

MARIA VALERIA DOMINIONI

«Anche il mare finisce». I confini dei nonluoghi ne L'Iguana di Anna Maria Ortese

In

Natura, società e letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARIA VALERIA DOMINIONI

«Anche il mare finisce». I confini dei nonluoghi ne L'Iguana di Anna Maria Ortese

Alcune tematiche portanti della poetica di Ortese si iscrivono bene in quelli che Augé, riprendendo il concetto di viaggio come «archetipo del nonluogo», in un articolo del 2010 definisce I nuovi confini dei nonluoghi: località costiere, porti, frontiere, punti di passaggio che fungono da crocevia tra i due movimenti opposti e inconciliabili del turismo e della migrazione. Nelle opere di Ortese il Mediterraneo Europeo, luogo di naufragi e di villeggiatura, si fa palcoscenico e metafora di ingiustizia e sopraffazione. Sensibile alla causa antimperialista, l'autrice con L'Iguana riscrive *La tempesta* di Shakespeare e ambienta nella fantastica isola atlantica di Ocaña l'incontro impossibile tra un Prospero impresario letterario e costruttore di hotel e un Caliban al femminile. Quest'ultimo, scambiato dapprima per un'iguana, viene infine riconosciuto come una fanciulla dal visitatore, il quale subisce un processo e si sacrifica per salvarle la vita. Tuttavia, a una più attenta analisi, è possibile scoprire dietro l'isola di Ocaña la Napoli del secondo dopoguerra e dietro la traversata del protagonista de L'Iguana il viaggio compiuto della scrittrice Ortese nel capoluogo partenopeo raccontato ne *Il mare non bagna Napoli*, opera che le procurò la condanna dei suoi ex colleghi di «Sud» e la fine della sua vita napoletana. Sono dunque le coste italiane del Mediterraneo, dove ha luogo il cortocircuito tra la miseria del popolo e l'immaginario turistico che le circonda, a ispirare a Ortese il soggetto surmoderno de L'Iguana e, con esso, l'auspicio di un suo superamento nella patria apolide della poesia.

Malinconia delle ingiallite stanze
 che non sanno ricevere tempeste,
 quasi da un sonno deste
 che di sepolcro le odorava già.
 [...] Ululi strani
 da una barca e dall'altra sulla immane
 forza del mare che ribolle e smuore
 e s'alza, e sfuma. Il sole, in questo porto,
 fa somigliare il mare
 ad un campo di morti biancheggianti.
 Vogliono entrare! Vogliono toccare
 le sante porte, e mai
 riusciranno: ondeggiando come sogni
 le barche sopra il mare.

ORTESE, *Tempesta marina (il sole in questo porto)*, 1930-32¹

1. La voce di Anna Maria Ortese ci giunge dal passato nitida e tagliente, niente affatto affievolita dalla camera d'eco del tempo, niente affatto smussata dall'attrito col presente. A vent'anni dalla sua morte e a quasi novanta dalla composizione dei versi citati in esergo, le sue parole ritraggono con esattezza la realtà contemporanea, per una sorta di inattualità visionaria che spesso le viene attribuita e che la fa sola ed incompresa Cassandra della sua epoca, ma anche per via del suo posizionamento, della sua 'aritmia geografica' e della sua esperienza situata dell'alterità, del mare e della storia. Un'esperienza, che, come vedremo, può essere definita, con un neologismo coniato da Marc Augé, «surmoderna».

La surmodernità è, per Augé, la contemporaneità, caratterizzata da un individualismo estremo, da un'accelerazione del tempo e da un «eccesso di spazio», con la moltiplicazione di quelli che in francese lo studioso chiama *non-lieux*, nonluoghi: gli ipermercati, i lunapark, gli aeroporti, ecc. Spazi dell'«anonimato», della giustapposizione culturale e della «contrattualità solitaria», non identitari, non relazionali, non storici. Luoghi che ciascuno di noi attraversa, ma nessuno abita. Fra le numerose piste

¹ A.M. ORTESE, *Il mio paese è la notte*, Roma, Empiria, 1996, 42-43.

prefigurate da Augé nel suo ormai canonico volume del '92, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, una in particolare, ripresa in tempi relativamente più recenti dallo studioso sulle colonne de «Il corriere della sera», sembra essere la via d'accesso privilegiata per caratterizzare la Mediterraneità Europea come nonluogo nella contemporaneità. Impresa ardua e in apparenza paradossale. Il *mare nostrum* è infatti territorio antico e 'pieno', di leggende, di cultura, di storia. È «luogo antropologico»² per eccellenza, l'opposto del nonluogo secondo la tassonomia di Augé. Luogo stratificato, da scrivere, riscrivere, decifrare. Luogo-palinsesto. Al contempo detiene però il primato dei luoghi visitati, turistici *ante litteram*, e di conseguenza 'svuotati' della loro identità, cancellati nella loro realtà per divenire specchio del viaggiatore. Proprio in questa accezione, riprendendo le considerazioni di Michel De Certeau, Augé nel suo saggio definisce lo spazio del viaggiatore come «l'archetipo del nonluogo».³ Come negli altri nonluoghi del mondo globalizzato, infatti, già nello spazio del viaggio la diversità antropologica è esperita come alterità indifferenziata, esotismo preconfezionato, folklore in pillole. Il viaggiatore, il turista di passaggio, non incontra, ma misconosce l'altro, il suo sguardo non si posa mai veramente sulle cose, ma è sempre doppio e rifratto come fosse «oggetto di un secondo e inassegnabile sguardo».⁴ Il viaggio, in tal senso, è già racconto del viaggio. L'immaginazione, il preconetto, il rispecchiamento precedono e scrivono l'itinerario ancor prima della partenza.

In un articolo del 2010, intitolato *I nuovi confini dei non luoghi*,⁵ lasciando da parte altri spazi da lui classificati come nonluoghi, Augé si concentra proprio su questa dimensione legata al viaggio, prendendo in considerazione l'altra faccia del turismo. Lo studioso sottolinea come gli aeroporti, i porti e le coste in cui passano i turisti sono gli stessi dai quali partono i migranti, sfuggendo al loro inferno, nella speranza di raggiungere un paradiso, una terra promessa, cui di fatto non approderanno mai. Scrive Augé:

I punti di passaggio hanno un'importanza strategica. È là [...], nel punto di congiunzione tra i due mondi, che passano i turisti, attratti dall'esotismo, dalla sabbia, dal sole o dal sesso, vi si affollano per recarsi nei Paesi che i migranti cercano di lasciare. Questi due movimenti che vanno in senso inverso (il turismo e la migrazione) si incrociano e si ignorano.⁶

In quanto 'mare di mezzo', il Medi-terraneo Europeo può essere visto, con Augé, come una soglia fra due mondi, che tuttavia non ne favorisce l'incontro, come ci si potrebbe augurare, ma li mantiene divisi, come separati da un muro di non riconoscimento e di indifferenza, che ha tutto l'aspetto di una non nuova, ma più subdola e inconsapevole forma di imperialismo.

Nel suo libro, nel dialogo immaginario con De Certeau, Augé si soffermava anche sulla questione del nome del luogo, che è legata al problema del riconoscimento: per De Certeau «il nome crea il nonluogo nel luogo; lo muta in passaggio».⁷ Per Augé invece è il fatto di «passare» che conferisce uno statuto particolare ai nomi di luogo, è «il movimento che 'sposta le linee'»,⁸ crea itinerari, castelli di parole e rende il luogo assente a se stesso.

² M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1996, 43 e ssg.

³ Ivi, 81.

⁴ Ivi, 86.

⁵ ID., *I nuovi confini dei non luoghi*, «Il corriere della sera», 12 luglio 2010, 29.

⁶ *Ibidem*.

⁷ M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Parigi, Gallimard, 1990, 156 citato in AUGÉ, *Nonluoghi...*, 80.

⁸ AUGÉ, *Nonluoghi...*, 80.

La questione del nome, come vedremo, è centrale anche per Anna Maria Ortese. Come è centrale per lei la questione dello spazio, il quale è assunto a protagonista o coprotagonista di quasi tutte le sue opere. Anche se è importante rimarcare come la scrittrice consideri lo spazio reale, in cui viviamo, degenerazione di un altro spazio, di un secondo mondo di cui questo non è che 'la caduta'. Portavoce e angeli messaggeri dell'altro mondo, di quella patria perduta di cui l'autrice si considera «esule»,⁹ sono i diversi, i travolti della Storia, gli emarginati, le vittime dell'appartenenza. Appartenere è infatti, per lei, un delitto, il più grave dei delitti dal momento che implica l'esclusione, il sacrificio del più debole. La sua «fede», come afferma in un'autointervista del 1997, è nella «non-appartenenza».¹⁰

E tale fede «eretica»¹¹ ed erratica¹² di Ortese ha le sue radici proprio nella sua esperienza del Mediterraneo, e in particolare in un momento della sua infanzia, narrato in un passo di *Corpo celeste* (1997) e da lei stessa considerato scaturigine della sua vocazione letteraria. In occasione di una traversata in nave, da Tripoli a Napoli, in compagnia del padre, l'autrice bambina ha l'epifania di un mare, il Mediterraneo, fluido e sovrachante, che si richiude su chi lo attraversa e cancella le tracce del suo passaggio. Il mare, come il tempo, per Ortese, inghiotte le forme che pure appaiono eterne e ne rivela l'illusorietà, ma proprio perciò, al contempo, è come se aprisse la strada a un'altra realtà, non soggetta al divenire, che trova espressione nella poesia.¹³ È questo viaggio in mare infatti ad ispirare alla scrittrice la sua prima composizione lirica, intitolata *Manuele*, dal nome del fratello che, arruolatosi in marina, perde la vita in quegli stessi anni.¹⁴ Per l'Ortese degli esordi, dunque, ma poi anche per la sua poetica matura che a posteriori si riconosce in questa traiettoria, il Mediterraneo è un mare nonluogo e generatore di nonluoghi, metafora di una Storia inclemente, di «un tempo che passa senza sosta [...] tutto trascinando»,¹⁵ per citare le parole di chiusura del romanzo *L'Iguana*, opera del '65, a cui sono interamente dedicate le pagine che seguono.

Ma prima di introdurre la trama del libro ed entrare nel vivo dell'argomentazione, bisogna ricordare che proprio dalla medesima tratta marittima Tripoli-Napoli, percorsa in senso inverso, ha origine un racconto autobiografico-fantastico di Ortese, pubblicato ne *L'infanzia sepolta* (1950), intitolato *Uomo nell'isola* e ambientato a Malta.¹⁶ Il racconto è stato riconosciuto come la matrice de *L'Iguana*¹⁷ per la presenza di un personaggio umanoide in tutto simile all'Iguana, ma dall'aspetto di scimmia anziché di rettile: la «vecchissima» domestica Anna, originaria di Mindanao nelle Filippine, da anni al servizio dell'«uomo» del titolo, lo zio Alessandro. Quest'ultimo, capitano di lungo corso e colonizzatore di terre lontane, si presenta sin da subito come una figura misteriosa, quasi mitica, portatrice di uno straordinario segreto che sarà rivelato solo in conclusione: egli ha una doppia natura, di giorno è un uomo, mentre «di notte ritorna il Mare».¹⁸ Nel racconto sono presenti, anche se in modo collaterale e del tutto neutro, i temi del colonialismo e dello sfruttamento delle popolazioni indigene, che possono essere considerati come anticipazioni delle critiche anti-imperialiste che

⁹ A.M. ORTESE, *Non da luoghi di esilio*, in EAD., *Corpo celeste* [1997], Milano, Adelphi, 2008, 139-164: 164.

¹⁰ EAD., *Dialogo sulla appartenenza*, «Lo Straniero», I, (estate 1997), 1.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Parla di «erranza», fra gli altri, D. VISENTINI, *La nuova 'polis' e in 'nomos'. L'opera di Anna Maria Ortese tra stasi ed erranza* in S. De Lucia, C. Gallo, D. Marino (a cura di), *Landscapes and mindscapes. Metodologie di ricerca, percorsi geocentrati e poetiche dello spazio in una prospettiva comparata*, Roma, Marchese editore, 2014.

¹³ ORTESE, *Corpo...*, 66-68.

¹⁴ *Ivi*, 67.

¹⁵ A.M. ORTESE, *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 2016, 184

¹⁶ EAD., *Uomo nell'isola*, in EAD., *L'infanzia sepolta* [1950], Milano, Adelphi, 2000, 91-97.

¹⁷ M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998, 38 e 64.

¹⁸ ORTESE, *Uomo...*, 97.

l'autrice sosterrà nel corso della sua lunga attività. Tali riferimenti, uniti alla natura metamorfica del protagonista, vanno inoltre a rafforzare la già rilevata associazione, nella poetica di Ortese, tra il Mare, la Storia – anch'essa con la 's' maiuscola, in senso, potremmo dire, manzoniano – e l'imperialismo, come forza travolgente che sommerge 'gli umili' e gli indifesi.

2. Al centro del romanzo *L'Iguana* sta la vicenda di un «Compratore di isole», e così si intitola la prima parte del libro che narra la partenza, il viaggio e l'arrivo del protagonista nell'isola di Ocaña, mentre la seconda parte, che vede un radicale sconvolgimento dell'ordine e dell'apparente quiete della prima, si intitola «La tempesta». Infatti, come riconosce Fusini,¹⁹ il romanzo è una «riscrittura» de *La tempesta* di Shakespeare: una delle tante rivisitazioni, sorte per lo più nell'ambito del Sud globale e postcoloniale, per sostenere le ragioni di Calibano contro quelle di Prospero.²⁰

Come il Prospero del dramma shakespeariano, il protagonista de *L'Iguana* è un conte milanese, il Conte Aleardo degli Aleardi, soprannominato Daddo. Un architetto che, a bordo di uno yacht, parte alla volta di un'imprescindibile isola esotica alla ricerca di terre da comprare per costruire hotel e circoli nautici per «la buona società estiva di Milano».²¹ Secondo scopo del viaggio è quello di procurare al suo amico editore Adelchi²² opere indigene originali che emozionino un pubblico ormai sazio e apatico e vendano molte copie. «Qualcosa di primitario, magari d'anormale»,²³ che «esprima la rivolta dell'oppresso»²⁴ perché, come si legge nelle primissime pagine del romanzo:

i Lombardi avevano per certo che un popolo oppresso abbia qualcosa da dire, mentre, se l'oppressione è antica e autentica l'oppresso non esiste neppure o non ha più coscienza di esserlo, ma solo esiste, sebbene senza coscienza, l'oppressore, che a volte, per vezzo, simula i modi che sarebbero legittimi alla vittima se ancora esistesse.²⁵

In tale affermazione, e in altre nel prosieguo del libro, traspare una critica di Ortese a un certo tipo di letteratura realistica e di denuncia, che, pur inconsapevolmente, si fa portatrice di un punto di vista situato, borghese e etnocentrico, che mistifica e sovrascrive la voce dei subalterni. Tale punto di vista è assegnato dall'autrice al personaggio protagonista, Daddo, il quale risponde alle già inusuali richieste dell'amico editore, proponendo, quale potenziale successo editoriale, «le confessioni di un qualche pazzo che si innamori di un'iguana».²⁶ Il lettore comprende così, sin dal principio e via via sempre più distintamente nel corso del testo, che l'opera esotica di cui il conte va in cerca, altro non è che lo stesso romanzo che sta leggendo, *L'Iguana*: le memorie di un viaggio, appunto, scritte già prima di

¹⁹ N. FUSINI, *La meraviglia ne La tempesta di Shakespeare*, «Cenobio», LXVII (2018), 1, 5-14: 9.

²⁰ Per citarne solo alcune, *Ariel* di José Enriquez Rodó, *Une Tempête* di Aime Césaire, *Snapshots of Caliban* di Suniti Namjoshi. Per ulteriori approfondimenti vedi C. ZABUS, *Tempests after Shakespeare*, New York, Pelgrave, 2002.

²¹ ORTESE, *L'Iguana...*, 16.

²² Il nome Adelchi è un esplicito richiamo di Ortese a Manzoni, cfr. A. FRIZZI, *Performance, or Getting a Piece of the Other, or in the Name of the Father, or The Dark Content of Femininity, or Just Like a Woman: Anna Maria Ortese's "L'Iguana"*, «Italia», 2002, 3, 379-390: 379. Di una «lieve aura manzoniana» che pervade il romanzo parla anche P. CITATI, *La principessa dell'isola* in ORTESE, *L'Iguana...*, 197-204: 201.

²³ ORTESE, *L'Iguana...*, 17.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, 18.

²⁶ Ivi, 17.

salpare, un viaggio-passaggio nel 'nonluogo turistico', con Augé, all'insegna del rispecchiamento e della 'forclusione' dell'alterità,²⁷ nella forma di uno sterile ventriloquio.

Nel seguito della storia, il conte Aleardo sbarca su un'isola diabolica e misteriosa, non segnata sulle carte, dove incontra, oltre alla nobiltà decaduta del luogo, una servetta dai lineamenti indecifrabili, che gli appare come una «bestiuccia» molto vecchia o troppo giovane, un'alterità che il protagonista fatica a riconoscere e identifica infine con un'iguana. Attraverso indizi e confidenze che riesce a strappare ai pochi abitanti dell'isola menzionati, Aleardo comprende che questa creatura ama ed è stata in passato ricambiata da don Ilario, il più colto dei fratelli Guzman, uno scrittore che a lei ha anche dedicato degli appassionati poemi. In un tempo non troppo remoto, egli, inoltre, le ha solennemente promesso di condurla in paradiso, salvo poi abbandonarla per sposare una ricca ereditiera americana. Degradata a serva e additata come creatura del demonio, l'Iguana è stata quindi confinata a vivere in un sotterraneo, luogo in cui gli Hopins, la famiglia statunitense della sposa, mentre Aleardo è ospite di don Ilario, la scambiano per un mostro e pretendono che venga condannata a morte. A questo punto l'Iguana, in preda alla disperazione, si getta in un pozzo intenzionata a suicidarsi, ma riesce fortuitamente a salvarsi. Il conte, giunto nel frattempo a comprendere come la compassione, che aveva spinto don Ilario ad amarla e aveva animato lui stesso a offrirle dei soldi per reintegrarla nella società, era stata la peggiore aguzzina dell'Iguana, diviene, per questa ragione, il principale accusato di un «processo» istituito per la sua (presunta) morte.²⁸

Nell'ultima sezione del libro, onirica e surreale, lo scenario cambia completamente. Daddo, affacciato sul ciglio del pozzo dove è caduta l'Iguana, prima di gettarvisi per salvarla, la chiama per nome, «Perdita», e rompe così il «sortilegio».²⁹ L'Iguana si rivela essere non un rettile ma una fanciulla, una «servetta» qualsiasi, «come ce ne sono tante nelle isole».³⁰ Perdita è, ed è sempre stata, una semplice ragazza del popolo e un intero «villaggio che il conte, nella sua follia, non aveva veduto»³¹ ha sempre abitato con lei quella che fin qui era stata presentata come un'isola desolata in cui sola si ergeva una casa fatiscente, o meglio l'«indicazione di una casa come si usa nel moderno teatro»³². Un atroce autoinganno, una perfetta messa in scena ordita dall'educazione e dall'estrazione sociale del conte si consuma fino a questo momento e gli impedisce di vedere ciò che sta accadendo sotto i suoi stessi occhi, oltre la coltre di preconcetti, pietosi o spregiudicati, ma sempre inconsapevoli, che la sua cultura senza sosta alimenta.

Sentì che il suo viaggiare era stato immobilità, e ora, nella immobilità cominciava il vero viaggiare. Sentì poi che questi 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. Questa società egli aveva espresso ma ora ne usciva. Di ciò era contento.³³

Daddo, protagonista e personaggio focale del romanzo, è, come il viaggiatore del nonluogo di Augé, intrappolato in una bolla che gli rimanda la sua stessa immagine. Il suo viaggio risponde a delle finalità prestabilite ed è regolato da una «contrattualità solitaria». Perciò egli inizialmente non entra in

²⁷ Il termine laciano 'forclusione' è qui impiegato nell'accezione in cui lo usa G. CHAKRAVORTY SPIVAK, *A Critique of Postcolonial Reason*, London, Harvard University Press, 1999, 4.

²⁸ ORTESE, *L'Iguana...*, 162.

²⁹ Ivi, 174.

³⁰ Ivi, 172.

³¹ Ivi, 173.

³² Ivi, 28.

³³ Ivi, 168.

relazione con l'alterità. Solo il riconoscimento, il chiamare per nome l'altro, permette finalmente l'incontro con la sua autonoma identità e trasforma il nonluogo in luogo antropologico.

3. Passiamo ora ad esaminare una seconda questione: l'isola su cui sbarca il conte milanese non è un'isola del Mediterraneo, come l'isola del dramma shakespeariano, ma un'isola al largo delle coste del Portogallo, oltre lo stretto di Gibilterra.

Perché allora – ci si potrebbe domandare – proporre un'analisi del romanzo *L'Iguana* all'interno di una riflessione critica interamente dedicata alla Mediterraneità Europea? Perché quest'isola, che Aleardo sceglie quasi per caso – si dirige, infatti, inizialmente, al «basso Mediterraneo», che pure «era tutto in vendita»,³⁴ ma poiché ha compassione degli isolotti e degli scogli delle coste italiane ne cerca uno che non appartenga a nessuno –, ebbene l'isola di Ocaña, altro non è che il travestimento di un'altra città, una città che Ortese considera un'isola e che appare sempre trasfigurata nelle sue opere. L'isola diabolica, a forma di «mezza luna o di ciambella spezzata»,³⁵ o di cetaceo con il dorso rivolto ad oriente, la cui insenatura o «rada»³⁶ funziona come porto, altro non è che la città di Napoli con il suo golfo. Il nome dell'isola, invece, Ocaña, è il nome di una città spagnola della provincia di Toledo, menzionata dal poeta Manrique in una poesia citata da Ortese ne *L'Iguana*.³⁷ D'altronde Toledo è anche la città in cui Ortese ambienta le sue memorie autobiografiche napoletane. Come si è detto, infatti, la scrittrice non è nuova a questo tipo di sovrapposizioni geografiche: *Il porto di Toledo*, libro del '75, autoritratto dell'artista da giovane fra i vicoli dei quartieri spagnoli, si trasferisce in Spagna per un'associazione tra la via Toledo e la città di Toledo, città per altro senza porto perché situata nell'entroterra, e in questo senso controparte perfetta e altrettanto straniante de *Il mare non bagna Napoli*.

Inoltre, questa sovrapposizione di spazi che in *Geocritica* Westphal definisce «interferenza eterotopica», agisce, in altra forma, in qualità, direbbe lui, di «anacronismo»³⁸ nel *Cardillo addolorato*.³⁹ Nel romanzo la vicenda è ambientata sì a Napoli, ma in una Napoli di fine Settecento, esattamente come nel racconto *Mistero doloroso* (anche noto con il titolo *La casa del pozzo*).⁴⁰ Opera, quest'ultima, pubblicata postuma e considerata l'abbozzo del *Cardillo*,⁴¹ anche se, a ben guardare, la vicenda narrata, quella di una storia d'amore tra la figlia di una sarta, di classe subalterna, e il giovane re Cirillo di Borbone, terminata con il suicidio di lei che si getta in un pozzo, ricorda più la trama de *L'Iguana* che quella del *Cardillo*. La storia sentimentale che accomuna le due opere sembra inoltre prefigurare quella che negli anni Ottanta Raffaele La Capria, ne *L'armonia perduta*,⁴² avrebbe immaginato esistere fra le due parti della città, la plebe e la borghesia, che, dopo un amore perfetto, a seguito del fallito tentativo repubblicano del 1799, si separano bruscamente, conservando però il ricordo come di un paradiso perduto. Si potrebbe a questo punto supporre, in via del tutto ipotetica, che La Capria avesse cominciato a elaborare queste teorie proprio negli anni in cui era attivo nel Gruppo Sud, e in continuità con il lavoro di Ortese e degli altri redattori della rivista omonima («Sud» 1945-1947).

³⁴ Ivi, 20.

³⁵ Ivi, 23.

³⁶ Ivi, 82.

³⁷ J. MANRIQUE, *Coplas por la muerte de su padre*, v. 394; ORTESE, *L'Iguana...*, 114.

³⁸ B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando Editore, 2009, 153.

³⁹ A.M. ORTESE, *Cardillo addolorato* [1993], Milano, Adelphi, 2017.

⁴⁰ Titolo alternativo menzionato dall'autrice in una lettera a Natalia Ginzburg. Cfr. EAD., *Mistero doloroso* [1971-80], Milano, Adelphi, 2010, 108.

⁴¹ Ivi, 109.

⁴² R. LA CAPRIA, *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1986.

Bisognerebbe, inoltre, a tal proposito ricordare come sia Ortese, sia Domenico Rea, anche lui membro del Gruppo Sud, chiamassero, nei loro reportage realisti su Napoli, il ventre della città «pozzo».⁴³ Ragione in più, fra le tante altre su cui in questa sede non possiamo dilungarci,⁴⁴ per scorgere nell'isola di Ocaña una trasfigurazione fantastica della cartografia partenopea.

Questo travestimento anche nominale delle ambientazioni napoletane delle opere di Ortese risponde a due ordini di ragioni. Da un lato, rientra in un quadro di voluto spaesamento e straniamento cui il lettore deve andare incontro e che in parte è già presente ne *Il mare non bagna Napoli*. Libro che, sin dal titolo, priva la città del suo elemento più 'rappresentativo' e turistico, il mare, alienando così il lettore da quell'immaginario preordinato ed esotico che la città costiera, come l'isola, immediatamente evocano. Dall'altro lato, Ortese decide di non parlare in modo diretto di Napoli in ragione delle polemiche suscitate dalla pubblicazione de *Il mare* e, in particolare, del suo ultimo capitolo in cui la scrittrice, dopo aver dipinto crudamente l'immiserito e corrotto popolo partenopeo, descrive con espressionismo altrettanto deformante gli intellettuali un tempo suoi colleghi alla redazione di «Sud». Capitolo che le costa l'accusa di aver scritto un libro «contro Napoli»⁴⁵ e l'esilio dalla città, nonché la fine di quella sua vita.

Ciò considerato, a ben guardare, non solo nella pianta di Ocaña si può riconoscere quella di Napoli, non solo l'isola infernale dei Guzman ricorda la città tellurica e paradossale de *Il mare non bagna Napoli* che Ortese vide o immaginò stravolta nel secondo dopoguerra, ma l'intero romanzo *L'Iguana* può essere letto come il racconto dell'esperienza editoriale della raccolta del '53: la storia di un letterato, appunto, che intraprende un viaggio per compilare un reportage, commissionato da un editore, su un luogo eminentemente turistico, un viaggio che è in realtà puro rispecchiamento, seppur intrapreso con le migliori intenzioni, e non incontro ed esperienza dell'altro. Tale viaggio porta però il visitatore a mettere in dubbio il suo punto di vista, a far scoppiare quella bolla solitaria e autoreferenziale di cui è prigioniero e ad aprire una faglia nel muro di parole, di pregiudizi e di indifferenza che separa il sé dall'alterità. Fra le pagine di uno degli ultimi capitoli de *L'Iguana* si legge: «Si era aperto un sentiero, nel muro, e qui, dove il temporale era passato, pioveva ora dolcemente, dolcemente, come se piangesse. Il mondo era verde, benché fosse novembre e niente recava traccia del recente tumulto».⁴⁶ La tempesta, che già nei versi ortesiani degli anni Trenta bussava contro le porte di una dimora logora e agonizzante, spalanca qui un varco nella decadente casa-fortezza di Ocaña, rivelando un mondo verde e rigoglioso. Il colore verde, che contraddistingue anche il corpo e il cuore dell'Iguana, viene scelto da Ortese perché simbolo della natura e della vita: della «nuda vita»⁴⁷ potremmo dire con Agamben, la ζωή, la vita animale che è nell'essere umano una volta spogliato delle convenzioni sociali, degli obblighi, ma anche e soprattutto delle tutele della legge e del riconoscimento.⁴⁸ E proprio tale riconoscimento, che il protagonista del romanzo accorda all'indifesa esistenza dell'Iguana, gli costa la vita: egli si sacrifica e viene processato, come viene processata Ortese dai suoi contemporanei per la pubblicazione de *Il mare non bagna Napoli*.

⁴³ Cfr. A.M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 2017, 30 e 88; D. REA, *Le due Napoli* [1950], in ID., *Quel che vide Cummeo*, Milano, Mondadori, 1961, 230-231: 236 e 242.

⁴⁴ Ho esaminato più approfonditamente i parallelismi tra l'isola di Ocaña e la città di Napoli, nonché quelli tra il romanzo *L'Iguana* e la raccolta *Il mare non bagna Napoli*, in una comunicazione presentata al convegno «Scrivere è tornare a casa». *Anna Maria Ortese a vent'anni dalla morte* (Università di Varsavia, 4 dicembre 2018).

⁴⁵ ORTESE, *Il mare...*, 9.

⁴⁶ EAD., *L'Iguana...*, 160.

⁴⁷ G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995.

⁴⁸ «Sì, la natura – animali, alberi – sono l'uomo senza la difesa dell'intelligenza razionale, sono l'uomo senza tempo, l'uomo che sogna». ORTESE, *Un'intervista all'autrice*, domande di Dario Bellezza, in EAD., *L'Iguana...*, 193.

Un ulteriore argomento a questa ipotesi si può rintracciare in una lettera inviata da Ortese a Calvino nello stesso anno della pubblicazione de *Il mare*, che sembrerebbe essere una prima ideazione de *L'Iguana*, scaturita dall'amarezza dell'autrice per l'incomprensione cui la sua buona fede stava andando incontro:

Guarendo da questa povertà, uscendo da questo male, vorrei finire una storia che ho già cominciato: come un uomo semplice, una natura felice, possa andare a morte – essere accusato e morire – proprio a causa di queste virtù, in un paese dove spadroneggiano i miti. Ho capito che *La casa di Bernarda Alba* è anche la casa del nostro Mezzogiorno, e vorrei dirlo. Anzi non ho altro più urgente da dire.⁴⁹

Sembrerebbe essere proprio il «nostro Mezzogiorno» a ispirare a Ortese la storia dell'*Iguana*. Il nostro mare, le cui coste, già per la scrittrice, sono luogo di passaggio, nonluogo turistico dove si consumano nuove o antiche forme di imperialismo.

Le città del Mediterraneo sono soglia di congiunzione e di separazione fra due universi monadici, ma consentono anche, proprio per questo, secondo l'Ortese *dell'Iguana* e a differenza di quanto crede Augé, una possibilità di incontro e di riconoscimento dell'altro. Una crepa può aprirsi nel muro dell'indifferenza, in quel mare-muro che divide un mondo dall'altro. Il mare della Storia, il mare dell'ingiustizia, «anche il mare finisce»,⁵⁰ scrive incisivamente l'autrice ne *L'Iguana*. Il Mediterraneo che tutto fagocita diviene luogo di incontro e, attraverso la scrittura, si fa porta d'accesso per quella 'seconda realtà', quel secondo mondo più giusto da cui, per Ortese, siamo stati esiliati e che la poesia può ancora dischiudere.

L'Iguana si conclude infatti con una nota positiva, una «cauta speranza», per citare un'espressione usata dalla scrittrice in un romanzo successivo.⁵¹ Morto il conte e partito don Ilario, i fratelli Guzman diventano, insieme a Perdita, proprietari dell'hotel di Ocaña e nel tempo libero imparano, «aiutandosi, vicendevolmente, con molto amore»,⁵² a scrivere.

Come *Il mare non bagna Napoli* si chiudeva con l'auspicio del fondatore della rivista «Sud», Pasquale Prunas, che a Napoli tornassero a stampare macchine libere – non macchine donate ma macchine nate a Napoli –,⁵³ così *L'Iguana* si conclude con la presa di parola del popolo indigeno, che si fa autore della sua propria storia, e intona, per il conte, ma anche per i posteri sordi agli «ululi» della tempesta, una poesia, che per Ortese è il primo passo sulla via del ritorno da quella diaspora che ci ha dispersi, divisi e alienati.

⁴⁹ Lettera citata in L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opera di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002, 237.

⁵⁰ ORTESE, *L'Iguana...*, 132.

⁵¹ EAD., *Il cardillo...*, 391.

⁵² EAD., *L'Iguana...*, 181.

⁵³ «Le macchine non sono soltanto macchine, forse?» obiettai quietamente. «Vi sono macchine e macchine» rispose. «Macchine che sono fatte dagli uomini e macchine che *sono regalate* agli uomini. Quelle che li guariscono, sono le prime». «Vuoi dire che devono nascere a Napoli, non essere portate? Questo vuoi dire?». «Certo». ORTESE, *Il mare...*, 171.