anche la seconda e fondamentale peculiarità della relazione affettiva instaurata con l'uccello: l'insostituibilità del gufo (e, poi, della taccola) con gli altri simili, agli occhi degli altri capriccio irrazionale prodotto da una mente deviata. Nel momento in cui le particolarità individualizzanti l'animale non vengono riconosciute dall'esterno, il gufo, infatti, è suscettibile di essere rimpiazzato: quando Azarías comunica al signorino che «la milana» è malata, quello risponde «¿qué le vamos a hacer, Azarías! está vieja ya, habrá que buscar un pollo nuevo».⁵⁶⁸ Rispetto a questa sprezzante svalutazione del suo compagno, Azarías afferma convintamente l'unicità dell'animale: «pero es la milana, señorito»,⁵⁶⁹ opponendo con decisione all'articolo indeterminativo utilizzato dal padrone, unitamente all'iperonimo della categoria animale («un pollo»), il determinativo dell'identificazione affettiva insieme con l'iponimo della sub-specificazione («la milana»), non riuscendo, però, a scalfire l'ottusa angolazione da cui il padrone si approccia al mondo: «¿y dime tú, que lo mismo da un pájaro que otro?».⁵⁷⁰ Qui, Azarías mette in atto il processo di riconoscimento e significazione, di cui è capace solo chi ha instaurato una relazione bidirezionale e affettiva con l'animale, altrimenti indistinguibile tra i molti suoi simili.

Una simile sequenza si ripete con la taccola,⁵⁷¹ la seconda *milana* di Azarías, regalatagli dal nipote dopo la morte del gufo reale: all'offesa indirizzata alla taccola, definito «peste», Azarías replica «no es peste, es la milana»;⁵⁷² mentre Quirce ribadisce che si tratta soltanto di «un pájaro negro». Nuovamente, quando Iván spara alla taccola durante una battuta di caccia, uccidendola, cerca di rassicurare Azarías: «¿no te preocupes,

⁵⁶⁸ M. DELIBES, *Los santos inocentes*, cit., p. 23: «che ci possiamo fare, Azarías, è vecchio ormai, bisognerà cercare un uccello nuovo». È significativo che qui venga utilizzato per la prima e unica volta il termine «pollo» che, nel *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española* indica semplicemente il «Cría que nace del huevo de un ave y en especial la de la gallina» («Piccolo che nasce dall'uovo di un uccello e soprattutto da quello della gallina») oppure, nella sua quarta accezione, «Ave que no ha mudado aún la pluma» («Uccello che non ha ancora perso le piume»). Di fatto, l'utilizzo del termine «pollo» per designare il più nobile gufo reale ha lo scopo di operare una *deminutio* dispregiativa, abbassando, così, l'importanza dell'uccello oltre che nel concetto espresso, anche nella scelta lessicale.

⁵⁶⁹ *Ibidem*: «però è la milana, signorino».

⁵⁷⁰ *Ibidem*: «dimmi tu, tra un uccello e l'altro, che differenza vuoi che ci sia?».

⁵⁷¹ Il termine in spagnolo è «grajilla», che indica, appunto, la taccola, uccello appartenente alla famiglia dei corvidi. Giuliano Soria, però, sceglie di tradurre semplicemente con «corvo», modificando naturalmente anche il genere dello zoonimo e di tutti i termini ad esso correlati.

⁵⁷² Ivi, p. 80: «non è una peste, è la *milana*». Soria, per il termine «peste», propone la traduzione «rogna».

Azarías, yo te regalaré otra!».⁵⁷³ La logica della sostituibilità, figlia prediletta del capitalismo della riproduzione in serie, trova perfettamente posto nella personalità e nella propagazione dell'insulsa borghesia fondiaria, intenta a rimpiazzare quanto prima ciò che è danneggiato, consumato, non più sfruttabile, al pari di ciò che non costituisce più fonte di stimoli edonistici e psichedelici.

L'estrema sofferenza di Azarías, scaturita prima dalla malattia e poi dalla morte del gufo reale, è motivo non solo della totale incomprensione ma anche del dileggiamento da parte di coloro che assistono all'esternazione di dolore;⁵⁷⁴ perfino la sorella di Azarías, la Régula, estremo rifugio di tenerezza, si rifiuta di offrirsi come conforto per la morte del gufo, definendo il cadavere dell'uccello «carroña» («carogna») e chiedendo che venga portato fuori affinché la sua dimora non venga contaminata dallo spettro della morte.⁵⁷⁵

Prescindendo da ogni deriva ironica e quindi dissociandosi da gran parte della narrativa delibesiana, *Los santos inocentes* mantiene un tono intimo e malinconico in modo quasi sempre costante. L'atmosfera luttuosa contraddistingue peculiarmente la sequenza narrativa del funerale del gufo:

[...] Azarías (...) alcanzó el rodapié de la ladera depositó a la criatura a la fresca, entre unas jaras, se quitó la chaqueta y en un periquete cavó una hoya profunda en la base de un alcornoque, depositó en ella al pájaro y acto seguido, empujando la tierra con la azuela, cegó el agujero y se quedó mirando para el túmulo, los pies descalzos, el remendado pantalón en las corvas, la boca entreabierta, y, al cabo de un rato, sus pupilas se volvieron hacia la Niña Chica, cuya cabeza se ladeaba, como desarticulada, y sus ojos desleídos se entrecruzaban, y miraban al vacío sin fijarse en nada y el Azarías se agachó, la tomó en sus brazos, se sentó al borde del talud, junto a la tierra removida, la oprimió contra sí y musitó, milana bonita, [...].⁵⁷⁶

⁵⁷³ Ivi, p. 171: «non preoccuparti Azarías, te ne regalerò un altro!».

⁵⁷⁴ La morte dell'uccello di Azarías sembra preconizzato da un antecedente narrativo presente in *El camino*, quando la piccola Mariuca chiede a Daniel l'aiuto per catturare un malvizzo nascosto tra le erbacce. L'uccello, nel tentativo di fuggire, sprofonda nel fiume sottostante e affoga. La tristezza per «la inopinada muerte del pájaro» (M. DELIBES, *El camino*, cit., p. 191) si dissolve subito, diversamente da quanto avviene al povero Azarías.

⁵⁷⁵ Solo la moderna psicanalisi ha riconosciuto un'importanza notevole agli effetti psichici che la morte di un animale da compagnia comporta, affermando la necessità di una vera e propria elaborazione del lutto anche per ciò che concerne gli animali. Per di più, la difficoltà nel superare l'evento traumatico è esacerbata dall'inesistenza di un rituale codificato per consacrare e celebrare il distacco e dalla banalizzazione ed abbassamento dell'evento luttuoso (qualcosa di simile, infatti, accade anche per l'aborto), per cui cfr. P. L. GALLUCCI, *Il dolore negato*, Perugia, Graphe.it, 2018.

⁵⁷⁶ M. DELIBES, *Los santos inocentes*, cit., p. 27: «[...] Azarías (...) raggiunse i piedi del pendio, depositò la creatura all'ombra, tra i cisti, si tolse la giacca e in un attimo scavò una buca profonda ai piedi di un sughero, vi depositò l'uccello e, subito dopo, spingendo la terra con la zappa, chiuse il buco e rimase immobile, lo sguardo verso la tomba, i piedi scalzi, i pantaloni rattoppati alle ginocchia, la bocca socchiusa, e, poco dopo, i suoi occhi si girarono verso la Niña Chica, con la sua testa reclinata, come disarticolata, gli occhi persi che si incrociavano, e fissavano il vuoto senza soffermarsi su niente e Azarías si chinò, la prese tra le braccia, si sedette ai piedi della scarpata, vicino alla terra rimossa, la strinse contro di sé e mormorò, milana bonita [...].» La letteratura conosce una cospicua fenomenologia di teneri funerali animali, spesso,

Il rito della sepoltura, necessario per avviare il processo di elaborazione del lutto, si inserisce in una cultura della morte profondamente radicata nella società contadina, che non si esime dal celebrare il funerale, pur nelle difficoltà occorse, per garantire la prosecuzione del sentimento amicale, perpetrato anche nella *mimesis* dei gesti consueti. In mancanza dell'animale, infatti, Azarías trasferisce gli atti abituali e tranquillizzanti sulla bambina muta – Chorito, detta «Niña Chica», unica compagna di Azarías durante il funerale – che, si badi bene, è quanto di più contiguo all'animale possa esistere, poiché creatura incapace di parlare e inerme.⁵⁷⁷ Infatti, la coazione a ripetere i moti affettivi (il grattare la nuca, il mormorio lamentoso «milana bonita», una sorta di ritornello emotivo da litania funebre),⁵⁷⁸ prima destinati all'uccello, ora, per forza di cose, spostati sulla bambina, assurge a rituale calmante rispetto ad una perdita avvertita come eccessiva e destabilizzante.⁵⁷⁹ Non è un caso, infatti, che l'unica ad accompagnare Azarías lungo la processione per la sepoltura e poi durante il rito funebre sia una bambina e, per lo più, muta: si tratta dell'unico essere umano – anche se, appunto, sconfinante in una condizione vegetativa e animale – ad accogliere la richiesta empatica e il dolore di Azarías. Il rito, infatti, è inaugurato dalla *lamentatio* di Niña Chica, che, pur essendo creatura eternamente silenziosa, durante il tragitto emette «uno de aquellos interminables berridos lastimeros

non a caso, di piccoli uccelli o canarini. Si ricordi tra tutti il catulliano *Carme III* in cui il poeta, come è noto, piange la scomparsa del passerotto di Lesbia con il tono solenne degli endecasillabi faleci, ricalcando i toni dell'epicedio e la struttura del compianto funebre e ribaltando così la canonica considerazione per cui la morte di un animale non fosse meritevole di celebrazione.

⁵⁷⁷ La Niña Chica «nunca decía esta boca es mía, que no se hablaba la Charito, que únicamente, de vez en cuando, emitía un gemido lastimero que conmovía la casa hasta sus cimientos» (ivi, p. 36): «non apriva mai bocca, Charito non parlava, e solo di tanto in tanto, emetteva un gemito così straziante da commuovere tutta la casa».

⁵⁷⁸ Cfr. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000. È da specificare che ben quattro dei sei capitoli che compongono il romanzo terminano con l'invocazione «milana bonita». Durante l'impiccagione di Iván, Azarías ripete parimenti lo stesso tranquillizzante *refrain*, quasi a voler, al tempo stesso, scongiurare un malessere latente ed invocare il suo prezioso e ormai scomparso uccello.

⁵⁷⁹ A questo proposito, Freud in *Lutto e melanconia* scrive che nel momento successivo all'avvenuto lutto: «l'oggetto amato non c'è più e comincia a esigere che tutta la libido sia ritirata da ciò che è connesso con tale oggetto. Contro tale richiesta si leva un'avversione ben comprensibile; si può infatti osservare invariabilmente che gli uomini non abbandonano volentieri una posizione libidica, neppure quando dispongono già di un sostituto che li inviti a farlo. Questa avversione può essere talmente intensa da sfociare in un estraniamento dalla realtà e in una pertinace adesione all'oggetto, consentita dall'instaurarsi di una psicosi allucinatoria di desiderio. La normalità è che il rispetto della realtà prenda il sopravvento. Tuttavia, questo compito non può esser realizzato immediatamente. Esso può essere portato avanti solo poco per volta e con grande dispendio di tempo e di energia d'investimento; nel frattempo l'esistenza dell'oggetto perduto viene psichicamente prolungata. Tutti i ricordi e le aspettative con riferimento ai quali la libido era legata all'oggetto vengono evocati e sovrainvestiti a uno a uno, e il distacco della libido si effettua in relazione a ciascuno di essi»: S. FREUD, *Lutto e melanconia*, in ID., *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti. Opere 1915-1917*, cit., pp. 103-104. Seguendo la prospettiva psicanalitica, Azarías avverte l'urgente necessità di traslare sulla bambina l'investimento emotivo di cui poco prima era oggetto il gufo per poter dare una prosecuzione al soddisfacimento libidico, ora profondamente frustrato.

que helaban la sangre de cualquiera»,⁵⁸⁰ attribuendo alla rarità della sua voce una funzione riparativa e catartica.⁵⁸¹

La sfidante ma mite opposizione di Azarías all'indifferenza generale rispetto alla morte dell'animale lo porta a voler a tutti i costi celebrare il rito della sepoltura, per giunta secondo il precetto cristiano, ma soprattutto risponde all'aggressività e insensibilità del mondo che ritiene che un uccello da caccia sia facilmente sostituibile con un altro ricoprente la sua stessa funzione.⁵⁸² La replica è condotta tramite la tenerezza dei suoi gesti, che rendono conto dell'importanza della *milana* rispetto all'indistinta massa dei gufi reali:

entonces, el Azarías, dejó la pega en el suelo y se sentó junto a él, le tomó *delicadamente* por las alas y lo arrimó a su calor, rascándole insistentemente en el entrecejo y diciéndole *con ternura*,
milana bonita,

el Azarías se llegó a él con pasitos cortos, lo cogió *por el extremo de un ala*, se abrió la chaqueta, la cruzó sobre el pájaro y dijo con voz quebrada,
milana bonita,

y el Azarías, *sumisamente*, recogió el pájaro y lo dejó fuera, en el poyo, volvió a entrar en la casa y salió con la Niña Chica, acunándola en el brazo derecho, y la Niña Chica volvía sus ojos extraviados sin fijarlos en nada, y él, el Azarías, *cogió a la milana por una pata y una azuela con la mano izquierda*,⁵⁸³

L'utilizzo di espressioni come quelle evidenziate in corsivo rende l'idea dell'estrema cura profusa da parte di Azarías nel momento in cui si approccia all'animale, sia da vivo che da morto; una cura che, a ben vedere, l'anziano non usa neanche nei confronti di se stesso. Si tratta, in ultima analisi, dell'estrema e residuale opposizione del mite

⁵⁸⁰ M. DELIBES, *Los santos inocentes*, cit., p. 27: «uno di quegli interminabili gridi strazianti che avrebbero raggelato il sangue a chiunque».

⁵⁸¹ L'urlo animalesco di dolore estremamente consapevole fa il paio con quello che la stessa Niña Chica emetterà con la scoperta della morte della taccola, spingendo probabilmente Azarías a commettere il crimine. In concomitanza di questi due episodi (la morte del gufo e l'uccisione della taccola) la bambina si rivela essere l'unica realmente in grado di comprendere il dolore di Azarías, di cui si offre cassa di risonanza tramite il suo grido.

⁵⁸² Qualcosa di molto simile avviene quando Paco el Bajo ha un incidente che gli impedisce di essere utile come accompagnatore del signore durante le battute di caccia. Anche in questo caso, infatti, Iván cerca immediatamente di rimpiazzare il «secretario» con un altro.

⁵⁸³ Il corsivo è mio. M. DELIBES, *Los santos inocentes*, cit., rispettivamente p. 23, 25 e 26: «allora, Azarías, abbandonò la gazza per terra e si sedette vicino a lui, lo prese delicatamente per le ali e lo avvicinò al calore del suo corpo, grattandolo a lungo tra gli occhi e sussurrandogli con dolcezza, *milana bonita*»; «Azarías gli si avvicinò a piccoli passi, lo prese per la punta di un'ala, si aprì la giacca, la chiuse sull'uccello e disse con voce rotta, *milana bonita*»; «e Azarías, docilmente, raccolse l'uccello e lo lasciò fuori sulla panca, rientrò in casa e uscì con la Niña Chica, cullandola con il braccio destro, e la Niña Chica muoveva i suoi occhi smarriti senza fermarli su nulla, e lui, Azarías, prese la *milana* per una zampa e una piccola zappa con la mano sinistra».

emarginato, testimone di una verità altra che può portare solo tramite i suoi mezzi. Similmente, il silenzio della Niña Chica è, parimenti a quello delle creature ortesiane, un silenzio di rifiuto, obbligato da un contesto povero di stimoli e risposte, ma anche il silenzio della minorazione mentale. Le creature silenziose, come spesso accade, appaiono maggiormente vicine alla natura e quindi ricettive rispetto ai sentimenti degli emarginati: il rapporto che si instaura tra l'anziano Azarías e la piccola Niña Chica è di complicità e reciproca comprensione, quello che solo «dos inocentes» possono intessere.⁵⁸⁴ La prossimità con la Natura e il mondo animale fa sì che i confini tra i due mondi, umano e faunistico, siano appena accennati: le urla disumane della Niña Chica non sembrano appartenere a una semplice bambina, come fa notare la signorina Miriam: «¿es cierto que es una niña la que hace eso?»⁵⁸⁵ e Azarías impara quasi subito a modulare la sua voce imitando il verso della sua taccola e, di fatto, assimilandosi all'uccello.

Di fatto, Azarías e la Niña Chica sono gli unici due personaggi del romanzo ad essere assolti con formula piena, configurandosi quindi come innocenti in quanto liberi da ogni dipendenza e adulazione, e questo nonostante l'omicidio commesso dall'anziano menomato. Gli altri umili (Pedro, Purita, Paco, la Régula), che pure si contrappongono ai signori (Iván, Miriam) oscillano tra eccessivo e vile servilismo e volontà di rifarsi sulle offese subite su coloro che, nella scala sociale pseudo-feudale, si collocano sul gradino sottostante. In questo modo, malgrado la loro condizione di «humillados y ofendidos», non incontrano la piena assoluzione dell'autore-narratore che lascia intravedere in filigrana la sua parziale condanna morale. Nonostante questo, non vi è, nella narrativa delibesiana, una opposizione ottusamente schematica tra 'buoni' e 'cattivi', poiché è riconoscibile, da parte dell'autore, la consapevolezza della complessità umana nonché l'idea che le azioni, anche le più nefande, siano naturale conseguenza di un processo di abbruttimento a sua volta causato dalle condizioni economico-sociali, di cui i soggetti agenti non sono quasi per nulla responsabili.⁵⁸⁶ Proprio la menomazione (il ritardo di Azarías e il mutismo della Niña Chica) consente agli innocenti di disattendere alle norme più alienanti e asfittiche della società e di porsi al di là dei legami familiari, politici e

⁵⁸⁴ Lo stesso Delibes afferma: «Mis personajes hablan poco, es cierto, son más contemplativos que locuaces, pero antes que como recurso para conservar su individualismo, como dice Buckley, es por escepticismo, porque han comprendido que a fuerza de degradar el lenguaje lo hemos inutilizado para entendernos» (*El sentido del progreso desde mi obra*, cit., p. 57: «I miei personaggi parlano poco, è vero, sono più contemplativi che loquaci, ma più che come risorsa per preservare il loro individualismo, come dice Buckley, è per scetticismo, perché hanno capito che a forza di degradare il linguaggio, lo abbiamo reso inutile per capirci»). Trad. mia).

⁵⁸⁵ M. DELIBES, *Los santos inocentes*, cit., p. 112: «è sicuro che sia una bambina a far questo?».

⁵⁸⁶ Cfr. E. BAYO, *Animalidad y Justicia. Apuntes para una lectura de Los Santos Inocentes*, cit., pp. 89-98.

lavorativi, attivando relazioni inedite e inconsuete. L'ignoranza delle regole e delle leggi della socialità da parte di Azarías si traduce nella sua incapacità di intessere relazioni convenzionali con gli altri membri della famiglia o con i padroni. Al contrario, il protagonista riesce a stabilire rapporti profondi esclusivamente con gli animali, non prediligendo mere bestie da compagnia, come ci si aspetterebbe, bensì volatili, ovvero creature incostanti e naturalmente protese verso la libertà. Inoltre, come sottolinea Barajas Salas, è significativo che gli uccelli cui viene attribuito maggior rilievo nell'architettura narrativa e simbolica sono quelli tradizionalmente considerati di cattivo auspicio, ovvero rapaci notturni e corvidi.⁵⁸⁷ Questo sovvertimento semantico e simbolico rientra nella volontà di Delibes di far immergere il lettore in una dimensione altra, in cui la Natura non assuma più i contorni di luogo di sfoghi e *divertissement* o di sterili e fuorvianti superstizioni. Gli stessi volatili presumibilmente nefasti sono poi presi particolarmente di mira dalla caccia senza requie di Iván che uccide per puro gusto ludico.

Nuovamente, come già rilevato in Ortese, il confine tra infanzia e vecchiaia diventa labile ed evanescente, in virtù di una innocenza insita e primordiale che, nella dimensione della demenza e della sottomissione, unisce le due creature.⁵⁸⁸ Azarías, infatti, oscilla continuamente tra gli atteggiamenti del bambino e le sembianze dell'anziano e proprio questa sua collocazione liminale gli consente l'ascesa simbolica alla condizione di «santo innocente».⁵⁸⁹ Proprio il posizionamento limbico di queste creature offese e innocenti le conduce alla soglia della comunicazione con la natura, offrendo loro gli strumenti iniziatici che vi consentono l'accesso e rendendole particolarmente ricettive rispetto a ciò che il mondo naturale ha da comunicare.⁵⁹⁰

È l'animale, dunque, ad offrirsi come riparazione terapeutica alle mancanze affettive e sociali di Azarías: prima il gufo, poi, in misura forse ancora maggiore, la taccola si contraddistinguono come compensazioni necessarie affinché il fragile equilibrio

⁵⁸⁷ E. BARAJAS SALAS, *El mundo animal en «Los Santos Inocentes»...*, cit., p. 718.

⁵⁸⁸ Cfr. *supra* § 2.5.

⁵⁸⁹ Per certi versi, la figura di Azarías è riconducibile alla proteiforme Iguana, nella sua alternanza di età e consapevolezze sul mondo. D'altronde, la condizione di simil schiavitù in cui è relegato Azarías, esacerbata dal suo stato di minorazione mentale che non gli consente una riappropriazione di identità e del mondo, ricorda moltissimo quella di Estrellita, perfino nei modi di difendersi dall'aggressione da parte del mondo altro, costruito e costituito esclusivamente dai padroni. Se la serva-lucertola contava le sue piccole pietre, tributo per i suoi umilianti lavori (cfr. *supra* § 2.3), Azarías si diletta svitando le valvole delle ruote della auto signorili parcheggiate nel cortile, conservandole gelosamente e utilizzandole come sedativi dei suoi pericolosi impulsi. Per lo più, questo 'disinnescare' il mezzo della modernità per eccellenza ha una connotazione prettamente simbolica, nel momento in cui Azarías diviene, nella sua elementarità, unico freno al progresso sfrenato, ma anche l'emblema dell'arretratezza della società contadina e della sua impossibilità di opporsi alla distruzione capitalista.

⁵⁹⁰ Sull'apparente silenzio della natura cfr. *supra* § 2.4.

dell'emarginato si mantenga in essere. Basti pensare che Azarías costruisce un nido per il suo nuovo uccello e, parimenti, gli procaccia il cibo, guardandolo poi inghiottirlo con estrema soddisfazione.⁵⁹¹ La taccola, inoltre, fornisce persino la prova di fedeltà estrema, quando, lasciato libero, torna poi a posarsi sulla spalla del padrone:

como, si entre el Azarías y la grajilla se hubiera establecido un fluido, el pájaro se encaramó en la flecha de la veleta y comenzó a graznar alborozadamente, [...] y de improvviso, el pájaro se lanzó hacia adelante, picó, y ante la mirada atónita del grupo, describió tres amplios círculos sobre la corralada, ciñéndose a las tapias y, finalmente, se posó sobre el hombro derecho del Azarías y empezó a picotearle insistentemente el cogote blanco como si le despiojara y Azarías sonreía, sin moverse, volviendo ligeramente la cabeza hacia ella y musitando como una plegaria, milana bonita, milana bonita.⁵⁹²

Questo avviene nonostante le rigide premesse opposte dai detti popolari nel momento della liberazione dell'uccello, come «ae, déjala que vuele, Dios la dio alas para volar» o «a ver, de que cogen gusto a la libertad».⁵⁹³ Il *topos* dell'uccello amico dell'uomo si inserisce nella tradizione delle architetture diegetiche favolistiche, le quali prevedono spesso una comunanza di sentimenti tra volatili ed esseri umani; questi ultimi diventano spesso avvezzi agli uccelli che preferiscono l'amicizia alla libertà, conferendo così al fortunato prescelto la connotazione di mago o di santo.⁵⁹⁴

Mentre la prima e la seconda *milana* sono espressione dell'amore più istintivo e dell'estrema pacificazione tra uomo ed animale, la selvatichezza dionisiaca che fa spostare irrequietamente Azarías è emblematicizzata dall'alocco⁵⁹⁵ (in spagnolo e nel

⁵⁹¹ L'immagine della mamma uccello che imbecca i suoi piccoli è ben presente nella mente di Delibes, se si pensa che anche il formaggiaio, papà di Daniel, «facilitaba la comprensión del Mochuelo como una madre que mastica el alimento antes de darlo a su hijito» (M. DELIBES, *El camino*, cit., p. 29: «facilitava la comprensione della Civetta come una madre che mastica il cibo prima di darlo al suo figlioletto»): cfr. *supra* § 3.2.

⁵⁹² M. DELIBES, *Los santos inocentes*, cit., pp. 84-85: «come se il corvo e Azarías fosse scattato qualcosa, l'uccello si appollaiò sulla freccia della banderuola ed iniziò a gracchiare festosamente, [...] e, infine, si posò sulla spalla di Azarías ed iniziò a beccargli insistentemente la bianca nuca come se volesse spulciarlo e Azarías sorrideva, senza muoversi, volgendo leggermente la testa verso di lui e mormorando come una litania, *milana bonita, milana bonita*».

⁵⁹³ Ivi, pp. 82-83: «lascia che voli, Dio gli ha dato le ali per volare»; «quando provano la libertà non tornano più indietro».

⁵⁹⁴ Tradizionalmente, oltre al santo in grado di comunicare con gli uccelli, (come Francesco d'Assisi, per cui si rimanda, come già detto, a F. D. KLINGENDER, *St. Francis and the Birds of the Apocalypse*, cit. e cfr. *supra* § 1.3 p. 33 nota 104), l'altra figura associata alla comunicazione con gli animali e in particolare con gli uccelli è il mago o la principessa da fiaba.

⁵⁹⁵ L'alocco, la cui denominazione scientifica è *Strix aluco*, è nominato da Claudio Eliano nel suo già citato *De natura animalium* (cfr. *supra* § 1.3 pp. 28 e ss.), in cui si legge «Si dice anche che gli allocchi (di cui fa menzione pure Omero nell'*Odissea* narrando che in gran numero nidificavano attorno alla grotta di Calipso) vengono catturati per mezzo della danza. Coloro che s'intendono di quest'arte affermano che esiste un ballo che prende nome da questi uccelli, e se dobbiamo credere alle loro parole, si chiamerebbe "la danza degli allocchi". A quanto pare, reca moltissimo piacere a questi uccelli se uno li imita scherzosamente così da suscitare il riso. È questa l'origine della parola σκώπτειν che noi usiamo per indicare un'azione rivolta a

romanzo, «cárabo»),⁵⁹⁶ verso cui l'anziano avverte «la extraña fascinación del abismo, una suerte de atracción enervada por el pánico»⁵⁹⁷ e ingaggia una vera e propria sfida:

[...] súbitamente, veinte metros más abajo, desde una encina corpulenta, le llegaba el anhelado y espeluznante aullido,
¡buhú, buhú!,
y, al oírlo, el Azarías perdía la noción del tiempo, la conciencia de sí mismo, y rompía a correr enloquecido, arruando, hollando los piornos, arañándose el rostro con las ramas más bajas de los madroños y los alcornos y tras él, implacable, saltando blandamente de árbol en árbol, el cárabo, aullando y carcajeándose y, cada vez que reía, al Azarías se le dilataban las pupilas y se le erizaba la piel y recordaba a la milana en la cuadra, y apremiaba aún más el paso y el cárabo a sus espaldas tornaba a aullar y a reír y el Azarías corría y corría, tropezaba, caía y se levantaba, sin volver jamás la cabeza [...].⁵⁹⁸

L'irrequietudine di Azarías, innescata dall'alleggiare dell'infero allocco e dal suo canto simile ad una risata canzonatoria, si scatena in una sorta di bacchanale privato di attrazione e repulsione con l'uccello, oggetto tanto dei suoi incubi quanto dei suoi desideri, in cui il persecutore si confonde con il perseguitato. D'altra parte, anche nel racconto *El cárabo*, pubblicato all'interno della silloge *Tres pájaros de cuenta* nel 1982, quindi l'anno successivo rispetto alla pubblicazione di *Los santos inocentes*, leggiamo che «la tropa menuda del bosque siente hacia este pájaro una suerte de fascinación, mezcla de odio y pánico, fascinación semejante a la que experimentan águilas y córvidos hacia el búho gigante o gran duque, de la que se vale arteramente el hombre para cazarlos».⁵⁹⁹ Non è un caso che Azarías invocchi lo spettro rassicurante del gufo reale che lo attende a casa per scacciar via l'immagine del temibile allocco («cada vez que reía, al Azarías se le

sbeffeggiare qualcuno» (CLAUDIO ELIANO, *La natura degli animali*, Milano, Rizzoli, 2004, XV (28), p. 887). Già anticamente, quindi, il canto dell'alocco era associato ad una risata canzonatoria.

⁵⁹⁶ *El Cárabo* è anche il titolo dell'ultima sezione di *Tres pájaros de cuenta*, in cui, ovviamente, il protagonista è un allocco.

⁵⁹⁷ M. DELIBES, *Los santos inocentes*, cit., p. 20: «lo strano fascino dell'abisso, una sorta di attrazione indebolita dal panico».

⁵⁹⁸ Ivi, p. 21: «improvvisamente, venti metri più in basso, dall'alto di una quercia maestosa, gli giungeva l'atteso e raccapricciante ululato, buhu, buhu!, all'udirlo Azarías perdeva la nozione del tempo, la coscienza di sé, e iniziava a correre come un pazzo, grugnendo, calpestando le citisi, graffiandosi il viso con i rami più bassi dei corbezzoli e dei sugheri, e dietro di lui, inesorabile, saltando agilmente di albero in albero, l'alocco, ululando e sghignazzando e, ogni volta che rideva, ad Azarías si dilatavano le pupille e gli veniva la pelle d'oca e ricordava il gufo nella stalla, e affrettava ancora di più il passo e l'alocco dietro di lui ricominciava ad ululare e a ridere e Azarías correva e correva, s'inciampava, cadeva e si rialzava senza mai girare la testa [...]». La risata dell'alocco è ripresa anche nel racconto sopracitato *El cárabo*, in cui leggiamo: «De las aves que conozco, el cárabo es – aparte la gaviota reidora – la única que tiene la propiedad de reírse: una carcajada descarada, sarcástica, un poco lúgubre, un “juuuu-jjuuuuuu” agudo y siniestro que le pone a uno los pelos de punta» (M. DELIBES, *El cárabo*, in ID., *Tres pájaros de cuenta*, cit., p. 55): «Tra gli uccelli che conosco, l'alocco è – a parte il gabbiano comune – l'unico che ha la proprietà di ridere: una risata sfacciata, sarcastica, un po' cupa, un acuto e sinistro “juuuu-jjuuuuuu” che ti mette a tuo agio».

⁵⁹⁹ Ivi, p. 56: «Il piccolo drappello della foresta prova nei confronti di questo uccello una sorta di fascinazione, un misto di odio e panico, fascinazione simile a quella provata da aquile e corvidi nei confronti del gufo gigante o granduca, di cui l'uomo si serve astutamente per cacciarli».

dilataban las pupilas y se le erizaba la piel y recordaba a la milana en la cuadra»);⁶⁰⁰ infatti, il gufo reale è il più grande rapace notturno, mentre l'alocco è il secondo in ordine di dimensioni. Delibes è però consapevole che «una vez desaparecido o a punto de extinguirse el gran duque, el cárabo ha pasado a convertirse en el rey de la noche, en el fanfarrón de la grey ornitológica».⁶⁰¹

Alla fine del romanzo, fanno la comparsa alcuni espedienti e motivi narrativi già presentati nella parte iniziale: la morte di un uccello (inasprita a causa dell'omicidio), la palesata ostilità tra il signore e Azarías, l'umiliazione ai danni di quest'ultimo. Il meccanismo della *ringkomposition* è funzionale a inscenare l'illusione del ripiegamento temporale, conferendo al narrato un'atmosfera stagnante, basata sul ciclico ripetersi degli stessi gesti e delle stesse azioni. La catastrofe finale – l'uccisione della taccola e il conseguente omicidio del signor Iván commesso da Azarías –, è l'implosione di una coscienza innocente ferita ripetutamente e portata allo stremo delle sue forze, nonché la rappresentazione estremamente vivida dell'indifferenza dei signori abbinata ad una pratica venatoria sconsiderata e irrispettosa. L'omicidio, nonostante contenga in sé i germi dell'esplosione collerica, ha però, al contempo, il sapore della premeditazione, quasi che Azarías metta in atto una vera e propria esecuzione per vendicare il suo uccello.⁶⁰² Infatti, dopo l'uccisione della taccola,

a la tarde, cuando el señorito Iván pasó a recogerle, el Azarías parecía otro, más entero, que ni moquiteaba ni nada, y cargó la jaula con los palomos ciegos, el hacha y el balancín y una sogá doble grueso que la de la mañana en la trasera del Land Rover, tranquilo, como si nada hubiera ocurrido, que el señorito Iván, reía,
¿no será esa maroma para mover el balancín, verdad Azarías?
Y el Azarías,
para trepar la atalaya es,⁶⁰³

⁶⁰⁰ ID., *Los santos inocentes*, cit., p. 21: «ogni volta che rideva, ad Azarías si dilatavano le pupille e gli veniva la pelle d'oca e ricordava il gufo nella stalla».

⁶⁰¹ ID., *El cárabo*, in ID., *Tres pájaros de cuenta*, cit., p. 60: «una volta scomparso o in procinto di estinguersi il granduca, l'alocco è diventato il re della notte, lo spaccone del gregge ornitologico».

⁶⁰² In generale, quella di Delibes nei confronti della morte sembra assumere i contorni di una vera e propria 'ossessione narrativa': come ha efficacemente evidenziato Íñigo Salinas Moraga, in 26 romanzi di Delibes si verificano ben 364 morti. La studiosa sottolinea come, per lo scrittore castigliano, questa ricorrenza tematica, al pari di altri nuclei condensativi topici quali l'infanzia, la natura e l'attenzione per il prossimo, sia in realtà un vero e proprio motore della narrazione, non un ingrediente della vicenda quanto piuttosto un catalizzatore degli inneschi diegetici. Per un approfondimento sul tema, si rimanda ovviamente a I. SALINAS MORAGA, *La muerte como elemento catalizador de la novela de Miguel Delibes*, «Literatura: teoría, historia, crítica», vol. 24, n. 1, 2022, pp. 297-318.

⁶⁰³ M. DELIBES, *Los santos inocentes*, cit., pp. 173-174: «quando il signorino Iván passò a prenderlo, Azarías sembrava un altro, si era ripreso, non frignava neanche più, e caricò nella parte posteriore del Land Rover la gabbia con i colombi ciechi, l'ascia, il bilanciante e una corda spessa due volte quella usata la mattina, tranquillo come se non fosse successo nulla, tanto che il signorino Iván, rideva, quella corda non sarà per muovere il bilanciante, vero Azarías? e Azarías, è per arrampicarsi sulla vedetta».

La tranquillità mantenuta da Azarías anche immediatamente prima e durante l'impiccagione rende perfettamente l'idea di una decisione maturata e consapevole, che non contiene nulla del delirante processo risolutivo di un minorato mentale, ma piuttosto pare elevare l'anziano a giustiziere saggio e controllato. La scena dell'omicidio è descritta con lucida ed inquietante asciuttezza, accompagnata da un ritmo narrativo estremamente lento che rende conto della pacatezza mantenuta da Azarías durante il delitto:

¿me alarga la jaula, señorito?
y el señorito Iván alzó el brazo, con la jaula de los palomos en la mano, y, simultáneamente, levantó la cabeza y, al hacerlo, el Azarías le echó al cuello la sogá con el nudo corredizo, a manera de corbata, y tiró del otro extremo, ajustándola, y el señorito Iván, para evitar soltar la jaula y lastimar a los palomos, trató de zafarse de la cuerda con la mano izquierda, porque aún no comprendía,
¿pero qué demonios pretendes, Azarias? ¿es que no has visto la nube de zuritas sobre los encinares del Pollo, cacho maricón?
y así que el Azarías pasó el cabo de la sogá por el camal de encima de su cabeza y tiró de él con todas sus fuerzas, gruñendo y babeando, el señorito Iván perdió pie, se sintió repentinamente izado, soltó la jaula de los palomos y
¡Dios!... estás loco... tú,
dijo ronca, entrecortadamente,
de tal modo que apenas si se le oyó y, en cambio, fue claramente perceptible el áspero estertor que le siguió como un prolongado ronquido y, casi inmediatamente, el señorito Iván sacó la lengua,
una lengua larga, gruesa y cárdena, pero el Azarías ni le miraba, tan sólo sostenía la cuerda, cuyo cabo amarró ahora al camal en que se sentaba y se frotó una mano con otra y sus labios esbozaron una bobalicona sonrisa, pero todavía el señorito Iván, o las piernas del señorito Iván, experimentaron unas convulsiones extrañas, unos espasmos electrizados, como si se arrancaran a bailar por su cuenta y su cuerpo penduleó un rato en el vacío hasta que, al cabo, quedó inmóvil, la barbilla en lo alto del pecho, los ojos desorbitados, los brazos desmayados a lo largo del cuerpo, mientras Azarías, arriba, mascaba salivilla y reía bobamente al cielo, a la nada,
milana bonita, milana bonita,
repetía mecánicamente,
y, en ese instante, un apretado bando de zuritas batió el aire rasando la copa de la encina en que se ocultaba.⁶⁰⁴

⁶⁰⁴ Ivi, pp. 175-176: «mi allunga la gabbia, signorino? e il signorino Iván alzò il braccio, con la gabbia dei colombi in mano, e, allo stesso tempo, alzò la testa e, nel farlo, Azarías gli gettò al collo la corda con il nodo scorsoio, a mo' di cravatta, e tirò l'altra estremità, stringendola, e il signorino Iván, cercando di non lasciar cadere la gabbia e danneggiare i colombi, cercò di liberarsi dalla corda con la mano sinistra, perché non si rendeva ancora conto di cosa stesse succedendo, che diavolo cerchi di fare, Azarías? non hai visto la nube di tortore sui querceti del Pollo, pezzo di finocchio? intanto Azarías fece passare l'estremità della corda intorno al ramo che sporgeva sulla sua testa e tirò con tutte le sue forze, grugnendo e sbavando, al signorino Iván slittò il piede, si sentì improvvisamente issato, lasciò andare la gabbia dei colombi e, Dio mio...! sei pazzo... tu, disse con voce rotta e fioca, tanto che era appena possibile udirlo, mentre si percepì chiaramente, l'acuto rantolo che seguì, come un russare prolungato e, quasi subito, il signorino Iván tirò fuori la lingua, una lingua lunga, spessa e violacea, ma Azarias non lo guardava, si limitava solo a reggere la corda, la cui estremità aveva ora assicurato al ramo sul quale era seduto e si sfregò le mani e le sue labbra accennarono un sorriso ebete, mentre il signorino Iván, o le gambe del signorino Iván sperimentavano ancora strane convulsioni, una sorta di spasmi elettrici, come se iniziassero a ballare da sole e il suo corpo oscillò un attimo nel vuoto finché, s'immobilizzò, il mento contro la parte superiore del petto, gli occhi

Gli emarginati, che provano in ogni modo a trattenere nelle smagliature dell'esistenza una parvenza di dignità e di vita, vengono ripetutamente frustrati nei loro tentativi di comunicare e di sopravvivere. Da una parte vi è la caccia rispettosa dei codici morali, quella praticata dall'autore stesso e da Paco el Bajo, che conosce addirittura un processo di imbestiamento conseguente alla sua totale immersione nella serietà dell'attività venatoria: sulle tracce delle pernici, Paco si metamorfizza in un cane, assumendo abilità straordinarie, tanto da essere considerato «un caso de estudio»⁶⁰⁵ per il suo olfatto prodigioso.⁶⁰⁶ Dall'altra c'è la superficiale villaneria del signorino Iván, paradossale e pseudo-comica se si considera la sua posizione sociale, che si diverte a sparare a caso e senza ritengo per ingannare la noia dell'attesa: è l'emblema più significativo della caccia moderna cui si accennava già in precedenza (cfr. § 3.2), della incapacità di *sentire* la natura e quindi di avvertirne il canto sirenico e terapeutico. A questo proposito, risulta chiaro il perché Delibes scelga un cacciatore per impersonare il *villain* per eccellenza, con tratti prevalentemente stereotipati, dunque un suo collega: non deve stupire se si considera che gli strali dell'autore si rivolgono da sempre a questo modo sconsiderato di praticare l'attività venatoria, cui si vuole opporre diametralmente una condotta virtuosa e rispettosa.

Da questa 'deficienza' dei signori, molto più acuta e ostativa di quella dei minorati come Azarías e la Niña Chica, nascono l'insoddisfazione esistenziale e la foga bulimica di Iván che conducono addirittura all'«abstinencia». Se l'uccisione dell'uccello è dovuta a un'insensata smania che risuona di indifferenza nei confronti degli oppressi («aunque oyó claramente la voz implorante del Azarías, ¡señorito, por sus muertos, no tire! no pudo reportarse, cubrió al pájaro con el punto de mira, lo adelantó y oprimió el gatillo»),⁶⁰⁷ l'omicidio di Iván risulta essere una coerente e naturale conseguenza della brutalità violenta, molto più razionale del precedente assassinio: il raptus del signorino è una radicalizzazione della noia, quello dell'anziano un lucido moto di dolore. Nuovamente, per arginare l'ira traboccante di Azarías, Iván tenta l'applicazione del principio di sostituibilità («¡no te preocupes, Azarías, yo te regalaré otra!») che non può però trovar

fuori dalle orbite, le braccia abbandonate lungo il corpo, mentre Azarías, in alto, masticava saliva e sorrideva tontamente verso il cielo, al nulla, *milana bonita, milana bonita*, ripeteva meccanicamente, e, in quel momento, un folto stormo di tortore attraversò il cielo rasentando la chioma della quercia nella quale si nascondeva».

⁶⁰⁵ Ivi, p. 91: «un caso da manuale».

⁶⁰⁶ Sulla prossimità rispetto alla Natura e sul conseguente sconfinamento del mondo umano in quello animale, cfr. *supra* § 3.2.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 170: «anche se udì chiaramente la voce implorante di Azarías, signorino, per amor di Dio, non spari! non riuscì a trattenersi, centro l'uccello con il mirino, lo anticipò e schiacciò il grilletto [...]».

posto in chi, nonostante la menomazione mentale e proprio grazie a questa, è riuscito a sfuggire alla logica del capitalismo e ad operare un'ermeneutica del mondo attingendo a piene mani dai significati veicolati dalla Natura. Il delitto assume i contorni di una giustizia esercitata interna: è l'esecuzione dell'«hombre de progreso» per eccellenza, l'avidio, il corrotto, il capriccioso proprietario terriero abusante, lo sfruttatore sfrenato delle risorse, l'acerrimo amico della Natura e delle sue creature.

In sostanza, l'avifauna delibesiana si offre come catalogo di corrispondenti risonanze emotive, laddove ogni uccello amplifica sensazioni o funge da stimolatore delle stesse: l'alocco è l'uccello del panico diabolico e del canto luttuoso, che incita alla fuga e alla rincorsa al tempo stesso; il gufo e la taccola si palesano quali oggetti di tenerezza, emblema della fedeltà della natura che, al contrario degli esseri umani, non tradisce chi vi si dedica; la «milana», ovvero la femmina del nibbio, è uccello vagheggiato ed evocato, anche se inesistente, frutto di proiezioni affettive.⁶⁰⁸ L'ambiguità del mondo animale, oggetto di attenzione, come si è vista, anche di Ortese, risulta essere lo specchio della confusione interna dei poveri e degli offesi, che tentano di aggrapparsi alla Natura in un estremo tentativo di salvazione. In questa direzione, è facile istituire, nonostante un ampissimo divario formale che separa i due autori, una similitudine tra Delibes e Ortese: entrambi non possono che collocare poveri e ricchi, emarginati ed emarginatori ai due antipodi della progettazione e realizzazione narrativa, nell'ambito di una dialettica degli opposti in cui la Natura viene attirata dagli uni e respinta (o usata o distrutta) dagli altri.

Nella categoria degli infimi rientrano, a pieno titolo, sia i bambini (come Mario, la piccola Anna Maria, Sasà, Decio, Daniel) che i minorati mentali (come Azarías, la «Niña Chica» e, in parte, Estrellita) che, naturalmente, gli animali. In questa divaricazione estrema tra le due categorie, l'animalità funge da viatico per potersi collocare in una dimensione superiore, che quindi non si disponga sul piano orizzontale, bensì verticale. La religiosità, non necessariamente abbracciata in tutte le sue manifestazioni da Ortese, è spesso punto di contatto tra i «santi innocenti» e gli animali; entrambi, infatti, ascendono

⁶⁰⁸ Al di là dei numerosi riferimenti all'immaginario simbolico-psicanalitico del volatile, per cui si rimanda a *supra* § 2.5 pp. 127 e ss., anche dal punto di vista etnoantropologico, l'uccello riconduce ad un sistema culturale e simbolico sovente legato profondamente al folclore. Interessantissimo, proseguendo lungo questo filone, è lo studio condotto sulla popolazione *kaluli* (Papua Nuova Guinea) dall'antropologo ed etnomusicologo Steven Feld, il quale ha rilevato che la musica *kaluli*, fondamentale per la formazione dell'immaginario popolare, è frutto di una rimodulazione e rielaborazione dei suoni della natura e, in particolare, del canto degli uccelli. Pertanto, l'antropologo arriva a sostenere che il sentimento di questa popolazione, che trova estrinsecazione prevalentemente nel canto e nel lamento mitici, è profondamente legato all'auscultazione e interpretazione emotiva delle sonorità dei volatili: cfr. S. FELD, *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

a una dimensione mistica nel momento in cui, nel processo di umiliazione continuamente subito, decidono di continuare ad ascoltare l'alterità. In particolare, il messaggio degli umili sembra essere raccolto solo dagli occhi dell'animale che scrutano l'indistinguibile oltre le parvenze; viceversa, l'animale depone il suo sussurro d'aiuto in luoghi reconditi, accennando flebilmente alla necessità che qualcuno se ne prenda cura e solo il debole, accucciato negli anfratti della modernità, è in grado di ascoltare e vedere quel fragile appello. Il silenzio delle creature deboli (bambini, donne mute, esseri proteiformi, animali) è essenziale perché gli altrettanto silenziosi appelli vengano recepiti.

In questo senso, se pur i due scrittori paiono collocarsi su due linee direzioni completamente contrarie, l'una, Ortese, difensore degli animali ad oltranza, contraria perfino al carnivorismo, l'altro, Delibes, «cazador que escribe», in realtà, a ben vedere, entrambi partono da presupposti simili per approdare ad affini conclusioni. Le smagliature dell'esistenza, entro cui si muovono barcollanti i diseredati e gli emarginati, gli «humillados y ofendidos», sono parzialmente ricucite dalle presenze animali, comparse fedeli e simboliche, come gatti, cani e uccelli, oppure oggetto di un'attenzione che, seppur nell'apparente paradosso della caccia, finisce per ricercare famelicamente un contatto con la natura che passi attraverso il soggetto zoomorfo o la bestia salvifica e dai tratti umani.

Azariás, minorato mentale e, di conseguenza, includibile senza alcuna difficoltà nell'alveo dei diversi per eccellenza, trova nell'uccello – che non può non farci pensare al cardillo ortesiano, anche per la sua familiarità con il mondo della morte – un espediente terapeutico che trattiene i fili di un'esistenza tanto smerigliata quanto pericolante. Similmente, il cacciatore, smarrito nel maremoto della modernità, ritrova l'io primitivo nel ferino contatto con l'animale, rinunciando ad espedienti amorali e confrontandosi apertamente con il mistero dell'animalità. D'altronde, l'attività cinegetica non impedisce allo scrittore di Valladolid di porre gli animali sotto l'egida dello scrittore sensibile che, percependo chiaramente le minacce del progresso, sfida la contemporaneità con i suoi personali lari domestici, facendoli assurgere ad apotropaiche entità salvifiche.

Gli uccelli su tutti, nell'ambito dello sconfinato catalogo ornitologico, punteggiano la narrativa delibesiana di affettuosi quadretti, talvolta bozzettistico-idillici, talaltra caricaturali, altre volte ancora l'animale-volatile diventa ultimo baluardo di un fragile equilibrio con il sé e con l'altro da sé, nell'ambito di un rapporto uomo-animale ridestato nell'attività venatoria o soppresso dalla modernità omicida. In questo senso, lo

sconfinamento in seno al tema del contatto uomo-animale è dietro l'angolo, seppur con modalità contrastanti.

CAPITOLO IV

GLI ANIMALI DI DINO BUZZATI: L'ALTROVE COMPENSATORIO E SALVIFICO

«Come è tutto sbagliato. Io sono riuscito a danneggiare la mia esistenza: e ho rovinato la tua»

(D. Buzzati, *Il colombre*)

4.1 Il fantastico e l'alterità: l'animale come *medium* morale del sentimento ecologico

Buzzati, dietro il suo tavolo di redazione, ha sempre un'aria affaticata e inquieta. Il suo viso tirato, pallido, sembra nascondere una collera a stento trattenuta. Parla con voce chiara, metallica, facendo sentire ogni sillaba, come si detta una lettera. Dal modo come cerca tra le carte, nervosamente, mentre vi ascolta, avete l'impressione di riuscirgli sgradito, di essere capitato se non altro in un momento inopportuno. State per andarsene, con una scusa qualunque, quando sorprendete uno sguardo diverso: scintillante, remoto, pieno di un fuoco gelido, uno sguardo carico di mille pensieri, tutti inespressi, alla base dei quali stanno allucinazione e pietà.⁶⁰⁹

Siamo nel 1953 quando Anna Maria Ortese scrive questo a proposito di Dino Buzzati: a lui si sente, in qualche modo, segretamente connessa, forse per via di «quel suo intenso e velato sentire: quella sua facoltà più che umana, misteriosa e tranquilla, di avvertire, nella solitudine, la solitudine degli altri; di carpire, solo in apparenza immobile, la paura e il dolore del mondo».⁶¹⁰ Sarà per via di questa sapiente percezione della realtà dolorosa, acutamente colta e dipinta da Ortese, che anche Buzzati si fa strenuo difensore dell'animalità, rendendola coacervo di parvenze metaforiche e dolori inquieti, in cui il fantastico può risplendere nelle sue molteplici e caleidoscopiche smerigliature.

Per un autore che ha fatto della trasgressione antiideologica motivo costitutivo della sua narrativa e cronachistica, lo schieramento su posizioni animaliste, dopo un iniziale ed episodico accostamento all'attività venatoria, sembra, quindi, quanto mai congeniale, poiché si inserisce nell'ambito di un'insofferenza rispetto all'incasellamento sterile delle idee in un quadro contenitivo. Effettivamente, il tentativo di inquadramento all'interno di un genere e la schematizzazione elementare della produzione buzzatiana risulta quanto

⁶⁰⁹ A. M. ORTESE, *Il male senza nome di uno scrittore d'oggi*, in EAD., *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, cit., p. 47, già in «La Stampa», 30 maggio 1953, p. 3.

⁶¹⁰ Ivi, p. 49.

mai improprio; eppure, non potendo collocare lo scrittore bellunese neppure nel novero dei pensatori ‘anarchici’ e antiborghesi per eccellenza, è possibile riconoscere, come efficacemente sottolineato da Gramigna e Gianfranceschi, un «sistema morale e metafisico» alla base della narrativa buzzatiana.⁶¹¹

È lo stesso autore ad ammetterlo, quando Panafieu glielo domanda:

Insomma, per riassumere tutto quanto, le tue posizioni sono innanzi tutto posizioni da moralista... Sbaglio?...

Ma io spero di esserlo sempre moralista!

Sempre?

Sì. Sì. Ma non moralista nel senso di imporre, di fare il professore di morale... Ma come uno che racconta delle cose, e delle storie pulite, in cui ci sia un senso di moralità...⁶¹²

In questa direzione, si comprende perfettamente perché, nonostante l'impossibilità di una delimitazione dell'autore in seno alla religiosità o alla laicità, l'elettismo dello stesso non può essere tacciato di incoerenza né di disimpegno, ma piuttosto ascritto ad una capacità visiva e visionaria pluridimensionale che non si contenta di un'unica chiave interpretativa per proporre un'esegesi del mondo.⁶¹³

Volendo seguire l'approccio secondo cui l'autore bellunese andrebbe inquadrato nell'ambito del surrealismo italiano, secondo la definizione offerta da Gianfranco Contini, e distinguendo la sua produzione da quella del realismo magico,⁶¹⁴ sarebbe

⁶¹¹ Secondo Gianfranceschi, Gramigna tende a sottostimare e sminuire il sistema morale buzzatiano quando parla di «accettazione globale, preliminare a ogni atto di scrittura, dell'ordine, di un ordine che è non solo letterario ma psicologico, sociale, un sistema di norme accettate fuori di ogni discussione, insieme elemento di sostegno e di gratificazione»: G. GRAMIGNA, *Prefazione*, in D. BUZZATI, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1975, pp. XX-XXI e cfr. F. GIANFRANCESCHI, *Buzzati: la sua religiosità e i suoi critici*, in *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Leo S. Olschki, 1982, pp. 2-3.

⁶¹² Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, p. 103.

⁶¹³ Anche Ortese fa della non-appartenenza una cifra orientativa della sua realtà e la inserisce più volte nelle sue dichiarazioni di poetica, come in un'autointervista del '97: «La non-appartenenza, confesso, mi appare condizione inevitabile per una certa libertà. Resta il fatto che tale libertà non è per tutti, nel senso che non tutti la prediligono, e allora, raccomandare la non-appartenenza può sembrare eresia. Anzi, è eresia. Tutti, infatti, appartengono, o desiderano follemente di appartenere» (*Dialogo sull'appartenenza*, «Lo Straniero. Arte, Cultura, Società», I, n. 1, 1997, pp. 6-8).

⁶¹⁴ La differenza, come sottolinea Alvaro Biondi, non è marcatissima, ma si definisce specificatamente per quanto concerne il rapporto con l'inconscio nell'ambito dell'architettura diegetica. Biondi precisa anche, da un punto di vista geometrico, l'Italia magica potrebbe essere identificata come un grande insieme contenente, al suo interno, le esperienze del surrealismo italiano e del realismo magico: cfr. A. BIONDI, *Fra Italia magica e surrealismo*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 15-59; EAD., *Il tempo e l'evento: Dino Buzzati e l'«Italia magica»*, Roma, Bulzoni, 2015. Offrire un quadro esaustivo della sterminata bibliografia critica sull'autore sarebbe impossibile, per cui ci si limiterà ad offrire uno *specimen* della stessa man mano che si procederà con l'analisi delle tematiche, provando a seguire i diversi filoni e approcci di ricerca. Oltre all'approccio che tende a riconoscere in Buzzati un autore surrealista, seppur *sui generis*, fondamentale per il presente studio è stata la prospettiva allegorica e simbolico-tematica, per cui si rimanda principalmente a N. GIANNETTO, *Il sudario delle caligini: significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Leo S.

opportuno precisare che il surrealismo buzzatiano si discosta notevolmente da quello canonico, operando un riposizionamento nei confronti del mistero, del sogno e, in generale, dell'*unheimliche*, per cui non si viene eccessivamente sconvolti dal desiderio di affacciarsi nell'inconscio, ma piuttosto da una curiosità fantastica perennemente stuzzicata e lasciata sospesa.⁶¹⁵ Ad ogni modo, sembra impossibile definire Buzzati un autentico surrealista, quanto piuttosto un generatore di atmosfere oniriche o, come lo definisce Caillois, un «autore di sogni», ovvero «uno scrittore che intende creare un'opera capace di suscitare nel lettore l'impressione di stare sognando».⁶¹⁶ In definitiva, che si connoti il genere narrativo buzzatiano con l'aggettivo «surreale» o, più semplicemente «fantastico», quel che è certo è che, contrariamente a quanto accadeva nella letteratura fantastica ottocentesca, in cui l'oltremondano diveniva gradualmente verosimile, in Buzzati, come spiega efficacemente Claude Imberty, l'apparentemente reale viene contaminato e penetrato dal soprannaturale, provocando uno smarrimento cognitivo e psicologico.⁶¹⁷ Indubbiamente, la definizione di fantastico è quanto mai congeniale alla narrativa dell'autore bellunese, se si assume la definizione di Todorov, secondo cui il fantastico è un varco inatteso che si viene a creare nel momento in cui si verifica un evento fuori dall'ordinario che produce spaesamento in colui che vi assiste, costringendolo ad una sospensione dubbiosa tra realtà e sogno.⁶¹⁸ L'esistenza di un altrove, seppur non in senso strettamente metafisico, viene sicuramente contemplata e immaginata a più riprese dal bellunese, in particolare in seno alla data per acquisita esistenza dell'altro da sé: in questa direzione, per dirla con Claudio Toscani «'il fantastico' di Buzzati altro non è se non un tenue filtro davanti all'obiettivo che separa la realtà dalla sua rappresentazione narrativa».⁶¹⁹

Olschki, 1996; M. MIGNONE, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981 e a E. BARTOLINI, *Buzzati e la nuova letteratura allegorica*, «Il Mulino», n. 44, 1955, pp. 520-534.

⁶¹⁵ L'attrazione irresistibile verso il mistero accomuna i tre autori presi in analisi in questo lavoro, anelito che li conduce anche a simili conclusioni per ciò che concerne la curiosità esplorativa verso la natura. L'attenzione ossessiva di Buzzati per ciò che sta al di là delle parvenze fenomeniche è dovuta al fatto che «per Buzzati la metafisica è un'etica, è una morale; se il reale e il tempo sono spesso menzogna, la verità sta altrove, sta al di là e conoscerla con pazienza e coraggio è la vera moralità dell'uomo» (G. PAMPALONI, *Lo scrittore*, in *Omaggio a Dino Buzzati. Scrittore Pittore Alpinista. Atti del convegno di Cortina d'Ampezzo (18-24 agosto 1975)*, a cura del Circolo Stampa Cortina, Milano, Mondadori, 1977, p. 61.

⁶¹⁶ R. CAILLOIS, *L'incertezza dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 107.

⁶¹⁷ Cfr. C. IMBERTY, *Il rivale assente*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del convegno...*, cit., pp. 195-196. Nello specifico, Imberty riflette sul fatto che in *Bàrnabo delle montagne*, così come in *Il deserto dei Tartari*, il confronto con il nemico intesse l'intera trama narrativa, aleggia nelle vite dei personaggi ma viene costantemente e ripetutamente differito o negato, coerentemente con i dettami ravvisabili nel fantastico buzzatiano che tendono a riconoscere nel reale le tracce dell'inverosimile, la cui rivelazione, però, tarda ad arrivare.

⁶¹⁸ T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 28.

⁶¹⁹ C. TOSCANI, *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Bàrnabo delle montagne*, Milano, Mondadori, 1979, p. 5.

Pertanto, lo sguardo buzzatiano tende sempre a raggiungere l'altrove, nascosto per la maggior parte delle volte da rilievi montuosi, ostacoli, architetture, il che lo porta a concepire l'esistenza come strettamente connessa all'attesa, essenziale affinché l'esperienza umana acquisisca un seppur minimo senso.⁶²⁰ La costante e imperitura ricerca di un altrove e di un'alterità che possa dare testimonianza dell'esistenza di *qualcos'altro*, seppur inquietante o destabilizzante, unitamente all'esperienza infantile di familiarità con la Valle di Belluno e con le Dolomiti e, in generale, con la natura, spiegano facilmente il motivo per cui Buzzati riconosca nel mondo naturale un coacervo magico-simbolico da opporre, come termine di paragone di carattere positivo, all'universo del non-sogno, della distopia capitalistica dei centri urbani, dell'inurbazione alienante. Lo spazio naturalistico è vissuto dallo scrittore come substrato immaginifico da cui estrapolare e rielaborare favole, sogni e mitologemi; in particolare, la montagna rappresenterà sempre la radice costitutiva e caratterizzante, l'origine endemica dell'unione viscerale con la Grande Madre, nonché uno spazio archetipico portato sulla pagina sempre come attore principale delle vicende e mai come mero ornamento paesaggistico.⁶²¹

È in seno all'ambiente naturale, quindi, e in particolare a quello alpino del Veneto, che si realizza il primo reale contatto con l'alterità: la montagna, entità vivifica per eccellenza e luogo simbolico della nascita, della morte e della eventuale palingenesi, si presenta all'autore e ai suoi lettori come coagulo di momenti topici, sia nella vita reale che nella narrativa, costituendo il luogo primigenio e il fine verso cui l'autore è teleologicamente orientato e nei confronti del quale esercita la più straordinaria potenza visionaria. La relazione con la natura non si realizza meramente nella dimensione di dialogo fecondo e stimolante o di fonte di ispirazione creativa, bensì si costruisce nell'interiorità dell'autore,

⁶²⁰ Sul *leitmotiv* dell'altrove buzzatiano, sovente connesso all'immaginario apocalittico, si rimanda a S. LAZZARIN, *Modelli e struttura nel racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*, «Italianistica», vol. 35, n. 1, 2006, pp. 105-124; J. LACROIX, *Il racconto dell'altrove*, in *Il pianeta Buzzati. Atti del convegno...*, cit., pp. 199-218 e a M. BADAS, *Figure apocalittiche dell'altrove buzzatiano*, «Medea», IV, 1, 2018. Domenico Porzio parla di una «ricorrente e sempre delusa aspettativa epifanica» (*Introduzione*, in D. BUZZATI, *Le notti difficili* Milano, Mondadori, 1971, p. VI).

⁶²¹ Sulla connotazione metafisica delle montagne si veda anche I. CROTTI, *Le montagne geografiche e metafisiche di Dino Buzzati*, in *Montagna e letteratura: atti del convegno internazionale (Torino, 26-27 novembre 1982)*, Torino, Museo Nazionale della Montagna, 1983. In generale, risulta poderosissima la bibliografia di studi buzzatiani sulla montagna, tra cui è indispensabile citare, tra molti, i seguenti: M. TREVISAN, *Dino Buzzati, l'alpinista*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e Poligrafici, 2006; R. RICCI, *Le Alpi di Buzzati*, Pisa-Roma, istituti editoriali e Poligrafici, 2002; L. G. DE ANNA, *Dino Buzzati e il segreto della montagna*, Verbania, Tararà, 1997. Inoltre, di fondamentale importanza per gli studi buzzatiani sono le due edizioni che raccolgono articoli e scritti dell'autore sul tema: D. BUZZATI, *I fuorilegge della montagna. Uomini, cime, imprese*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2010 e ID., *Le montagne di vetro: articoli e racconti dal 1932 al 1971*, E. Camanni (a cura di), Torino, Vivalda, 1989.

consentendo la strutturazione di un repertorio simbolico che immerge le radici proprio nel mondo naturale. Il desiderio di smarrimento, la divagazione continua nei territori del fantastico, l'ansiosa attesa della rivelazione fanno della montagna il luogo prescelto da Buzzati perché i meccanismi immaginativi e creativi possano esercitarsi compiutamente: «il suo paesaggio di elezione è vuoto, lontano, o intricato, labirintico, misterioso, proprio perché potremmo dire di Buzzati che il suo aborrire certezze lo disponeva, piuttosto, all'interrogazione del mistero».⁶²² Come già detto per Ortese, l'altrove è presumibilmente nascosto nei misteri della natura, attendendo di rivelarsi a chi fosse in grado di coglierne le opalescenti e diafane emanazioni.⁶²³

In questo contesto, si comprende bene il motivo per cui Buzzati riesca a sperimentare «un sentimento così bassamente borghese come la pietà per gli animali»:⁶²⁴ gli animali si inseriscono perfettamente come presenze-assenze intermittenti, silenti e fedeli, contrappunto del rumoroso mondo postmoderno e bulimico, diretta emanazione di quell'immaginario liminale, intersezionale e, sovente, apocalittico tanto caro all'autore.⁶²⁵ Infatti, se già in Ortese abbiamo visto come gli animali, confondendosi

⁶²² P. DALLA ROSA, *Lassù... laggiù... Il paesaggio veneto nella pagina di Dino Buzzati*, Venezia, Marsilio, 2013, p. 17.

⁶²³ Cfr. *supra* § 2.1 p. 52

⁶²⁴ D. BUZZATI, *Agonia e morte di un povero cane*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., p. 184.

⁶²⁵ Lo studio sul «bestiario» buzzatiano, non costruito dall'autore ma sicuramente avvertito come substrato costitutivo, ha conosciuto un notevole avanzamento grazie alla silloge postuma curata da Claudio Marabini e pubblicata per i tipi di Mondadori nel 1991, che raccoglie racconti, annotazioni diaristiche, bozzetti ed elzeviri, pubblicati tra il 1932 e il 1970, in cui gli animali presenziano come protagonisti, contrappunti perturbanti o presenze fantasmatiche ma salvifiche. Recentemente, nel 2015, la raccolta è stata riedita sotto la curatela di Lorenzo Viganò con alcune integrazioni (la prefazione di Marabini, in quest'ultimo volume, è collocata *in limine*). Oltre alle preziose introduzioni dei due curatori sopracitati, indispensabili per inquadrare gli studi sull'animalità buzzatiana sono lo spoglio di R. CARNERO, *Il bestiario di Dino Buzzati: animali reali e fantastici nei racconti e negli articoli (parte prima)*, «Studi buzzatiani», 3, 1998, pp. 64-94 e ID., *Il bestiario di Dino Buzzati: animali reali e fantastici nei racconti e negli articoli (parte seconda)*, «Studi buzzatiani», 4, 1999, pp. 51-77. Si segnala, inoltre, l'interessante saggio di C. POSENATO, *Il bestiario di Dino Buzzati*, Bologna, Inchiostri associati, 2009 e i seguenti contributi: M. SIPIONE, *Sdraiarsi fra gli animali per salvarsi. Il Bestiario di Dino Buzzati*, in *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di R. Ricorda e A. Zava, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 247-260; E. CONVENTO, *Presenze entomologiche perturbanti nella narrazione di Buzzati*, «Filoloski Pregled», no. XLVI, 2019, pp. 161-176; V. POLCINI, *Antropomorfismo ed ecologia in Dino Buzzati: un percorso di lettura ecocritico del fantastico buzzatiano*, «Mosaico Italiano», XIII, 145, 2016, pp. 21-27; E. MARTÍNEZ GARRIDO, *Riflessioni critiche sul dolore, sulla pietà e sugli animali in Dino Buzzati*, «Testo», 63, 2012, pp. 93-107. Per conoscere la bibliografia a disposizione dell'autore sul tema dell'animalità, ci viene incontro lo stesso Buzzati, almeno per quanto concerne pochi ma significativi titoli. Nel racconto *Una lezione di civiltà nel libro d'oro dello zoo* (in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., pp. 172-175, già in «Corriere della Sera», 11 febbraio 1966), lo scrittore menziona *Questa, la civiltà degli animali* del giornalista Guglielmo Bonuzzi, cui fa seguire un profilo biografico piuttosto edificante dello zoofilo, fervente difensore degli animali e promotore di molteplici battaglie animaliste. A questa segue la segnalazione di altri tre libri di Bonuzzi: *L'animale questo sconosciuto*; *L'altro prossimo* e *Gli animali si vogliono bene*. Scrive Buzzati: «Bonuzzi, quando parla degli animali, ha una provvidenziale caratteristica: quella di non fare della retorica ma di dare subito una quantità di esempi documentati» (ivi, p. 174).

abilmente con le rappresentazioni bibliche o comunque come propagazioni intermittenti del soprannaturale, talvolta angeliche talaltra diaboliche,⁶²⁶ costituissero spesso strumenti medianici e conduttori verso luoghi altri, anche nella narrativa buzzatiana le bestie divengono spesso proiezioni dell'inconscio, presentandosi come «bestie antropomorfizzate di vario tipo, tali però da incarnare ossessioni od emozioni che lo scrittore riesce a portare a livello artistico proprio attraverso questa formula».⁶²⁷ Pertanto, gli animali di Buzzati si inseriscono dappertutto: nei primi romanzi, nella narrativa breve, negli elzeviri, nei bozzetti narrativi, nelle *pièce*, nell'arte figurativa. Nelle prove pittoriche buzzatiane, ad esempio, è celebre l'immagine del bulldog dell'autore steso nella piazza del suo paese natale, San Pellegrino.⁶²⁸

Come afferma giustamente Marabini, «la letteratura ha fatto degli animali molti usi, battendo la strada della metamorfosi e quella dell'insegnamento esopiano. In Buzzati l'uso è diverso: i suoi animali non sono un fine ma uno strumento»⁶²⁹ e «non insegnano più la virtù all'uomo, gli insegnano la salvezza; non si tratta di migliorare e correggere la vita, ma di preservarla da qualcosa che sta per travolgerla».⁶³⁰

La solitudine dello scrittore (anche questa, nelle sue manifestazioni, molto simile a quella di Ortese) rende più agevole il contatto silenzioso, l'auscultazione paziente della natura, la percezione di un'esistenza altra e sublime che si rinvigorisce soprattutto di

⁶²⁶ Sebbene non si intenda in questa sede indagare la dimensione dell'animale diabolico, con tutte le ripercussioni simboliche del caso, sembra interessante quanto meno menzionare il barboncino fuggito dagli inferi nel racconto *Sotto i nostri piedi*, probabile emanazione del diavoleto caprino sbucato dai sotterranei del Municipio. Si immagina che quel cagnetto continui ad aggirarsi indisturbato, nonostante la sua natura demoniaca: «Era – dissero – proprio una bestiola graziosissima. Niente di più facile che sia ancora tra noi, coccolato magari da una ignara padroncina. E chissà che non abbia fatto razza» (D. BUZZATI, *Sotto i nostri piedi*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., p. 29, già in «Corriere della Sera», 21 agosto 1948). Non sembra peregrino ipotizzare che il riferimento al barboncino provenga dal *Faust*: nel dramma goethiano, Mefistofele decide di presentarsi al professor Faust sotto le sembianze di un cane barbone. L'ipotesi sembrerebbe confermata anche dal fatto che, nello stesso racconto, Buzzati menziona proprio il personaggio di Goethe, in riferimento alla decisione di Mussolini di accettare il ricatto del diavoleto, che chiede l'anima del dittatore in cambio della vittoria in guerra dell'Italia: «Mussolini fu subito informato. Per volta di corriere mandò a dire che accettava. Fosse che il sacrificio richiesto gli sembrava sopportabile, fosse che l'esempio di Faust lo confortava a sperare in una denuncia del contratto *in articulo mortis*, fatto sta che non ebbe esitazioni» (ivi, p. 28). Anche in *Viaggio agli inferni del secolo*, pubblicato all'interno della raccolta *Il colombre*, l'inferno è costellato da bestie antropomorfe: Buzzati utilizza gli animali come metafora deformata e caricaturale dell'umanità, rendendoli protagonisti di un viaggio in un oltretomba distopico che rilegge, destrutturandola, la *Commedia* dantesca. In questo contesto, il bestiario buzzatiano si popola di personaggi mostruosi, stravolti da aspetti animaleschi e finanche diavoleschi, per l'approfondimento del quale si rimanda a G. IOLI, *I mostri del giudizio*, in EAD., *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988, pp. 163-187.

⁶²⁷ A. VERONESE ARSLAN, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Mucchi, Modena, 1993, p. 30.

⁶²⁸ Cfr. D. BUZZATI, *Vita & colori. Mostra antologica: dipinti, acquerelli, disegni, manoscritti*, a cura di R. Marchi., Milano, Overseas, 1986.

⁶²⁹ C. MARABINI, *Prefazione*, in D. BUZZATI, *Bestiario*, Milano, Mondadori, 1991, p. 9.

⁶³⁰ Ivi, p. 10.

fronte alla maestosità della montagna. Nell'immensità e silenziosità dello spazio nordico, si rafforza anche il «personale mito» buzzatiano, per cui l'autore ama rappresentare e concepire se stesso come un sistema isolato ed autarchico che non necessita del contatto umano, ma solo dello sguardo che punta sull'altrove ipotizzabile.⁶³¹

Accanto agli animali fantastici o potenzialmente pericolosi, tra orsi, mostri marini, draghi e leoni, spesso imprigionati negli zoo⁶³² o vittima della persecuzione umana, vi sono, nel bestiario buzzatiano, numerosi animali domestici, presenze affettuose e confortanti nella solitudine umana, rassicuranti rispetto allo scenario corrosivo dalla modernità, cui fa da contraltare la desolante immagine degli animali randagi o ospiti di canili e gattili. Gli animali domestici si presentano, similmente a quanto avviene in Ortese, come lari protettivi della dimensione intima della propria abitazione, a tutela di quella casa che, per Buzzati, è «una fortezza domestica, entro la quale cercano di penetrare le sventure dal di fuori».⁶³³ Del resto, Buzzati, nella seconda fase della sua vita, possiede otto adorati cani (l'ultimo, Diabolik, gli sopravviverà),⁶³⁴ i cui caratteri affettuosi costellano spesso gli articoli, elzeveri o i bozzetti comparsi sul «Corriere della Sera», ma anche le tele dipinte cui lo scrittore si dedica con particolare solerzia.

Una delle strategie più congeniali all'autore è l'antropomorfizzazione degli elementi naturali che, in quanto variante allegorica del fantastico buzzatiano, viene utilizzata per tracciare le linee di un ponte che consenta la comunicazione con la natura, tentando un approccio familiarizzante, che avvicina il paesaggio o l'animale alle forme dell'umanità per meglio delinearne i contorni e facilitarne l'intelligibilità.⁶³⁵ Oltre all'umanizzazione delle bestie, rese parlanti e sagge dalla penna autoriale, assistiamo anche alla cospicua

⁶³¹ Cfr. A. VERONESE ARSLAN, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1985, p. 124.

⁶³² A proposito della polemica contro gli zoo si vedano *Chi sapeva che allo zoo succedessero tante cose?*, in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., pp. 294-298 e *Un prigioniero unico al mondo per lo Zoo di Roma*, in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., pp. 3-6.

⁶³³ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto...*, cit., p. 11. In generale, la casa costituisce una di quelle fondamentali e polisemiche immagini narrative che strutturano l'impalcatura narrativa buzzatiana, come anche il deserto, la città, il bosco, la montagna. La casa, in particolare, si definisce sempre come luogo di rifugio e di conforto, collocandosi spesso al polo opposto rispetto all'esterno distruttivo e alienante. Non è un caso, quindi, che in essa trovino posto gli animali-talismano di Buzzati, tra cui ovviamente i suoi amati cani.

⁶³⁴ Nel '59 in *I miei cani*, un brano inciso per la Rai poi incluso nel *Bestiario* di Marabini e di Viganò (in quest'ultimo a mo' di prologo), Buzzati parla dei suoi tre cani, Tromba, Napoleone III e Cicci, rievocando anche i quattro a quel tempo già scomparsi. È di questa affettuosa confessione la celebre e tenera affermazione, con cui si apre il brano: «Io possiedo, e sono posseduto, da tre cani vivi e meravigliosi, forse non più belli degli altri cani che onorano questa valle di lacrime, comunque abbastanza meravigliosi. E cari» (D. BUZZATI, *I miei cani*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., pp. 3-4). Sulla vicenda di Diabolik, si rinvia a L. VIGANÒ, *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, cit., pp. XXII-XXIV.

⁶³⁵ Cfr. V. POLCINI, *Antropomorfismo ed ecologia in Dino Buzzati: un percorso di lettura ecocritico del fantastico buzzatiano*, cit.

creazione di figure animali protagoniste di «favole edificanti, apologhi medievalescenti».⁶³⁶ Proprio la forma dell'apologo è scelta per confezionare i romanzi dell'esordio, in cui, tra l'altro, trovano posto anche la montagna filtrata dai ricordi delle Dolomiti venete con i suoi abitanti animali: in *Barnabo delle montagne* (1933) la fedele cornacchia e in *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935) le variegata specie animali del bosco, scrutate dagli occhi dicotomici di infanzia e adultità.

4.2 L'animale compensatorio e l'animale-guida nella prima narrativa

Barnabo delle montagne, opera prima dell'autore, risente fortemente dell'anelito verso le montagne e l'alpinismo ancora fresco nella memoria dell'infanzia, così come presenti solo le paure e gli entusiastici incantamenti del bambino a contatto con la Grande Madre. Nel fuggire dai briganti e dalla montagna, il guardaboschi Barnabo salva la vita ad una cornacchia, «personaggio veramente originale» a detta di Montale,⁶³⁷ che decide di seguire l'uomo nell'esilio della pianura rinunciando allo splendore delle crode. Il volatile è uno *specimen*-preludio di quella galleria di animali che popolerà le pagine buzzatiane, riempiendola di affettuose bestiole o inquietanti *monstra* premonizioni di sventure: qui siamo ancora nel grembo materno della montagna veneta e l'animale non può che rappresentare una compensazione fuggevole, ma proprio per questo curativa delle pene del giovane guardaboschi.⁶³⁸

L'opera di salvazione dell'animale da parte di Barnabo è preconizzata da un'apparizione precedente, fulminea, di una «grossa cornacchia già stecchita»⁶³⁹ estratta dalla tasca della giacca da Fornioi, uno dei guardaboschi colleghi di Barnabo, unico frutto di una povera caccia e destinata ad insaporire un semplice brodo. Dopo aver assistito al ferimento di un'altra cornacchia, il grido dell'uccello colpito è il segno distintivo che consente l'agnizione dell'animale, udito da Barnabo subito dopo lo sparo e poi di nuovo percepito e poi scorto in mezzo alle rocce: «Barnabo riesce a scorgere la bestia, quasi stecchita sopra un ripiano della parete, con un'ala stesa contro la roccia. Sussulta

⁶³⁶ A. VERONESE ARSLAN, *Invito alla lettura di Buzzati*, cit., p. 91.

⁶³⁷ E. MONTALE, *L'artista dal cuore buono*, «Corriere della Sera», 29 gennaio 1972, p. 88.

⁶³⁸ Sul concetto antropologico di compensazione, anche in senso estetico, si rinvia senz'altro a O. MARQUARD, *Compensazioni: antropologia ed estetica*, Roma, Armando, 2007.

⁶³⁹ D. BUZZATI, *Barnabo delle montagne*, cit., p. 40.

regolarmente come per un singhiozzo. Le resta poco per morire».⁶⁴⁰ Solo in questo secondo incontro con l'altro-animale, Bàrnabo, chiamato alla responsabilità della vita, può mettere in atto l'intervento salvifico, ponendo l'uccello moribondo nella tasca della giacca, con gesto simmetricamente opposto a quello precedente del collega (Fornioi estrae dalla tasca l'uccello ucciso / Bàrnabo ripone nella tasca l'uccello da salvare). Secondo la sua ricostruzione, il non essere riuscito a tornare in tempo alla Polveriera e, di conseguenza, il non aver trovato il coraggio per affrontare i briganti sono stati causati del suo attardarsi nell'intervento di soccorso della cornacchia, la quale si configura così come innesco del processo di maturazione di Bàrnabo, costretto ad allontanarsi dall'alveo confortante della montagna.

La cornacchia salvata, originaria abitante mitica e indigena della montagna, rappresenta per Bàrnabo la testimonianza dell'esistenza di un altrove, laddove, costretto nell'orizzontalità e solitudine della pianura, il protagonista continua ad agognare le altitudini della montagna, l'ascesa concreta e simbolica alle altezze da sogno. In questo contesto di desolante abbandono, la cornacchia lo segue fedele, un'ombra nera che salta a fatica con l'ala spezzata per stare al suo passo:

Pochi metri fuori dall'osteria, dove un sentiero si inoltrava nel bosco, Bàrnabo senti che un'ombra nera gli passava dietro alla schiena. Era ancora la cornacchia. Per tutta la notte, dopo averlo seguito non vista, sbattendo faticosamente l'ala spezzata, essa l'aveva atteso fuori dell'osteria, su di un ramo, sotto la tempesta. L'acqua l'aveva raggiunta e, inzuppatesi le ali, la ferita, tutta fradicia, si era nuovamente gonfiata. Così Bàrnabo se la prese sulla spalla. Gli avrebbe ricordato le crode, quella bestiola inferma. Anch'essa conosceva le rocce, gli interminabili ghiaioni. Peccato che non potesse parlare.⁶⁴¹

La presenza silente della bestia funge anche da compensazione affettiva alle solitudini sia immaginose che sociali di Bàrnabo: vegliando su di lui durante le notti inquiete, la natura volatile dell'animale rievoca la presenza confortante e al tempo stesso inattuabile della montagna, anche in virtù della scelta consapevole dell'uccello, che, similmente alla taccola delibesiana (non a caso cornacchia nera e taccola rappresentano due specie molto affini, quasi indistinguibili), rinuncia alla libertà per poter offrire sollievo alle pene umane.⁶⁴² L'animale, però, si fa compagno dell'attesa, rimane schierato accanto all'uomo

⁶⁴⁰ Ivi, p. 58.

⁶⁴¹ Ivi, pp. 69-70.

⁶⁴² Sul significato simbolico della cornacchia/taccola, in cui spesso è riconoscibile l'emblema della longevità e della fedeltà coniugale, cfr. A. CATTABIANI, *La cornacchia simbolo di longevità e fedeltà coniugale*, in ID., *Volario...*, cit., pp. 305-311.

fintantoché l'attesa conserva il suo senso di esistere, decidendo, alla fine, di ripartire per raggiungere le sue montagne:

Bàrnabo avrebbe vergogna se qualcuno lo potesse vedere: neanche una donna starebbe lì tanto a pensare per la perdita di una bestia. Eppure Bàrnabo si sente inchiodato sulla sedia; in mezzo alla pianura, nella casa silenziosa, capisce di essere solo, completamente abbandonato. Perché c'è poco da dire: quella cornacchia era venuta con lui dalle montagne e di quella vita era l'unica cosa rimasta, l'ultima continuazione.⁶⁴³

Dopo aver trascinato il guardaboschi nel non-luogo limbo della pianura, la cornacchia funge da anestetizzante durante il lungo processo di maturazione: l'animale-guida rappresenta il pretesto cui agganciarsi per fuggire da un'esperienza avvertita come violenta, potenzialmente distruttiva, per poi sospingere l'uomo nuovamente nel suo cronotopo embrionale. La paura di Bàrnabo, metamorfizzatasi dapprima nella fuga, poi nell'irrequietezza e nella solitudine, infine nel ritorno alla tranquillità dei suoi luoghi prediletti, viene neutralizzata dall'isolamento del confinato. L'esilio costringe Bàrnabo ad un'attesa che obbliga a travalicare l'*hic et nunc* per proiettarsi in un altrove polimitico e pluridimensionale.

È proprio l'abbandono da parte della cornacchia a costringere Bàrnabo alla maturazione, a convincerlo della necessità di quella nuova ascesa metaforica verso le vette della sua memoria, proponendosi quindi come causa primaria del ritorno alla montagna da parte di Bàrnabo e sancendo quindi il completamento del rito iniziatico, di maturazione e sublimazione. Come sottolinea Giovanna Ioli, la simbolica partenza dell'animale non ha a che fare con la vita mortale e con il tempo della storia, bensì con la sua intimità più recondita e con il tempo metastorico e spirituale, emblemizzando di fatto la voce della coscienza del protagonista.⁶⁴⁴ D'altra parte, è chiaro fin da questo primo romanzo buzzatiano, che «gli animali (e gli uomini) di Buzzati appartengono al mondo interiore di un uomo...», più che alla dimensione prettamente reale congiunturale.⁶⁴⁵

Il segreto del Bosco Vecchio è un'opera ancor più piena del precedente romanzo di decisi accenti favolistici, come spesso accade nella narrativa dell'autore milanese, che le consentono immediatamente un'incursione nel genere della letteratura per l'infanzia,

⁶⁴³ D. BUZZATI, *Bàrnabo delle montagne*, cit., p. 74.

⁶⁴⁴ Cfr. G. IOLI, *Dino Buzzati*, cit., pp. 22-24.

⁶⁴⁵ E. MONTALE, *L'artista dal cuore buono*, cit., p. 88. È emblematico che la cornacchia faccia nuovamente la sua comparsa più di trent'anni dopo la pubblicazione di *Bàrnabo*, in un brevissimo racconto apparso il 16 ottobre 1964 nella sezione «Storielle della sera» all'interno del «Corriere della Sera»: qui assume le vesti di un «grande industriale» trasformatosi appunto in una cornacchia dopo una metaforica caduta e una subentrata solitudine: cfr. D. BUZZATI, *La cornacchia*, in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., p. 67, già in «Corriere della Sera», 16 ottobre 1964.

concertata con un fantastico che qui è ancora fascinazione per il mistero edenico della fanciullezza.⁶⁴⁶ Il mondo infantile, nello spazio magico del bosco incantato, trova la realizzazione del proprio paradiso in terra, perpetrando una restaurazione della felicità innocente e primigenia.

La tecnica antropomorfizzante raggiunge qui la sua massima espressione, soprattutto nel momento dello sconfinamento autoriale nel fantastico, poiché il patto finzionale è ben presto inaugurato, dando per acquisita una solida e indiscutibile sospensione dell'incredulità: gli elementi naturali sono personificati, diventano depositari della saggezza del Bosco Vecchio, entità palpitante ed oggetto di venerazione della comunità; gli alberi sono abitati da geni con abilità metamorfiche, in grado di trasformarsi a piacimento in bestie o in esseri umani; gli animali parlano e soffrono come gli uomini; gli agenti atmosferici sono parte integrante dello sviluppo diegetico, assumendo nomi propri e dimensioni umane.⁶⁴⁷ Il meraviglioso, che prende corpo nelle figure degli animali parlanti, è qui declinato anche nella dimensione del fantasmagorico, poiché si accede «a

⁶⁴⁶ L'autore, di fatto, non intende divergere pretestuosamente dai percorsi letterari del tempo, come molti sperimentalisti a lui coevi, ma piuttosto appare ben consapevole delle potenzialità narrative del genere, la cui capacità visionaria è incrementata dall'inserimento nel sovra-genere fantastico. Sembra utile ricordare che Buzzati fa esperienza di collaborazione con il «Corriere dei Piccoli», supplemento per ragazzi del «Corriere della Sera», su cui viene pubblicato a puntate il romanzo *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, corredato dalle illustrazioni dello stesso autore. Sull'inserito al «Corriere dei Piccoli», chiamato «Corrierino d'informazione», Buzzati gestisce anche la rubrica «I perché», tra il 1968 e il 1969, in cui, nelle risposte alle domande dei giovanissimi, trovano sovente spazio le tematiche animaliste. Frutto di questo stimolante interscambio è la raccolta *I perché. Le risposte alle lettere dei bambini sul «Corriere dei Piccoli»*, curato da Lorenzo Viganò, illustrato da Silvia Bonanni e pubblicato nel 2018 per i tipi di Mondadori (ElectaJunior). Per un approfondimento sul tema, si rinvia a A. BALDI, «I perché di Buzzati»: una corrispondenza con l'infanzia, «Studi buzzatiani», 11, 2006, pp. 1-18. Sullo sconfinamento nel genere della letteratura per l'infanzia in *Il segreto del Bosco Vecchio*, invece, si rimanda a L. TODARO, *Il puer e la forza: racconto e metafore dell'età nella narrativa per l'infanzia di Dino Buzzati*, in *Il puer e la forza. Dimensioni artistiche, spazi dell'immaginazione e narrativa per l'infanzia in Dino Buzzati*, a cura di L. Todaro, Roma, Anicia, 2018, pp. 13-47. Più in generale, sul rapporto con il mondo dell'infanzia nella narrativa dello scrittore, cfr. M. FORMENTI, *L'infanzia nell'universo buzzatiano*, «Studi buzzatiani», 1, 1996, pp. 45-66 e C. LEPRI, *Infanzia e linguaggi narrativi in Dino Buzzati*, «Studi sulla formazione», 2, 2013, pp. 131-147.

⁶⁴⁷ Sull'antropomorfismo in *Il segreto del Bosco Vecchio* si rimanda principalmente a V. POLCINI, *Anthropomorphism in Il segreto del Bosco Vecchio*, in EAD., *Dino Buzzati and Anglo-American Culture: The Re-use of Visual and Narrative Texts in his Fantastic Fiction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2014, pp. 55-63. È noto, inoltre, l'amore di Buzzati e del suo amico Brambilla per le illustrazioni del disegnatore e pittore inglese Arthur Rackham, le cui immagini hanno ispirato l'immaginario alla base della costruzione narrativa di *Barnabo delle montagne* e *Il segreto del Bosco Vecchio*, per cui si rimanda senz'altro a V. POLCINI, *Buzzati e Rackham: una lettura intertestuale e intersemiotica di Barnabo delle montagne e Il segreto del Bosco Vecchio*, «Studi buzzatiani», 13, 2008, pp. 27-47. Polcini parla delle illustrazioni del britannico come della «fucina giovanile in cui prende forma il fantastico buzzatiano» (ivi, p. 47). Sul concetto di antropomorfismo si rinvia anche a *supra* § 4.1. Sul rapporto tra arti figurative e ispirazione immaginifica, si rinvia a A. R. DANIELE, *Dino Buzzati: il segno nel disegno*, «Bollettino '900», n. 1-2, 2014, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2014-i/Daniele.html>.

un mondo nascosto, governato da codici anomali che finiscono con il diventare del tutto normali». ⁶⁴⁸

Il colonnello Sebastiano Procolo, erede di gran parte del Bosco Vecchio, è l'immagine-simbolo del capitalismo massificante che, noncurante delle proprietà magico-terapeutiche della natura, progetta di tagliare diversi alberi per uno sfruttamento razionale del proprio bene, incontrando le ostinate resistenze degli abitanti del Bosco – il «segreto» invisibile ai più, per l'appunto – e del giovane nipote Benvenuto, anche lui erede di parte del territorio boschivo. ⁶⁴⁹ Il bosco, luogo topico del mistero e della rigenerazione, dello smarrimento e della rinascita metamorfica, spazio iniziatico per eccellenza, si configura come viatico salvifico, in quanto sede di affetti ancestrali, mentre contemporaneamente viene insidiato e se ne prospetta la distruzione. L'intervento di un elemento esterno e di disturbo – il colonnello che non ride mai, burbero, brutale e insensibile alla potenza vivifica della Natura – è l'azione incipiente nonché esordio della vicenda, a seguito del quale si innescano i vari tentativi di danneggiamento del giovane nipote e di alcuni abitanti del Bosco, tra cui la gazza guardiana, la quale morirà recitando metaforicamente una poesia. ⁶⁵⁰ Il colonnello Procolo non possiede le prerogative necessarie per fare il suo ingresso nella dimensione magico-simbolica della Natura (è, in definitiva, un «uomo del progresso», o, per dirla con Ortese, «uomo del lutto» o «Uomo-Senza-Natura») ⁶⁵¹ ed è per questo che la sua battaglia, oltre che a scopo di lucro, viene ingaggiata contro tutta la schiera degli esseri non-umani e contro la loro capacità di *esistere*. ⁶⁵² Procolo intreccia una battaglia vera e propria con il mondo naturale, trovando nelle variegata manifestazioni del mondo animale – che pure, secondo Crotti, andrebbero catalogate sotto

⁶⁴⁸ R. PALMIERI, *Presenze fantasmagoriche in un tritico di Buzzati*, «InVerbis», 1, 2020, p. 43.

⁶⁴⁹ Sul significato degli alberi nel romanzo in rapporto alla letteratura per l'infanzia e alla luce della moderna ecocritica, si rimanda all'interessante saggio di V. ARDENI, *Italian Woods Between Environmentalism and Children's Literature in Dino Buzzati's Il segreto del Bosco Vecchio*, in *Ecocritical Approaches to Italian Culture and Literature. The Denatured Wild*, a cura di P. Verdicchio, Lanham, Lexington Books, 2016, pp. 43-57. Ardeni mette in relazione alcuni aspetti topici del romanzo con la trasformazione dell'utilizzo delle risorse boschive in Italia.

⁶⁵⁰ Sulla scorta di Propp, è possibile individuare diverse funzioni, tra cui: il danneggiamento con tranello messo in atto sia nei confronti della gazza guardiana (che viene colpita a morte da Procolo) sia, ovviamente, di Benvenuto è indicata come funzione «X», «L'antagonista arreca danno o menomazione a uno dei membri della famiglia»; i vari tentativi di uccidere Benvenuto possono essere inclusi nella funzione «P», ovvero «l'eroe è sottoposto a persecuzione»; la malattia di Procolo e l'abbandono da parte della sua ombra rientrano indubbiamente nella funzione «Pu», «l'antagonista è punito» (cfr. V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 31-70).

⁶⁵¹ Cfr. *supra* § 2.6 p. 126 e *infra* § 4.4 p. 218.

⁶⁵² Come evidenzia Ardeni, il nome del colonnello è parlante: «Procolo» potrebbe derivare dal latino *procul*, che significa «da lontano, a distanza», andando così a comunicare, tramite l'onomastica, la distanza dell'uomo rispetto alla vera patria, ovverosia la Natura: V. ARDENI, *Italian Woods Between Environmentalism and Children's Literature...*, cit., p. 51.

un'unica funzione-personaggio – un contraltare ostativo che cerca di conservare un equilibrio ancestrale sconvolto dall'intervento dell'adulto-razionale.⁶⁵³ Nella dicotomia uomo-natura l'animale riveste sempre la funzione euristico-araldica, nella sua ricerca di una verità latente e, successivamente, nella sua comunicazione a chi sia disposto a raccoglierne il messaggio.

Benvenuto, di contro, rappresenta la mera innocenza infantile che stabilisce una serrata ma mite dialettica con la razionalità distruttrice dell'adulità, opponendo alla bramosia di guadagno la dolce conservazione della purezza, ma rischiando naturalmente di soccombere alla legge del più forte: lo zio Procolo tenterà più volte di porre fine alla sua vita per entrare in possesso della restante parte dell'eredità e poterne godere così indiscriminatamente. Nel suo saggio *La psicologia dell'archetipo del fanciullo* (1940), infatti, Jung sostiene che la funzione del motivo del fanciullo è quella di compensare e di correggere, nella psiche adulta, l'unilateralità e le stravaganze della coscienza, fornendo anticipazioni sullo sviluppo futuro.⁶⁵⁴

La condanna emessa da parte del Bosco (rappresentato dal gufo reale nelle vesti di giudice) contro Procolo,⁶⁵⁵ a seguito della quasi mortale malattia di Benvenuto, spinge il colonnello in uno stato di totale afasia, esacerbata da una solitudine effettiva e psicologica che porterà perfino la sua ombra ad abbandonarlo.⁶⁵⁶ Solo in cambio di un ravvedimento

⁶⁵³ Cfr. I. CROTTI, *Dino Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 18-20. Qualcosa di simile avviene anche in *Paura sul fiume* (in D. BUZZATI, *Bestiario*, vol. I, cit., pp. 239-244), in cui l'universo faunistico abitante le rive del fiume Sucsuc viene sconvolto dall'approdo di tre uomini bianchi, che inaugurano la loro presenza con la violenta uccisione di un pellicano.

⁶⁵⁴ Cfr. C. G. JUNG, K. KERÉNYI, *Psicologia dell'archetipo del fanciullo*, in *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Boringhieri, 1983, pp. 104-139.

⁶⁵⁵ È significativo che il gufo sia consapevole del fatto che la condanna emessa da parte del mondo favolistico del bosco incantato non possa ricadere concretamente sugli esseri umani; nonostante questo, ci tiene ad esprimerla perché «l'onore del Bosco Vecchio ci sta a cuore, e nel nostro giudizio c'è molto più costruito che tu non creda. [...] Qualcosa della condanna rimarrà bene, e, chissà, forse farà sentire il suo peso a lunghissima scadenza» (D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano, Mondadori, 1979, p. 123). Inoltre, la scena del processo tenuto dal gufo ripropone piuttosto fedelmente l'illustrazione di Rackham originariamente proposta per accompagnare la favola di Esopo *The Owl and The Birds* («Il gufo e gli uccelli»), in cui attorno al gufo è riunita un'adunanza di variegati uccelli, intenti all'ascolto delle parole del re degli uccelli: cfr. V. POLCINI, *Buzzati e Rackham: una lettura intertestuale e intersemiotica...*, cit., pp. 44-46.

⁶⁵⁶ L'assenza di ombra si richiama al concetto dell'assenza dell'io, divenuto talmente inconsistente da essere attraversato agevolmente dalla luce solare e, più metaforicamente, da non lasciare traccia alcuna. L'ombra-anima si separa definitivamente dal protagonista quando diventa lampante la cifra delle sue azioni disonorevoli, non senza prima aver preallertato il suo compagno tramite inquietanti deformazioni nei momenti salienti delle sue malefatte. L'ombra di Procolo ha «un ruolo particolarmente emblematico nel suo 'apparire' tutte le volte in cui il personaggio compie azioni disdicevoli. Essa si configura come il punto di intersezione tra conscio e inconscio e sparisce quando subentra un mutato atteggiamento mentale» (R. PALMIERI, *Presenze fantasmagoriche in un trittico di Buzzati*, cit., p. 46). Questa raffigurazione icastica trova una efficace corrispondenza nella resa filmica di Ermanno Olmi del '93, dove la metafora è iperbolizzata dall'illusione prospettica (cfr. S. ZANGRANDI, «*Piacquemi, in quel di Fondo, pascere la mia vista di una mirabile visione*»: note sulla trasposizione cinematografica del *Segreto del Bosco Vecchio*,

materiale e morale, in seguito al quale il colonnello promette di non tagliare nessun albero, i geni del Bosco intervengono per guarire Procolo dalla sua malattia: questi, essendosi ricreduto sul conto del nipote, decide di salvargli la vita e, in un questo estremo atto sacrificale, trova la morte – che, indubbiamente, ha «qualcosa di gratuito e manierato, e appare poco necessaria allo svolgimento tutto sommato sereno della favola».⁶⁵⁷

Significativo è che la natura antropomorfizzata si ritragga a cospetto dell'«uomo del progresso»:

Tanta animazione non durava a lungo. Il colonnello era arrivato da pochi minuti sul posto, ed ecco il canto degli uccelli affievolirsi, fuggire gli scoiattoli e i ghiri, farsi silenzio sulle rame e talora anche comparire nel cielo sinistri nuvoloni. Pure i giochi dei ragazzi subivano un improvviso rallentamento. Si diffondeva per il bosco e l'aria una inesplicabile svogliatezza. Dopo due tre volte il colonnello si accorse che era proprio la sua presenza, anche se non notata dai ragazzi, a recare disturbo. Ne rimase segretamente offeso e irritato. Pareva esserci dunque una specie di incompatibilità tra la sua persona e il benessere della foresta. Evidentemente egli stonava in quel felice angolo di selva, evidentemente alberi e uccelli non lo potevano soffrire.⁶⁵⁸

È lo stesso Buzzati a precisare in una nota al romanzo che:

Questo fenomeno, finora poco studiato, si verifica in qualsiasi bosco, campagna, forra, pascolo o palude: animali e piante manifestano una speciale vitalità quando si trovano in compagnia di bambini e le loro facoltà di espressione si moltiplicano tanto da permettere veri e propri colloqui. Basta però la presenza di un solo uomo adulto a rompere questa specie di incanto.⁶⁵⁹

Del resto, gli stessi geni del Bosco possono essere visti e riconosciuti solo dai bambini: «Solo i bimbi, ancor liberi da pregiudizi, si accorgevano che la foresta era popolata dai geni; e ne parlavano spesso, benché ne avessero una conoscenza molto sommaria. Con l'andar degli anni però anch'essi cambiavano d'avviso, lasciandosi imbeverare dai genitori di stolte fole».⁶⁶⁰

«Studi buzzatiani», 11, 2006, pp. 31-43). Sulle relazioni tra l'ombra e l'inconscio del 'doppio' ai rimanda a M. VALCARENCHI, «*Il Doppio e l'Ombra*», in *Il Doppio. Psicanalisi del compagno segreto*, Como, Red, 1990, pp. 13-29 e a F. MINUZZO BACCHIEGA, *Il doppio. Da una considerazione sull'ombra*, Urbino, QuattroVenti, 1984.

⁶⁵⁷ A. VERONESE ARSLAN, *Invito alla lettura di Dino Buzzati*, cit., p. 59.

⁶⁵⁸ D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, cit., pp. 88-89.

⁶⁵⁹ Ivi, p. 88 nota 1.

⁶⁶⁰ Ivi, p. 33. Del resto, anche Adorno e Horkheimer sottolineano come l'Illuminismo, nel suo intento di demistificare miti e distruggere lo spirito magico in funzione di una rischiarante razionalità, abbia condotto ad un totale annullamento del pensiero animico. I filosofi evidenziano come, già da Bacone in poi, «la liberazione del mondo dalla magia è la liquidazione dell'animismo. [...] Il mondo diventa il caos e la sintesi salvezza. Non c'è più nessuna differenza fra l'animale totemico, i sogni del visionario e l'idea assoluta. Lungo l'itinerario verso la nuova scienza gli uomini rinunciano al significato. Essi sostituiscono il concetto con la formula, la causa con la regola e la probabilità» (M. HORKHEIMER, T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p.13).

La separazione di Benvenuto dal mondo mitico ed edenico dell'infanzia, infatti, coinciderà con la perdita della capacità di comunicare con gli animali e, più in generale, di tutti gli esseri non umani abitanti dei boschi, che avevano costituito gran parte della sua dimensione affettiva.⁶⁶¹ Del resto, la sintonizzazione con la natura e gli animali del mondo infantile rientra perfettamente nel quadro evolutivo in seno alla psicoanalisi; sulla scorta di quanto sostiene Piaget, in virtù dell'esistenza di un pensiero animistico in essere fino alla pubertà, Bettelheim afferma:

Per il bambino, non esiste una linea netta che separa gli oggetti dagli esseri viventi, e qualsiasi cosa abbia vita ha una vita molto simile alla nostra. Se noi non capiamo quello che rocce, alberi e animali hanno da dirci, il motivo è che non siamo abbastanza in sintonia con loro. Per il bambino che cerca di capire il mondo sembra ragionevole attendersi delle risposte da quegli oggetti che suscitano la sua curiosità. E, dato che il bambino è egocentrico, si aspetta che l'animale parli delle cose che sono realmente importanti per lui, come gli animali fanno nelle fiabe, e come il bambino stesso fa con i suoi animali veri o animali giocattolo. Un bambino è convinto che l'animale comprenda e senta con lui, anche se esso non lo mostra palesemente.⁶⁶²

Il Genio Bernardi, una delle entità mitiche del Bosco, aveva preallertato il giovane:

Tu domani sarai molto più forte, domani comincerà per te una nuova vita, ma non capirai più molte cose: non li capirai più, quando parlano, gli alberi, né gli uccelli, né i fiumi, né i venti. Anche se io rimanessi, non potresti, di quello che dico, intendere più una parola. Udresti sì la mia voce, ma ti sembrerebbe un insignificante fruscio, rideresti anzi di queste cose. No, forse è meglio così, che ci separiamo al punto giusto.⁶⁶³

Entrando nell'età dei «nefasti compromessi della ragione»,⁶⁶⁴ Benvenuto deve disbrigliarsi dalla *curiositas* infantile, dallo sguardo incantato dell'artista-bambino che riesce a comprendere il linguaggio animale, dall'ingenuità di sfidare il razionalismo

⁶⁶¹ Similmente, nel racconto *Il sacrilegio*, è descritto il transito dall'innocenza dell'infanzia, caratterizzata da una incrollabile fede alimentata da innocenti sensi di colpa dai contorni superstiziosi, allo scetticismo agnostico dell'età adulta: anche qui il rito di passaggio, similmente a quanto Ortese racconta nella trasfigurazione onirica e narrativa di *Piccolo drago*, comporta una separazione senza rimedio dal sentimento religioso e, se da un lato si perde la speranza in un aldilà compensatorio, «il risveglio su una vita senza incanti coincide con la scomparsa del terrore del sacrilegio» (cfr. E. ESPOSITO, «*Il sacrilegio*» o *la presa di distanza dal catechismo*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, cit., pp. 237-238). In questo senso, il contatto con la natura e il sentimento religioso condividono una fiducia abbandonica che non chiede un'immediata dimostrazione rivelatrice di verità ma, al contrario, si crogiola nell'attesa e nel mistero. Questa capacità, come già ampiamente riscontrato in Ortese e in Delibes, è prerogativa di bambini, minorati e, più in generale, dei diversi e degli 'ultimi'. Si ricorda, infatti, che anche Ortese aveva paragonato il tentativo dell'uomo adulto di entrare in contatto con la natura al «rapporto di un uomo scettico, ormai stanco, con la vecchia cattedrale dove entrò bambino» (A. M. ORTESE, *Ma anche una stella per me è natura*, in EAD., *Le Piccole Persone*, cit. p. 17 e cfr. *supra* § 2.1 p. 52).

⁶⁶² B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, cit., p. 48.

⁶⁶³ D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, cit., p. 149.

⁶⁶⁴ C. TOSCANI, *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, cit., p. 7.

imprenditoriale con nessun mezzo all'infuori di qualche 'genio' naturale o animale parlante.⁶⁶⁵

4.3 Il bestiario inurbato: l'animale sofferente come contrappunto della modernità

Dopo la pubblicazione di *Il deserto dei Tartari* (1940), la presenza del mondo urbanizzato negli scritti dell'autore bellunese aumenta esponenzialmente e cospicuamente, probabilmente a testimonianza di una necessità avvertita come scottante di render conto delle modificazioni viscerali subite dall'uomo, sempre più alienato e schiavo dei disvalori del capitalismo consumistico. Anche l'animale, di conseguenza, diventa piccolo, sovente inascoltato, languido, ospite di appartamenti e piccole abitazioni, randagio o abbandonato: scompaiono quasi del tutto gli orsi invasori, le cornacchie delle crode, le gazze e i gufi parlanti dei boschi incantati per lasciare spazio a cani, gatti, volatili e insetti. Quando pure fanno la loro comparsa gli immensi animali selvatici, sono quasi sempre spia spaventosa che rammenta agli uomini la loro eterna debolezza ed inferiorità oppure vittima delle angherie umane di cui lo scrittore bellunese si offre strenuo difensore.

Non è un caso che Buzzati si congedi dalle sterminate lande alpine raccontando il confinamento desertico di Giovanni Drogo, testimone di quel «paesaggio consumato» di cui parla Bertone, realizzazione estetica e metaforica – una delle tante digressioni metonimiche buzzatiane – dello sfruttamento paesaggistico occidentale:

Nessun dubbio, che l'odierna consumazione del paesaggio trovi la sua realizzazione estetica nel paesaggio consumato. Il paesaggio prosciugato, inaridito, eroso, appiattito, ridotto a superficie piatta come una carta, uniforme, identico o quasi allo spazio di cui è

⁶⁶⁵ Anche la discesa dalla montagna alle pianure cittadine di re Leonzio e i suoi orsi rappresenta il declino subentrato nell'approdare all'età adulta. Similmente a Bárnabo, anche l'orso avvertirà l'esigenza di ritornare alle altezze montanare nella speranza di ritrovare la perduta comunione con la natura: «Tornate alle montagne, – disse lentamente Leonzio. – Lasciate questa città dove avete trovato la ricchezza, ma non la pace dell'animo. Toglietevi di dosso quei ridicoli vestiti. Buttate via l'oro. Gettate i cannoni, i fucili e tutte le altre diavolerie che gli uomini vi hanno insegnato. Tornate quelli che eravate prima. Come si viveva felici in quelle erme (solitarie) spelonche aperte ai venti, altro che in questi malinconici palazzi pieni di scarafaggi e di polvere! I funghi delle foreste e il miele selvatico vi parranno ancora il cibo più squisito. Oh, bevete ancora l'acqua pura delle sorgenti, non il vino che rovina la salute. Sarà triste staccarvi da tante belle cose, lo so, ma dopo vi sentirete più contenti, e diventerete anche più belli» (D. BUZZATI, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Milano, I Meridiani Mondadori, 1998, p. 328).

sostanziato, è comunque sia, il paesaggio più attuale alle soglie del terzo millennio. Il deserto.⁶⁶⁶

Come precisa Marabini, però, gli animali di Buzzati «sono lontani, per fare un esempio illustre, dal travaglio psicologico di Gregorio Samsa. La loro psicologia è parallela a quella dei personaggi umani, che si rivelano funzioni e vettori del destino»:⁶⁶⁷ spesso sono entità semplificata, contrappunti alla congerie della tecnologia e dell'urbanizzazione, comunicanti solo affezione e confortante amicizia, simulacri profondamente antropomorfizzati. Quando, invece, l'animale si offre al lettore come irrimediabilmente e irriducibilmente altro, connotandosi quindi come *différance* derridiana, ecco che si colloca sul piano del trascendente, del perturbante incomprensibile che, nonostante la sua inafferrabilità, può condurre comunque ad una salvezza *in extremis*.⁶⁶⁸ Di questa seconda categoria fanno parte gli animali 'cristologici' di Buzzati: nonostante il noto «disperato scetticismo»⁶⁶⁹ dell'autore nei confronti della fede, in alcuni racconti lo scrittore sembra voler esorcizzare gli spettri della severità escatologica cristiana, addentrandosi nel racconto di ascetismi ed eremitismi, di santi cui è riservato un *locus amoenus* nell'oltretomba, cui gli animali sembrano talvolta ottenere un prioritario e segreto accesso. È pur vero che, dando per assodato un sostanziale agnosticismo dello scrittore bellunese, in tutta la sua narrativa si avverte la presenza di quella che Gianfranceschi chiama «ispirazione alla conoscenza religiosa», una sotterranea ma capillare fascinazione che anima molte delle pagine buzzatiane, sovente quelle che trattano di animali.⁶⁷⁰

Primo tra tutti, tra gli scritti 'religiosi', possiamo annoverare *Il cane che ha visto Dio*, un racconto «sospeso tra verosimiglianza e un'atmosfera da favola e leggenda

⁶⁶⁶ G. BERTONE, *Lo sguardo escluso. L'idea del paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000, p. 64.

⁶⁶⁷ C. MARABINI, *Prefazione*, in D. BUZZATI, *Bestiario*, cit., p. 11.

⁶⁶⁸ Cfr. J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990. Il termine «différance» racchiude in sé il concetto della differenza e del differire, nel senso del rimandare ad altro. Per il filosofo francese, il contatto con l'identità altra si realizza solo nella dinamica differenziale e, in questa direzione, il conferimento di senso può avvenire esclusivamente nel processo di significazione, ovvero nella scrittura che, bloccando il pensiero, fissa al muro di carta il pensiero, permettendone l'iterazione oltre l'effimerità della contingenza.

⁶⁶⁹ A. VERONESE ARSLAN, *Invito alla lettura di Buzzati*, cit., p. 92.

⁶⁷⁰ F. GIANFRANCESCHI, *Buzzati: la sua religiosità e i suoi critici*, in *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, cit., pp. 19-21: «Lo scrittore ispirato alla conoscenza religiosa preferisce la realtà alle astrazioni, conosce la realtà meglio delle astrazioni, non ignora le contraddizioni, percepisce le infinite sfumature della libertà della persona, è attento alle combinazioni con altre forze che sono al di sotto e al di sopra dell'uomo. Lo scrittore legato invece all'immanenza tende a superare l'ostacolo di una realtà ridotta a pochi elementi, e quindi con scarse possibilità di combinazioni, ricorrendo alla fantasticheria che a priori lo assolve dall'evasione [...]».

agiografica»,⁶⁷¹ in cui al centro della narrazione spicca un cane, silenzioso e macilento, sedicente *figura Christi* e pungolo della coscienza degli abitanti del villaggio di Tis. Il fornaio del paese, Defendente Saporì, costretto malvolentieri da una clausola testamentaria a donare quotidianamente una certa quantità di pane agli indigenti, salvo poi recuperarne una parte con un furbo stratagemma, è il primo a notare il cane Galeone, che riesce ad aggiudicarsi tutti i giorni una pagnotta tra quelle donate ai poveri e a portarla via. Seguendolo, Defendente scopre che il cane è compagno fedele dell'anacoreta Silvestro, un san Francesco dei giorni nostri che pratica digiuni e chiacchiera con gli uccelli, e che proprio a lui porta tutti i giorni un tozzo di pane sottratto al fornaio tenendo la restante parte per sé. Dopo la morte del santo, il cane continua ad aggirarsi nel villaggio, appuntando i suoi occhi «fosforescenti» sugli abitanti del paese, scovandone, silenziosamente, le malefatte e opponendo un giudizio silenziosamente condannatore alle loro azioni riprovevoli. Basta lo scrutare sornione di Galeone a dar luogo ai rimorsi di coscienza dei personaggi, convinti che il cane abbia visto «troppe cose», mentre gli offrono da mangiare forse nella speranza «di comperare a buon mercato la grazia di Dio senza rischiare la baia dei compaesani».⁶⁷²

Sembra impossibile, infatti, in racconti come *Il cane che ha visto Dio*,⁶⁷³ ipotizzare che Buzzati abbia l'unico intento di parodizzare l'anacoretismo o prendere di mira le estremizzazioni della religiosità, ma è sicuramente presumibile affermare che la satira sia diretta agli abitanti del villaggio e alla loro ipocrita condotta. Ad ogni buon conto, che si tratti di una satira della 'superstizione' religiosa o di una irrisione delle falsità collettive, la sensazione dell'esistenza di *qualcos'altro* permea le pagine del lungo racconto, proponendosi perfino, in talune parti, come chiave interpretativa della vicenda. L'animale, messaggero divino, angelo silenzioso e giudice, funge da spia allertante che consente di capire che *esiste* un messaggio da qualche parte, salvo poi non indicare in modo semplice la via per raccogliarlo. La consapevolezza dell'esistenza di quel qualcosa, scorta dietro gli occhi del «cane che ha visto Dio», è sufficiente a far breccia nei pietrificati comportamenti malevoli dei paesani, inducendoli ad un ripensamento di sé, che seppur viziato dalla supervisione silenziosa del cane, opera comunque un

⁶⁷¹ R. CARNERO, *Il bestiario di Dino Buzzati... (parte seconda)*, cit., p. 61

⁶⁷² D. BUZZATI, *Il cane che ha visto Dio*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., pp. 53-79, già in ID., *Il crollo della Baliverna*.

⁶⁷³ Ivi, p. 65.

cambiamento significativo nelle parole e nelle azioni, suscitando un'irrequietudine 'religiosa':

Avesse visto o no Dio, certo Galeone era un cane strano. Con compostezza pressoché umana girava di casa in casa, entrava nei cortili, nelle botteghe, nelle cucine, stava per interi minuti immobile osservando la gente. Poi se n'andava silenzioso.

Che cosa c'era nascosto dietro quei due occhi buoni e malinconici? L'immagine del Creatore con ogni probabilità vi era entrata. Lasciandovi che cosa? Mani tremebonde offrivano alla bestia fette di torta e cosce di pollo. Galeone, già sazio, fissava negli occhi l'uomo, quasi a indovinare il suo pensiero. Allora l'uomo usciva dalla stanza, incapace di resistere. Ai cani petulanti e randagi in Tis non venivano somministrati che bastonate e calci. Con questo non si osava.⁶⁷⁴

Quando, alla fine del racconto, si scopre che il cane del santo era morto già da tempo e che l'animale scrutatore e giudice è in realtà un falso profittatore, risulta chiaro che non tanto la scintilla divina aveva smosso le coscienze degli abitanti di Tis, quanto lo spettro della ricompensa o, viceversa, della punizione divina.⁶⁷⁵

Sempre nell'ambito di un moralismo non pedante, Buzzati non si sottrae al tentativo di raccogliere il dolore dell'alterità, così, nel richiamarsi sovente ad un radicato sentimento di pietà, trova nella sofferenza dei deboli e nella necessità di captarne il messaggio messianico uno dei nuclei di condensazione del proprio mondo interiore. Del resto, proprio la scelta dei dispositivi della letteratura fantastica per descrivere il proprio universo affettivo ha a che fare con un'acuta sensibilità nei confronti dell'altro da sé che trova in questo modo una possibilità di manifestazione nelle allegorie oniriche e inquietanti della narrativa.⁶⁷⁶ Questo accade nonostante il substrato culturale e sociale prettamente borghese da cui Buzzati muove le sue riflessioni che, sovente, si trasformano in accuse contro il genere umano.

Considerati individualmente, i racconti buzzatiani in cui compaiono variegati tipi di animali, potrebbero apparire, ad un primo sguardo, indipendenti l'uno dall'altro, talvolta puri schizzi fantasiosi di una mente improntata al *nonsense*; in particolare, tutti quelli ospitanti inquietanti metamorfosi e perturbanti antropomorfismi. In realtà, ad una più accurata analisi ogni racconto, anche quello apparentemente più

⁶⁷⁴ Ivi, p. 66.

⁶⁷⁵ Secondo Gianfranceschi, «era bastata un'apparenza per suscitare il sospetto di un altrove immateriale, forse perché nell'intimo di ognuno sopravvive il bisogno di Dio, e basta un modestissimo appiglio per sospingere in superficie l'insopprimibile desiderio» (F. GIANFRANCESCHI, *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Il crollo della Baliverna*, cit., p. 13). Per Carnero, invece, da parte dell'autore non vi è alcuna intenzione di ammiccare al sentimento religioso, ma soltanto la volontà di parodiare l'ipocrisia umana (cfr. R. CARNERO, *Il bestiario di Dino Buzzati... (parte seconda)*, cit., pp. 61-62).

⁶⁷⁶ Sul rapporto tra fantastico e sentimento dell'alterità ha riflettuto ampiamente Silvia Zangrandi in *Pagine infestate. I fantasmi e la tradizione fantastica del XX secolo*, Milano, Arcipelago, 2008.

assurdo e dislocato, risulta essere «totalmente imbrigliato in una rete di rimandi allusivi talmente fitta da impedire l'esistenza di immagini o sequenze non strettamente finalizzate al progetto allegorico». ⁶⁷⁷

Dopo un'iniziale e passeggera infatuazione per l'attività venatoria, probabilmente pentito del 'peccato' commesso e desideroso di espiarlo, Buzzati si fa instancabile difensore dell'animalità, proponendo nella narrativa innumerevoli figure di bestie sofferenti e anelanti aiuto, narrate con toni intimistici e finanche patetici e retorici. Questo, il primo dei nuclei tematici della narrativa buzzatiana sull'animalità: la sofferenza come sotterranea e ramificata connessione che rende l'animale teneramente vicino all'uomo. Sembra di essere al cospetto di Ortese, quando leggiamo alcune riflessioni dell'autore sulla sofferenza creaturale: «chi più chi meno, tutte le bestie partecipano di quel grande mistero del creato, che si chiama dolore; ed è questa sofferenza, che, in tutti i minuti, del giorno e della notte, da tutte le parti della Terra, invoca la nostra comprensione». ⁶⁷⁸

In questa necessità di comunicazione con l'animalità, seppur a tratti con riflessioni che non possono prescindere da un certo antropocentrismo strutturale, il cane, su tutti, si propone come *medium* di un sentimento affettivo più facilmente esperibile, senza le complicazioni simbolico-allegoriche degli altri animali, rispetto ai quali, invece, l'autore bellunese avverte spesso l'obbligo di esplicitare il significato, sciogliendone l'arrovellamento analogico.

A testimonianza dello strettissimo rapporto che lega Buzzati al cane vi sono i numerosi racconti, articoletti e elzeviri in cui il cane fa da protagonista: nel *Bestiario* curato da Viganò la sezione dedicata ai cani comprende ben quarantasei testi (a cui si aggiunge *I miei cani* collocato come prologo), di cui si offre una breve disamina con alcuni titoli esemplari: apologie del rapporto con l'animale («Torna, piccola Lea!»; *L'affetto per i cani non inaridisce il cuore*); racconti fantastici in cui i cani compiono azioni straordinarie

⁶⁷⁷ N. GIANNETTO, *Il sudario delle caligini: significati e fortune dell'opera buzzatiana*, cit., p. 45. Vi è, infatti, una differenza sostanziale tra fantasia e fantasticheria e la illustra perfettamente Fausto Gianfranceschi: «la fantasia è un momento spiritualmente creativo, che però non si separa dal reale: lo ordina e lo trasfigura metaforicamente. La fantasia non *inventa* simboli dal nulla; vede piuttosto gli aspetti del reale come simboli, cerca dunque di indagarne e di esprimerne il senso. Occorre una mente limpida e ordinata per essere fantasiosi. La fantasticheria è invece l'espressione di una mente disordinata oppure passiva (come nella "scrittura automatica" dei surrealisti), e se talvolta attinge al reale, quasi sempre ne predilige la parte fangosa» (*Dino Buzzati: la sua religiosità e i suoi critici*, in *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, cit., p. 20).

⁶⁷⁸ D. BUZZATI, *Il fantasma del cane "Chris" fra le gambe degli invitati*, in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*. Vol. I, cit., p. 100.

(*Il cane letterato oggi non è in vena; Un cane progressivo; L'Einstein dei cani si intenerisce per i gatti; Toby; Un caso senza precedenti; Il cane da quadri*); episodi di cronaca che destano curiosità e meraviglia (*Un cane morsicato da un uomo*); raffigurazioni di mondi alla rovescia (*Il sogno del vigile urbano*), metamorfosi perturbanti (*Piccola Circe*); teneri compianti funebri per gli amici scomparsi (*La morte del cane*); apparizioni provenienti dall'oltretomba (*I vecchi amici se ne vanno; L'autostrada*);⁶⁷⁹ finanche riflessioni sulla incomunicabilità tra uomo e animale (*Il silenzio delle bestie, Il cane vuoto*).

In questa galleria popolata da presenze concrete o fantasmatiche di cani, la sofferenza tocca anche il miglior amico dell'uomo, esacerbata da una condizione di solitario abbandono cui spesso è destinato l'animale. Così, il simulacro ossuto del cane Giusto di *Al solito posto*⁶⁸⁰ lancia strali alla coscienza dell'uomo che l'ha abbandonato condannandolo ad una morte agonica: con il suo inconfondibile stile cronachistico,⁶⁸¹ Buzzati incede lentamente e dolorosamente alla descrizione della sofferenza dell'animale, protratta per nove lunghi giorni tra profondi latrati che rimangono, se non fosse per alcuni contadini di passaggio e un altro cane lontano, inascoltati.

Simile per argomento e toni, pur se nella forma dell'articolo di cronaca, è anche *Agonia e morte di un povero cane*,⁶⁸² in cui si racconta di un cane che viene salvato dal pericolo mortale della metropolitana milanese, ma, una volta giunto al canile, poiché è senza

⁶⁷⁹ Il tema delle apparizioni fantasmatiche di animali provenienti dall'oltretomba era già stato esplorato a proposito di Ortese, quando la scrittrice ricorda le visite in mondi liminali, al confine tra terreno e ultraterreno, fattele dai gatti Anima e Selvaggio: cfr. *supra* § 2.2. Anche in questo caso, gli animali si mostrano notevolmente sofferenti.

⁶⁸⁰ ID., *Al solito posto*, in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol I*, cit., pp. 7-13, già in ID., «La lettura», XXXVI, 9 settembre 1936.

⁶⁸¹ Come è noto, la lunga attività giornalistica dell'autore influenza profondamente lo stile narrativo che tenderà sempre a rievocare toni e ritmi dell'impianto cronachistico, in un «continuo oscillare tra un realismo di cronaca ed un realismo favoloso» (D. PORZIO, *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Le notti difficili*, cit., p. VI). Antonia Arslan, riferendosi all'autore bellunese, parla di «bricoleur» a proposito della sua capacità di smontare e ricomporre, rielaborare e trasfigurare fantasiosamente le vicende della cronaca, facendole infine confluire nella narrativa (cfr. A. VERONESE ARSLAN, *Dino Buzzati: Bricoleur & cronista visionario*, Milano, Ares, 2019). Se è vero che, come sostiene Toscani, «il 'fantastico', per Buzzati, è darci il mistero come un fatto di cronaca e il fatto di cronaca come un mistero» (C. TOSCANI, *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Barnabo delle montagne*, cit., p. 5), è vero anche che l'esperienza nella cronaca nera vissuta nella redazione di via Solferino non poteva che 'contaminare' e plasmare la penna buzzatiana, soprattutto nel momento in cui incede alla raffigurazione del perturbante. Si ricorda che tutti gli articoli di cronaca nera scritti dall'autore per il *Corriere della Sera* e il *Corriere d'informazione* sono stati raccolti in *La nera di Dino Buzzati*, a cura di Lorenzo Viganò nel 2002 (in due volumi: *Crimini e misteri* e *Incubi*), raccolta riedita poi nel 2020, con il titolo *La nera*. A questo proposito si vedano anche F. ATZORI, *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012 e L. VIGANÒ, *La "Nera" secondo Dino Buzzati*, «Studi Buzzatiani», n. 18, 2013, pp. 95-100.

⁶⁸² D. BUZZATI, *Agonia e morte di un povero cane*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol I*, cit., pp. 183-185, già in «*Corriere della Sera*», 23 settembre 1970.

proprietario, è condannato a morire nella camera a gas. L'arringa a favore del povero cane termina con la consueta invettiva all'indifferenza umana, facendo seguire alle poche righe di cronaca impersonale i toni accesi della perorazione giudiziaria condita di pietismo:

Non c'è tempo, non ci deve essere tempo per questi sdilinquimenti, nella civiltà meccanizzata del benessere. Non c'è spazio per la misericordia, per la compassione, per la comprensione quando si tratta di un essere umano provvisto di anima immortale. E dovremmo perdere tempo e fatiche e soldi per un paria del regno animale che di anima è notoriamente privo? Pompa, pompa, brava camera a gas, fa' il tuo dovere. Cane più, cane meno. Tranne qualche vizioso, i concittadini anche stanotte dormiranno i loro sonni tranquilli.⁶⁸³

L'utilizzo dell'antifrasi come espediente ironico, per cui lo scrittore finge di essere dalla parte degli 'esecutori' e di condividerne le posizioni in merito alla mortalità dell'anima degli animali, risulta ancor più incisivo date le evidenti divergenze dell'autore sul tema. Infatti, in *Una lezione di civiltà nel libro d'oro dello zoo*, risalente al '66, quindi precedente al racconto sopracitato, dopo aver offerto al lettore una campionatura di apparizioni fantasmatiche di cani ai loro padroni, deduce che questi casi consolanti «dimostrerebbero: primo, che contrariamente all'opinione di molti, anche gli animali possono avere un'anima come noi; secondo, che quando saremo passati di là ritroveremo i cani, i gatti, i cavalli a cui in vita abbiamo voluto bene».⁶⁸⁴

La condizione abbandonica e solitaria cui sono destinati i cani, eterno contrappasso della loro incrollabile fedeltà, torna a più riprese: nel breve *La morte del cane*, comparso per la prima volta sotto forma di appunto diaristico in *In quel preciso momento*,⁶⁸⁵ è una pura esternazione di dolore, in cui il filtro letterario tende a scomparire in favore di un tono manierato e intimistico, che incede però alla riflessione pseudo-filosofica («perché i cagnolini muoiono così soli?», «Un giorno cercherò nella memoria e non riuscirò più a ricordarmi il suo nome»)⁶⁸⁶.

⁶⁸³ Ivi, pp. 184-185.

⁶⁸⁴ ID., *Una lezione di civiltà nel libro d'oro dello zoo*, in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., p. 175. I casi narrati, come dichiara lo stesso autore, sono tratti del libro di Guglielmo Bonuzzi, *Questa, la civiltà degli animali*, in cui il giornalista zoofilo offre una galleria di animali umanizzati, raccontati da diversi testimoni, dipinti come estremamente virtuosi ed esemplari, per cui si rinvia a § 4.1 p. 183 nota 625. Il volume di Bonuzzi viene citato anche nell'articolo, pubblicato nel '56, *Il fantasma del cane "Chris" tra le gambe degli invitati*, in cui il libro viene definito una «*summa* della zoofilia moderna» (in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., p. 100). In questo elzeviro, viene preso in esame proprio uno dei racconti antologizzati da Bonuzzi, lo stesso che comparirà poi in *Una lezione di civiltà nel libro d'oro dello zoo*, ovvero la manifestazione metapsichica del cane Chris che, morto da dodici giorni, compare davanti ai suoi ex-patroni e ai loro ospiti durante un pranzo.

⁶⁸⁵ D. BUZZATI, *La morte del cane*, in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., pp. 30-31, già in *In quel preciso momento*, Neri Pozza, 1950.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

I toni si fanno più accesi nell'apologia della cagnolina Laika, inviata in orbita il 3 novembre 1957 a bordo della capsula Sputnik 2: l'opinione pubblica rimane sconvolta dal sacrificio dell'animale che, indipendentemente dal malfunzionamento della cabina, sarebbe ugualmente morto, considerato la mancata predisposizione e progettazione dello Sputnik per ritornare sulla Terra. Buzzati nell'articolo *Per conto di Laika*,⁶⁸⁷ ergendosi a difensore della cagnolina ormai presumibilmente morta, polemizza con l'elzeviro di Salvador De Madariaga, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 12 novembre 1957, in cui lo scrittore spagnolo immagina una pietistica conversazione tra una Laika ancora bloccata nella sua capsula spaziale, serena assoltrice dell'uomo, anzi felice di aver reso un servizio al suo eterno padrone, e una cagnetta di nome Poppy, rimasta sulla Terra, che riferisce il clima di disordine scaturito dall'esplorazione spaziale terminata infaustamente. Si prenda ad esempio questo breve stralcio dell'articoletto dello spagnolo:

Poppy: Suvvia, Laika: qui è questione di vita o di morte. Questi tuoi accademici non sanno se tu potrai tornare o no...

Laika: Piano, Poppy, piano. Arriveremo fra un minuto alla vita e alla morte. Per ora stiamo allo stadio del «permesso». Tu dici che gli Accademici mi hanno scagliato nello spazio senza il mio permesso. Io ti dico che nessun cane ha mai dovuto dare il suo permesso per cosa che lo riguardi. Semmai è vero il contrario: egli deve attendere o chiedere il permesso dell'uomo per ogni cosa che vuol fare [...]

Poppy: È il caso di ricordare queste cose quando ti hanno condizionato in modo da aver fame solo quando suona il campanello?

Laika: Il campanello è uno strumento scientifico.

[...]

Poppy: si diceva che quegli Accademici hanno slealmente profittato della nostra incapacità di parlare. Così è, a dispetto di quanto dici.

Laika: Profittato sì; ma la slealtà non la vedo.

Poppy: Non ti hanno scagliato in aria? E in pericolo di morte?

Laika: Già; ma chi ti dice che se avessi potuto parlare avrei rifiutato?⁶⁸⁸

La diatriba continua con un alternarsi di argomentazioni a suffragio delle rispettive tesi: vi è un elogio da parte di Laika della velocità («la velocità, la velocità, migliaia di volte maggiore di quella di un cane da corsa»), un dibattito sulla perdita di dignità nel sottoporsi a una condizione non concessa («Non ti hanno consultata e perciò hanno offeso la tua dignità»), per giungere poi alla paradossale ed estrema conclusione da parte di Laika, convinta di trovarsi in una condizione di privilegio: «Ma smettila, Poppy, di dire sciocchezze sulla mia dignità, giacché nessun cane fu mai posto tanto in alto nella storia;

⁶⁸⁷ D. BUZZATI, *Per conto di Laika*, in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., pp. 124-127, già in «Corriere d'informazione», 16-17 novembre 1957.

⁶⁸⁸ S. DE MADARIAGA, *Laika e Poppy*, «Corriere della Sera», 12 novembre 1957.

e in me tutti i cani del mondo si sentiranno esaltati come pionieri dello spazio».⁶⁸⁹ La parodizzazione delle preoccupazioni umane proposta da De Madariaga sotto l'egida del progresso scientifico avvertito come dirimente sul piano della giustizia in termini di azioni trova un contrappunto irridente nella replica buzzatiana, perfettamente coerente con lo spirito del bellunese, che stigmatizza l'attribuzione di pensieri umani alla cagnetta e il totale stravolgimento della sua sfera emotiva, fatta rientrare forzatamente nell'universo animale:

Il cane ha una dignità, d'accordo. Ma la sua dignità appartiene alla sfera degli affetti e non a quella dell'onore. Lo stolido sentimento dell'onore, che in passato era tenuto in sì gran conto, questa insensata adorazione di se stessi, è ignota al cane [...] Fedeltà, altruismo, disinteresse, bontà, pazienza, tenacia, coraggio, lealtà, onestà, puntualità, disciplina, forza d'animo, gratitudine: tutte queste virtù, che noi pratichiamo così di raro e a spizzico, il cane le possiede interamente. Ma amore per la scienza proprio no. Immaginare, come fa lei, che il tremendo compito assegnatole inorgogliesse ed esaltasse Laika, è sinonimo di assurdo [...] Ve l'immaginate se Laika potesse essere felice in così orrenda solitudine? Avesse avuto anche soltanto un pseudo-padrone – come purtroppo quasi tutti i cani degli istituti scientifici –, non un vero padrone cioè ma un inserviente qualsiasi, e questo inserviente – a titolo di ipotesi – fosse stato un uomo rozzo e brutale, che la trattava a calci nel sedere, anche così Laika gli voleva bene di sicuro e, roteando intorno a noi per gli spazi, pensava continuamente a lui, e anelava ad averlo vicino, la sua presenza era per lei l'unica felicità possibile e, col muso imbottigliato nella maschera respiratoria, emetteva teneri lamenti per chiamarlo. Ma nessuno venne, nessuna mano le accarezzò la gola, i suoi lamenti non furono percepiti neppure dai perfettissimi apparecchi degli osservatori sovietici. Dio solamente li udì, povera bestiola. Altro che cupidigia della scienza!⁶⁹⁰

Il tono beffardamente salace lascia posto al patetismo cui si accosta Buzzati quando prova a disegnare con le parole la sofferenza della solitudine animale, intendendo al contempo impartire un qualche insegnamento all'egoismo umano.⁶⁹¹ Nonostante questo,

⁶⁸⁹ *Ibidem*.

⁶⁹⁰ D. BUZZATI, *Per conto di Laika*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., pp. 125-127, già in «Corriere d'informazione», 16-17 novembre 1957. Buzzati aveva già affrontato in *I cani stratosferici* (in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., pp. 103-105, già in «Corriere d'informazione» 19-20 febbraio 1957) il tema degli animali utilizzati per esperimenti scientifici in preparazione al lancio in orbita, comportamento ancor più esecrabile poiché condotto per un fine non necessario, come appunto il raggiungimento di altri pianeti; ma anche in *Il pioniere* (in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., pp. 120-123, già in «Corriere della Sera», 5 novembre 1957), in cui esprime la sua irritazione scettica nei confronti delle proteste animaliste di coloro che si professano zoofili, a suo parere incoerenti data l'indifferenza rispetto alle crudeli pratiche carnivore diffuse. Ancora, nell'elzeviro *L'addio della scimmietta* (*Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., pp. 302-304, già in «Corriere della Sera», 3 giugno 1959) vi è il compianto, costruito con i codici espressivi di un vero e proprio discorso di commemorazione funebre, per la morte di Abe, anch'essa lanciata nello spazio e mai tornata; mentre in *Parola di scimpanzé* (ivi, pp. 310-313, già in «Corriere della Sera», 1° dicembre 1961), Buzzati dona la parola al primate per fargli raccontare l'esperienza nello spazio, non risparmiandosi dall'inserire le consuete invettive contro gli esperimenti umani.

⁶⁹¹ Martínez Garrido ricorda come questa particolare attenzione alla sofferenza dei più deboli dell'autore sia epigonica rispetto ad una sensibilità etica definita da Dan Robinson «ontologia della vulnerabilità»: cfr. E. MARTÍNEZ GARRIDO, *Riflessioni critiche sul dolore...*, cit., p. 95.

è riscontrabile anche una certa aderenza alla realtà, nel momento in cui Buzzati si mostra, similmente a Delibes, consapevole di quello che l'animale può o non può sperimentare nell'ambito della sua sfera emotiva, pur attribuendogli variegate caratteristiche tipicamente umane.

Significativa è la somiglianza con la riflessione ortesiana in merito allo stesso episodio di cronaca, espressa all'interno di una sua autointervista dell'89, che sembra interessante riportare:

[...] Penso talora, è strano, anche a Laika, la cagnetta che fu mandata, dicono, nello Spazio Esterno (definizione di Milton per gli abissi senza speranza che circondano l'Universo), e che forse avrà chiamato infinitamente gli umani. Vorrei gridare: *Laika! Siamo qui! Ti amiamo! Torna indietro, Laika!* Sì, sono questi i miei sogni: la resurrezione, il ritorno di tutti i morti nell'ingiustizia. Già la morte è ingiustizia. Ma l'ingiustizia, talora, come per Laika, è più ingiusta di ogni altra cosa ingiusta. È del tutto il segno della disgrazia di Adamo, dice l'orrore della intelligenza di cui si è fidato. Dice che non bisognerebbe più fidarsi di questa guida. Tornare indietro!"

Laika! Ormai è morta! Svanita tra le stelle, e per sempre.

Ma non per me.

Spiriti! Folletti! Spiriti di Padri morti, di Bambini perduti, di piante che sognano, di farfalle che ci guardano! Di anime all'alba (gli Uccelli) che ci salutano cantando... È questa, dunque, la sua patria?

Sì, è questa.⁶⁹²

Di fatto, entrambi gli scrittori pongono l'attenzione sul grido lasciato cadere nel vuoto dell'animale e sulla morte ingiusta e ingiustificata cui è condannata la cagnetta. La morte degli innocenti, *leitmotiv* che percorre la narrativa dei due autori, non trova giustificazione nella dimensione del superiore interesse scientifico, né nella diversità costitutiva dell'essere umano che tende a gerarchizzare le priorità utilizzando la propria miope ed egotica scala valoriale.⁶⁹³ Nessuno dei due scrittori, inoltre, è minimamente contagiato dall'entusiasmo inebriante del dato scientifico, né riesce a servirsi come eccitante dell'immaginazione.⁶⁹⁴

⁶⁹² A. M. ORTESE, *Non da luoghi di esilio*, in EAD., *Corpo celeste*, cit., pp. 161-162.

⁶⁹³ La morte degli innocenti è, parimenti, anche la morte dei 'giusti': non è un caso che il cane protagonista di *Al solito posto* porti il nome di «Giusto»: cfr. supra. È facile istituire un paragone con Delibes che, come già ampiamente affrontato, si fa portatore del binomio «humillados-santos», come efficacemente illustra in *Los santos inocentes*. Per questo concetto, si rinvia a *supra* § 3.4 p. 170.

⁶⁹⁴ Contrariamente, ad esempio, a Calvino che trova nelle tecnologie moderne perfino un'occasione di suggestione immaginifica e stimolo creativo. Una puntuale analisi di questo aspetto è stata offerta in G. CIMADOR, *La scienza del possibile: Italo Calvino e il superamento delle «due culture»*, «Italianistica», vol. 44, n. 3, 2015, pp. 155-178 e in E. LIMA, *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi*, Firenze, Firenze University Press, 2020, in cui le posizioni calviniane sono poste in confronto antitetico con quelle di Paolo Volponi.

Ciò che invece appare lampante agli occhi di Buzzati è che, se da un lato si staglia una natura che richiede dilatati tempi di attesa, allenamento della pazienza, esercizio di fatica per ottenere i risultati previsti, dall'altro incalza la modernità – o supermodernità – che aspira ad ottenere gli stessi frutti in tempi contratti e con tecniche che, forzando i modi, riescano ad 'iperbolizzare' il prodotto, sacrificando di buon grado la genuinità e la connotazione 'etica' della produzione naturale.

Pompeo il maiale, protagonista della novella *Un suino*, viene allevato con una cura e un amore sconosciuti alla contemporaneità, con lentezza e pazienza, nutrito con le erbe migliori, in modo che possa diventare il fregio e l'orgoglio dei suoi allevatori.⁶⁹⁵ In questa novella, Buzzati svela una razionalità inattesa, mostrando di non aborrire l'allevamento o il consumo di carne animale di per sé, quanto piuttosto, allineandosi con le posizioni dello sfruttamento 'razionale' delibesiano, lo sfruttamento smodato e tecnocraticizzato delle risorse. Antitetico, infatti, rispetto al sano allevamento del contadino Nane, si profilano le aberrazioni della modernità e la tracotanza umana (agricoltura e allevamento intensivi, inquinamento, disboscamento, ecc) che portano l'uomo sempre più lontano dall'educazione eticamente fondata, sottomettendo i modi produttivi alla legge economica e costringendo a soffocare gli spontanei sentimenti di compassione che affiorano nei confronti delle bestie da allevamento: nelle novelle *Il bue vuoto*⁶⁹⁶ e *La giornata della gallina 0*,⁶⁹⁷ non sono solo stravolti solo i consueti tempi biologici, ma l'animale è trasformato in un prodotto dell'economia di massa, mero strumento di arricchimento e merce di scambio per ottenere il massimo profitto auspicabile.⁶⁹⁸

La sofferenza inflitta all'animale da parte dell'uomo esigerebbe, secondo lo scrittore bellunese, una finale e restitutiva vendetta che riequilibri, almeno per un breve frangente, le rispettive posizioni gerarchiche. Nell'intervista di Panafieu, Buzzati afferma:

Se ci fosse una metempsicosi, in quale animale vorresti essere trasformato?

In un uccello abbastanza intelligente... Intendo un uccello che capisca le insidie dell'uomo, e che possa quindi salvarsi.

Un esempio?

⁶⁹⁵ D. BUZZATI, *Un suino*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., pp. 134-136.

⁶⁹⁶ ID., *Il bue vuoto*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., pp. 23-25, già in «Omnibus», 1938.

⁶⁹⁷ ID., *La giornata della gallina 0*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., pp. 115-118, già in «Corriere della Sera», 8 dicembre 1933.

⁶⁹⁸ Si tratta, in definitiva, di uno dei tanti esempi di ὄβρις umana messi in prosa da Buzzati, la stessa espressione ritratta in *L'esperimento di Askania Nova* o in *L'elefantiasi*, in cui l'autore esplicita il suo ancestrale terrore – che in taluni casi sembra essere già realtà – che l'essere umano oltrepassi un limite ben demarcato.

Non so se esistano... Esistono degli uccelli molto intelligenti? I corvi sono abbastanza intelligenti... Un corvo, non deve esser mica male... Anche per gli ambienti in cui vive...⁶⁹⁹

Nonostante nel racconto *Un corvo in Vaticano*⁷⁰⁰ il corvo assuma lineamenti demoniaci, inserendosi nella più ampia tradizione che ravvisa nel corvo una presenza nefasta, similmente a quanto già accaduto in *Delibes* con il gufo e la taccola-cornacchia, la simbologia viene ribaltata provocatoriamente e l'autore, memore di Poe, si immagina di reincarnarsi in un volatile intelligente come il corvo.

Non è certo che Buzzati credesse realmente nella reincarnazione, anzi nell'intervista a Panafieu si mostra molto scettico al riguardo, ipotizzando possa trattarsi di un espediente diffuso e alimentato dai governanti, per esempio, dell'India, per far loro sopportare le pessime condizioni di vita scaturenti dal sistema delle caste e soffocare *ab origine* ogni ribellione.⁷⁰¹ È significativo, però, che nel racconto *L'arrivista*⁷⁰² un uomo (che, curiosamente, porta lo stesso nome dello scrittore), dopo essersi reso conto che da sempre al suo passaggio tutti i cani lo fissano, in una folgorazione di ricordi emersi, deduce che in una non ben precisata vita precedente era stato un cane e poi, per un particolare e spiccato arrivismo, si era trasmigrato nel corpo di un impiegato: «un cane diventato uomo nel giro di un trapasso mortale».⁷⁰³ Se ne dedurrebbe, sempre sotto l'egida pervasiva del fantastico, una fascinazione verso l'ipotesi di una trasmigrazione delle anime in cui la volontà del soggetto abbia parte nella decisione del nuovo corpo, diversamente da quanto ritenuto da Ortese che, ricordiamo, imprigiona l'amica Dea nel corpo di una misera rana,

⁶⁹⁹ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 3.

⁷⁰⁰ D. BUZZATI, *Un corvo in Vaticano*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., pp. 68-74, già in «Corriere della Sera», 7 giugno 1950.

⁷⁰¹ «Ho avuto, a proposito della metempsicosi, un grosso dubbio che nessuno mi ha levato. Vale a dire che questa metempsicosi (così radicata in India, almeno finora) non sia stata un espediente molto astuto di antichi governanti, per far sopportare ai sudditi delle condizioni molto penose. Cosa colpisce infatti, in India?... L'assoluta mancanza di odio del miserabile verso il ricco, siccome loro credono che se sono poveri e malati e perseguitati, è dovuto alla vita precedente, che hanno condotta male. Non si rivoltano. (È come se noi cattolici, mandati al purgatorio, ci ribellassimo contro il fuoco che ci mettono sotto!... T'immagini? Non avrebbe senso. Uno, condannato al purgatorio, che fa lo sciopero!... Sì: puoi fare lo sciopero, ma peggio per te!... Perché dopo sarà ancora peggio...) E loro hanno insito questo concetto, che dà loro un'immensa serenità, evidentemente, di fronte a qualsiasi male... Perché se essi sopportano questo male, questa vita, è chiaro che nella vita dopo sarà molto meglio... Ma dà anche qualcosa di molto infido in questo insegnamento: è un sistema per i potenti, che permette loro di approfittare degli altri. Però lì, nell'India, c'è senza dubbio un senso di maggiore spiritualità, che si trova a tutti i livelli...» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 96).

⁷⁰² D. BUZZATI, *L'arrivista*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., pp. 137-141, già in «Corriere della Sera», 25 gennaio 1959.

⁷⁰³ Ivi, p. 141.

in seno alla dottrina della metempsicosi karmica che tende a riequilibrare le scompensazioni di fortuna esperite in vita.⁷⁰⁴

Così anche in *Napoleone*, il boxer incrociato casualmente nel centro di Firenze ricorda all'autore il suo vecchio cane Napoleone, ormai morto: probabilmente, sembra ipotizzare l'autore, anche in questo caso si tratta di una reincarnazione.⁷⁰⁵ In *Hanno mangiato Adolfo Hitler*, invece, ci si approfitta della trasmigrazione dell'anima del dittatore per mettere in atto un efficace strumento vendicativo: un uomo, riconoscendo in un coniglio la reincarnazione di Hitler, lo tortura, per poi ucciderlo e cucinarlo.⁷⁰⁶

Sono molti gli uomini che scoprono di vivere in uno spazio liminale al confine tra umanità e bestialità, per cui il trapasso tra i due mondi è un semplice varco nella realtà scovato su un davanzale di una finestra, in un desiderio espresso o nella necessità di mutare per osmosi rispetto alla propria nuova condizione: nel racconto *Piccola Circe*, il protagonista non riesce più a mettersi in contatto con l'amico di una vita, Umberto, dopo aver saputo della sua frequentazione con una donna, Lunetta, particolarmente maliziosa. Il boxer di cui fa la conoscenza quando va a trovare Lunetta gli ricorda incredibilmente il suo amico, sofferente e umiliato nella sua nuova dimensione:

Accucciato sotto il tavolo, tremante, il boxer finalmente mi fissò. Erano gli sguardi di una creatura afflitta, vinta, spenta, distrutta, umiliata, che ancora tuttavia ricordava vagamente l'orgoglio della giovinezza perduta.

Mi guardava. E le lacrime gli sgocciolavano dagli occhi. Quelle pupille, quell'espressione, quell'animo. Come mi guardava! Povero Umberto.⁷⁰⁷

Dal titolo del racconto, possiamo intuire l'interpretazione che vuole offrirci Buzzati: tramite una delle consuete omissioni argomentali,⁷⁰⁸ ipotizziamo che la donna,

⁷⁰⁴ Sulla vicenda della reincarnazione di Dea e sulla dottrina della metempsicosi karmica di Steiner rielaborata da Ortese cfr. *supra* § 2.2 pp. 63 e ss.

⁷⁰⁵ ID., *Napoleone*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., p. 182.

⁷⁰⁶ La reincarnazione buzzatiana e il riconoscimento della stessa prevedono una somiglianza di fattezze e un richiamo, seppur accennato, di connotati specifici: «L'ho riconosciuto subito. Un po' diverso nei connotati, indubbiamente. Tuttavia nei limiti che un coniglio selvatico e un uomo possono coincidere, l'identità era perfetta». «E i baffi?». «C'erano, sicuro. Sotto forma di due macchioline nere sopra il naso. E anche il ciuffo c'era... L'orecchia destra, di pelo scuro, pendeva floscia di traverso, ricadendo sulla fronte... Pensando poi alla faccenda della svastica, tutto era chiaro. Il Führer reincarnato in un coniglio!» (ID., *Hanno mangiato Adolfo Hitler*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., pp. 60-64, già in «Corriere della Sera», 8 dicembre 1949).

⁷⁰⁷ ID., *Piccola Circe*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., p. 152, già in «Corriere della Sera», 15 dicembre 1959.

⁷⁰⁸ Strategia narrativa eletta da Buzzati è quella dell'omissione argomentale, per cui l'autore concede all'esclusione di particolari fondamentali per la ricostruzione evenemenziale della vicenda narrativa, obbligando il lettore a ricomporre e ricostituire gli elementi mancanti, colmando i vuoti così creati: cfr. S. DALLABRIDA, *La soluzione semantico-sintattica delle omissioni argomentali in alcuni racconti di Buzzati*, «Studi buzzatiani», 9, 2014, pp. 54-67. In generale, sulla sintassi buzzatiana si rimanda a M.

ammaliatrice e ammiccante, sorella di tutte le *femme fatale* buzzatiane,⁷⁰⁹ abbia trasformato il suo uomo in un fedele e muto compagno che ora può riportare facilmente all'ordine del suo volere. In questa metamorfosi animale, che ricorda moltissimo il Gregor kafkiano – non a caso, molto amato da Buzzati – l'uomo, affondato nella sua stessa sottomissione, incapace di emergere dalle sabbie mobili in cui è avviluppato, si trasforma per osmosi nella creatura languida e domestica per eccellenza.⁷¹⁰ Gli occhi sofferenti costituiscono il motivo dell'agnizione della presenza umana dietro la parvenza animale, come spesso accade anche in Ortese:⁷¹¹ in realtà Buzzati, come pure l'autrice dell'*Iguana*, nello sguardo ammalato dell'animale umiliato comunicano la profonda vicinanza e, al contempo, la diametrica distanza tra l'essere umano e la bestia solitaria.

Di segno opposto è la duplice metamorfosi narrata nel racconto *La farfallina*, in cui un sottosegretario all'Ordine Pubblico, per salvarsi da assalto di due delinquenti, prega di essere trasformato prima in un pipistrello e poi in una farfallina, così da riuscire a entrare nel suo ufficio dallo spiraglio di una finestra socchiusa.⁷¹² La straordinaria metamorfosi salvifica è preceduta e in un certo senso preconizzata dal tentativo fallito di salvare una farfalla da parte dell'onorevole all'inizio del racconto, quasi che l'aiuto occorsogli da una dimensione superiore sia ricompensa del soccorso offerto all'animale. Il probabile desiderio di dileguamento dell'onorevole, soffocato dalle sue mansioni parlamentari, è sublimato dalla trasformazione prima in un volatile notturno («Non più uomo, non più sottosegretario, semplicemente pipistrello, ma salvo»),⁷¹³ poi in una farfallina giallo-marrone, nel cui corpo troverà la morte ad opera del suo collega che lo colpirà con una

BIONDO, *Perché io ho sempre scritto nella stessa maniera. Aspetti della sintassi buzzatiana (1933-1971)*, «Studi buzzatiani», XVIII, 18, 2013, pp. 29-41.

⁷⁰⁹ Una sottile tendenza misogina è riconoscibile in filigrana anche in un episodio del *Segreto*, quando viene narrata la battaglia tra i bruchi e gli icneumoni, degli insetti-mostri di genere femminile: «Ebbe inizio una curiosissima caccia. Mentre i maschi giravano per avvistare le prede, le femmine assalivano i bruchi divoratori. Pieni fino al collo per il continuo mangiare, i vermi non seppero difendersi. Non ci fu tempo neppure di gettare l'allarme, tanto repentina fu l'incursione. Emittendo delle sottilissime grida per eccitarsi a vicenda, le icneumoni piombavano sui bruchi, li afferravano per i peli, li stringevano fra le gambe, coprendoli di contumelie. Poi li infilzavano con l'aculeo, con velocità sorprendente, in ogni parte del corpo. Esclamavano: "Eccoti la medicina, che ti possa guarire per sempre!"». (D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, cit., p. 108 e cfr. I. CROTTI, *Dino Buzzati*, cit., pp. 18-19). In generale, sull'immaginario femminile nell'opera buzzatiana si rimanda senz'altro a A. R. DANIELE, *Ombre femminili in Dino Buzzati: indizi di donne prima di Un amore*, Firenze, Franco Cesati, 2018, mentre per la connotazione perturbante che sottintende la presenza degli insetti nella narrativa buzzatiana si rinvia a E. CONVENTO, *Presenze entomologiche perturbanti nella narrazione di Buzzati*, cit.

⁷¹⁰ Sul tema della metamorfosi per sfuggire al dolore, si rimanda a § *supra* 2.2 e § 2.4 p. 101 nota 346. Una simile metamorfosi 'accomodante' e 'per osmosi' è quella di cui sono protagonisti Jacinto e Genaro della *Parábola del naufrago*, per cui cfr. *supra* § 3.4 pp. 161-162 nota 563.

⁷¹¹ Cfr. *supra* § 2.2.

⁷¹² Per l'immaginario simbolico legato alla farfalla si rinvia a *supra* § 2.3 p. 89 nota 302.

⁷¹³ D. BUZZATI, *La farfallina*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., p. 104.

riga da disegno. È significativo che la metamorfosi avvenga qui per scambio: l'onorevole prima nota gli animali e poi esprime il desiderio di assumerne le fattezze, ottenendole tramite una sorta di migrazione dell'anima. Rispetto a *Garofano verde* e a *Folletto a Genova*, dove pure si verificano metamorfosi salvifiche, la presenza mitologico-divina tende a dissolversi, il tono dolorosamente lirico lascia il posto ad uno sguardo cinico e disincantato che non consente alla salvazione di compiersi in assoluto, ma solo fintantoché non interviene uno dei diversi uomini-ragione a spegnere l'entusiasmo e gli effetti della sublimazione.

In quanto prodotti dell'inconscio, non di rado gli animali rimandano altresì al repertorio immaginifico dell'Apocalisse biblica. Rovesciando ruoli e determinazioni gerarchiche, Buzzati dipinge un'animalità che prende il sopravvento sull'uomo, costruendo piccoli e chimerici mondi alla rovescia, come nel racconto *I topi*,⁷¹⁴ dove i roditori arrivano a sottomettere l'uomo, ponendolo al loro servizio, ma anche in *L'opportunist* o *Le mosche*, in cui l'animalità assume le fattezze non più di vittima bensì di carnefice.⁷¹⁵ Nell'immaginario distopico dell'autore sovente trova posto il

⁷¹⁴ D. BUZZATI, *I topi*, in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., pp. 341-346. Il topo è una delle poche bestie non particolarmente apprezzata dall'autore, come si può notare anche dalla novella *La terribile Lucietta* e dal breve 'canvoaccio' *Il topo*, comparso in *In quel preciso momento*, in cui è riconoscibile l'architetto del successivo racconto.

⁷¹⁵ Buzzati torna spesso al vagheggiamento di questi scenari distopici (o utopici, a seconda delle prospettive) in cui gli animali riescono finalmente a sottomettere l'uomo. In risposta ad uno dei 'piccoli' che pongono domande nella rubrica «I perché», sul «Corriere dei Piccoli» (cfr. *supra* § 4.2 p. 189 nota 646), Buzzati scrive: «Pensa un po': che diritto avremmo di protestare se un bel giorno, per uno strano miracolo del cielo, si invertissero all'improvviso le parti e padroni del mondo non fossimo più noi uomini ma gli animali? I quali, giustamente, ci chiuderebbero nei recinti di grandi allevamenti e di tanto in tanto ci manderebbero a prendere per farci macellare e ricavare gustosi pranzetti» (D. BUZZATI, *I «perché»*. *Le risposte alle lettere dei bambini sul «Corriere dei Piccoli»*, cit., p. 92). Ancora, nell'elzeviro *I cani stratosferici*, immagina che, una volta sbarcati su un nuovo pianeta, gli uomini ritrovino una popolazione di cani che stravolgano i rispettivi ruoli gerarchici: «E se gli uomini, una volta arrivati a Marte, per esempio, trovassero il pianeta abitato da una popolazione di cani intelligentissimi e civilissimi? E se questi cani tenessero in schiavitù una razza di uomini infinitamente meno capaci di loro? E se questi uomini venissero usati dai medesimi cani come *corpora vilia* per esperimenti stratosferici? E se il comando supremo canino annunciasse che, lanciati per mezzo di razzi ad altezze vertiginose e quindi fatti discendere con paracadute, "alcuni uomini" sono atterrati, o meglio ammarziati, in "condizioni soddisfacenti"? Non resteremmo piuttosto imbarazzati?» (D. BUZZATI, *I cani stratosferici*, in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. I*, cit., p. 105, già in «Corriere d'informazione», 19-20 febbraio 1957). In *Il sogno del vigile urbano* (ivi, pp. 34-36), il vigile Tomaso Frigerio fa un sogno in cui, in un mondo alla rovescia, i cani portano a spasso gli uomini e fanno loro da padroni. Sempre sulla scorta del rovesciamento perturbante in seno al fantastico, si può inserire il gigantismo degli animali, ulteriore *leitmotiv* della narrativa breve buzzatiana, per cui si rimanda senz'altro a R. CARNERO, *Il bestiario di Dino Buzzati... (parte seconda)*, cit., pp. 66-69. In *La lepre gigante* (in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., p. 124, già in «Corriere della Sera», 25 maggio 1969), l'autore racconta, con il solito codice che confonde cronaca e narrazione fantastica, di aver avvistato una lepre gigante che abbraccia un fucile a due canne e si domanda in quale destino incorrerebbe l'umanità se anche altri animali decidessero di fare lo stesso. Per Arslan, lo scrittore «alterando improvvisamente l'ordine naturale delle cose, e prestando agli animali stessi, ingigantiti o di forme mostruose, linguaggi e abitudini umane, crea il sospetto e l'impressione nel lettore di un'"altra" realtà, con leggi e abitudini simili a quelle umane, ma senza, dell'uomo, la miserevole perfidia e le abiette paure» (A. VERONESE ARSLAN, *Invito alla*

capovolgimento metamorfico dei rapporti di forza uomo-animale e non necessariamente in misura negativa. La ridefinizione ‘ecologica’ buzzatiana del *topos* del mondo alla rovescia ha l’obiettivo di denunciare la follia contemporanea: enunciando l’impossibile, tramite l’espedito dell’*ἀδύνατον*, l’autore intende mostrare icasticamente l’assurdità dei comportamenti umani, rendendo particolarmente corrosiva la satira del presente.⁷¹⁶ Così continua l’intervista di Panafieu:

Hai detto: «che capisca le insidie dell’uomo» ... In che senso hai avuto da soffrire di tali insidie nella tua esistenza?

No. Non è per questo. Vedevo piuttosto queste povere bestie, che sono decimate orrendamente. Per quello mi sono sempre augurato che un giorno o l’altro, nella scala dell’evoluzione – che evidentemente non si vede (perché sono sempre uguali, le bestie, finora...) – possano imparare l’uso delle armi da fuoco. E io mi augurerei che i cacciatori, una bella mattina, si trovassero di fronte delle lepri, dei conigli selvatici, anche degli uccellini con dei fuciletti... Non occorrerebbe che facessero tanto male... Basterebbe che gli sparassero addosso... Ma che sparassero sul serio!... Sarebbe una cosa stupenda...⁷¹⁷

L’auspicio della vendetta animale nell’ambito di uno scenario utopistico e, al tempo stesso, distopico per le possibili derive di devastazione ed anarchia si inquadra perfettamente nel sentimento ‘ecologico’ di Buzzati che non si concentra tanto sulla soddisfazione del mondo animale, quanto sulla sorpresa spaventosa del cacciatore costretto, per la prima volta, a subire l’aggressione solitamente inferta.⁷¹⁸

Anche Buzzati ha fatto esperienza di caccia nella sua infanzia, anche se solo nella misura di sollazzo infantile di catturare animaletti nel giardino della sua casa di Belluno, la cui frequentazione contribuisce a formare l’immaginario naturalistico dell’autore. Il pentimento subentrato a questo primo contatto con l’animalità sposterà lo scrittore nella schiera dei più feroci detrattori dell’attività venatoria, tra cui sicuramente si colloca anche Ortese. A sostegno di questa posizione anticaccia vi è l’articolo *Un orsacchiotto salverà*

lettura di Dino Buzzati, cit., p. 75). Alla topica del rovesciamento possono essere ascritti anche quei racconti da cui l’essere umano, a confronto con l’animale, ne fuoriesce degradato, svilto, come nel caso di *Il diluvio universale*; *La creazione* e *Le aquile*.

⁷¹⁶ Sul *topos* del mondo alla rovescia si rinvia a G. COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1981.

⁷¹⁷ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 3. La figura della lepre che imbraccia il fucile era stata già tratteggiata nel racconto *La lepre gigante*, per cui cfr. *supra* p. 208 nota 715.

⁷¹⁸ Sull’onda della rimodulazione-ribaltamento dell’antropocentrismo si introduce anche *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi (1978), in cui nel 2293, in uno scenario post-apocalittico, tre animali (precedentemente allevati in cattività in un circo) e un nano si salvano da un’esplosione atomica e si pongono in contrasto con qualsiasi altro essere vivente incontrino sul loro cammino. Avversando il sentimento antropocentrico che non riusciva a immaginare l’animalità se non in rapporto al pensiero umano, Volponi mette in luce la totale estraneità dell’animale rispetto alle preesistenti macchinazioni umane: cfr. P. VOLPONI, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 2014 e A. INGLESE, *L’umano e l’animale in Il pianeta irritabile di Paolo Volponi*, «Cahiers d’études italiennes», 7, 2008, pp. 347-357.

le aquile e le foche italiane in cui, sull'onda dell'entusiasmo per l'operato del WWF (il cui simbolo è il panda, nonché l'«orsacchiotto» del titolo) in Italia, Buzzati si lancia in una pungente invettiva contro l'attività venatoria, passando in rassegna diverse specie in via di estinzione per colpa della sconsiderata aggressione umana: «Quando compare un animale libero e felice, il primo impulso della nostra gente è di ammazzarlo. I rapporti tra uomini e animali si direbbe siano da noi ancora quelli di centomila, dieci milioni di anni fa: in mancanza di più precise informazioni, io ti sopprimo». ⁷¹⁹

All'anno successivo risale l'articolo "*Soluzione finale*" per i passerii, in cui Buzzati, con il consueto taglio ironico-polemico, contesta la proposta di modifica della Legge del 2 agosto 1967 n. 799 che, tra le diverse specifiche e limitazioni, vietava anche l'utilizzo delle reti per l'uccellazione, nella fattispecie delle «reti sussidiarie o "passate" nei roccoli, nelle brescianelle e nelle uccellande analoghe, escluse le passate tordare». ⁷²⁰ I trenta senatori chiedevano la deroga del suddetto divieto, per cui, per assecondare determinate esigenze e a certe condizioni (come nel caso di ricerche ed esperimenti sulle migrazioni dell'avifauna), si sarebbe ripristinato l'utilizzo di roccoli e uccellande. Come spesso accade nel giornalismo buzzatiano, all'iniziale impostazione oggettivo-cronachistica subentra il tono appassionato del difensore dell'animalità, terrorizzato all'idea che, a causa della sconsideratezza dell'attività venatoria, si possa giungere a «girare per ore nei boschi solitari senza sentire più la voce di un solo uccellino». ⁷²¹ Di fatto, con la legge 28 gennaio 1970, n. 17 sono state previste delle Disposizioni integrative della legge 2 agosto 1967, n. 799, in cui, però, non sono menzionati né i roccoli né le uccellande, cui sembra invece particolarmente interessato il giornalista bellunese. ⁷²²

A questo punto sembra interessante proporre uno *specimen* della posizione di Ortese riguardo l'attività venatoria. In risposta ad un intervento di Goffredo Parise sul «Corriere della Sera», in cui l'autore assolveva i cacciatori dal peccato omicida in quanto «l'animale non è amico dell'uomo», poiché «con la parola si comunicano i pensieri e senza parola

⁷¹⁹ D. BUZZATI, *Un orsacchiotto salverà le aquile e le foche italiane*, in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol II*, cit., p. 217, già in «Corriere della Sera», 13 giugno 1968.

⁷²⁰ Art. 4, co. 1, lett. n), Legge n. 799/1967, modificativa del Regio Decreto del 5 giugno 1939 n. 1016, recante il «Testo unico per la protezione della selvaggina o per esercizio della caccia».

⁷²¹ D. BUZZATI, "*Soluzione finale*" per i passerii, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, cit., p. 382, già in «Corriere della Sera», 21 settembre 1969. Questo scenario distopico era già stato proposto nella trasposizione narrativa di *I vantaggi del progresso*, in cui un'anziana coppia trasferitasi in campagna fa l'esperienza desolante dell'angosciante silenzio della foresta. Laddove vi era un costante e tenero cicaleccio, adesso vi è un «nudo silenzio» che ricorda «il sonno dei sepolcri» (in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., p. 376, già in *Egregio signore, siamo spiacenti di...*).

⁷²² È peculiare che il Decreto Regio del 5 giugno 1939 n. 1016 e successive modificazioni sia in vigore tutt'ora.

può accadere che ti sbranino un braccio»,⁷²³ Ortese scrive *Risposta a Parise sulla caccia*, in cui, utilizzando le consuete argomentazioni, afferma la sua totale avversione alla caccia, soffermandosi anche e soprattutto sul motivo dell'assenza della parola negli animali:

Se la parola – che sembra contrassegnare un essere superiore – fosse davvero segno di un potere o una superiorità umana interiore (non collegata alla forza o all'avidità, com'è ora), subito comprenderemmo che quella umiliazione e desolazione cui abbiamo sottoposto tutto ciò che non è l'uomo (devo questa definizione finissima a Giorgio Manganelli), giunta al muro di confine, dove non c'è più distruzione, perché non c'è nulla, sta ora tornando verso di noi, umanità. E ciò che abbiamo fatto, e tuttora freddamente facciamo, lo subiremo. E il conto ci sarà mandato a casa. Non avremo di che pagarlo, se non con le nostre tanto sensibili persone.⁷²⁴

Sempre sulla falsariga dell'empatica condivisione della sofferenza animale, si colloca il racconto *I reziarii*, in cui viene descritta la sofferenza di un piccolo ragno vittima del gioco egoistico e insensato di un monsignore, erto a padrone spietato del destino animale e associato, come si può ben comprendere dal titolo del racconto, ad un *editor* durante i giochi gladiatorii, che si sollazza nello spettacolo feroce del debole che soccombe al forte. Anche in questo racconto aleggia una presenza divina, sicuramente dai tratti cristici, che, sotto forma di una nuvola gialla, sembra lanciare le sue rimostranze all'indifferente monsignore:

Col dubbio che uno lo stesse fissando alle spalle, monsignore si voltò di nuovo. Ma dietro a lui non c'era nulla: tranne la campagna, il tramonto e una nuvola gialla la quale protendeva una specie di braccio lunghissimo, simile a un avvertimento. Verso di lui forse?⁷²⁵

La rivelazione fulminea della sofferenza, giunta dopo l'«avvertimento», rilegge lo scenario trasfigurandolo in un martirio compiuto:

Le otto zampine palpitavano a ritmo tutte insieme con dolcezza, come invocando: il derelitto, l'innocente, l'agnello del Signore. In ginocchio sul prato, monsignore era chino sopra quel dolore irrimediabile. Dio, che cosa aveva fatto! Poco era bastato, un piccolo scherzo sperimentale, a rovinare una vita. Così egli stava pensando, quando notò che il ragno lo guardava: dai suoi occhietti inespressivi qualcosa di duro e cocente saliva fino a lui. Si accorse pure che il sole era disceso: alberi e siepi si facevano misteriosi fra lanugini

⁷²³ G. PARISE, *Ma come è pericoloso amare gli animali*, «Corriere della Sera», 19 settembre 1981, p. 6.

⁷²⁴ A. M. ORTESE, *Risposta a Parise sulla caccia*, in EAD., *Le Piccole Persone*, cit., p. 128.

⁷²⁵ ID., *I reziarii*, in «Corriere della sera», 19 ottobre 1947, ora in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., p. 243.

di nebbia, aspettando. E adesso chi si muoveva alle sue spalle? Chi sussurrava piano piano il suo nome? No, pareva proprio che non ci fosse nessuno.⁷²⁶

Il ragnetto, divenuto subitaneamente «l'agnello del Signore» è vittima sacrificale del *divertissement* crudele, simile a quello attribuito dall'autore ai cacciatori. Nel momento della rivelazione, come spesso accade nella narrativa buzzatiana, la risoluzione non è già più applicabile, il dolore inferto è «irrimediabile». Lo sguardo animale, su cui si è già ampiamente discusso per Ortese e Delibes, è unico strumento attraverso cui far giungere recriminazioni e appelli d'aiuto, salvo che ci sia qualcuno disposto a raccogliarlo. Nonostante l'inespressività, «qualcosa di duro e cocente» si fa strada per giungere acuminatamente nella coscienza del monsignore, depositando una condanna che si sostanzia in un movimento sussurrato, appena percepito.⁷²⁷

4.4 L'animale-monstrum: la condanna a priori e la salvezza mancata

Il tema della sofferenza universale e dell'inutile strage degli innocenti, capro espiatorio dell'uomo, torna nel celebre racconto *L'uccisione del drago*,⁷²⁸ in cui un drappello di quattro uomini e una donna – tutti estremamente altolocati – organizza una battuta di caccia per scovare e poi uccidere una dragonessa presumibilmente pericolosa, ma che si rivela ben presto essere anziana e innocua. L'aumento progressivo dell'atmosfera tensiva nel racconto – nella prima metà della novella è descritta, con estrema lentezza, la spedizione noiosa e goffa del gruppo – ha lo scopo di tratteggiare umoristicamente la battuta di caccia, rilevandone immediatamente l'insensatezza e la deriva grottesca. Il ritmo è continuamente sospeso dall'ipotesi,

⁷²⁶ Ivi, p. 244.

⁷²⁷ Simile è la costruzione narrativa del momento tensivo in *L'uccisione del drago*. Nell'intervista rilasciata a Panafieu, Buzzati ipotizza che nella costruzione di *I reziarii* sia stato presente, sebbene inconsciamente, il ricordo del racconto *La mosca* di Katherine Mansfield, a parere di Buzzati «uno dei più belli della letteratura moderna [...] una delle cose più terrificanti e perfette che siano mai state scritte, perché nella vicenda tragica di un insetto l'uomo vede lo specchio del proprio destino» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 156). Nel racconto, il capo di un'azienda di cui non viene mai fatto il nome, profondamente sofferente per la morte del figlio avvenuta sei anni prima e da cui non si è mai ripreso, dopo aver salvato una mosca dall'affogamento nell'inchiostro del calamaio, decide di finirla lui stesso, in una tortura lunga e crudele, quasi a voler pareggiare i conti con il destino per ciò che gli è stato tolto: cfr. K. MANSFIELD, *La mosca*, in EAD, *Il nido delle colombe*, cit., pp. 123-138). Tra l'altro, nel racconto *Il moscone* di Buzzati (cfr. *infra* p. 221), sembra quasi che il protagonista (dietro cui quasi certamente si cela l'autore negli ultimi anni della sua vita) desideri riscattare la mosca dal suo destino, decidendo di risparmiarla nonostante il fastidio arrecatogli. Anche Buzzati, quindi, come Ortese, aveva letto e fatto propria la narrativa breve della scrittrice neozelandese.

⁷²⁸ ID., *L'uccisione del drago*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., pp. 75-89, già in «Oggi», 3 giugno 1939, poi in «Corriere d'informazione», 24 marzo 1956 e in *Sessanta racconti*.

soggiacente a tutta la spedizione, che la dragonessa non esista;⁷²⁹ ciononostante, l'animale è condannato ancor prima che se ne verifichi l'esistenza e sicuramente a prescindere dall'effettiva o anche solo potenziale pericolosità. L'agonia della bestia occupa un'ampia parte del racconto, andando a costituire, nelle pagine buzzatiane, il lascito testamentario dell'animale fantastico, già destinato ad una eterna dimenticanza in virtù della sua non-esistenza limbica, ora definitivamente assegnato all'oblio, nonostante la sofferenza della morte:

Nessuno aveva risposto al suo grido, in tutto il mondo non si era mosso nessuno. Le montagne se ne stavano immobili, anche le piccole frane si erano come riassorbite, il cielo era limpido, neppure una minuscola nuvoletta e il sole andava calando. Nessuno, né bestia né spirito, era accorso a vendicare la strage. Era stato l'uomo a cancellare quella residua macchia del mondo, l'uomo astuto e potente che dovunque stabilisce sapienti leggi per l'ordine, l'uomo incensurabile che si affatica per il progresso e non può ammettere in alcun modo la sopravvivenza dei draghi, sia pure nelle sperdute montagne. Era stato l'uomo ad uccidere e sarebbe stolto recriminare.⁷³⁰

Interessante è il confronto che si può facilmente istituire tra Buzzati e Ortese nel comune rovesciamento del *topos* sacro dell'uccisione del drago, momento culminante dell'agiografia di San Giorgio.⁷³¹ In entrambi gli scrittori, il drago è una creatura indifesa, che si nasconde senza l'intenzione di nuocere all'essere umano. Il drago rettiliano di Ortese (che ha, per giunta, numerose similitudini con l'Iguana, una sorta di drago in miniatura) è «piccolo», quello di Buzzati è di «una vecchiezza immensa», «decrepito, quasi al termine della vita», il che incrementa la sua già evidente debolezza.⁷³² La dragonessa è anche molto simile al puma Alonso, anche per il territorio d'elezione: se il puma pare «sacchetto di pietre»,⁷³³ e giace in una delle «petraie italiane, dove egli fu spinto e abbandonato»,⁷³⁴ il drago abita un territorio montuoso e desertico, uno dei tanti paesaggi 'consumati' buzzatiani:

Non si udiva che lo smisurato silenzio delle montagne, toccato da qualche sussurro di ghiaia. Ora a destra ora a sinistra una cornice di terra si rompeva improvvisamente, e sottili rivoli di sassolini cominciavano a colare, estinguendosi con fatica. Ciò dava al paesaggio

⁷²⁹ A questo proposito, Mellarini ha parlato di una «quête puramente negativa, dal momento che la spedizione viene intrapresa con l'obiettivo di dimostrare la non esistenza dell'animale» (B. MELLARINI, *Tra favolismo e allegorismo. Ricerca e perdita del mito in due racconti buzzatiani degli anni Quaranta*, «Studi buzzatiani», 14, 2009, p. 120).

⁷³⁰ Ivi, p. 88.

⁷³¹ Per l'iconografia e la simbologia del drago si rinvia a *supra* § 2.1 p. 54 nota 171. Per la vicenda ortesiana di *Piccolo drago (conversazione)* si rinvia sempre a *supra* § 2.1.

⁷³² Ivi, p. 81.

⁷³³ A. M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, cit., p. 39 e cfr. *supra* § 2.6.

⁷³⁴ Ivi, p. 128.

un aspetto di perenne rovina; montagne abbandonate da Dio, parevano, che si disfacessero a poco a poco.⁷³⁵

Se da un lato, infatti, la pietra qui simboleggia «l'opposto dell'organico, che è soggetto alle leggi del cambiamento, del decadimento e della morte»,⁷³⁶ dall'altro, nella peculiare forma di pietrisco, ghiaia e sassolini che assume nel racconto buzzatiano sembra piuttosto rimandare alla disgregazione del non-organico, iperbolizzando la metafora del disfacimento. Significativo è anche che il drago venga ucciso a colpi di colubrina alternati a sassate: uscito da un antro roccioso, in cui si nascondeva dagli esseri umani, troverà la morte incontrando nuovamente la pietra, suo elemento congeniale. L'*explicit*, colmo di tensione e che prelude a una catastrofe non raccontata – tipico dei finali aperti buzzatiani –, è rappresentato dalla preoccupante tosse del conte: «Tutto sembrava finito, una triste cosa da dimenticare e nient'altro. Ma il conte Gerol continuava a tossire, a tossire»,⁷³⁷ scaturita presumibilmente da un avvelenamento da inalazione del fumo fuoriuscito dalla carcassa del drago. Si tratta, in ultima analisi, del pericoloso monito della Natura che, aggredita, si difende sconvolgendo a sua volta gli equilibri umani; Buzzati, rivelando ancor più la sua sensibilità ecologica *ante litteram*, vuole dar voce a quei «legami misteriosi e tenaci che corrono tra la natura e le sue creature, che troppo facilmente l'uomo definisce “mostri” o “nocivi”, e che fanno parte invece di un sapientissimo equilibrio».⁷³⁸

Qui viene anche ribaltata anche la topica folcloristica per cui il drago è creatura pericolosa che necessita di essere sconfitta dall'eroe per ripristinare l'ordine della civiltà, laddove costituiva una delle prove della sua iniziazione all'età adulta e amorosa, che pure, sebbene in ottica regressiva, avveniva con l'uccisione del drago ortesiano.⁷³⁹ Il drago che chiede aiuto, accasciandosi, è simile a Laika, alla foca di *Petizione al signor sindaco*, che emette «come un ansito, un affanno, un gemito profondo su e giù, uno stanco ululo, un lento e feroce singhiozzo, un disperato richiamo»⁷⁴⁰ e «la sua animalesca voce è pure la voce dell'anima nostra»⁷⁴¹ e di tutti gli animali buzzatiani che lanciano il loro appello inascoltato. L'animale fantastico versa lacrime e questo confermerebbe l'esistenza di

⁷³⁵ D. BUZZATI, *L'uccisione del drago*, cit., p. 79.

⁷³⁶ J. E. CIRLOT, *Pietra*, in ID., *Dizionario dei simboli*, cit., p. 357.

⁷³⁷ D. BUZZATI, *L'uccisione del drago*, cit., p. 88.

⁷³⁸ A. VERONESE ARSLAN, *Invito alla lettura di Dino Buzzati*, cit., p. 74.

⁷³⁹ Cfr. *supra* § 2.1

⁷⁴⁰ D. BUZZATI, *Petizione al signor sindaco*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., pp. 107-109: 107.

⁷⁴¹ Ivi, p. 109.

un'anima, perfino sacra, nelle creature animali, capaci di provare dolore esattamente come gli uomini. Il motivo della sofferenza è utilizzato, come già in Ortese, come elemento a suffragio della tesi secondo cui gli animali sconfinano facilmente nell'emotività umana e potrebbero anzi rappresentare un espediente salvifico, un riscatto *in extremis* se solo si riuscisse ad ascoltare l'appello silenzioso. Gli scienziati del racconto, ingabbiati nella loro dimensione pericolosamente antropocentrica, non possono in alcun modo rispondere al grido d'aiuto, anzi sperano che la dragonessa muoia quanto prima, togliendo l'insopportabile disturbo della sua presenza, inquietante pungolo per la loro coscienza.

È significativo che sia Ortese che Buzzati rovescino completamente la canonica connotazione diabolica del drago, avendo come obiettivo non tanto la risemantizzazione dell'animale fantastico, quanto lo stigma dell'agire umano che, prescindendo dalle declinazioni particolari, si sente in diritto di disporre a suo piacimento del mondo animale, aggrappandosi resistentemente alle tradizionali e ancestrali posizioni antropocentriche. Quella che l'animale vada ucciso in quanto bestia potenzialmente pericolosa o, comunque, inferiore è un paradigma talmente innervato nella coscienza umana da risultare praticamente inamovibile: anche laddove ne diventi lampante l'innocuità, l'uomo non si esime dal compiere il suo atto sacrificale, confidando in una purificazione data dall'aver proiettato altrove l'aggressività malcelata (similmente a quanto avviene con il meccanismo del capro espiatorio) e sperando in una futura assoluzione grazie all'assenza di anima della bestia assassinata. Se, però, per Ortese l'uccisione del drago, avvenuta esclusivamente nel contesto onirico ma determinante nella realtà, rappresenta una iniziazione regressiva (la bambina entra nel mondo adulto, con mutata percezione del mondo, similmente a Benvenuto del *Segreto*), l'assassinio della bestia buzzatiana ha il mero scopo di rappresentare la follia umana, nella sua insensata caccia all'alterità animale e mostruosa. Ad ogni modo, anche in Buzzati le conseguenze dell'evitabile omicidio saranno nefaste per gli assassini.

Sulla scorta della riabilitazione dell'animale fantastico si muove il noto racconto *Il colombre*,⁷⁴² in cui Stefano Roi trascorre tutta la vita a fuggire da un pesce presumibilmente pericoloso, una «bestia che non perdona»⁷⁴³ secondo la leggenda,

⁷⁴² D. BUZZATI, *Il colombre*, in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., pp. 54-59, già in «Corriere della Sera», 22 agosto 1961, poi incluso nella silloge, che da questo prende il nome, *Il colombre* (1966). Arslan definisce quest'ultima e *Le notti difficili* (1971) le «due ultime, stanche raccolte di racconti» (A. VERONESE ARSLAN, *Invito alla lettura di Dino Buzzati*, cit., p. 102).

⁷⁴³ D. BUZZATI, *Il colombre*, cit., p. 57.

decidendo di non andare mai più per mare, per poi scoprire, alla fine della sua esistenza infelice, che l'animale voleva donargli l'eterna felicità consegnandogli la famosa Perla del Mare, un amuleto preziosissimo. Sebbene l'impianto favolistico e l'esplicitazione e oggettivazione del simbolo non contribuiscano a creare l'atmosfera d'incanto misterioso tipica dell'autore⁷⁴⁴ (o forse, in parte, proprio per questo motivo), questo racconto rappresenta una delle più manifeste dichiarazioni rivelatrici della funzione salvifica dell'animale.

Anche circa l'esistenza di questo animale chimerico vi sono molti dubbi («I naturalisti stranamente lo ignorano. Qualcuno perfino sostiene che non esiste»)⁷⁴⁵ e il suo aspetto orribile e spaventevole concorre al propagarsi della sua fama negativa: «quel muso da bisonte, quella bocca che continuamente si apre e si chiude, quei denti terribili»⁷⁴⁶ sono gli indizi preconizzatori di una connaturata malvagità e spietatezza nell'individuare la vittima e darle la caccia fino a catturarla. È riconoscibile, pur nel quadro di un classicheggiante favolismo morale tipicamente buzzatiano, l'intenzione di rovesciare il panorama assurdamente egoriferito delle credenze collettive e le posizioni antropocentriche che fungono da condanna primaria per l'essere umano.

«Eccomi a te, finalmente» disse Stefano. «Adesso, a noi due!» E, raccogliendo le superstite energie, alzò l'arpione per colpire.

«Uh» mugolò con voce supplichevole il colombre «che lunga strada per trovarti. Anch'io sono distrutto dalla fatica. Quanto mi hai fatto nuotare. E tu fuggivi, fuggivi. E non hai mai capito niente».

«Perché?» fece Stefano, punto sul vivo.

«Perché non ti ho inseguito attraverso il mondo per divorarti, come pensavi. Dal re del mare avevo avuto soltanto l'incarico di consegnarti questo».

E lo squalo trasse fuori la lingua, porgendo al vecchio capitano una piccola sfera fosforescente.

Stefano la prese fra le dita e guardò. Era una perla di grandezza spropositata. E lui riconobbe la famosa Perla del Mare che dà, a chi la possiede, fortuna, potenza, amore, e pace dell'animo. Ma era ormai troppo tardi.

⁷⁴⁴ Ilaria Crotti sostiene che in questo racconto è ancor più evidente la fatica da parte dell'autore – sempre presente nella sua narrativa – di esprimersi in termini nettamente simbolici, a causa appunto della sua tendenza a rendere esplicito il simbolo: «Il fatto è che, in questo caso particolare, al colombre, al mostro degli abissi, l'autore non vuole negare da una parte il carattere favolistico di marca collodiana, dall'altra le costanti dell'inusitato e del “meraviglioso” ai cui meccanismi esterni, creanti *surprise*, affida buona parte delle speranze di un immediato successo, presso il lettore. Ecco che allora il simbolo originario, entrato in un “campo” soggetto ad attrazioni così disparate, deve privarsi innanzitutto di un linguaggio simbolico adeguato, in conflitto con la rappresentazione realistica o naturalistica e riparare in una figurazione mediata e pluritonale. Quando poi a queste esigenze si assommano quelle di un *explicit* in cui si tende ad un rovesciamento tematico, a fini rappresentativi (il mostro non ci ha inseguito per scopi maligni ma ci ha, invece, invano rincorso per donarci la felicità) tutto rientra in una logica scopertamente nota, difficilmente emblematicizzabile» (*Dino Buzzati*, cit., p. 77).

⁷⁴⁵ D. BUZZATI, *Il colombre*, cit., p. 59.

⁷⁴⁶ Ivi, p.

«Ahimè!» disse scuotendo tristemente il capo. «Come è tutto sbagliato. Io sono riuscito a dannare la mia esistenza: e ho rovinato la tua». ⁷⁴⁷

È evidente, nella vicenda del pesce-mostro benevolo, un rovesciamento con mutamento prospettico della simbologia legata a *Moby Dick*, con relativa carica polemica nei confronti dell'attività venatoria e dell'insensibilità ecologica. ⁷⁴⁸ È Buzzati stesso a dichiarare di aver letto e apprezzato, nonostante i limiti l'opera di Melville, definita «di una genialità straordinaria»; ⁷⁴⁹ malgrado questo, l'autore bellunese tiene molto a specificare, seppur con piglio ironico e con l'intenzione di non infrangere il patto finzionale instaurato con i lettori, la distanza mitico-simbolica che intercorre tra il suo pesce e la balena di Melville e lo fa nella prima 'tavola ex voto' dei *Miracoli di Val Morel*, l'ultimo libro buzzatiano:

So bene che in certe ristrette cerchie di studiosi regna la convinzione che il Colombre non sia altro che una arbitraria contraffazione della grande Balena Bianca, immortalata da Melville. Ma so altrettanto bene che costoro si sbagliano. Troppe volte, e da testimoni troppo seri, è stato avvistato il Colombre perché si possa dubitare della sua esistenza autonoma. Ogni volta il mostro, che dobbiamo chiamare così perché meraviglioso non già perché apportatore di sventure, fu visto di colore verdastro, o verde, o azzurro verdastro. Mai bianco, come Moby Dick. Inoltre si è sempre distinto da questa orribile incarnazione dell'inferno in quanto non ha mai fatto male ad alcuno. Lo spavento dei marinai alla sua vista, grandissimo, non autorizza ad attribuirgli azioni disonorevoli. ⁷⁵⁰

Con *I miracoli di Val Morel*, Buzzati si cimenta in un prodotto sperimentale adoperando lo strumento ironico e in parte dissacrante della parodia *sull'ex voto*. Si tratta di un dispositivo iconotestuale in cui sono immaginate 39 pitture votive dedicate a Santa Rita, accompagnate da didascalie esplicative o brevi racconti-cornice. Indubbiamente l'intenzione autoriale non è quella di proporre delle immagini-testo a scopo devozionale,

⁷⁴⁷ ⁷⁴⁷ D. BUZZATI, *Il colombre*, cit., p. 59.

⁷⁴⁸ Cfr. *supra* § 3.3 p. 156 nota 551.

⁷⁴⁹ ID., *Lettere a Brambilla*, a cura di L. Simonelli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1985, p. 228

⁷⁵⁰ D. BUZZATI, *I miracoli di Val Morel*, Milano, Mondadori, 2022, p. 14. In realtà, nel progetto originario e nella prima edizione le tavole erano trentaquattro e l'opera portava il titolo di *I miracoli inediti di una santa* (Edizioni del Naviglio, 1970), frutto della mostra espositiva organizzata nel '70 presso la Galleria del Naviglio di Venezia. Successivamente, vengono incluse anche *Il Colombre*, *Il Gatto Mammona*, *Il pettirosso gigante*, *I marziani* e *Caduta della casa Usher*. Qui, gli ex voto offerti alla santa hanno lo scopo di ottenere la grazia della liberazione dalle proprie paure, materializzate sotto forma di mostruose creature: cfr. R. COGLITORE, *Il dispositivo dell'ex voto ne i Miracoli di Dino Buzzati*, «Sans Soleil», 2, 2013, pp. 8-9. Per le fonti del *Colombre* si rinvia a M. PERALE, *Buzzati e lo sciamano. Fonti iconografiche e tematiche del Colombre*, «Studi buzzatiani», n. 9, 2004, pp. 35-46. Perale ipotizza l'intervento di una suggestione spagnola nella creazione del nome «colombre», ma Lazzarin suppone si possa trattare di una di quelle «parole-viticcio» che designano «una realtà inesistente, ma di cui non riusciamo a liberarci» (S. LAZZARIN, *Vipistrello, colombre, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano*, «Italies [Online]», 10, 2006, URL: <http://journals.openedition.org/italies/634>; DOI: <https://doi.org/10.4000/italies.634>). In questo senso, si potrebbe ipotizzare che la visione del Colombre scaturisca da una radicata ossessione, di cui il mostro rappresenta la proiezione fantasmatica.

bensi quello di fantasticare curiosamente e, talvolta, di caricaturizzare una pratica devozionale che accoglie in sé elementi del folclore bellunese e della tradizione popolare fantastica.⁷⁵¹

Anche qui è presentata una vera e propria galleria di *monstra* potenzialmente pericolosi, ma, come spesso accade con le creature mostruose buzzatiane, il risultato della dialettica contrastiva tra l'uomo e il *monstrum* è uno stravagante paradosso: l'uomo, alla fine della *quête*, risulterà più orrido e temibile del mostro stesso, poiché l'orrendo è «l'epitome dell'incapacità umana di relazionarsi con la propria parte sommersa».⁷⁵²

Anche Ortese aveva preso in esame la vicenda di Moby Dick, facendo assurgere la balena perseguitata a simbolo dell'animalità contemporanea. Nell'articolo *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, pubblicato sul «Corriere della Sera» nel '69, l'orsa bianca imprigionata nello zoo con il suo cucciolo è «l'ultima trasformazione della Balena, di Moby Dick. È Dio giacente nell'ultima gabbia, coperto dal dolore freddo della sua pena»;⁷⁵³ mentre il capitano Achab diventa un

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.⁷⁵⁴

In Buzzati, come già in Ortese e in Delibes, la *pietas* per il diverso, per l'emarginato viene trasfigurata, attraverso un meccanismo traspositivo, in questi animali sgradevoli nell'aspetto mostruoso e per questo ripudiati tanto dai loro simili (come avviene in *Vecchio facocero*), tanto dagli esseri umani. La condanna alla solitudine eterna pesa sulle loro teste fin quando il messaggio salvifico non emerge, rovesciando ogni prospettiva finora faticosamente costruita. Stefano è indubbiamente più saggio dei grotteschi cacciatori del drago o dell'ostinato Achab, ma necessita di toccare con mano non solo l'innocuità del pesce, ma anche la potenziale ricompensa – tra l'altro racchiusa in un oggetto materiale e canonicamente prezioso – che gli sarebbe spettata se solo avesse deciso di fermarsi ad ascoltare il suo inseguitore.

⁷⁵¹ Su *I miracoli di Val Morel*, si rinvia a R. COGLITORE, *Il dispositivo dell'ex voto ne I miracoli di Dino Buzzati*, «Sans Soleil», 2, 2013, pp. 7-24.; EAD., *Delle impossibili verità. Le funzioni delle didascalie ne I Miracoli di Val Morel di Dino Buzzati*, «Mosaico Italiano», XIII, 145, 2016, pp. 10-15 e M. FREGONA, *Oltre l'addio: i miracoli di Val Morel di Dino Buzzati*, «Studi novecenteschi», 95, 1, 2018, pp. 11-20.

⁷⁵² M. L. SIPIONE, *Sdraiarsi fra gli animali per salvarsi...*, cit., p. 254.

⁷⁵³ A. M. ORTESE, *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, «Corriere della Sera», 1° marzo 1969, p. 11 poi in EAD., *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, Milano, Adelphi, 2011, p. 101.

⁷⁵⁴ M. L. SIPIONE, *Sdraiarsi fra gli animali per salvarsi...*, cit., pp. 98-99.

Nella fattispecie, il riconoscimento dell'animale salvifico quando ormai è troppo tardi rappresenta una epifania tardiva e quindi mancata, non per colpa dell'animale, che pur di salvare l'uomo prescelto ha condannato la propria esistenza all'infelicità, bensì a causa della miopia di Stefano che era in grado di scorgere solo «un puntino nero che affiorava a intermittenza dalle acque»,⁷⁵⁵ nonostante la prerogativa, concessa a lui soltanto, di riuscire a vedere il mitico pesce. L'auto-condanna di Stefano è metafora e metonimia del destino che l'umanità sta costruendo per se stessa: una infinita ed imperitura scomunica dal mondo e dalla propria interiorità, auto-progettata e auto-gestita per la propria personale ed eterna insoddisfazione.⁷⁵⁶

L'oscillare del mostro tra esistenza e non esistenza è dovuto, in conformità con il totale stato di subordinazione dell'animalità, all'alternarsi degli stati di coscienza e consapevolezza umana, sollecitati da un lato dalla saltuaria predisposizione dell'uomo a credere in ciò che non vede – a compiere, quindi, un vero e proprio atto fideistico –, dall'altro dall'apparente casualità con cui all'osservatore viene garantita la possibilità di riconoscere l'animale, condizione che apre la strada alla soggettività assoluta da parte dell'osservatore, suscettibile di vedere o non vedere l'animale.⁷⁵⁷ L'animale fantastico diventa così allegoria di un'immaginazione che agonizza nel predominio indiscusso della razionalità postmoderna, così anche come il fantasma che «si fa simbolo della modernità interpretando la dissoluzione del passato di fronte all'avanzare inarrestabile del moderno che con il suo razionalismo non accetta la presenza della fantasia». Così anche la caccia e la lotta ad armi impari contro il Baubau, creatura portentosa che viaggia sospesa a mezz'aria e fa visita ai bambini nei loro sogni, assume i contorni di una guerra contro la fantasia; infatti, poco dopo la morte

⁷⁵⁵ D. BUZZATI, *Il colombre*, cit., p. 56.

⁷⁵⁶ L'idea insita nell'autore che l'uomo meriti una condanna eterna a causa della sua avversione distruttiva nei confronti della natura si ritrova anche nelle considerazioni formulate al termine del conflitto mondiale in una pagina di diario datata giugno 1945: «Le città nottetempo sono illuminate, le finestre aperte, gli animi tornati ormai alle cose di un tempo che parevano perdute, il sole vogliamo dire sulle spiagge felici, i suoni di festa dalle aeree logge, le partenze verso regni favolosi, le avventure di notti lontane, le speranze, i sogni (la luna non fa più paura). Eppure da un momento all'altro, oggi o domani, domani o dopodomani l'altro, misericordia di Dio, ma che cosa abbiamo fatto per avere tutto questo? Il silenzio ora regna sulle notti, gli amori, delicate chitarre, sospiri, canti, fischi di locomotive, tenebrose sirene di piroscafi illuminati in partenza, pieni di fatalità. Ma non è un gioco questo, un inganno? Forse che è mutata la nostra condanna, ch'era così giusta?» (D. BUZZATI, *In quel preciso momento*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 21-22)

⁷⁵⁷ Oltre a *L'uccisione del drago* e a *Il colombre*, anche in *La grande biscia*, l'esistenza del grande serpente è continuamente messa in dubbio, mentre l'autore-narratore sembra ritenere che l'animale esista davvero. Un serpente chimerico è protagonista anche di *Un serpente di mare spaiato*, in cui l'autore mette in risalto l'estrema solitudine del mostro marino che non trova un compagno con cui condividere i suoi giorni. Nel racconto *L'usignolo*, l'inquietante silenzio della compagna che testimonia la scomparsa degli uccelli canterini fa dubitare che siano mai esistiti; mentre in *Il lupo*, la presenza dell'animale aleggia inquietante nonostante questo non sia mai stato scorto da nessuno.

il gigantesco coso, come fanno i palloncini bucati, si rattrappì a vista d'occhio, si ridusse a una povera larva, divenne un vermettino nero sul bianco della neve, infine anche il vermettino sparì, dissolvendosi nel nulla. Rimase soltanto la turpe chiazza di sangue che prima dell'alba gli idranti dei netturbini cancellarono [...] Era molto più delicato e tenero di quanto si credesse. Era fatto di quell'impalpabile sostanza che volgarmente si chiama favola o illusione: anche se vero.⁷⁵⁸

Buzzati termina il racconto con un appassionato appello: «Galoppa, fuggi, galoppa, superstite fantasia. Avido di sterminarti, il mondo civile ti incalza alle calcagna, mai più ti darà pace».⁷⁵⁹

In questa direzione, «le difficoltà che incontrano i fantasmi nel manifestarsi oggi equivalgono alle difficoltà incontrate dal fantastico di sopravvivere al presente».⁷⁶⁰ Pertanto, l'impossibilità di comunicazione e la complessità della sopravvivenza del fantasma è anche simile a quella dell'artista e della natura, più nello specifico dell'animale: l'incomunicabilità con la modernità rischia di ridurre progressivamente il loro spazio nel mondo, fino a provocarne la totale dissoluzione.

Dietro alla intermittente visibilità del colombre, frutto di un restringimento prospettico che esclude i non-prescelti dal novero di chi può effettivamente vedere l'animale (o quanto meno di chi può riconoscerlo), si potrebbe celare la raffigurazione di quella capacità propria di pochi eletti (bambini, artisti-letterati, diversi), coloro che Ortese chiama «visionari», di carpire i barlumi di verità, sovente emanazione delle figurazioni animali. In sostanza, la salvezza viene sì prospettata all'uomo eletto, ma non necessariamente da lui accolta, anzi spesso rifuggita. In ultima analisi, con la figura di Stefano, tratteggiato non a caso da un Buzzati già anziano, l'autore sembra voler dipingere l'immagine dell'animale salvifico, progenitore di tutte le creature finora delineate, racchiudendo in esso la morale favolistica per eccellenza, ovvero quella dell'uomo che fugge dalla Natura, non immaginando – o non volendo immaginare – che questa avrebbe potuto trarlo in salvo. In questo modo, la funzione salvifica esaurisce il suo potenziale, dissolvendosi nel *côté* dei turbamenti umani e riducendosi nell'immagine della perla

⁷⁵⁸ ID., *La fine del Baubau*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., p. 22.

⁷⁵⁹ *Ibidem*.

⁷⁶⁰ S. ZANGRANDI, *Premessa* in EAD., *Cose dell'altro mondo...*, cit., p. 19. Anche per questo motivo, Buzzati si cura sempre di 'agganciare' l'espedito fantastico a dati concreti, appartenenti al mondo reale: «Il fantastico deve sboccare su una forma di realtà. Se no si spappola. Il fantastico che funziona artisticamente è proprio quello che è rappresentato in una forma quanto più possibile reale» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 176). Sotto questo aspetto, il fantastico ortesiano e quello buzzatiano divergono notevolmente: i varchi 'onirici' ortesiani si aprono sul mondo reale, ma trasportano l'io in un mondo completamente altro, dissociandolo totalmente dalla realtà e collocandolo in un'atmosfera sospesa tra sonno e veglia.

divenuta «un piccolo sasso rotondo»,⁷⁶¹ emblema del prosciugamento dello slancio vitale e della vecchiaia dell'animo, e in quella del «bianco scheletro»⁷⁶² di Stefano.

Nonostante Buzzati respinga – almeno teoricamente – l'idea che per accostarsi agli animali sia necessaria un antropomorfizzazione familiarizzante, di fatto la sua galleria zoologica evoca in tutte le sue parti la commedia umana: gli animali hanno vizi e virtù, qualità affascinanti e respingenti, sono pericolosi e, molto spesso, salvifici, proprio come gli esseri umani. Nel desiderio di lasciar acceso il lume della salvezza che potrebbe provenire dagli animali, alcuni personaggi buzzatiani – come fa anche Ortese, per esempio, con la farfallina libica –⁷⁶³ si propongono come riscattatori anche dell'animalità più infima: c'è Bàrnabo che soccorre la cornacchia ferita, la farfalla che l'onorevole cerca di salvare in *La farfallina*, ma anche in *Il moscone*, l'autore, prossimo alla morte, si chiede se abbia senso uccidere l'insetto perché, in fin dei conti, «è un pezzetto di me che si rinnova misteriosamente. Dovrei essere proprio io a cancellarlo?»⁷⁶⁴ decidendo poi di risparmiargli la vita. In tutte le sue plurime declinazioni, nelle vesti di esca di salvezza, spia misteriosa e perturbante di verità altrimenti celate, emissario inquietante di un altro mondo, nuovo corpo di un essere umano eccessivamente ammalato, troppo remissivo o desideroso di evadere da una realtà avvertita come asfittica, l'animale buzzatiano è un ponte per l'*altrove* tanto amato da Buzzati, un «pretesto per esprimere tutte le realtà»⁷⁶⁵ altrimenti inesprimibili e inattuabili, un simbolo che non si chiude nella sua funzione allegorizzante della realtà, ma si dipana anche nella tenera relazione affettiva che consente all'uomo di ri-trovarsi. E di farlo molteplici volte, negli occhi dell'animale.

⁷⁶¹ Ivi, p. 59.

⁷⁶² *Ibidem*.

⁷⁶³ Cfr. *supra* § 2.5 p. 118 nota 400.

⁷⁶⁴ ID., *Il moscone*, in ID., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, cit., p. 170.

⁷⁶⁵ L. BELLASPIGA, *Bestiario di Dino Buzzati*, «Lecture», anno 47°, quaderno 487, maggio 1992, p. 408.

CONCLUSIONI

Seppur l'analisi finora condotta abbia preso in esame solo una campionatura del vastissimo spazio narrativo autoriale attinente agli animali e nonostante, quindi, ci si possa solo approssimare ad un discorso esaustivo, sembrano comunque emergere alcuni spunti interpretativi interessanti, al centro dei quali spicca la funzione salvifica del mondo naturale e, in particolare, dell'animalità.

I tre autori, intrecciando un complesso dialogo con il mondo naturale, si fanno portatori delle istanze degli oppressi, assumendo come *specimen* narrativo la dimensione dell'animalità che, per la sua speciale connotazione silente e icastica, può assurgere a sineddoche della sofferenza tanto della natura quanto, per converso e di riflesso, dell'umanità. Si tratta di un paradosso epistemologico che conduce ad un vero e proprio *impasse* strutturale: nello sfruttamento della natura, apparentemente appagante, l'uomo trova ad attenderlo un karmico smarrimento di sé e, di contro, nell'attesa della rivelazione, nella paziente auscultazione della diversità, nel differimento del godimento subitaneo potrebbe, auspicabilmente, rintracciare frammenti di un sé originariamente indivisibile, ma ormai quasi irrimediabilmente scisso. I Nostri hanno proposto – ognuno differenziandosi nell'approccio all'architettura diegetica, nel confezionamento del testo e delle sue trame stilistiche, nonché nella scelta dei codici espressivi – una modalità peculiare di sintonizzarsi con il mondo animale, presumendo che l'universo naturale e le sue creature possano rappresentare un espediente terapeutico e finanche salvifico. L'artista-letterato, il mondo infantile e l'universo degli inferiori condividono lo sguardo straniante che sospende l'acquisizione della realtà secondo i dettami della mera razionalità per accogliere la grazia dell'inutilità e la magia dell'inattingibile.

Nonostante le evidenti divergenze, molti sono i tratti in comune tra gli autori che, nel momento in cui si accostano all'alterità animale, giungono a simili 'tentazioni' simboliche e ad affini conclusioni.

Ciascuno a suo modo, a volte approdando a posizione diametralmente antitetiche (almeno apparentemente, come in merito all'attività venatoria), i tre autori analizzati nel presente lavoro hanno fatto della natura e degli animali un punto nevralgico del loro discorso e, per dirla con Timothy Clark, in qualsiasi modo lo si faccia, parlare e scrivere della natura significa «impegnarsi necessariamente a prendere un qualche tipo di posizione, per quanto implicita, sull'enorme questione di quale rapporto gli esseri umani

dovrebbero avere con il mondo naturale».⁷⁶⁶ Delineando un percorso che si pone al crocevia tra un eccessivo antropomorfismo, che peccherebbe inevitabilmente di sovrainterpretazione, e un antropodiniog, che rischia di sconfinare nella separazione netta ed alienante dalla Natura, i Nostri hanno provato a disinnescare la pericolosità dell'anestesia dell'esperienza, provocata dall'accelerazione dei processi di trasformativi, e, lontani tanto dallo scetticismo radical-chic, quanto dal presuntuoso sperimentalismo, hanno tentato una via epigonica, non configurandola come pretestuosa opposizione all'ordine costituito, quanto piuttosto come impossibilità di essere inquadrati in un'unica dimensione asfittica che rischiasse di comprometterne la libertà espressiva.

Quel che è certo è che, per tutti e tre gli scrittori, il razionalismo accelerante insieme con la modernità progressista sono gli spettri disturbanti e veicolanti un veleno dissociativo dilagante, già ampiamente diffusosi tramite le macchinazioni proteiformi della tecnocrazia e del mondo imprenditoriale. Che si chiami «uomo del lutto», «Uomo-Senza-Natura», «hombre de progreso», l'uomo della modernità tratteggiato dai Nostri è tanto più alienato quanto più aggressivo, immerso in una paura liquida e avvilluppato nella catena di montaggio del sistema capitalistico, una creatura schiava di inattingibili angosce, che non riesce a differire neppure minimamente il godimento materiale e che rifiuta testardamente la salvezza eventualmente offertagli. L'inesistenza della reciprocità di riconoscimento, l'impossibilità di innalzare un'univoca scala valoriale e la verticalizzazione continua dei rapporti in essere con l'animale, anche in seno alla creazione letteraria, fanno in modo che il distanziamento non solo effettivo ma anche prospettico aumenti esponenzialmente causando nell'uomo un'alienazione irrecuperabile. Nel depotenziamento del senso di colpa, di fatto elemento costitutivo di quella 'cultura della colpa' che contraddistingue da sempre il mondo cristiano-occidentale, il progresso scientifico trova terreno fertile per far attecchire il virus dell'accentramento dispotico, che relega l'animalità a mero fregio ornamentale di una vita orientata altrove e altrimenti, seguendo i binari di una tranquillizzante etica della deresponsabilizzazione.

La Natura, infatti, richiede tempi di attesa, allenamento della pazienza, fatica per poter ottenere i frutti sperati, che la modernità – spesso postmodernità – vorrebbe invece raggiungere in tempi brevi e con tecniche finalizzate ad 'iperbolizzare' il prodotto,

⁷⁶⁶ «[...] necessarily commits in to take some kind of stance, however implicit, on the huge issue of what relationship human beings should have to the natural world»: T. CLARK, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge-UK, Cambridge University Press, 2011, p. 5.

forzando tempi e modi. Questa ‘elefantiasi’ indotta nella natura, come la definirebbe Buzzati, è sineddoche dell’incapacità umana di arrendersi ai ritmi della natura, una profonda insoddisfazione che anela al subitaneo, anche se qualitativamente povero, godimento fine a se stesso. Pertanto, i Nostri tentano di additare la Natura proponendola come ‘iniziatrice’ di eticità, come maestra di una pedagogia latente, troppo a lungo ignorata.

La persecuzione dell’inerme e, nella fattispecie, dell’animale, in questo contesto, assume le fattezze della crudeltà mistificante e della cieca protervia ansiosa di cancellare ogni elemento di discontinuità tra il proprio io e il mondo circostante, concretandosi nella frequente identificazione vittimaria della bestia, sovente assunto a capro espiatorio apparentemente purificatorio, come accade, ad esempio, all’iguana ortesiana o al drago di Buzzati. Del resto, l’animalità e l’alterità si prestano ad un abbinamento tanto epistemologico quanto letterario, in virtù della condivisione dell’atavica subordinazione dovuta anche all’assenza di parola, l’una per impossibilità (l’animale è muto, quindi sottomettibile senza che possa pronunciarsi), l’altra per inefficacia (l’alterità è inascoltata, perché «se l’oppressione è antica e autentica, l’oppresso non esiste neppure, o non ha più coscienza di esserlo»).⁷⁶⁷

La letteratura dei tre autori analizzati, quindi, grazie alla fisiologica potenzialità decostruttiva e destabilizzante, si innesta sulla già evidente e non ignorabile crisi valoriale, tentando un approccio al problema che non solo proponga l’animale come identità irrimediabilmente altra, ma tenti di rimandare all’uomo un’immagine deformata di sé che lo costringa a ripensare il suo rapporto con l’animale, finora spesso trasfigurato in *monstrum* per esorcizzarne le componenti inquietanti, adesso suscettibile di un’interpretazione che vada al di là della mera differenziazione scompensante.

Su questa scia, l’impostazione cronachistica, derivata dall’attività giornalistica e condivisa da Delibes e Buzzati, permea la narrativa e influenza lo stile e la strutturazione della polemica filosofico-antropologica ed ecologica, suggerita proprio dal lavoro svolto nel mondo dei periodici. Anche Ortese, in parte, svolge attività giornalistica, ma, lontano dalla cronaca, la sua polemica assume i tratti di un ripiegamento poetico, di una sofferente e malinconica presa di coscienza della propria diversità rispetto al mondo.

Le differenze tra i codici espressivi – Delibes, come risulta evidente dalla presente ricerca, fatta eccezione per sporadiche occasioni, ricusa il genere fantastico per

⁷⁶⁷ A. M. ORTESE, *L’Iguana*, cit., p. 18.

abbracciarne uno più scopertamente realistico, da cui il simbolo risulta quasi totalmente assente – fa sì che anche il rapporto con l'animale, nonostante l'impianto animalista soggiacente, muti notevolmente.

Tra Ortese e Delibes si rileva la forte congruenza sul tema della sensibilità nei confronti degli umili e degli offesi: bambini, deboli, minorati, poveri, contadini, donne e, naturalmente, animali sono legittimi destinatari dell'attenzione autoriale. Per i due scrittori l'animale può offrirsi al contempo come strumento compensatorio e surrogatorio di affetti altrimenti manchevoli e come rifugio affettuoso e materno dalla modernità, luogo di ritrovo del proprio io: i molti gatti ortesiani che con la loro solitudine richiamano profondamente i codici espressivi umani; il puma compagno-angelo in *Alonso e i visionari*, bestia-ponte per un mondo altro; le due *milana*, prima il gufo poi la taccola in *Los santos inocentes*, solo per menzionare alcuni esempi.

Ortese e Buzzati, fermo restando la notevole divergenza nella scelta del registro stilistico, condividono spesso i codici espressivi e i dettami del fantastico narrando di ibridazioni, metamorfosi, antropomorfismi, allucinazioni e disseminate epifanie che si verificano inopinate in mezzo al caos della modernità, sublimando e compensando le aberrazioni della realtà con il meraviglioso. Ortese, utilizzando il suo consueto linguaggio visionario, condito di continue estasi coloristiche, approda a soluzioni impossibili da inquadrare propriamente in un genere, realizzando atmosfere rarefatte, personaggi diafani, vicende inquietamente incerte, costantemente al crocevia tra sogno e realtà, tra sonno e veglia (come recita il titolo della famosa silloge). Di umili origini e protagonista di una vicenda biografica contrassegnata dal nomadismo e dalla difficoltà economica, Ortese non può che avvertire acutamente e dolorosamente le sofferenze dei diversi e degli emarginati, degli «orfani», in quanto lei stessa, «bestia che parla» per eccellenza, ha sempre vissuto *in limine*, costruendo faticosamente un pericolante equilibrio, costellando le sue pagine di 'capricci' di disamore, in una modernità mai avvertita come affine alla sua sensibilità, ma piuttosto come abisso dissociante. Buzzati, invece, indefesso cronachista e giornalista, borghese di nascita – anche se non sempre d'elezione –, si fa difensore dell'animalità oltraggiata, a tratti anche più appassionato e consapevole, ma meno teneramente malinconico, con un sottile distacco di chi non ha fatto esperienza di estrema, ottenebrante umiliazione. Non è possibile, infatti, rintracciare in Buzzati il binomio animale-uomo diverso o animale-uomo minorato, come accade sovente in Ortese e Delibes; c'è, indubbiamente, il riconoscimento di una profonda vicinanza dell'animale all'uomo solitario, ma in quanto la condizione abbandonica è ritenuta dallo scrittore

bellunese profondamente universale, così come la sofferenza: uomo e animale condividono indubitabilmente l'ancestrale contaminazione del 'peccato originale'.⁷⁶⁸ D'altra parte, in Buzzati è più marcato lo sconfinamento nella componente fobica dell'animalità, che rende spesso la bestia causa e manifestazione diretta o traslata del perturbante.

Delibes, invece, appare profondamente ancorato alla concretezza del suo mondo naturalistico: gli animali dell'autore spagnolo non conducono, come in Ortese e in Buzzati, ad un altrove metafisico, che sia sovranaturale o perturbante, ma in un altrove di questo mondo, in un luogo prossimo di fuga e di evasione che non travalica i confini della percezione, ma si radica tenacemente alla società contadina castigliana, contestandola o provando a soffocarla (è emblematica, in *Los santos inocentes*, l'uccisione di Iván da parte di Azarías tramite soffocamento, appunto). L'animale di Delibes, in definitiva, è profondamente, dolorosamente realistico, così come lo sono i personaggi sofferenti che vi si rapportano: è l'animale dei boschi o l'animale della fattoria, l'animale ancillare nella caccia o il rapace compensatorio-affettivo, laddove è preclusa ogni altra relazione.

Questa scissione di tipo socio-biografico risponde anche all'interrogativo in merito alle posizioni fortemente antitetiche per quanto concerne l'attività venatoria. Se apparentemente, infatti, Ortese e Buzzati sembrano approdare a una conclusione drasticamente inconciliabile con la passione per la caccia professata e raccontata da Delibes, in realtà l'intento che muove i tre autori si colloca sotto l'egida di un'unica dimensione di 'eticità' che riconosce nello sfruttamento instancabile e sconsiderato della natura e delle sue creature un pericolo aleggiante e pericolosamente crescente. Le «vacaciones de humanidad» di Delibes, sulla scorta della filosofia di Ortega y Gasset, presuppongono una concezione non deresponsabilizzante e aggressiva in seno all'attività venatoria (come è ad esempio, quella del signorino Iván in *Los santos inocentes* o dei cacciatori di pernici in *Diario de un cazador*), ma di presa di coscienza del valore dell'animale e della sua potenziale funzione edificante, in un *tête-à-tête* che sappia sospendere l'accelerazione della modernità in favore di *combattimento-fra-sé*, di ritorno alla Natura e di introiezione con conseguente introspezione catartica. Il cacciatore delibesiano, dietro cui si cela l'autore stesso, dissepellisce il suo io più profondo nel ferino contatto con l'animale, rinunciando ad espedienti amorali e confrontandosi

⁷⁶⁸ Cfr. Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pp. 92-93.

apertamente con il mistero dell'animalità. Rispetto ad un contesto in cui si inizia ad avvertire la caccia come attività su cui grava un'eterna scomunica, la rivisitazione delibesiana produce un cambiamento di rotta epistemologico che può condurre ad una risignificazione dell'attività venatoria, purché mondata dai suoi tratti più 'peccaminosi' e meno improntati all'autogoverno di sé e alla regolamentazione della pratica stessa. Del resto, l'attività cinegetica non impedisce allo scrittore di Valladolid di porre gli animali sotto l'egida dell'ecologista sensibile che, percependo chiaramente le minacce del progresso, sfida la contemporaneità con i suoi personali lari domestici, facendoli assurgere ad apotropaiche entità salvifiche. È significativo che la morte dell'animale-guida in Delibes (prima il gufo reale, poi la taccola) e la conseguente necessità dell'elaborazione del lutto, secondo una prospettiva di *riconoscimento* e *significazione* dell'unicità della bestia, si contrappone alla logica della sostituibilità, figlia prediletta del capitalismo della riproduzione in serie e della propagazione dell'insulsa borghesia fondiaria, intenta a rimpiazzare quanto prima ciò che è danneggiato, consumato, non più sfruttabile, al pari di ciò che non costituisce più fonte di stimoli edonistici e psichedelici.

Per giunta, la consapevolezza dell'esistenza di un ecosistema, in cui l'uomo prenda parte attivamente anziché semplicemente sottrarvisi, è maggiormente presente in uno scrittore come Delibes, poiché l'esperienza della natura è profondamente inscritta nella sua biografia: «cazador que escribe», Delibes cresce e getta le basi epistemologiche della sua formazione nella campagna castigliana, imparando a conoscerne regole e ritmi biologici, fantasticando fin da subito sulle possibili implicazioni poetiche del mondo contadino, rimanendo ben distante da ogni edulcorazione. Diversamente, Ortese è una donna di città che conosce e ama la natura, ma la vive filtrandola attraverso i suoi occhi di bambina e poi di donna emarginata, arrivando quindi a scorgere nell'animale un contrappasso vivifico alla sua condizione, una potenziale rivelazione epifanica che spesso, come in Buzzati, viene però frustrata. Anche l'autore bellunese vive gran parte della sua esistenza in città, ma nasce e cresce nella campagna montanara veneta e in lui si avverte, in romanzi come *Barnabo* o *Il segreto*, la fascinazione per i boschi, la sottile conoscenza delle variegata specie faunistiche, delle dinamiche dei rapaci e degli animali selvatici, della loro natura intermittente, benevola, ma, alle volte, anche profondamente pericolosa. È la natura di chi ha combattuto con la Natura, ci è venuto a patti, per poi trovare un compromesso.

Terreno comune della poetica autoriale dei tre è la riconosciuta prerogativa del bambino, vero e proprio *puer ut poeta*, di poter entrare preferenzialmente in relazione con

l'animalità; gli esempi di questo peculiare contatto purificatorio sono numerosi: Ortese con i suoi Mario di *Indifferenza della madre*, gli alunni di *L'ultima lezione del signor Sulitjema*, Sasà del *Cardillo addolorato*, Decio di *Alonso e i visionari*, Anna Maria bambina emersa dalle numerose rielaborazioni mnestiche dell'infanzia; Delibes con Daniel e Germán di *El camino*, la Niña Chica e, in un certo senso, Azarías, eterno bambino in *Los santos inocentes*; Buzzati con il suo Bárnabo e Benvenuto in *Il segreto del Bosco Vecchio* e tutti i suoi lettori ideali, bambini e giovani adulti, cui sovente si rivolge. Se il fanciullo, seguendo Wallace B. Clift, «rappresenta l'inizio, l'origine di tutto: egli rinvia all'unità primordiale che precede l'avvento di ogni differenziazione. In lui, infatti, le differenze sessuali sussistono soltanto allo stato potenziale, la coscienza non si è ancora separata dall'inconscio e la scelta non è già un peso e una responsabilità»,⁷⁶⁹ è giocoforza che l'avvicinamento all'animalità sia facilitato da una comune 'apertura' alla vita del mondo fanciullesco, intendendo con quest'ultima una disposizione all'alterità, al cambiamento e all'ascolto trasformativo. Si comprende ancor meglio come l'indisponibilità all'incasellamento, alla categorizzazione e alla pietrificazione dell'io costituiscano elementi di un silenzioso terreno comune coltivato da artisti, bambini e animali: il non-essere *ancora* o il divenire sempre *qualcos'altro* si configurano come unico viatico verso la salvezza. Ortese e Buzzati, inoltre, pur non inquadrandosi pienamente nel genere fantastico in senso stretto, condividono la preoccupazione per la fantasia dell'artista e per la sopravvivenza del fantastico, ponendo attenzione affinché rimanga in essere quella leggera illusione, già colma di potenziali smentite, cui il fantasioso pensatore può affidarsi. Anche la fantasia è minacciata concretamente dal progresso e i due autori tentano di farla sopravvivere tramite le epifanie delle loro bestie-angelo, con i loro animali-fantasma spia di un mondo altro e di un modo di essere altrimenti. Per Buzzati e Ortese, in ultima analisi, gli animali sono anche la sopravvivenza della fantasia, ovvero di un contatto con l'io più profondo.

Ben lungi dal rimarcare un fine esclusivamente utilitaristico rispetto alla letteratura che tratti di animali (l'animale mi serve in quanto, grazie a lui, mi salvo), appare però necessario offrire come esca la soddisfazione immediata data dall'incontro con l'animale, per cui, come accade in Ortese, la bestia diventa ponte per l'altro mondo, chiave d'accesso al sopramondano tramite l'attraversamento della liminalità. L'ibridismo e il polimorfismo delle creature teriomorfe, del resto, sottintendono l'inquietudine della contemporaneità

⁷⁶⁹ W. B. CLIFT, *Fanciullo*, in *Dizionario dei simboli*, a cura di M. Eliade e I. P. Couliano, Milano, Jaca Book, 2017, p. 198.

nei confronti dei *molteplici altri* e, al tempo stesso, indicano come unica via di salvezza percorribile l'attesa dei 'perduti' e degli indifesi, cui, non a caso, si legano spesso gli animali. Oppure, come per Delibes, l'animale è salvifico in quanto ritorno primordiale alla Natura, connessione con il dionisiaco, sublimazione dell'insofferenza verso lo spazio asfittico cittadino e imprenditoriale incombente.

La fuga dalla realtà, spesso resa possibile dall'animale-guida o dall'animale-rifugio, assume contorni di volta in volta diversi: se per Ortese può incarnarsi nella metamorfosi salvifica che sospende il dolore (come accade a Stellino in *Folletto a Genova* e a Hieronymus Käppchen nel *Cardillo*), o nella fiducia in una metempsicosi karmica (come per Dea in *Vita di Dea*) per Delibes è riparazione affettiva e intellettuale (i «pájaros di Andrés e Germán, il granduca e il corvo di Azarías), mentre per Buzzati amore totalizzante (i cani da cui è «posseduto») o messaggio salvifico vagheggiato (quello offerto dal colombre a Stefano Roi).

Affiancandosi alle seppur tiepide o sporadiche battaglie animaliste del tempo, anche servendosi degli strumenti del giornalismo, gli autori non si confondono semplicemente con la *kermesse* socio-letteraria, ma tentano una via epigonica che, come nel caso di Ortese e Buzzati, nel favoleggiare sull'animale proponendone anche manifestazioni metapsichiche e paranormali (animali che si reincarnano, che fanno capolino dall'oltretomba, che sono dotati di parole e si fanno portatori di verità altre), intende avvicinarlo all'uomo, non con l'intenzione di renderlo copia sfigurata dell'umanità – di cui quasi mai viene offerto un ritratto edificante –, bensì di creare un canale di comunicazione potenzialmente salvifico per entrambe le parti: per l'animale in relazione ad un discorso ecologico che si faccia sempre più disturbante; per l'essere umano affinché l'accelerazione cieca si converta in ripensamento di sé e dell'alterità.

Gli autori, quindi, travalicano la raffigurazione dell'animale come mera presenza rassicurante, come talismano apotropaico o come amico compensatore di mancanze affettive, per approdare ad uno sguardo che negli occhi dell'animale sia in grado di scorgere la propria natura.

Le notevoli somiglianze, nonostante le altrettanto evidenti differenze di approccio e di metodo alle questioni sia socioculturali che letterarie, si spiegano in virtù di una impossibilità di inquadramento che, in qualche modo, riguarda tutti e tre gli autori: insofferenti all'affidarsi ad un unico genere letterario, refrattari alle visioni monoprospettiche e unilaterali, gli autori hanno consegnato al lettore delle pagine dai contorni smerigliati, proiezione di quella realtà caleidoscopica e sovente invisibile che

soltanto il ‘visionario’, per dirla con Ortese, riesce a catturare. In questo senso, la non-appartenenza, condizione tanto cara ad Ortese, e la riluttanza ad aggrapparsi a sistemi epistemologici preesistenti costituiscono il *passe-partout* per l’accesso alla visione divergente anche rispetto all’animalità. Il divenire animale dei Nostri non si muove assecondando il principio di imitazione (*mimesis*), ma tenta, secondo quanto delineato da Deleuze e Guattari, di creare una zona di vicinanza, un terzo spazio – liminale e per questo non sempre raggiungibile – di riunificazione con la Natura e l’animale, facendo della letteratura strumento euristico e, contempo, obiettivo trasformativo.⁷⁷⁰ L’animale, pertanto, figura in tutti e tre gli autori come un completamento umano, un endemico altro da sé che, nella pratica di ri-significazione letteraria, diventa indistinguibile dall’uomo: sofferente, fuggevole, divino o diabolico, salvifico o perturbante è una insondabile ma eternamente percepibile emanazione dell’alterità che si nasconde dentro ogni essere umano. Solo chi riesce a mettersi in contatto, in definitiva, salva se stesso.

L’analisi tematica e il relativo confronto comparatistico finora tracciati sono parsi utili a delineare, nella narrativa dei tre autori presi in esame, un comune *fil rouge* sul tema dell’animalità, in seno alle moderne teorie ecocritiche e in funzione di un’applicazione concreta del prodotto artistico-letterario, in modo che, lungi dal figurare come mero *divertissement*, l’animale letterario possa offrirsi, dietro il rassicurante filtro distanziante della pagina di carta, come strumento di iniziazione a una scoperta vivifica, vero e proprio *remedium* di un antropocentrismo particolarmente egoriferito che già nel Novecento lancia le sue spaventose avvisaglie. In una prospettiva non tanto di vicinanza all’animalità, quanto di indiscernibilità della stessa, almeno per ciò che attiene alla percezione della comune sensibilità e sofferenza dell’essere, l’animalità è l’unica dimensione naturale ‘parlante’ che possa costituire un pungolante richiamo di coscienza, un contrappunto pacifista all’alienazione della postmodernità.

⁷⁷⁰ Cfr. G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Critica e clinica*, cit., pp. 13-15.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto Medioevo: settimane di studio del Centro italiano di studio sull'alto Medioevo*, 31: 7-13 aprile 1983, Spoleto, presso la sede del Centro, 1985;
- AGAMBEN, G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002;
- ALONSO DE LOS RÍOS, C., *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcellona, Destino, 1993;
- ALVAR, C., MAINER J., NAVARRO R., *Storia della letteratura spagnola. L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2000;
- ALVAR, M., *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Gredos, 1987;
- AMELL, S., *El periodismo: su influencia e importancia en la novela del postfranquismo*, «Castilla: Estudios de literatura», n. 14, 1989, pp. 7-14;
- AMIGONI, F., *I rottami del niente: il fantastico nell'opera di Anna Maria Ortese*, «Strumenti critici», 2, 2002, pp. 207-238;
- ANNOVI, G. M., GHEZZO, F., *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, Toronto, Toronto University Press, 2010;
- ANTI, E., *Santi e animali nell'Italia padana (secoli IV-XII)*, Bologna, CLUEB, 1998;
- APARICIO, F., *Miguel Delibes: une autobiographie cynégétique?*, «Texte», 41-42, 2007, pp. 235-286;
- ARDENI, V., *Italian Woods Between Environmentalism and Children's Literature in Dino Buzzati's Il segreto del Bosco Vecchio*, in *Ecocritical Approaches to Italian Culture and Literature. The Denatured Wild*, a cura di P. Verdicchio, Lanham, Lexington Books, 2016, pp. 43-57;
- ARISTOTELE, *Metafisica*, in *Opere filosofiche. Vol. I*, Novara, UTET, 2013;
- ARISTOTELE, *De anima*, Torino, Paravia, 1931;
- ASSUNTO, R., *Il paesaggio e l'estetica. Natura e storia*, Napoli, Giannini, 1973;
- ATZORI, F., *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012;
- AUERBACH, E., *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000;
- AZORÍN, *La generación del 98*, Salamanca, Anaya, 1961;
- AZZOLINI, P., *La donna iguana*, in Ead., *Il cielo vuoto dell'eroina: scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*. Roma, Bulzoni, 2001, pp. 209-236;
- BACHELARD, G., *Psicanalisi dell'aria. L'ascesa e la caduta*, Milano, Edizioni RED, 2007;

- BACHTIN, M., *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, Torino, Einaudi, 1979;
- BADAS, M., *Figure apocalittiche dell'altrove buzzatiano*, «Medea», IV, 1, 2018;
- BALDI, A., *La meraviglia e il disincanto. Studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, Casoria (Napoli), Loffredo University Press, 2010;
- BALDI, A., «Una bestia che parla»: *Anna Maria Ortese e la discriminazione di genere*, in *Voces disidentes contra la misoginia: Nuevas perspectivas desde la sociología, la literatura y el arte*, a cura di P. García Valdés, R. Gorgojo Iglesias E E. Mayor De La Iglesia, Madrid, Editorial Dykinson, 2008, pp. 405-426;
- BALDI, A., «I perché di Buzzati»: *una corrispondenza con l'infanzia*, «Studi buzzatiani», 11, 2006, pp. 1-18;
- BALDI, A., *Infelicità senza desideri: "Il mare non bagna Napoli" di Anna Maria Ortese*, «Italica», New York, etc. Tomo 77, N.º 1, 2000, pp. 81-104;
- BARAJAS SALAS, E., *El mundo animal en «Los Santos Inocentes». Contribución al bestiario de Miguel Delibes*, «Revista de estudios extremeños», vol. 46, nº 3, 1990, pp. 711-732;
- BARALDI, M., *I bambini perduti: il mito del ragazzo selvaggio da Kipling a Malouf*, Macerata, Quodlibet, 2006;
- BARBERO, A., *Lezioni di Storia Festival dell'Editore Laterza*, Napoli, 20 dicembre 2022;
- BARBERO, A., FRUGONI, C., *Medioevo*, Bari, Laterza, 1999;
- BARTOLINI, E., *Buzzati e la nuova letteratura allegorica*, «Il Mulino», n. 44, 1955, pp. 520-534.
- BATTAGLIA, S., *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1995;
- BATTISTA, A., *Ortese segreta. Ritratto intimo di Anna Maria Ortese*, Roma, Minimum fax, 2008;
- BAYO, E., *Animalidad y justicia. Apuntes para una lectura de 'Los santos inocentes'*, «Scriptura», 5, 1989, pp. 89-98;
- BAZZONI, A., *Anna Maria Ortese e «il problema dell'esistenza». Quando la bestia parla*, in *La grande Iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, a cura di A. Bubba, Roma, Aracne editrice, 2020, pp. 73-81;
- BELLASPIGA, L., *Bestiario di Dino Buzzati*, «Lecture», anno 47º, quaderno 487, maggio 1992, pp. 407-409.
- BENTHAM, J., *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Oxford, Clarendon Press, 1879;
- BERESNIAK, D., RANDOM, M., *Il drago*, Roma, Mediterranee, 1988;

- BERTONE, G., *Lo sguardo escluso. L'idea del paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000;
- BETTELHEIM, B., *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Torino, Feltrinelli, 1977;
- BIANCARDINO, A., *Echi della Tempesta: intertestualità shakespeariane nella letteratura contemporanea*, «Oblio», 36, IX, 2019, pp. 36-55;
- BIONDI, A., *Il tempo e l'evento: Dino Buzzati e l'«Italia magica»*, Roma, Bulzoni, 2015;
- BIONDO, M., *Perché io ho sempre scritto nella stessa maniera. Aspetti della sintassi buzzatiana (1933-1971)*, «Studi buzzatiani», 18, 2013, pp. 29-41;
- BOCCACCIO, G., *Decameron*, Torino, UTET, 1956;
- BOITANI, P., *Dieci lezioni sui classici*, Bologna, Il Mulino, 2017;
- BONUZZI, G., *Questa, la civiltà degli animali*, Bologna, Cappelli, 1964;
- BONZI, L., *La presenza della natura nell'opera di Miguel Delibes*, Milano, I. S. U. Università Cattolica, 1997;
- BORGHESI, A., *Dio nelle ciliegie*, in A. M. ORTESE, *Le Piccole Persone*, Milano, Adelphi, 2016, pp. 241-271;
- BORRELLI, F., *Con malinconia e fantasia*, intervista ad Anna Maria Ortese, «il Manifesto», 15 maggio 1993, p. 11;
- BORRI, G., *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, Milano, Mursia, 1988;
- BOSETTI, G., *Il divino fanciullo e il poeta: culto e poetiche dell'infanzia nel romanzo italiano del XX secolo*, Pesaro, Metauro, 2004;
- BRAIDOTTI, R., *Madri, mostri, macchine*, Roma, Manifestolibri, 2005;
- BRAIDOTTI, R., *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea*, Milano, La Tartaruga, 1994;
- BRUGNOLO, S., COLUSSI, D., ZATTI, S., ZINATO, E., *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016;
- BRUNEL, P., *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Parigi, Armand Colin, 1986;
- BUBBA, A., *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 editrice, 2020;
- BUCKLEY, R., *Castilla en Delibes*, in *Desde Castilla. Visiones, revisiones y disidencias de un mito en la narrativa del siglo XX*, a cura di M. P. Celma Valero, Madrid, Nueva biblioteca, 2013, pp. 13-24;

- BUCKLEY, R., *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1968;
- BUELL, L., *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell, 2005;
- BURTON, R., *Anatomia della malinconia*, Venezia, Marsilio, 1994;
- BUZZATI, D., *I miracoli di Val Morel*, Milano, Mondadori, 2022;
- BUZZATI, D., *I «perché». Le risposte alle lettere dei bambini sul «Corriere dei Piccoli»*, Milano, Mondadori (ElectaJunior), 2018;
- BUZZATI, D., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Vol. II*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2015;
- BUZZATI, D., *I fuorilegge della montagna. Uomini, cime, imprese*, Milano, Mondadori, 2010;
- BUZZATI, D., *In quel preciso momento*, Milano, Mondadori, 2006;
- BUZZATI, D., *La nera di Dino Buzzati*, Milano, Mondadori, 2002;
- BUZZATI, D., *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Milano, I Meridiani Mondadori, 1998;
- BUZZATI, D., *Le montagne di vetro: articoli e racconti dal 1932 al 1971*, Torino, Vivalda, 1989;
- BUZZATI, D., *Vita & colori. Mostra antologica: dipinti, acquerelli, disegni, manoscritti*, a cura di R. Marchi., Milano, Overseas, 1986;
- BUZZATI, D., *Lettere a Brambilla*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1985;
- BUZZATI, D., *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano, Mondadori, 1979;
- BUZZATI, D., *Bàrnabo delle montagne*, Milano, Mondadori, 1979;
- CAILLOIS, R., *L'incertezza dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1989;
- CAILLOIS, R., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984;
- CALVETTI, A., *Tracce di riti iniziatici femminili nelle fiabe dell'Orsa, di Pelle d'Asino e di Biancaneve*, «Lares», vol. 53, no. 1, 1987, pp. 111-124;
- CALVETTI, A., *Tracce di riti di iniziazione nelle fiabe di Cappuccetto Rosso e delle Tre Ochine*, «Lares», vol. 46, no. 4, 1980, pp. 487-496;
- CALVINO, I., *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2016;
- CALVINO, I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1992;
- CAMPANELLA, T., *La Città del Sole*, Lugano, Tip. di G. Ruggia, 1846;
- CAMPO, C., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987;

- CAPRETTINI, G. P., *Dizionario della fiaba. Simboli, personaggi, storie delle fiabe regionali italiane*, Roma, Meltemi, 2000;
- CARNERO, R., *Il bestiario di Dino Buzzati: animali reali e fantastici nei racconti e negli articoli (parte seconda)*, «Studi buzzatiani», 4, 1999, pp. 51-77;
- CARNERO, R., *Il bestiario di Dino Buzzati: animali reali e fantastici nei racconti e negli articoli (parte prima)*, «Studi buzzatiani», 3, 1998, pp. 64-94;
- CASINI, P., *La natura*, Milano, ISEDI, 1975;
- CATTABIANI, A., *Zoario: storie di gatti, aironi, cicale e altri animali misteriosi*, Milano, Mondadori, 2001;
- CATTABIANI, A., *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti e creature fantastiche*, Milano, Mondadori, 2000;
- CESCHIN, A., *Una sensazione curiosa di realtà: Anna Maria Ortese e il linguaggio simbolico della silloge In sonno e in veglia*, «Nuova corrente: rivista di letteratura», 157, 1, 2016, pp. 89-102;
- CHEN, C., *El destino y el camino: un análisis comparativo de la naturaleza/el mundo rural en las novelas de Miguel Delibes y Mo Yan*, «Castilla. Estudios de Literatura», 12 (2021), pp. 101-120;
- CIMADOR, G., *La scienza del possibile: Italo Calvino e il superamento delle «due culture»*, «Italianistica», vol. 44, n. 3, 2015, pp. 155-178;
- CIRLOT, J. E., *Dizionario dei simboli*, Milano, Adelphi, 2021;
- CITATI, P., *Lo sa il folletto*, «La Repubblica», 9 giugno 1993;
- CITATI, P., *La principessa dell'isola*, in A. M. ORTESE, *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 1986, pp. 197-204;
- CLARK, K., *Animal and Men: Their Relationship as Reflected in Western Art from Prehistory to the Present Day*, Londra, Thames & Hudson, 1977;
- CLARK, T., *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge-UK, Cambridge University Press, 2011;
- CLAUDIO ELIANO, *La natura degli animali*, Milano, Rizzoli, 2004;
- CLERICI, L., *L'invisibile trama dei racconti*, in A. M. ORTESE, *Angelici dolori*, Milano, Adelphi, 2006, pp. 447-465;
- CLERICI, L., *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002;
- COCCHIARA, G., *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1981;

- COGLITORE, R., *Delle impossibili verità. Le funzioni delle didascalie ne I Miracoli di Val Morel di Dino Buzzati*, «Mosaico Italiano», XIII, 145, 2016, pp. 10-15;
- COGLITORE, R., *Il dispositivo dell'ex voto ne i Miracoli di Dino Buzzati*, «Sans Soleil», 2, 2013, pp. 7-24;
- COMETA, M., *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Roma, Carocci, 2018;
- COMPAGNON, A., *Il demone della teoria*, Torino, Einaudi, 2003;
- CONCEJO, P., *La labor periodística de Miguel Delibes*, «Boletín AEPE», n° 38-39, anno XXI-XXII, 1991, pp. 91-103;
- CONVENTO, E., *Presenze entomologiche perturbanti nella narrazione di Buzzati*, «Filoloski Pregled», no. XLVI, 2019, pp. 161–176;
- CORDARO, L., *Anna Maria Ortese: A Testimony of Time*, University of Toronto, 1999;
- CRIVELLI, T., *L'iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese*, in «Versants: revue suisse des littératures romanes», 55(2), pp. 79-88;
- CROCE, B., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1923;
- CROTTI, I., *Le montagne geografiche e metafisiche di Dino Buzzati*, in *Montagna e letteratura: atti del convegno internazionale (Torino, 26-27 novembre 1982)*, Torino, Museo Nazionale della Montagna, 1983;
- CROTTI, I., *Dino Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977;
- CUEVAS GARCÍA, C., *Miguel Delibes: el escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea: Universidad de Málaga*, Barcelona, Anthropos, 1992;
- CURTI, M., *Leoni, aquile e cani: Odisseo e i suoi doppi nel mondo animale*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 50, 2003, pp. 1724-1693;
- CURTIUS, E. R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Città di Castello, La Nuova Italia, 1992;
- DALLA ROSA, P., *Lassù... laggiù... Il paesaggio veneto nella pagina di Dino Buzzati*, Venezia, Marsilio, 2013;
- DALLA ROSA, P., *Magari avessimo il lupo!: orsi, aquile, corvi...: animali del Parco Nazionale Dolomiti Bellunesi nella pagina di Dino Buzzati*, «Studi buzzatiani», 15, 2010, pp. 149-162;
- DALLABRIDA, S., *La soluzione semantico-sintattica delle omissioni argomentali in alcuni racconti di Buzzati*, «Studi buzzatiani», 9, 2014, pp. 54-67;

- DANIELE, A. R., *Ombre femminili in Dino Buzzati: indizi di donne prima di Un amore*, Firenze, Franco Cesati, 2018;
- DANIELE, A. R., *Dino Buzzati: il segno nel disegno*, «Bollettino '900», n. 1-2, 2014;
- DE ANNA, L. G., *Dino Buzzati e il segreto della montagna*, Verbania, Tararà, 1997;
- DE ASÍS, M. D., *Ultima hora de la novela en España*, Madrid, EUEDEMA, 1990;
- DE GASPERIN, V., *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014;
- DE MADARIAGA, S., *Laika e Poppy*, «Corriere della Sera», 12 novembre 1957;
- DE MARTINO, E., *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000;
- DE MARTINO, E., *Il mondo magico*, Torino, Paolo Boringhieri, 1973;
- DE MONTAIGNE, M., *Saggi*, Milano, Bompiani, 2012;
- DE STASIO, L., *Scrittura femminile e contemporanea nel segno della mancanza*, in *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee (Letteratura italiana e italo-spagnola)*, a cura di M. González de Sande, Roma, ARACNE, 2009, pp. 283-294;
- DE WAAL, F. B. M., *Anthropomorphism and Anthropodenial: Consistency in Our Thinking about Humans and Other Animals*, «Philosophical Topics», Vol. 27, No. 1, 1999, pp. 255-280;
- DELEUZE G., GUATTARI, F., *Critica e clinica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996;
- DELIBES DE CASTRO, G., *Cuatro décadas de caza con mi padre. Prólogo*, in M. DELIBES, *Obras completas: V, El cazador*, Barcellona, Destino, 2009, pp. IX-XXXI;
- DELIBES, M., *Diario di un cacciatore*, Firenze-Antella, Passigli Editori, 1998;
- DELIBES, M., *El camino*, Barcellona, Destino, 1996;
- DELIBES, M., *Un cazador que escribe*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994;
- DELIBES, M., *I santi innocenti*, Alessandria, Piemme, 1994;
- DELIBES, M., *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*, Valladolid, Ámbito, 1985;
- DELIBES, M., *La strada*, Brescia, Edas, 1983;
- DELIBES, M., *Tres pájaros de cuenta*, Valladolid, Miñon, 1982;
- DELIBES, M., *Los santos inocentes*, Barcellona, Planeta, 1981;
- DELIBES, M., *Dos días de caza*, Madrid, Destino, 1980;
- DELIBES, M., *El sentido del progreso desde mi obra. Discurso de recepción en la Academia de la Lengua*, Madrid, Real Academia Española, 1975;
- DELIBES, M., *La Obra Completa de Miguel Delibes*, Barcellona, Destino, 1964-1975:

- Tomo I: *La sombra del ciprés es alargada – El camino – Mi idolatrado hijo Sisi* (1964)
- Tomo II: *Diario de un cazador – Diario de un emigrante – La caza de la perdiz roja – Viejas historias de Castilla la Vieja – El libro de la caza menor* (1966)
- Tomo III: *Aún es de día – La hoja roja – Las ratas* (1968)
- Tomo IV: *Por esos mundos – Europa: parada y fonda – U.S.A. y yo – La primavera de Praga* (1970)
- Tomo V: *Vivir al día – Con la escopeta al hombro – Un año de mi vida* (1975);
- DELIBES, M., *Un castellano de tierra adentro*, intervista per Joaquín Soler Serrano, in *Escritores a fondo. Entrevistas con las grandes figuras literarias de nuestro tiempo*, Barcelona, Editorial Planeta, 1986, pp. 15-27;
- DELLA COLLETTA, C., *Scrittura come utopia: la lente scura di Anna Maria Ortese*, «Italice», 76(3), 1999, pp. 371-388;
- DEMATTEIS, G., *Geografia come immaginazione: tra piacere della scoperta e ricerca di futuri possibili*, Roma, Donzelli, 2021;
- DERRIDA, J., *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, 2006;
- DERRIDA, J., *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990;
- DI ROSA, R., “*La Questione Animale*” di Anna Maria Ortese: Alonso e i visionari e l'etica del soccorso, «Ecozona», vol. 7, No 2, 2016, pp. 134-148;
- DI ROSA, R., *Itinerari nomadici ed ecologici nella narrativa di Anna Maria Ortese, Elsa Morante e Fabrizia Ramondino*, Graduate School-New Brunswick, Rutgers - The State University of New Jersey, 2016;
- DONÀ, C., *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Catanzaro, Rubbettino, 2003;
- DURAND, G., *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 2009;
- DURKHEIM, E., *Le origini dei poteri magici*, Torino, Einaudi, 1951;
- ECO, U., *Come parlare degli animali*, in ID., *Come viaggiare con un salmone*, Milano, La nave di Teseo, 2016, pp. 75-77;
- ECO, U., *La definizione dell'arte*, Milano, Garzanti, 1984;
- ELIADE, M., COULIANO I. P., *Dizionario dei simboli*, Milano, Jaca Book, 2017;
- ELIADE, M., *Lo Sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma, Edizioni mediterranee, 1983;
- ELIADE, M., *La nascita mistica: riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana, 1980;
- EMPEDOCLE, *Poema fisico e lustrale*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, 1997;
- ESOPO, *Prometeo e gli uomini*, in ID., *Favole*, Milano, BUR, 1998;

- FARNETTI, M., *Era il maggio odoroso*, in A. M. ORTESE, *Mistero doloroso*, Milano, Adelphi, 2010, pp. 101-114;
- FARNETTI, M., *Appunti per una storia del bestiario femminile: il caso di Anna Maria Ortese*, in *Bestiari del Novecento*, a cura di E. Biagini e A. Nozzoli, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 271-283;
- FARNETTI, M., *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998;
- FAVARO, F., *Anna Maria Ortese e la sua «favola antica». Anime della primavera, in un dittico napoletano*, «Oblio», II, 26-27, 2017, pp. 17-28;
- FELD, S., *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli*, Milano, Il Saggiatore, 2009;
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, P., *Terminología Cinegética En La Narrativa De Miguel Delibes: Su Reflejo En Las Distintas Ediciones Del Drae*, A Coruña, Universidad de A Coruña, Servizo de Publicacións, 2016;
- FLORES ACUÑA, E., *La España profunda de los años sesenta ante el lector italiano: reflexiones sobre la traducción de 'Los Santos inocentes'*, «Tonos digital», 13, 2007;
- FOFI, G., *Le nozze coi fichi secchi*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 1999;
- FOLENA, G., *Le forme del diario*, Padova, Liviana, 1985;
- FORMENTI, M., *L'infanzia nell'universo buzzatiano*, «Studi buzzatiani», 1, 1996, pp. 45-66;
- FRANCHINI, S., *Moloch e i bambini del re. Il sacrificio dei figli nella Bibbia*. Roma, Studium, 2016;
- FRANCO, C., *Circe: variazioni sul mito / Omero... [et al.]*, Venezia, Marsilio, 2012;
- FRAZER, J., *Il ramo d'oro: studio sulla magia e la religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012;
- FREGONA, M., *Oltre l'addio: i miracoli di Val Morel di Dino Buzzati*, «Studi novecenteschi», 95, 1, 2018, pp. 11-20;
- FREUD, S., *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti. Opere 1915-1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978;
- FREUD, S., *Totem e tabù*, Milano, Garzanti, 1976;
- FREUD, S., *Psicopatologia della vita quotidiana: dimenticanze, lapsus, sbadataggini, superstizioni ed errori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1971;
- FRIOLI, D., *Gli strumenti dello scriba*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, Salerno, 1992;
- GALATERIA, D., *Il bestiario di Proust*, Palermo, Sellerio, 2022;
- GALIMBERTI, U., *Psiche e techne: l'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano, 1999;

- GALLUCCI, P. L. *Il dolore negato*, Perugia, Graphe.it, 2018
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, R., *Miguel Delibes de cerca: la biografía*, Barcellona, Destino, 2010;
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, R., *Miguel Delibes: un hombre, un paisaje, una pasión*, Barcellona, Destino, 1985;
- GARNERO MORENA, C., *Il paesaggio spostato*, Palermo, L'Epos, 2003;
- GASTI, F., ROMANO, E., "Buoni per pensare". *Gli animali nel pensiero e nella letteratura dell'antichità. Atti della II Giornata Ghisleriana di Filologia classica*, Pavia, Ibis, 2003;
- GENETTE, G., *Figure*, Torino, Einaudi, 1976;
- GIAMBONI, B., *Tesoro di messer Brunetto Latini, tradotto. Vol IV*, Venezia, per Marchio Sessa, 1553;
- GIANFRANCESCHI, F., *Buzzati: la sua religiosità e i suoi critici*, in *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Leo S. Olschki, 1982
- GIANNETTO, N., *Il sudario delle caligini: significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Leo S. Olschki, 1996;
- GIANNETTO, N., *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, Milano, Mondadori, 1992;
- GIRARD, R., *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1987;
- GLOTTFELTY C., FROMM, H., *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens (Georgia), University of Georgia Press, 1996;
- GNISCI, A., SINOPOLI, F., *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 1999;
- GOETHE, W., *Le affinità elettive*, Torino, Einaudi, 1943;
- GONZÁLEZ DEL VALLE, L., *Semejanzas in dos novelas de M. Delibes*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 270 (1972), pp. 545-551;
- GONZÁLEZ-ARIZA, F., *Guía de lectura de "El camino"*, Navarra, Cénlit, 2008;
- GRAMIGNA, G., *Prefazione*, in D. BUZZATI, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1975;
- GROPPALI, E., *Metti un puma in un romanzo*, «Il Giornale», 8 giugno 1996, p. 14;
- GUERRA GARRIDO, R., *Las voces del cazador*, in *Luces, trazos y palabras. Homenaje artístico-literario a Miguel Delibes*, a cura di M. P. Celma, R. García, J. R. González, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, pp. 49-50;
- GUILLÉN, C., *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 1992;
- GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, D., *Claves de 'Los santos inocentes' de Miguel Delibes*, Madrid, Ciclo, 1989;

- HAAS, F., *Descrizione del dolore. Su Anna Maria Ortese*, «Linea d'Omra», IX, giugno 1991, pp. 18-20;
- HADOT, P., *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, Torino, Einaudi, 2006;
- HILLMAN, J., *Presenze animali*, Milano, Adelphi, 2016;
- HILLMAN, J., *Puer aeternus*, Milano, Adelphi, 1999;
- HILLMAN, J., *Gli animali del sogno*, Raffaello Cortina, Milano, 1991;
- HORKHEIMER, M., ADORNO, T. W., *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 2010;
- INGLESE, A., *L'umano e l'animale in Il pianeta irritabile di Paolo Volponi*, «Cahiers d'études italiennes», 7, 2008, pp. 347-357;
- IOLI, G., *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988;
- IOVINO, S., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente 2006;
- ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o Origini*, Torino, UTET, 2004;
- JAKOB, M., *Paesaggio e letteratura*, L. S. Olschki, Firenze, 2005;
- JEFFREY, L. N., "The Birds within the Wind": A Study in Shelley's Use of Natural History, «Keats-Shelley Journal», 1969, Vol. 18, 1969, pp. 61-80;
- JUNG, C. G., KERÉNYI, K., *Psicologia dell'archetipo del fanciullo*, in IID., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Boringhieri, 1983, pp. 104-139;
- JUNG, C. G., *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977;
- KAPPLER, C., *Demoni, mostri e meraviglie alla fine del Medioevo*, Milano, Jouvence, 2014;
- KLINGENDER, F. D., *St. Francis and the Birds of the Apocalypse*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 16 (1/2), 1953, pp. 13-23;
- KOJÈVE, A., *Introduzione alla lettura di Hegel*, Milano, Adelphi, 1996;
- LATINI, B., *Il Tesoretto*, Milano, Rizzoli, 1985;
- LAVAGETTO, M., *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino, 1989;
- LAZZARIN, S., *Vipistrello, colombe, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano*, «Italies [Online]», 10, 2006;
- LAZZARIN, S., *Modelli e struttura nel racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*, «Italianistica», vol. 35, n. 1, 2006, pp. 105-124;
- LAZZARIN, S., *Nani sulle spalle dei giganti. Buzzati e la grande tradizione del fantastico*, «Italianistica», vol. 31, n. 1, 2002, pp. 103-119;
- LE GOFF, J., SCHMITT, J. C., *Dizionario dell'Occidente medievale, vol. I*, Torino, Einaudi, 2003;

- LEOPARDI, G., *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura, Volume I*, a cura di G. Carducci, Firenze, Le Monnier, 1898;
- LEPRI, C., *Infanzia e linguaggi narrativi in Dino Buzzati*, «Studi sulla formazione», 2, 2013, pp. 131-147;
- LÉVI-STRAUSS, C., *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 2015;
- LÉVI-STRAUSS, C., *Le strutture elementari della parentela*, Feltrinelli, Milano 2003;
- LÉVI-STRAUSS, C., *Il totemismo oggi*, Milano, Feltrinelli, 1964;
- LÉVY-BRUHL, L., *Sovrannaturale e natura nella mentalità primitiva*, Roma, Newton Compton, 1973;
- LÉVY-BRUHL, L., *L'anima primitiva*, Torino, Einaudi, 1948;
- LIBRICI, I., *La metempsicosi di Anna Maria Ortese: suggestioni e influssi dell'opera antroposofica di Rudolf Steiner*, in *Scrittrici e figure femminili (Letteratura italiana e italo-spagnola)*, a cura di M. González De Sande, Siviglia, ArCiBel, 2009, pp. 285-297;
- LIMA, E., *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi*, Firenze, Firenze University Press, 2020;
- LONGO, O., *Ritorno a Circe*, in PLUTARCO, *Le virtù degli animali*, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 9-34;
- LORENZ, K., *L'anello di Re Salomone*, Milano, Adelphi, 2010;
- LORETO, P., *Alonso e i visionari: La vocazione americana di Anna Maria Ortese*, in *Per Anna Maria Ortese*, a cura di L. Clerici, San Marco in Lamis: Istituto d'istruzione secondaria superiore "Pietro Giannone", Centro documentazione Leonardo Sciascia/archivio del Novecento, 2006, pp. 245-264;
- MALATESTA, S., *Il grido della colomba*, «La Repubblica», 16 settembre 1988, pp. 26-27;
- MANETTI, G., *L'infanzia di Tarzan e la memoria dei bambini selvaggi*, in *Infanzia e memoria*, a cura di M. Bresciani Califano, Firenze, L.S. Olschki, 2007, pp. 111-134;
- MANGANELLI, G., *Centuria*, Milano, Adelphi, 1995;
- MANSFIELD, K., *La mosca*, in EAD., *Il nido delle colombe*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 123-138;
- MANSFIELD, K., *Il canarino*, in EAD., *Il nido delle colombe*, cit., pp. 139-148;
- MARABINI, C., *Prefazione*, in D. BUZZATI, *Bestiario*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 7-14;
- MARABINI, C., *Incontro a Rapallo*, «Nuova Antologia», vol. 554, fasc. 2155, luglio-settembre 1985, pp. 201-203;
- MARAINI, D., *E tu chi eri? Intervista sull'infanzia*, Milano, Bompiani, 1973;
- MARQUARD, O., *Compensazioni: antropologia ed estetica*, Roma, Armando, 2007;

- MARTÍNEZ DEL PORTAL, M., *Denuncia, sumisión y naturaleza en la novela de Miguel Delibes 'Los santos inocentes'*, «Montearabí», XXI, 1995, pp. 37-52;
- MARTÍNEZ GARRIDO, E., *Riflessioni critiche sul dolore, sulla pietà e sugli animali in Dino Buzzati*, «Testo», 63, 2012, pp. 93-107;
- MARTÍNEZ, M. L., *'Los santos inocentes' como novela del devenir*, «Acta Literaria», 27, 2002, pp. 109–126;
- MASON, W., WASHBURN, Y. M., *The Bestiary in Contemporary Spanish American Literature*, «Revista de Estudios Hispánicos», VIII, 1974, pp. 189-209;
- MASPERO, F., GRANATA, A., *Bestiario medievale*, Asti, Piemme, 1999;
- MATEO DíEZ, L., *Infancias. Una lectura de 'El camino', de Miguel Delibes*, in *Miguel Delibes*, a cura di C. Valero, M. Pilar, Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 134-138;
- MAURI, P., *Anna Maria Ortese: un puma, un drago e altri animali*, «la Repubblica», 26 maggio 1996, p. 27;
- MAZZOLENI G., TIBALDI, M., *Il mito delle isole felici nelle relazioni di viaggio del Settecento*, Messina-Firenze, D'Anna, 1976;
- MEDINA-BOCOS MONTARELO, A., *Guía de lectura de "El camino"*, Madrid, Akal, 1988;
- MELLARINI, B., *Tra favolismo e allegorismo. Ricerca e perdita del mito in due racconti buzzatiani degli anni Quaranta*, «Studi buzzatiani», 14, 2009, pp. 101-135;
- MERCHANT, C., *La morte della natura. Donne, ecologia e rivoluzione scientifica*, Milano, Editrice Bibliografica, 2022;
- MÉTRAUX, A., *Trickster*, in *Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, New York, Funk & Wagnalls Company, 1949, pp. 1123-1125;
- MICELI, S., *Il demiurgo trasgressivo. Studi sul trickster*, Palermo, Sellerio, 2000;
- MIGNONE, M., *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981;
- MINERVA, C., *Il dolore colorato: mistero doloroso di Anna Maria Ortese*, «Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria», XXXIX, 2, 2015, pp. 209-217;
- MINOIS, G., *Storia del mal di vivere: dalla malinconia alla depressione*, Bari, Dedalo, 2005;
- MINUZZO BACCHIEGA, F., *Il doppio. Da una considerazione sull'ombra*, Urbino, QuattroVenti, 1984;
- MONTALE, E., *L'artista dal cuore buono*, «Corriere della Sera», 29 gennaio 1972, p. 88;
- MORE, T., *L'Utopia*, Milano, G. Daelli, 1863;
- MORRIS, D., *La scimmia nuda*, Firenze, Bompiani, 2017;

- MORUS, R. L., *Gli animali nella storia della civiltà*, Milano, Mondadori, 1973;
- NADAL GARCÍA, J., *Cincuenta años de codorniz silvestre*, «Trofeo», marzo 2020, pp. 60-63;
- NADAL GARCÍA, J., *Solo así salvaremos la caza menor*, «Trofeo», maggio 2016, pp. 90-93;
- NADAL GARCÍA, J., *Caza y Biodiversidad*, «Trofeo», luglio 2015, pp. 60-66;
- NADAL GARCÍA, J., *Caza conservacionistas... sin plomo*, «Federcaza», giugno 2011, pp. 6-9;
- NIEVO, S., *I parchi letterari*, Roma, Abete, 1990;
- OMERO, *Odissea*, Milano, Rizzoli, 2010;
- ORENGO, N., *Il miglior gioiello? È il giardino che non sono mai riuscita ad avere*, «La Stampa-Tuttolibri», 13 gennaio 1979, p. 6;
- ORTALLI, G., *Lupi genti culture. Uomo e ambiente nel medioevo*, Torino, Einaudi, 1997;
- ORTEGA Y GASSET, J., *Filosofía della caccia*, Sesto San Giovanni, Oaks, 2021;
- ORTEGA Y GASSET, J., *Discorso sulla caccia*, Firenze, Vallecchi, 1990;
- ORTEGA Y GASSET, J., *Ensayos sobre la “Generación del 98” y otros escritores españoles contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1981;
- ORTEGA Y GASSET, J., *A «veinte años de caza mayor», del Conde de Yebes*, in ID., *Obras completas. Tomo VI*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pp. 419-491;
- ORTESE, A. M., *Le Piccole Persone*, Milano, Adelphi, 2016;
- ORTESE, A. M., *Da Moby Dick all’Orsa Bianca*, Milano, Adelphi, 2011;
- ORTESE, A. M., *Mistero doloroso*, Milano, Adelphi, 2010;
- ORTESE, A. M., *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas*, Milano, Archinto, 2006;
- ORTESE, A. M., *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006;
- ORTESE, A. M., *Romanzi II*, a cura di M. Farnetti, A. Baldi e F. Secchieri, Milano, Adelphi, 2005;
- ORTESE, A. M., *La lente scura*, Milano, Adelphi, 2004;
- ORTESE, A. M., *Romanzi I*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 2002;
- ORTESE, A. M., *Il Monaciello di Napoli*, Milano, Adelphi, 2001;
- ORTESE, A. M., *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997;
- ORTESE, A. M., *Dialogo sull’appartenenza*, «Lo Straniero. Arte, Cultura, Società», I (1997), n. 1, 1997, pp. 6-8;
- ORTESE, A. M., *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 1996;
- ORTESE, A. M., *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994;
- ORTESE, A. M., *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993;

- ORTESE, A. M., *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987;
- ORTESE, A. M., *La morte del Folletto*, Roma, Empiria, 1987;
- ORTESE, A. M., *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 1986;
- ORTESE, A. M., *L'alone grigio*, Firenze, Vallecchi, 1969;
- ORTESE, A. M., *Partiamo per il Brasile*, «Corriere d'informazione», 18-19 maggio 1958, p. 5;
- ORTESE, A. M., *Gli animali sono importanti*, «Milano-sera», 12 aprile 1950, p. 3;
- ORTESE, A. M., *Garofano verde*, in «Tempo», a. VII, n. 193, 4-11 febbraio 1943, pp. 34-35 e 38;
- ORTESE, A. M., *La casa del gatto*, «Domus», n. 175, luglio 1942, p. I;
- OTTO, R., *Il sacro: l'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano, Feltrinelli, 1984;
- OUIDA, *A new view of Shelley*, «The North American Review», Feb., 1890, Vol. 150, No. 399, pp. 246-262;
- OVIDIO, *Le metamorfosi*, Torino, UTET, 2000;
- PALMIERI, R., *Presenze fantasmagoriche in un trittico di Buzzati*, «InVerbis», 1, 2020, pp. 39-50;
- PALMIERI, R., *L'utopia dell'isola felice: Dossi, Strindberg, Pirandello*, Roma, Edicampus, 2011;
- PAMPALONI, G., *Lo scrittore*, in *Omaggio a Dino Buzzati. Scrittore Pittore Alpinista. Atti del convegno di Cortina d'Ampezzo (18-24 agosto 1975)*, a cura del Circolo Stampa Cortina, Milano, Mondadori, 1977;
- PANAFIEU, Y., *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973;
- PANOFSKY, E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1973;
- PARAÍSO, I., *Miguel Delibes*, in *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*, a cura di L. Rubio González, Ateneo de Valladolid, 1990, pp. 287-296;
- PARISE, G., *Ma come è pericoloso amare gli animali*, «Corriere della Sera», 19 settembre 1981, p. 6;
- PARK, E., *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid, Editorial Gredos, 1975;
- PASSERINI, L., *I fioretti del glorioso messere Santo Francesco e de' suoi frati*, Firenze, Sansoni, 1922;
- PELLINI, P., *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, «Allegoria», 58, luglio-dicembre 2008;

- PERALE, M., *Buzzati e lo sciamano. Fonti iconografiche e tematiche del Colombre*, «Studi buzzatiani», 9, 2004, pp. 35-46;
- PEROSA, S., *L'isola la donna il ritratto*. Torino, Bollati Boringhieri, 1996;
- PERRELLA, S., *Luccioline e «bestie di stile»*, «L'Unità» («Diario della settimana»), 4-10 giugno 1997, pp. 56-57;
- PIERANGELI, F., *La novella italiana*, Milano, UNICOPLI, 2012;
- PIRRO, M., *Biopoetiche/Bioestetiche*, «Prospero. Rivista di letterature e culture straniere», XIX (2014), pp. 5-14;
- PLATONE, *Protagora*, Bari, Laterza, 1996;
- PLUTARCO, *Del mangiare carne. Trattati sugli animali*, Milano, Adelphi, 2001;
- PLUTARCO, *Le virtù degli animali*, Venezia, Marsilio Editori, 1995;
- POLCINI, V., *Antropomorfismo ed ecologia in Dino Buzzati: un percorso di lettura ecocritico del fantastico buzzatiano*, «Mosaico Italiano», XIII, 145, 2016, pp. 21-27;
- POLCINI, V., *Anthropomorphism in Il segreto del Bosco Vecchio*, in EAD., *Dino Buzzati and Anglo-American Culture: The Re-use of Visual and Narrative Texts in his Fantastic Fiction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2014, pp. 55-63;
- POLCINI, V., *Buzzati e Rackham: una lettura intertestuale e intersemiotica di Bàrnabo delle montagne e Il segreto del Bosco Vecchio*, «Studi buzzatiani», 13, 2008, pp. 27-47;
- POLESE, R., *Questa mia vita terremotata*, «Amica», 14 giugno 1996, pp. 61-65;
- PORZIO, D., *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 1971;
- POSENATO, C., *Il bestiario di Dino Buzzati*, Bologna, Inchiostri associati, 2009;
- POSTMAN, S. L., *El mundo sagrado en 'El Camino' de Miguel Delibes*, «Analecta malacitana», vol. 12, 2, 1989, pp. 223-232;
- PROPP, V., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966;
- QUACQUARELLI, A., *Il leone e il drago nella simbolica dell'età patristica*, Bari, Università di Bari, Istituto di letteratura cristiana antica, 1975;
- R. CESARANI, M. DOMENICHELLI, P. FASANO, *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007;
- RABANE, G., *The Flickering Light of Reason*, in *Celestial Geographies*, cit., pp. 356-384;
- RAFFESTIN, C., *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio: elementi per una teoria del paesaggio*, Firenze, Alinea, 2005;
- RAIMONDI, E., *Il politico e il centauro*, in *Politica e commedia*, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 125-43;
- RECALCATI, M., *Il complesso di Telemaco*, Milano, Feltrinelli, 2016;

- RICCI, R., *Le Alpi di Buzzati*, Pisa-Roma, istituti editoriali e Poligrafici, 2002;
- RIES, J., *I riti di iniziazione*, Milano, Jaka Book, 1989;
- RITTER, J., *Paesaggio: uomo e natura nell'età moderna*, Milano, Guerini, 2001;
- ROLAND, M., *Canti d'uccelli e musiche d'insetti*, Milano, Rizzoli, 1951;
- SALABÈ, C., *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli, 2013;
- SALINAS MORAGA, I., *La muerte como elemento catalizador de la novela de Miguel Delibes*, «Literatura: teoría, historia, crítica», vol. 24, n. 1, 2022, pp. 297-318;
- SÁNCHEZ GARRIDO, R., *El cazador-escritor. Una reflexión desde la antropología sobre aspectos de la producción literaria cinegética de Miguel Delibes*, «Revista de antropología experimental», 8, 1, 2008, pp. 160-175;
- SÁNCHEZ, J. F., *El periodismo de Miguel Delibes*, in *Miguel Delibes, homenaje académico y literario*, a cura di M. P. Celma, Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 61-85;
- SANZ VILLANUEVA, S., *Prólogo*, in M. DELIBES, *Los santos inocentes*, Madrid, Bibliotex, 1999, pp. 5-8;
- SCAFFAI N., *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017;
- SCELFO, M. G., *Aspetti della traduzione letteraria. Riflessioni in margine alla versione italiana di un romanzo di Miguel Delibes*, «AION», sr XXVI, 1, 1984, pp. 249-274;
- SCOTO ERIUGENA, G., *Periphyseon*, V, Milano, Mondadori, 2014;
- SCRIVANO, F., *Diario e narrazione*, Macerata, Quodlibet, 2014;
- SEGRE, C., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991;
- SENO, C., *Anna Maria Ortese. Un avventuroso realismo*, Ravenna, Longo Editore, 2013;
- SERENI, S., *Storia straordinaria di un best-seller (e della sua incredibile autrice)*. «Epoca», XLIV(2233), 1993, pp. 91-93;
- SERTOLI, G., *Rudyard Kipling*, in *Letteratura inglese. I contemporanei*, a cura di V. Amoroso e F. Binni, Roma, Lucarini, 1977;
- SHELLEY, P., *Opere*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995;
- SIMMEL, G., *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando Editore, 2006;
- SIPIONE, M., *Sdraiarsi fra gli animali per salvarsi. Il Bestiario di Dino Buzzati*, in *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di R. Ricorda e A. Zava, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 247-260;

- SISTO, P., «*Legato son, perch'io stesso mi strinsi*». *Storie e immagini di animali nella letteratura italiana*, Pisa, Fabrizio Serra, 2020;
- ŠKLOVSKIJ, V., *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976;
- SPADACCINI, R., IACUZIO, L., CUMINALE, C. M., *L'Archivio di Anna Maria Ortese. Inventario*, Napoli, Arti Grafiche "Il Cerchio", 2006;
- SPIRES, R. C., *La novela española de posguerra*, Madrid, Planeta, 1978;
- SPITZER, L., *L'armonia del mondo: storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 1967;
- STEFFEN, U., *Incontro col drago: immagini e simboli della lotta col male*, Como, Red, 1988;
- STEINER, R., *Il destino dell'uomo*, Milano, Editrice Antroposofica, 2004;
- TODARO, L., *Il puer e la fortezza: racconto e metafore dell'età nella narrativa per l'infanzia di Dino Buzzati*, in *Il puer e la fortezza. Dimensioni artistiche, spazi dell'immaginazione e narrativa per l'infanzia in Dino Buzzati*, a cura di L. Todaro, Roma, Anicia, 2018, pp. 13-47;
- TOSCANI, C., *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Barnabo delle montagne*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 5-10;
- TRESOLDI, R., *Riti di iniziazione. Misteri, società segrete e magia dall'antichità a oggi*, Firenze-Milano, De Vecchi, 2022;
- TREVISAN, M., *Dino Buzzati, l'alpinista*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e Poligrafici, 2006;
- TROUSSON, R., *Un problème de littérature comparée: les études des thèmes. Essai de méthodologie*, Minard, Paris, 1965;
- TYLOR, E. B., *Primitive Culture: researches into the development of mythology, philisophy, religion, language, art, and custom*, Whitefish, Kessinger Publishing's, 2007;
- UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID: DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA, CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN (a cura di), *Estudios sobre Miguel Delibes*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1982;
- URDIALES YUSTE, J., 'El camino', de Miguel Delibes: la 'circunstancia' rural de Daniel, el Mochuelo, «Espéculo», 31, 2005;
- URDIALES YUSTE, J., *Análisis de la ruralidad en la narrativa di Miguel Delibes*, «Revista de Folklore», n. 368, pp. 51-58;
- VACCARI, L., «Dio? Un piccolo puma ucciso dall'arroganza», «Il Messaggero», 26 maggio 1996, p. 17;
- VALBUENA BRIONES, A., *El tópico del jardín del paraíso en 'El camino'*, in *Semiotica del Testo Mistico*, a cura di G. de Gennaro, L'Aquila, Edizioni del Gallo Cedrone, 1995, pp. 178-184;

- VALCARENGHI, M., «*Il Doppio e l'Ombra*», in *Il Doppio. Psicanalisi del compagno segreto*, Como, Red, 1990, pp. 13-29;
- VALORI, A., *Introduzione. Swift e Gulliver*, in J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, Roma, Formiggini, 1930;
- VALVERDE, J. A., *Delibes y la naturaleza. Los animales a través de seis libros*, in *El autor y su obra: Miguel Delibes*, a cura di R. García Domínguez, G. Santoja, Madrid, Editorial Actas/Universidad Complutense, 1993, pp. 177-182;
- VERGINE L., VERZOTTI, G., *Il Bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, Ginevra-Milano, Skira, 2004;
- VERONESE ARSLAN, A., *Dino Buzzati: Bricoleur & cronista visionario*, Milano, Ares, 2019;
- VERONESE ARSLAN, A., *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Mucchi, Modena, 1993;
- VERONESE ARSLAN, A., *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1985;
- VESPA, M., *Animali maestri: un sondaggio zootropologico sul De natura animalium di Claudio Eliano*, «I Quaderni del Ramo d'Oro on-line», n. 6, 2013/2014, pp. 130-160;
- VIGANÒ, L., *La "Nera" secondo Dino Buzzati*, in «Studi Buzzatiani», 18, 2013, pp. 95-100;
- VILLANUEVA, D., *Miguel Delibes: de 'El camino' a 'Cinco horas con Mario'*, in ID., *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcellona, Editorial Anthropos, 1994, pp. 294-303;
- VITTORINI, M. V., *Ho quattro libri in manoscritto*, «Wimbledon», a. III, n. 21, gennaio 1992, p. 28;
- VOLPONI, P., *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 2014;
- WHITEHEAD, A. N., *Il concetto di natura*, Torino, Einaudi, 1948;
- WOLFE, C., *Human, All Too Human: 'Animal Studies' and the Humanities*, «PMLA» vol. 124, n. 2, 2009, pp. 564-575;
- WOOD, S., *Fantasy and Narrative in Anna Maria Ortese*, «Italice», Vol. 71, No. 3, 1994;
- ZAMBON, F., *Bestiari tardo-antichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, Firenze, Bompiani, 2018;
- ZANGRANDI, S., *La luna c(Ortese). Lune e lumi in alcuni scritti di Anna Maria Ortese*, «Sinestesia», n. 13, 2015;
- ZANGRANDI, S., *La partecipazione alla natura segreta del mondo. Donne, animali, creature indecifrabili tra umano e non umano nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, «Otto/Novecento», XXXVII, 1, 2013, pp. 191-202;
- ZANGRANDI, S., *Cose dell'altro mondo: percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Bologna, Archetipolibri, 2011;

- ZANGRANDI, S., *Nell'emarginato l'immenso. L'appello al rispetto degli ultimi in "L'Iguana"* di Anna Maria Ortese, «Italianistica», vol. 39, n. 3, 2010, pp. 133-145;
- ZANGRANDI, S., *Pagine infestate. I fantasmi e la tradizione fantastica del XX secolo*, Milano, Arcipelago, 2008;
- ZANGRANDI, S., «*Piacquemi, in quel di Fondo, pascere la mia vista di una mirabile visione*»: note sulla trasposizione cinematografica del *Segreto del Bosco Vecchio*, «Studi buzzatiani», 11, 2006, pp. 31-43;
- ZANGRILLI, F., *Il bestiario di Pirandello*, Fossombrone, Metauro, 2001;
- ZANOTTI, P., *Il giardino segreto e l'isola misteriosa*, Firenze, Le Monnier, 2001;
- ZINATO, A., *L'autore e l'opera*, in PLUTARCO, *Le virtù degli animali*, cit., pp. 35-46.