

Fable with Beast. An (eco) utopian Reading of *Alonso e i visionari*

Claudia Marsulli

Abstract

The article proposes a utopian reading of Anna Maria Ortese's novel *Alonso e i visionari* from an ecocritical perspective. This proposal stems from the idea that understanding a utopian quality in the novel can help better grasp its key points: a critique of the capitalist model, a call for respect for nature and non-human species, and the establishment of a new epistemology. The inherent porosity of utopian discourse, while encouraging openness, also requires a critical approach to utopia as a literary genre. Both the thematic and formal features of the utopian genre can be identified in the Ortesian novel. Hence, the juxtaposition of *Alonso e i visionari* with utopia is of twofold interest: on the one hand, it problematizes the accuses of abstractionism towards the utopian genre; on the other, it highlights the value of an ecological-philosophical reading of the Ortesian novel.

Keywords

Italian literature, Anna Maria Ortese, Ecocriticism, Utopia, Environmental humanities, Literary theory, Anthropocene

Fabula con bestia. Una lettura (eco) utopica di *Alonso e i visionari*

Claudia Marsulli

Introduzione

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 (Ortese [1996] 2017: 246).

Con queste parole si chiude la parabola del leone americano data alle stampe da Anna Maria Ortese nel 1996. Oggi, per noi lettori e lettrici del “futuro” è vivida l'impressione di aver ricevuto una consegna: prenderci cura dello «Spirito del mondo» (*Ibid.*: 245). Questa storia a metà fra il sogno, l'incubo e la rivelazione acquisisce così un senso di urgenza che la proietta oltre la finzione e la cala pienamente nella nostra realtà. È questo uno dei motivi che mi hanno spinto a leggere *Alonso e i visionari* come un'utopia. Non solo il messaggio indirizzato alla posterità, ma anche l'evocazione di un mondo altro, lo sviluppo di un pensiero critico sulla contemporaneità, l'effetto di straniamento e diversi altri attributi individuano un *trait d'union* con il genere utopico.

Il tentativo di leggere in chiave utopica la prosa ortesiana non è certo cosa nuova¹. Ma, sebbene siano ormai numerosi gli studi che hanno battuto questa strada, non mi pare che sia stata posta l'attenzione su *Alonso*. Considerando il merito del lavoro già fatto, vorrei anche cogliere l'occasione per problematizzare il termine “utopia”.

L'analisi di *Alonso e i visionari*, dunque, procederà di pari passo con la discussione dei presupposti teorici del genere utopico. Un'operazione

¹ Si veda, per esempio, Della Coletta 2015.

non semplice, se si considera che la morfologia dell'utopia in quanto *genre* è soggetta a molte perturbazioni. Da More agli illuministi, ad Aldous Huxley, a Sally Miller Gearhart, i temi e le forme dell'utopia hanno conosciuto un'evoluzione costante, tanto che oggi non è più possibile limitarne le manifestazioni a testi che riproducono, più o meno fedelmente, il paradigma moreano. Al tempo stesso, è prudente evitare di stabilire facili identità tra il paradigma utopico e tutti quegli atteggiamenti mentali volti alla costruzione di un altrove ideale, poiché il requisito può essere soddisfatto anche da espressioni testuali che poco hanno a che fare con l'utopia letteraria. Come è stato suggerito da Vita Fortunati e Nadia Minerva, un mezzo per trovare il giusto equilibrio «potrebbe consistere nell'avere ben chiaro che si verifica un continuo adeguamento del termine [utopia] al contesto in cui lo scrittore opera e che la stessa riflessione critica suscita oscillazioni e aggiustamenti in rapporto col nuovo contesto in cui essa si esercita» (Fortunati e Minerva 1992: 11). Dovremmo quindi non solo diffidare delle «tendenze a congelare il termine in un'unica accezione» (*Ibid.*), ma anche rompere l'equivalenza tra utopico e impossibile, perché l'utopia più recente si fonda su «l'acquisizione del senso del divenire che la storia le ha insegnato e del senso del reale che gli eventi le hanno contestato». Ne deriva «un'utopia critica, cinetica, evenemenziale che si [pone] quindi come negazione di quella che si è lasciata alle spalle» (*Ibid.*: 11-12).

Credo che questa concezione dell'utopia come forma flessibile ma al contempo dotata di una certa coerenza interna possa rispondere all'esigenza della letteratura di intercettare nuove funzioni, temi, retoriche e strutture attraverso le quali gestire le inquietudini più pressanti. Mi riferisco all'angoscia dell'attuale collasso ecologico, che solo recentemente ha fatto il suo ingresso nel campo delle discipline come coscienza di una *crisi totale*, dell'essere umano in quanto specie e del suo ruolo all'interno del macro(e-co)sistema Terra. Carla Benedetti ha segnalato come alcune funzioni narrative possano incidere significativamente sui sistemi epistemologici e, di conseguenza, sugli approcci alla realtà. Se è a causa di una serie di calcificazioni culturali che l'umanità si trova a fronteggiare una crisi irreversibile, e se continuare a pensare al mondo così com'è equivale a «un suicidio collettivo» (Ghosh 2017: 159) allora «c'è bisogno di immaginare e di inventare qualcosa di diverso dall'esistente, di creare altre possibilità rispetto al corso odierno della vita e della storia» (Benedetti 2021: 13). Attraverso la funzione empatica o perlocutiva dell'affabulazione letteraria si può, dunque, dar luogo a una «parola suscitatrice» (*Ibid.*: 37) che installi nella Storia il senso dell'azione. Nulla di più vicino alla realizzazione del disegno utopico, così com'è auspicata da colui o colei che vi dà forma. L'obiettivo ultimo dell'u-

topia è inverare i principi che la sostengono, attivando una tensione fra *ciò che è già e ciò che ancora non è*. Nello spazio di questo desiderio si situano «both the strength and weakness of the genre: its strength in so much as utopia equals a tension towards the elsewhere, a capacity for imagining the other; its weakness because its paradigm is essentially but an abstraction of the real» (Fortunati 1992: 22). Quest'ultimo, in particolare, è uno dei maggiori punti di problematicità dell'utopia, spesso accusata di cullare lettori e lettrici in una bambagia di fantasie escapiste. E, se il desiderio del testo utopico è avere mordente sulla realtà, l'effetto alienante equivale o a una contraddizione in termini o al fallimento dell'opera. In definitiva, cosa possiamo aspettarci dalla letteratura utopica? Dovremmo privilegiare la sua qualità speculativa, generativa di mondi e visioni, oppure insistere sulle effettive e/o potenziali relazioni con la realtà storica?

Come spero di evidenziare, *Alonso e i visionari* permette di guardare la questione da un'altra prospettiva. Non solo nel romanzo possono essere individuati alcuni attributi del genere utopico, ma riconoscerli può avere un valore che eccede la ristretta dimensione della teoria letteraria. Se il problema dell'utopia è l'astrazione dalla Storia, allora ha senso evidenziare in *Alonso* la compresenza di un atteggiamento utopico e di attitudini che si pongono come trasformative della realtà. In questo modo si vedrà che, sebbene l'universo fittivo di *Alonso e i visionari* non rappresenti scenari armoniosi, il testo si presta comunque a una lettura utopica poiché traccia la cartografia di un desiderio politico, inscena una "fantasia processuale" che traghetta il lettore e la lettrice verso altri sguardi sul proprio mondo. Una tale lettura offre una duplice opportunità: da una parte correggere la tendenza astrattiva di cui l'utopia è rimproverata; dall'altra, aprire il romanzo stesso a nuove interpretazioni.

La Storia e i suoi rumori di fondo

Per il rapporto che finzione e realtà intrattengono all'interno del testo, *Alonso e i visionari* si direbbe senz'altro un'opera fantastica. Stando all'opinione di Todorov, il fantastico si produrrebbe nell'«esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale» e non durerebbe che il tempo dell'incertezza (Todorov 2022: 28). Nella prosa di Anna Maria Ortese, tale condizione di ambiguità è spesso mantenuta durante tutto l'arco della narrazione. Se la lettura di *Alonso e i visionari* come testo fantastico è formalmente coerente, tuttavia può mancare di mettere a fuoco alcuni snodi rilevanti.

Sia per Todorov sia per altri teorici, il fantastico non può prescindere

dal mistero, ma può ben risolversi in una narrazione d'intrattenimento, priva di ulteriori ambizioni. Al *genre* fantastico, in altre parole, non è richiesto di stimolare un pensiero sulla realtà storica in cui, di volta in volta, si colloca². Non si può dire lo stesso della prosa ortesiana, che chiama sempre in causa una riflessione sulla Storia, e dunque sulla realtà in cui lettori e lettrici si trovano immersi/e. Per quanto nell'opera ortesiana siano indubbiamente presenti elementi di fantastico, sembra di qualche interesse fare un passo ulteriore e provare a leggere *Alonso e i visionari* come un'(eco)utopia.

In virtù della relazione che l'utopia intrattiene con la Storia, e per la porosità connaturata al *genre* utopico (aperto alle intersezioni con il fantastico), la lettura utopica di *Alonso* avrebbe il merito di evidenziare la sua portata come operazione di critica epistemologica. A incoraggiare questa lettura concorre la presenza, nel testo di Ortese, di un insieme di dispositivi che incentivano l'empatizzazione di lettore/lettrice nei confronti della rappresentazione fittiva e che dunque chiamano in causa il mondo al di fuori della diegesi. Proprio come di fronte a uno specchio "performante", ciò che accade nella finzione produce (o ambisce a produrre) riflessi nella realtà. Questa ambizione è comune al romanzo ortesiano e all'utopia, che per sostenerla ricorre a vari dispositivi squisitamente performativi. Fra questi, sicuramente la funzione empatica del dialogo, ma anche lo straniamento, l'attivazione della facoltà immaginativa del lettore e della lettrice – dispositivi, in breve, che costituiscono la persuasività tipica dell'utopia letteraria. Prima di procedere, però, c'è bisogno di introdurre brevemente il romanzo di cui ci occupiamo.

In *Alonso e i visionari*, la narrazione si apre su un interno domestico: il salotto in cui il professore americano Jimmy Op e la sua ospite Stella Winter Grotz, voce narrante, siedono al calore di un camino. Siamo in ottobre, in una casupola al confine tra Liguria e Francia sferzata da una pioggia oppressiva, e i due vecchi amici intavolano una conversazione che fa calare un'ombra sulla calda domesticità dell'apertura. È Op a esordire: «Ha mai visto un puma, cioè un leone americano?», chiede a Winter, e subito aggiunge: «Credo di averne veduto uno in Arizona» (Ortese 2017: 11); dunque racconta un episodio risalente a un vecchio viaggio negli Stati Uniti con il collega e amico Antonio Decimo. Al nome di Decimo, Winter trasalisce. Comincia una storia che procederà sempre sul crinale fra illusione e real-

² Ciò non vuol dire che non possa farlo, come ha ribadito fra l'altro una serie di recenti contributi sul fantastico e sulla fantascienza con uno sguardo al panorama italiano; cfr. Malvestio 2021; Misserville 2020; Comberiat e Brioni 2020.

tà, menzogna, allucinazione e verità, dove giallo, romanzo epistolare, *new weird* e fantastico si mescolano in continuazione. Veniamo a conoscenza del tragico caso dei Decimo, storia di miserie familiari che si sovrappongono alle sciagure di un'intera nazione. Antonio Decimo è un noto cattedratico romano, più temuto che stimato³, e padre autoritario di due figli: Decio, che muore piccolo proprio durante il viaggio negli Stati Uniti; e Julio, il cui destino è ben peggiore. Il ragazzo, infatti, cresce coltivando una durezza di cuore che lo porta dapprima a unirsi alle file dei terroristi, poi a diventare un capobanda pluriomicida. Muore violemente in circostanze misteriose (si tratta di suicidio o di omicidio?), nella casa di Prato della famiglia Decimo.

La memoria dell'efferato delitto e della stessa figura di Julio Decimo riempie di cupezza il salotto di Stella Winter, quando nella famosa sera di ottobre il dialogo tra la donna e il professore americano dà il via all'intera vicenda. Il vero innesco, tuttavia, sembra perdersi indietro nel tempo... fino al misterioso incontro col puma. Il Cucciolo trovato sui monti dell'Arizona, battezzato Alonso dal piccolo Decio, si rivela subito una bestia mansueta, amorevole – tanto che i Decimo decidono di adottarlo. Ma il suo sguardo «paterno», l'empatia che è capace di provare, la meraviglia con la quale osserva il mondo lo rendono sinistramente *più che umano*.

L'entrata in scena di Alonso coincide, per Antonio Decimo, con il principio della sua rovina. Poco dopo l'adozione del puma, Decio muore e Decimo acconsente a portare comunque l'animale con sé in Italia: «Questa creatura mi fa un curioso effetto, come una macchia [...], un oggetto sbagliato di cui vorrei disfarmi» (*Ibid.*: 57), confessa il professore italiano, nel quale il puma agita sentimenti di indignazione, repulsione, ma soprattutto smarrimento... finché, effettivamente, non se ne disfa – il come resta un mistero⁴. Da questo punto in poi la vicenda è costellata di fatti inspiega-

³ Il ritratto di Decimo è quello di un uomo devoto a un «materialismo assoluto» che si concreta nel «disprezzo della vita comune». In un certo senso, Decimo rappresenta la quintessenza del genio occidentale: «c'era una vera feroce attività mentale nei confronti di quanto egli sentiva nemico o solo opposto alla mente: i figli piccoli della Natura», cioè le bestie (Ortese 2017: 39).

⁴ Nel carteggio fra Antonio Decimo e Op leggiamo che il puma è morto e Decimo ne ha ricavato una pelle. Più tardi, però, Op avanza l'ipotesi che la creatura non sia stata uccisa, ma peggio «degradata», «scacciata» o «gettata via» in un immondezzaio. Questa seconda possibilità è cruciale per almeno due motivi: da un lato apre alla dimensione del fantastico; dall'altro intercetta un ulteriore punto di contatto con la dimensione storica. Nell'economia del pensiero ortesiano, la

bili: Alonso è creduto morto perché Decimo manda la pelle in “dono” ai colleghi americani, ma tempo dopo sembra trovarsi a Roma e tenterebbe di *parlare* con Julio. Subisce poi numerose trasfigurazioni: oltre l’omonimia con l’inquietante cameriere a servizio dai Decimo, che crea sdoppiamenti e sovrapposizioni, Alonso appare come un Cane Bianco (o Stanco, o giallo).

Si delinea così un arco affabulatorio sempre più allucinato e incalzante: tragico per Decimo, rivelatorio per Op, che grazie a un effetto di parallasse acquisisce la visione di una realtà altra da quella comune e vede nell’eliminazione del puma il più aberrante dei gesti: l’indifferenza, *ossia* la malvagità.

Si danno colpe a cui nessuna giustizia terrena, tanto meno la politica, [...] può mettere mano. Sono le colpe di cui ci macchiamo davanti agli dèi. L’indifferenza, o la malvagità, verso gli dèi non è più intesa nella sua vera accezione di insubordinazione, di crimine, nelle società democratiche, altrimenti saremmo attraversati dall’orrore. Ma no... noi viviamo, seguitiamo a vivere. Eppure, sono questa indifferenza e questo sgarbo continuo che ci rendono disperati. (Ortese 2017: 12)

Le enigmatiche parole del professore americano parlano di una colpa inestinguibile e radicale. Si tratta, in verità, di uno svisamento, un errore prospettico che ha luogo sul piano ontologico e coinvolge anche la dimensione storica. Il discernimento dell’errore costituisce la base dell’ottica visionaria.

Come abbiamo detto, *Alonso e i visionari* è un testo il cui legame con la Storia resta ben saldo. Nato come racconto dai tratti fiabeschi, *Alonso* narra di una «creatura mutata interiormente in creatura *umana*», afferma la sua autrice, «in un tempo “storico” in cui da noi e in molta parte del mondo accadeva, per circostanze comprensibilissime e che io non discutevo, il contrario»⁵. Il riferimento è al clima di tensione e di violenza degli anni Ottanta e Novanta del Novecento italiano, ma non solo: oltre all’eco del terrorismo e del suprema-

riflessione sugli “scarti” (sociali, umani, animali, simbolici) ha un peso importante. Sarebbe interessante rileggere testi come *La morte del maiale* o lo stesso *Alonso* alla luce delle recenti osservazioni di Marco Armiero; cfr. Ortese 2016: 142-145; Armiero 2021.

⁵ Anna Maria Ortese, “Il puma dal cuore umano”, *La Stampa*, 2 giugno 1996. A Franz Haas, invece, l’autrice aveva confidato: «non penso di aver scritto un libro sul terrorismo, ma solo su una condizione umana, il dominio su altri esseri e l’indifferenza — o il mutismo — davanti al dolore» (Clerici 2002: 600).

tismo ostentato da una parte dell'*intelligencijs* italiana, nel romanzo suona anche il rimbombo di un lutto innominabile, un senso di perdita profondo. Gli interventi raccolti in *Le Piccole Persone* offrono un punto di vista privilegiato sul pensiero dell'autrice in merito a quelli che ancora oggi sono temi caldi: conflitti, depauperamento ambientale, crisi energetica, sfruttamento, specismo e allevamenti intensivi. Con grande chiarezza, Ortese riesce a vedere una radice comune nelle diverse forme di squilibrio, che procederebbero tutte dalla reificazione di un falso assunto: quello secondo cui la natura, gli ambienti e l'insieme della vita non umana sarebbero *altro* dall'uomo – un Altro ontologicamente mancante, inferiore⁶. In virtù di tale separazione, l'essere umano edificherebbe il proprio primato.

Tenendo conto di questi rumori di fondo, leggeremo in *Alonso e i visionari* una fabula incredibilmente eloquente. Come sostiene la stessa Ortese, è «un libro contro *l'uomo belva*»⁷, un'espressione la cui enigmaticità può essere dissipata ricorrendo ancora a *Le Piccole Persone*: «Da troppo tempo si parla dell'uomo come dell'unico; all'uomo, purché non tocchi l'altro uomo, è consentito ogni delitto. [...] La natura non c'è, non c'è mai stata» (Ortese, 2016: 127). La vera "belva", dunque, è l'uomo "superiore" abituato ad arrogarsi il diritto di «fare giustizia *sulla* vita» (Ortese 2017: 25), degradando l'alterità o invisibilizzandola.

Il mondo finzionale di *Alonso* è un mondo che in partenza assume la visione egemonica dell'uomo occidentale, ma solo per problematizzarla. Al cuore dell'intera vicenda sembra esserci un'ipotesi, una condizione⁸: cosa succederebbe se l'Altro fosse pienamente visibile, impossibile da eliminare? Dal quesito trae sviluppo un universo governato dalla fantasmagorica presenza del puma, che infesta il campo visivo dei vari personaggi come un rimosso o un eterno ritorno. Non la sua degradazione, bensì il suo trionfo porta al crollo dell'episteme tradizionale e del *mondo così com'è*. Lo spaziotempo utopico si origina da questa incrinatura.

⁶ La rilevanza di tale nodo concettuale è stata sottolineata da quegli studi che hanno felicemente applicato all'analisi della produzione ortesiana una prospettiva ecocritica (o affine). Si vedano, per esempio, Attanasio 2023 e Zamboni 2020.

⁷ Lo afferma in una lettera a Margherita Pieracci Harwell, datata 3 novembre 1996 (Clerici 2002: 617).

⁸ L'utopia è stata descritta come un gioco combinatorio, dato che «every utopian text begins its existence with an initial *If* from which each of its possible consequences proceeds. Utopia is a combinatorial game, a play on the possibilities that are offered us by experience» (Fortunati 1992: 21).

Metonimia, straniamento, tempo: verso la metamorfosi

Come anticipato nell'introduzione, l'intenzione di denuncia che soggiace a tutto lo sviluppo narrativo è confermata dalle parole che chiudono il romanzo: un messaggio che sfonda la temporalità fiabesca per risuonare, nel presente storico, come un avvertimento. Alla fine di questo paragrafo dovremmo avere chiaro che in un'utopia come è quella suggerita da *Alonso e i visionari* l'intersezione fra piani di realtà diversi e l'evocazione di un mondo altro s'inscrivono in un cerchio ampio, il cui fuoco è posto sulla revisione dell'epistemologia dominante: il *telos* narrativo punta a produrre una visione fuori asse. La vera scommessa di ogni discorso utopico, infatti, è strabordare varcando la soglia della finzione letteraria per riversarsi sulla realtà storica. A livello narrativo, esistono vari dispositivi che consentono il superamento della dimensione rappresentativa in favore di quella performativa. Come vedremo, sia nel testo utopico che nel romanzo ortesiano è possibile individuare modi e tecniche letterarie in grado di organizzare un apparato persuasivo che opera attraverso azioni riflettenti. Per capire meglio il loro funzionamento, sarà bene vederne subito un esempio.

In una utopia letteraria classica, per esempio quella di Thomas More, il coinvolgimento di chi legge si dà perlopiù per mezzo di descrizione e immaginazione. Nel caso di *Alonso* la componente immaginativa è evidente, mentre il linguaggio denota una scarsa tendenza alla descrittività. Tuttavia, se la persuasione prevede sempre l'azione di meccanismi di identificazione del lettore/lettrice con i personaggi, si potrà andare a cercare tali dinamiche identificative. In *Alonso*, a svolgere questo tipo di funzione è il dialogo fra Stella Winter e Jimmy Op, fatale per l'avvio della narrazione. Esso è paragonabile a una macchina metonimica attraverso cui la voce del visionario acquisisce senso e potenza, poiché nel farsi del tessuto dialogico appare sempre più chiaro che, tramite la figura di Stella, Op in realtà si sta rivolgendo a noi lettori e lettrici. Come funziona questo meccanismo? La prima condizione che deve essere soddisfatta è l'identificazione con il destinatario dell'enunciazione. In *Alonso* si dà, molto semplicemente, per mezzo della focalizzazione interna, cioè l'assunzione del punto di vista del narratore, che è proprio Stella. Dunque, nel dialogo fra Stella Winter e Jimmy Op, volto al coinvolgimento del lettore o della lettrice, noi aderiamo al ruolo di Stella. Siamo così catturati/e nella polarizzazione fra due estremi: il punto di vista di Op, visionario, e quello di Stella Winter, più aderente al pensiero comune. L'opposizione, naturalmente, corrisponde anche a due "versioni" della stessa realtà: due sistemi epistemologici che si vanno sempre più differenziando. Se la prima parte del romanzo ci spinge a

identificarci con Stella, progressivamente siamo sempre più incoraggiati/e a riconoscere nel punto di vista di Op uno sguardo più profondo e nitido sulla realtà⁹. A questo punto l'enunciazione visionaria rivela tutta la sua ampiezza e il meccanismo metonimico si esplicita. L'emancipazione dal filtraggio di un occhio interno (Stella) sancisce l'emersione del referente occulto della metonimia, e dunque del destinatario reale del dialogo, il lettore o la lettrice. La funzione metonimica del dialogo si trova pienamente realizzata: Jimmy Op sta parlando con noi che ora comprendiamo (meglio dei personaggi) il suo punto di vista.

Il salto a un livello ontologico superiore (dal diegetico all'extradiegetico) è continuamente evocato dall'utopia, che fa grande affidamento sull'effetto performativo della dimensione dialogica della narrazione: «unlike the political treatise the utopian text – due to its very ambiguity and polisemous nature – set up a dialogue with its reader that can be articulated at various levels» (Fortunati 1992: 18). E uno di questi livelli è proprio quello della rappresentazione diegetica del dialogo. Calcando questo terreno cedevole ci addentriamo in una dimensione altra, che tuttavia corre parallela alla "realtà" consueta. Si replica così uno schema duale, composto da iniziatore e iniziato, che nel discorso utopico incontriamo spesso. L'esempio classico è già in Thomas More, dove scopriamo Utopia grazie alla mediazione di Itlodeo. Il racconto del navigatore portoghese, una vera e propria relazione sul buon governo dell'isola, permette agli interlocutori di visualizzare ciò che egli stesso ha visto e toccato con mano. Itlodeo è colui che inizia alla visione utopica nell'opera moreana proprio come Jimmy Op lo è in *Alonso e i visionari*. L'esperienza diretta del professore americano ci persuade ad abbandonare l'ordinario per accedere ai territori dell'utopia.

Ma se in *Utopia* o in *Le città invisibili* gli iniziatori Itlodeo e Kublai Khan vengono presentati come uomini degni di fede, ciò non può dirsi del personaggio ortesiano. Jimmy Op è un iniziatore *sui generis* perché la sua parola manca della confortevole descrittività che è nel linguaggio di Itlodeo. Al contrario, essa ha un che di profetico e terribile, come la parola di Mosè o delle Weird Sisters shakespeariane. Tanto che è creduto pazzo dalla stessa Winter: «Alla fine di queste parole [di Op] non avevo capito molto, e sapevo ancor meno di prima. La mia mente pratica si gettò, come affamata,

⁹ L'abbandono del punto di vista di Winter (o almeno il suo ridimensionamento) è incoraggiato dall'espressione di una certa grettezza, che emerge quando la donna prorompe in osservazioni razziste malignamente rivolte alla compagna di Julio Decimo, Liliana Bay (Ortese 2017: 167).

sulla sola cosa concreta che avevamo davanti, sulla idea avanzata prima da Ingres: di un ricovero sollecito in un centro svizzero» (Ortese 2017: 118). Dal momento che ciò che egli dice suona inspiegabile, come dovremmo comportarci? Le possibilità sono due: vestire la “mente pratica” e considerarlo folle, o peggio un assassino; oppure abbandonare ogni tentativo di incorniciare i fatti narrati entro un quadro razionale e scegliere di abitare «the gap between the human rationality and the imponderable» (Crivelli Speciale 2015: 419).

Entra qui in gioco un altro dispositivo capace di produrre effetti sulla realtà della ricezione. Si tratta dello straniamento, che il genere utopico frequenta volentieri. Nell’utopia, lo straniamento si verifica ogniqualvolta a chi legge è chiesto di partecipare alla costruzione dell’universo finzionale, poiché «the utopian imagination presupposes a sense of estrangement in the face of reality» (Fortunati 1992: 21). Esso ha il compito di distanziare chi legge dal proprio presente, per instaurare «a better understanding of that present» (*Ibid.*: 19). Da Šklovskij a Brecht, agli usi più recenti, è stato considerato non solo un interessante strumento estetico e cognitivo, ma anche un efficace dispositivo per superare i limiti dell’approccio realistico-mimetico. Ecco perché, con riferimento ad *Alonso*, è il caso di ricorrere a un’idea di straniamento «basata non soltanto sull’invenzione di una prospettiva inedita (la “visione” di cui parla Šklovskij), ma sul ribaltamento di prospettive, che si attua tra umano e non umano [...], tra domestico ed estraneo» (Scaffai 2017: 28).

Ricordo come ad aprire il romanzo sia proprio una scena domestica: due vecchi amici che si ritrovano a intavolare una conversazione. Ma, come abbiamo visto, il clima di familiarità è subito rotto dallo spettro di un rimosso. Un invito ad abbandonare le categorie epistemologiche conosciute. Anche in questo caso, le azioni dei personaggi riflettono l’assoluta insufficienza di qualsiasi indagine razionalistica della realtà (quella poliziesca di Camera, medico-scientifica di Ingres e Cerio, pragmatica di Winter). L’unica soluzione, quindi, è adottare la prospettiva di parallasse che tutto l’impianto romanzesco ci suggerisce, ossia credere, insieme a Op, a ciò che riteniamo impossibile.

Come in ogni caso di straniamento, l’universo visionario di *Alonso* ha una propria semiotica interna. Essa si basa su uno sfaldamento dei confini fra naturale e soprannaturale che prelude al riconoscimento di un’intelligenza diffusa alla materia: una “potenza” il cui respiro si trova in ogni cosa. Questa coscienza fornisce la base su cui Ortese edifica l’apparato narrativo di *Alonso*, il romanzo che forse più esplicitamente ragiona sulla costruzione di una cosmologia alternativa. Per farlo, l’autrice rivede anche le categorie

in apparenza più stabili, come quelle dello spazio e del tempo. Prima di proseguire bisognerà tornare a fare qualche considerazione sull'utopia e sul suo modo d'intendere la temporalità.

Come sappiamo, l'utopia ha molto a che fare con l'immaginazione del futuro. Con meno immediatezza, vedremo che è anche uno straordinario dispositivo di mistificazione del passato. Osservando i testi utopici, è possibile cogliere atteggiamenti conservatori in molti utopisti: «More sogna di mantenere o ripristinare una struttura economica e sociale ormai superata», mentre «Platone e Aristotele intendevano perpetuare la Città alla vigilia degli imperi ellenistici» (Trousson 1992: 33). In Ortese, la fantasia intrinsecamente ciclica del modello utopico, la riattualizzazione di un'antica età dell'oro, si slabbra fino a comprendere la memoria di altre ere geologiche. Più volte, con riferimento alla natura impervia e ancestrale degli Stati Uniti, il professor Op ricorre a descrizioni dal colore quasi mistico: «Stavamo sempre in silenzio, con gli occhi sbarrati, a guardare il cielo azzurro, la terra rossa e azzurra [...]. A guardare anche qualche altra cosa. Il mondo, lassù, può essere pieno di apparizioni» (Ortese 2017: 18). E in effetti è fra le terre rosse dell'Arizona, somiglianti a «una creatura di prima della creazione, calcificata» (*Ibid.*), che Alonso appare. La visione materializza nel presente uno spaziotempo sconfinato. Portata alle estreme conseguenze, la ciclicità del tempo utopico assume i connotati di ciò che Carla Benedetti ha definito il «tempo profondo della Terra»: una scala temporale che eccede la dimensione dell'esistenza umana e «si fa smisuratamente più grande, fino a comprendere l'esterno della storia della civiltà» (Benedetti 2021: 38). Senza menzionare l'utopia, la studiosa ritiene che questo tipo di concezione sia strettamente connessa con l'immaginazione di nuove epistemologie.

Ogni parola suscitatrice [...] non può fare a meno di richiamare quel tempo profondo e di farlo irrompere come un'esplosione vulcanica dentro al recinto antropocentrico eretto in Occidente in questi ultimi secoli. L'evocazione dei tempi lunghissimi della storia della Terra e del cosmo è infatti spaesante per chi li abbia dimenticati, o per chi abbia preteso, come gran parte della cultura moderna, di lasciarli fuori dal quadro. (Benedetti 2021: 39)

La ragione del riferimento a Benedetti risiede nel fatto che le sue parole possono gettare una luce molto nitida sulla poetica ortesiana. Nella produzione dell'autrice, e in particolare in *Alonso*, il tempo presente è una rete a maglie larghe, continuamente esposta alle perturbazioni del passato. Vibra ancora, nel presente, la radiazione di fondo dell'antica separazione

tra l'umano e il resto della materia (organica e inorganica) – da cui ha inizio, come già accennato, un perversimento il cui esito più disastroso è la cosificazione dei viventi e degli ambienti. L'esercizio della scrittura, allora, secondo Anna Maria Ortese serve a richiamare la memoria di una ferita, ma anche a pensare la possibilità di un Altrove.

[...] 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. (Ortese 2016: 17).

Il pessimismo espresso in queste poche righe sembra mitigato, se non proprio contraddetto, da *Alonso e i visionari*. Nonostante il professore americano la definisca una storia di morti, il romanzo non è lugubre ma, anzi, pieno di speranza.

La cosmologia visionaria prevede la restituzione di un'aura di sacralità alla materia, nel desiderio di ricomporre le separazioni e riconoscere all'Altro la propria inviolabilità. Il rimorso che tormenta Op è averlo scoperto troppo tardi. Lo confessa in una lunga lettera che indirizza, poco prima di morire, al presidente Lincoln – e che chiarisce definitivamente il reale nocciolo del romanzo. Dopo aver indicato la persecuzione di Alonso come un delitto sacrilego e fatale, Op ammette la propria colpevolezza, insieme a «l'intero corpo della cultura occidentale, di ogni Occidente, che restò, inerte, nell'ombra, in tutti questi secoli o giorni mentre tale delitto si consumava» (Ortese, 2017: 203). Il suo compito, invece, sarebbe stato quello di «far comprendere la sua verità, di illuminare chi l'aveva ricevuto come ospite sulla sua regalità, e questo non lo feci» (*Ibid.*: 204). Ma, in realtà, tutta la parte finale del romanzo dimostra il contrario.

Se pure in ritardo, Op è riuscito a far comprendere la verità del Cucciolo. L'esempio di Winter è il più eclatante, anche se non l'unico. La pragmatica signora, inizialmente scettica se non proprio contrariata dai discorsi dell'amico, comincia a comprenderlo sempre meglio, fino a concludere che le sue visioni procedono dalla realtà, osservata solo «da un altro versante» (*Ibid.*: 197). E sebbene la parola degli uomini di legge e di scienza (Camera, Ingres, Cerio) sollevi ancora dubbi circa la natura del puma, ecco come Stella Winter si prepara a concludere la narrazione: «Cucciolo del Cielo, abbi comprensione e perdono per le nostre rozzezze [...], ammonisci i forti

di non voler disporre di anima alcuna, e soprattutto di dare acqua e riposo ai cuccioli disperati» (*Ibid.*: 245). Non possiamo non avvertire in queste righe un'eco delle parole di Op.

Pietà dunque della nostra Terra – la comune Madre che abbiamo ridotto a un immenso ghetto (o prigione, che è il simile) dei Deboli e dei Passati. Riportiamo luce ai Deboli e ai Passati. Riapriamo i loro ghetti, ma prima inondiamoli di luce. Diamo consolazione a tutti. Noi crediamo nella giustizia, ma, prima della Giustizia per l'uomo, venga la giustizia per il Puma, che è il Mutamento, è l'avvento della innocenza e la mansuetudine, la bontà e la pace, l'avvicinamento della patria lontana. (*Ibid.*: 209)

Se pure angosciata, la parola della visione-rivelazione suscita negli altri personaggi un senso di urgenza poiché li invita a cogliere come la coscienza della perdita possa innescare un movimento verso la liberazione. La patria lontana non è un luogo passato o irraggiungibile, ma piuttosto una disposizione all'esistere. In questa fantasia processuale, disegno di un altro avvenire, risiede la portata utopica del romanzo ortesiano: traghettare verso un Altrove possibile... chi accetta di vederlo.

Conclusioni

Definita da Vilma Degasperin l'«ultima lettera di Ortese al mondo», sul calco di Dickinson (De Gasperin 2014: 252), *Alonso e i visionari* è una parabola di redenzione collettiva. Dalla situazione iniziale fino all'epilogo della vicenda, la narrazione disegna un arco fedele allo sgretolamento non solo del comune senso di realtà, ma anche (e soprattutto) delle direttrici che lo orientano e che producono un'inevitabile riduzione della materia, viva e molteplice, a cosa. È significativo che il germe della una visione nuova, sorta di bagno catartico, abbia inizio fra le pieghe della coscienza del singolo per poi diffondersi con un raggio sempre più ampio, come un contagio empatico. In questa contaminazione, vitale, sembra racchiudersi il cuore del romanzo e della poetica di Anna Maria Ortese. I dispositivi narrativi che tendono a incentivare l'assunzione da parte del lettore e della lettrice di un ruolo attivo nel farsi e nel significarsi della narrazione sono indice di quanto la poetica ortesiana sia inscindibile da una profonda revisione dei presupposti epistemologici dell'attuale società occidentale; e, dunque, dalla presa in carico della necessità di una metamorfosi, urgente e collettiva.

Il panorama cupo – di sfruttamento scellerato di persone, animali e

risorse – che Ortese descriveva già negli anni Quaranta del secolo scorso, ha subito un’incredibile accelerazione in senso peggiorativo. Ora la letteratura si trova a dover fare i conti con un quadro del tutto inedito, che contempla, per la prima volta, anche l’estinzione della specie umana. Ha senso interpellare la letteratura fittiva, specialmente quelle forme che, come l’utopia e la distopia, hanno dato voce ai desideri e alle inquietudini umane ipotizzando altri mondi per parlare al proprio. Tuttavia, esiste sempre il rischio di «fare dell’emergenza ambientale un semplice contenuto o tema, lasciando inalterati gli schemi concettuali dominanti e le strutture più profonde» (Benedetti 2021: 18).

Ci si aspetta o storie di disastri ambientali e conseguenti collassi sociali, quali quelle a cui ci ha abituato la fantascienza apocalittica, postapocalittica o collassologica; oppure, al contrario, come auspicano alcuni psicologi del cambiamento climatico, «storie ambientali positive», che raccontino anche solo di piccoli risultati raggiunti con gioia e determinazione. (*Ibid.*: 18-19)

Credo che un testo come *Alonso e i visionari* sia in grado di suggerire un’altra strada, forse più impervia ma anche più luminosa.

La presa d’atto di una mobilità intrinseca alla nozione di utopia come genere letterario non vuole incentivarne o disincentivarne l’uso. Come spero di aver messo in luce, in un’opera come *Alonso* (apparentemente molto distante dal canone utopico) è possibile ritracciare con una certa sistematicità alcuni tratti propri dell’utopia letteraria. Al di là dei suoi motivi di fondo – la critica della contemporaneità, l’immaginazione di un mondo altro, l’esistenza di una realtà possibile coesistente alla realtà attualizzata¹⁰ – gli elementi che autorizzano una lettura utopica del testo ortesiano riguardano anche l’aspetto formale. La funzione performativa che è alla base del prodotto utopico si manifesta, in *Alonso*, in un preciso uso dell’istituzione dialogica: dal coinvolgimento del lettore o della lettrice (per effetto della sua funzione metonimica) alla riproduzione dello schema iniziatore-iniziato, il dialogo permette l’edificazione di un nuovo punto di vista. Al centro del mondo visionario, il puma come “strumento epistemologico” di visualizzazione dell’irrapresentabile, che scuote una realtà appiattita sulle proprie aporie e «questions the validity of our cognitive distinctions» (Crivelli Speciale 2015: 416). Di fatto, la sfida che *Alonso* lancia alla contemporaneità

¹⁰ Cfr. Doležel 1999.

riguarda la revisione dei presupposti su cui si basa l'intera cultura occidentale: è un *j'accuse* al razionalismo, all'idea di progresso, all'antropocentrismo, all'economia capitalistica e, ancora più a fondo, all'eliminazione del sacro e dell'inviolabile dal nostro orizzonte epistemologico. Ecco perché *Alonso* può suggerire un percorso utopico senza correre il rischio di svicolare dalla Storia e/o dalle pressanti istanze della contemporaneità. Si può dire, anzi, che proprio su queste faccia leva la sua potenza immaginativa. In tal senso, la traiettoria delineata da *Alonso* promette di riuscire laddove la strada dell'utopia classica, mancando di collidere con la Storia (Fortunati 1992: 22), aveva incontrato una battuta d'arresto.

È vero anche, tuttavia, che sarebbe ingenuo cercare nell'utopia, in momenti storici diversi, sempre le stesse funzioni e forme. Al contrario, bisogna assumere che «the forms of utopia vary from one age to the next» (*Ibid.*: 20). Questo dà la misura di quanto sia un *genre* interrelato con la Storia e con i sistemi di pensiero che l'attraversano: «in short what must be recognised together with the literariness of the utopia text, is its status as historic artefact since it is obvious that all modification in the ideological premises of a genre cannot help but be accompanied by modification in its formal properties as well» (*Ibid.*: 21).

Posto in questi termini, l'accostamento di *Alonso e i visionari* con il genere utopico non sembra inopportuno, anzi. È proprio riconoscendogli una potenza aurorale e insieme generativa com'è quella del disegno utopico che possiamo dire, con De Gasperin: «Ortese's swansong is a song of hope» (De Gasperin 2014: 271).

Bibliografia

- Armiero, Marco, *Wasteocene: Stories from the Global Dump* (2021), trad. it. *L'era degli scarti: cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, Ed. Maria Lorenza Chiesara, Torino, Einaudi, 2021.
- Attanasio, Elisa, *Divenire drago: esplorazioni nell'opera di Ortese*, Bologna, Pendragon 2023.
- Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.
- Clerici, Luca, *Apparizione e visione: vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.
- Comberiat, Daniele - Brioni, Simone, *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
- Crivelli Speciale, Tatiana, "Alonso, the Poet and the Killer: Ortese's Ecological Reading of Modern Western History", *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, Ed. Gian Maria Annovi, Flora Ghezzi, Toronto, Toronto U. Press, 2015: 409-431.
- De Gasperin, Vilma, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- Della Coletta, Cristina, "Biographies of Displacement and the Utopian Imagination: Anna Maria Ortese, Hannah Arendt, and the Artist as a 'Conscious Pariah'", *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, Ed. Gian Maria Annovi, Flora Ghezzi, Toronto, Toronto U. Press, 2015: 112-139.
- Doležel, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (1997), trad. it. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Ed. Margherita Botto, Milano, Bompiani, 1999.
- Fortunati, Vita, "Fictional Strategies and Political Message in Utopias", *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto. Atti del Convegno Internazionale di Bagni di Lucca, 12-14 Settembre 1990*, Ed. Nadia Minerva, Ravenna, Longo, 1992: 17-28.
- Fortunati, Vita - Minerva, Nadia, "Introduzione", *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto. Atti del Convegno Internazionale di Bagni di Lucca, 12-14 Settembre 1990*, Ed. Nadia Minerva, Ravenna, Longo, 1992: 9-14.
- Ghosh, Amitav, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (2016), trad. it. *La grande cecità: il cambiamento climatico e l'impensabile*, Ed. Anna Nadotti - Norman Gobetti, Vicenza, Neri Pozza, 2017.
- Malvestio, Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021.
- Misserville, Giuliana, *Donne e fantastico. Narrativa oltre i generi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

- Ortese, Anna Maria, (1996) *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 2017.
- Ortese, Anna Maria, *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, Ed. Angela Borghesi, Milano, Adelphi, 2016.
- Ortese, Anna Maria, "Il puma dal cuore umano", *La Stampa*, 2 giugno 1996: 17.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), trad. it. *La letteratura fantastica*, Ed. Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2022.
- Trousseau, Raymond, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique* (1975), trad. it. *Viaggi in nessun luogo. Storia letteraria del pensiero utopico*, Ed. Vita Fortunati, Ravenna, Longo, 1992.
- Zamboni, Chiara, *Sentire e scrivere la natura*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

The Author

Claudia Marsulli

PhD candidate in Textual Studies: Palaeography, Medieval Philology, Romance Studies (Sapienza University of Rome). Her MA thesis won the Zanotti Prize in 2021 and the Paola Bora Prize in 2022. Her first monograph is *Mistica eccentrica. La scrittura di Teresa d'Avila attraverso una prospettiva di genere* (Nerbini, 2022). She has also published articles on women's writing in *Strumenti Critici* (2021), *altrelettere* (2022) and *Critica del Testo* (2023). Her research interests include ecocriticism, female mysticism, and gender studies.

Email: claudia.marsulli@uniroma1.it

The Article

Date submitted: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Marsulli, Claudia, "Fabula con bestia. Una lettura (eco)utopica di Alonso e i visionari", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 311-328, <http://www.between-journal.it/>