

Vilma De Gasperin

## Appunti sul viaggio in Anna Maria Ortese: *L'Iguana* e *Il cardillo addolorato*.

«Sento che vivere è viaggiare, e viaggiare è crescere. Sento che occorre un mutamento nel paesaggio. Sento che è fondamentale un mutamento nel cuore».

A.M. Ortese

### 1. Viaggio e mutamento

L'opera di Anna Maria Ortese è piena di viaggi. Negli anni venti Ortese compì con la famiglia il lungo viaggio per mare in Libia.<sup>1</sup> Da adulta si recò in treno a Londra (1953),<sup>2</sup> in Russia (1954),<sup>3</sup> in Francia (1960),<sup>4</sup> e in vari luoghi d'Italia. I racconti di questi viaggi, inizialmente pubblicati su giornali e riviste, confluirono ne *La lente scura. Scritti di viaggio*.<sup>5</sup> Nutrito dalla lettura di racconti di viaggi per mare (ad esempio di Robert L. Stevenson, Herman Melville, Joseph Conrad, Edgar Alla Poe, Daniel Defoe), il topos del viaggio figura in testi autobiografici come *Pellerossa* (1934) e *Il capitano* in *Angelici dolori* (1937) in cui l'io narrante assiste alla partenza dei fratelli, e in racconti che sviluppano luoghi e personaggi immaginari: ad esempio *Uomo nell'isola* (1949) dove il viaggio si apre in modo realistico («La mia famiglia [...] sbarcò a Malta, in viaggio per Tripoli dove era diretta, il giorno 4 giugno 1926 [...] in visita a mio zio Alessandro») e si muta in rappresentazione visionaria della servetta-scimmia dalla coda rossa – anticipazione della iguana Estrellita e scimmietta Perdita in *L'Iguana* – e dello zio materno che «era uomo soltanto di giorno; di notte, ritornava il Mare».<sup>6</sup>

Nei romanzi *L'Iguana* (1965), *Il cardillo addolorato* (1993) e *Alonso e i visionari* (1996) il viaggio è la cornice in cui si svolgono le vicende: viaggio da Milano a Ocaña per il conte-architetto Aleardo di Greas detto Daddo ne *L'Iguana*; da Liegi a Napoli per il principe-diplomatico Ingmar Neville ne *Il cardillo addolorato*; da New York all'Arizona prima, e poi da Boston alla Liguria per il Professor Jimmy Opfering in *Alonso e i visionari*. Il viaggio in questi romanzi è la premessa narrativa per raccontare una storia che ritrae il mutamento interiore etico del protagonista, il superamento dei limiti dettati dalla cultura di provenienza e dall'incapacità di

vedere la condizione oppressa, emarginata, sofferente dell'altro, rappresentato da esseri femminili, animali, zoomorfi o oltre l'umano (come il folletto) che i viaggiatori incontrano: rispettivamente la fanciulla-Iguana Estrellita; la fanciulla Elmina – detta anche «Capra» – e il suo fratellino folletto-caprettino Hieronymus Käppchen; il puma Alonso. Sono, queste, maschere di esseri o popoli (umani o animali) che soffrono e il viaggio consente l'apertura dello sguardo del viaggiatore alla loro condizione.

Questi appunti indagano il significato del viaggio ne *L'Iguana* e *Il cardillo addolorato* come rappresentazione della metamorfosi morale dei viaggiatori Daddo e Neville: da uomini non cattivi, non sofferenti, che conducono una vita socialmente privilegiata appena adombrata da una inconsapevole percezione dell'ingiustizia nel mondo cui appartengono e della quale si scopriranno complici. Il viaggio apre loro spazi vertiginosi nella capacità di percezione ed empatia verso l'altro in un percorso di superamento del male morale. Qui si intende il “male” nella prospettiva illustrata da Orlando Franceschelli del «problema del bene e del male a partire non più dal trinomio Dio-uomo-mondo, ma dal binomio mondo-uomo prospettato dal principio natura»: <sup>7</sup> «da fonte probabilmente più insidiosa dei molteplici comportamenti umani che coerentemente possiamo valutare come manifestazioni del male morale: l'indifferenza nei confronti di chi soffre». <sup>8</sup>

In Ortese il viaggio diventa rappresentazione dell'indagine della coscienza e del superamento dell'indifferenza travestita da inconsapevolezza. Tanto che il viaggio come simbolo del mutamento interiore assurge a simbolo del dovere morale dell'essere umano. Come scrive Ortese ne *La libertà è un respiro* a proposito della «vita morale», «qualche parola [...] molto esplicita rispetto alla condizione, ai dolori e ai doveri della mente umana sulla terra» è riassunta in due citazioni: una di Thornton Wilder sull'amore, e una «di Susan Sontag, sul viaggio»:

«Ho fatto un viaggio per vedere cose meravigliose. Un mutamento nel paesaggio. Un mutamento nel cuore». Queste ultime parole, pur essendo laconiche, quasi indecifrabili, mi commuovono profondamente. Sento che vivere è viaggiare, e viaggiare è crescere. Sento che occorre un mutamento nel paesaggio. Sento che è fondamentale un mutamento nel cuore. <sup>9</sup>

Ma cosa significano «viaggio», «cuore» e «mutamento»? «Viaggio», come scrive Maria Corti, è un «vocabolo regale dentro il suo campo semantico, e mai del tutto ponderabile».<sup>10</sup> In senso figurato è lo «Svolgimento di una vicenda umana (e, anche, l'esistenza stessa, la condizione terrena dell'uomo)»;<sup>11</sup> è la morte, come nel verso di Montale «le provvigioni serbate / pel viaggio finale».<sup>12</sup> In Dante è letteralmente «via» e «cammino», ma anche, in senso figurato, «rapido corso di questa vita»; è il viaggio nell'oltretomba, in cui il viaggiatore-Dante è correlato all'immagine cristiana del *peregrinus in itinere* che rappresenta la «trasformazione dell'*homo viator* in *homo comprehensor*».<sup>13</sup> Ulisse è «l'eroe che ha molto viaggiato e molto sofferto»,<sup>14</sup> di cui scrive Dante nel canto XXVI dell'*Inferno*. La Modernità «scopre nel viaggio lo spazio della libertà e una via del mutamento che nessuno può controllare e che è affidata interamente al viaggiatore».<sup>15</sup> Come scrive Emanuele Trevi, il viaggio comporta una metamorfosi del viaggiatore: «Una tale metamorfosi, vale a dire, della coscienza di sé e del mondo da far sì che colui che fa ritorno non sia più la stessa persona che era partita».<sup>16</sup>

La parola «cuore» ha valenza filosofica, come guida morale, conoscenza dei rapporti umani, coscienza.<sup>17</sup> In senso figurato «cuore» è la «Sede dei moti interiori, intima parte dell'animo umano (e indica l'interiorità, il segreto della mente, del pensiero, della sensibilità, la memoria dei sentimenti, degli affetti: [...])».<sup>18</sup>

Il significato di «mutamento» si manifesta nel protagonista dei romanzi ortesiani attraverso una storia di viaggio che gli permette di crescere in umanità. Ma cosa avviene a Ocaña e Napoli, o meglio, cosa vede e comprende il viaggiatore tanto da mutare? Nelle vicende che si sviluppano all'interno del viaggio Ortese tesse il proprio pensiero morale su quelli che ritiene siano i «doveri della mente umana sulla terra»: si tratta di un pensiero che altrove Ortese definisce «*filosofico*» nel senso che riguarda «qualcosa sull'animo umano».<sup>19</sup> La riflessione filosofica pervade la scrittura di Ortese, anche quella narrativa e fantastica: Daniela La Penna osserva: «*L'Iguana* is also a powerful philosophical meditation on identity, subjectivity and perception»;<sup>20</sup> per Gala Rebane *Il cardillo addolorato* porta al massimo grado la «philosophical and artistic complexity»;<sup>21</sup>

Sharon Wood ha mostrato come in quest'ultimo romanzo Ortese elabori una denuncia al pensiero filosofico illuminista.<sup>22</sup> Scrive Antonella Anedda:

Come Plotino che non è *solo* filosofo ma *anche* "poeta", Anna Maria Ortese è *anche* "filosofa", se filosofia è, come per la sua amica Maria Zambrano, pensiero non scisso dalla vita e dalle cose, possibilità del linguaggio d'interrogarsi intorno all'inermità delle creature.<sup>23</sup>

In queste pagine esploro il pensiero morale di Ortese ne *L'Iguana* e *Il cardillo addolorato*, tenendo però presente che in un romanzo, diversamente da un testo filosofico, come scrive Martha Nussbaum, «A view of life is *told*», la visione della vita e della morte è «raccontata» attraverso le «vigili creature alate» dell'immaginazione:

With respect to certain elements of human life, the terms of the novelist's art are alert winged creatures, perceiving where the blunt terms of ordinary speech, or of abstract theoretical discourse, are blind, acute where they are obtuse, winged where they are dull and heavy.<sup>24</sup>

Come scrive Pietro Citati, Ortese non dimentica mai «quello che è il dono supremo del romanziere: il piacere di raccontare, di trasformare e sciogliere le vicende».<sup>25</sup>

## 2. *L'Iguana*

### 2.1 *Ocaña: luogo del morire*

In passato interpretavo il viaggio di Daddo come viaggio etico che, attraverso il riconoscimento della propria colpa e della sofferenza altrui, lo porta a diventare veramente umano.<sup>26</sup> Ora leggo il percorso etico di Daddo come un mutamento interiore che avviene all'interno del viaggio il quale è a sua volta raffigurazione del morire. La rappresentazione del morire e quella del viaggio per mare hanno origini autobiografiche. La prima nasce da un'esperienza nell'infanzia. A Dacia Maraini Ortese racconta che a sette anni fu gravemente malata e da allora «non ho mai smesso di pensare alla morte»: «Il pensiero della morte è il primo. Poi c'è il pensiero della giustizia e poi il pensiero dell'amore».<sup>27</sup> Ortese raffigura l'imminente morire dell'io narrante nel racconto *La penna dell'angelo* (1936): «Finalmente io ero per morire».<sup>28</sup> In questo racconto il luogo destinato al morire

è uno «straniero paese», un «paese o isola perfettamente sconosciuto sulle carte di marina, non segnalato in alcuna rotta».<sup>29</sup> riconosciamo nell'isola straniera non segnata sulle carte e designato luogo del morire un elemento che una trentina di anni dopo troviamo nell'isola di Ocaña.

Il viaggio per mare, invece, è profondamente legato alla partenza dei fratelli di Ortese: Emanuele (1912-1933) morì cadendo dall'albero della nave su cui era imbarcato vicino all'isola della Martinica, dove fu sepolto; il fratello gemello Antonio (1914-1940) fu ucciso in Albania.<sup>30</sup> In *Pellerossa* il viaggio per mare diventa metafora di separazione e lutto.<sup>31</sup> In *Fantasticherie* (1958) Ortese scrive dei fratelli: «Divennero marinai, e partivano. [...] Ecco, mi ricordo le loro petroliere rosse che si allontanano nella foschia dell'alba [...] Escono dal porto, superano la punta nera del molo. Addio, fratelli, addio».<sup>32</sup>

La morte di un fratello non diventa passato col passare del tempo, è sempre presente. Così il primo romanzo di Ortese rappresenta il viaggio per mare verso un'isola da cui non vi sarà ritorno, trasfigurandolo e intessendolo di altri significati cari all'autrice. Nella prima edizione de *L'Iguana* (1965) il viaggio era messo in evidenza anche dai titoli delle due parti in cui è suddiviso il romanzo: «Il compratore di isole» e «La Tempesta» della successiva edizione Adelphi (1986) recavano il titolo, rispettivamente, di «Viaggio e notte» e «Il viaggio riprende».<sup>33</sup> Il tema del viaggiare è introdotto nell'incipit del romanzo: «Come tu sai, Lettore, ogni anno, quando è primavera, i Milanesi partono per il mondo in cerca di terre da comprare. [...] ma soprattutto corrono in cerca di quelle espressioni ancora rimaste intatte della “natura”» (*Ig* 15). Associando la sua «passione per la vela» a interessi economici per conto della madre, Daddo «partiva perciò ogni primavera in cerca di terre, dove lui, ch'era architetto, avrebbe costruito poi ville e circoli nautici per la buona società estiva di Milano» (*Ig* 16). A queste ragioni (vela e acquisto) se ne aggiunge una terza, insinuata dall'ambizioso amico editore Boro Adelchi: «Tu che vai viaggiando, Daddo, perché non mi procureresti qualcosa di primitario, magari d'anormale?» (*Ig* 17). Sull'isola di Ocaña Daddo incontra il nobile don Ilario Jimenez dei Marchesi di Segovia, i suoi due fratellastri Hipolito e Felipe Avaredo-Guzman e l'Iguana-fanciulla-servetta Estrellita:<sup>34</sup> diventa

partecipe di una storia di amore, abbandono, denaro, oppressione e sfruttamento che egli sembra non capire davvero. A veicolare i temi del capitalismo e sfruttamento servono anche le figure della ricca famiglia americana Hopins – la cui figlia andrà sposa a Ilario, il quale per lei (e il suo denaro), pare, ha abbandonato la servetta-Estellita trasformandola (allo sguardo) in un'Iguana – e del monsignor don Fidenzio Bosio, che combina il matrimonio potendo così avere per sé l'isola su cui in seguito farà costruire un centro di villeggiatura. La critica ha messo in luce la ricchezza e complessità allegorico-ermeneutica del romanzo, in prospettiva mitica, anticolonialista, ecologica, del femminile e della differenza, evidenziandone il carattere di denuncia sociale e politica.<sup>35</sup> Nelle pagine che seguono lo sguardo critico si raccoglie sulla figura di Daddo come uomo che muore. Si tratta solo in parte di una lettura allegorica, secondo la quale il viaggio raffigurerebbe «qualcos'altro».<sup>36</sup> Ne *L'Iguana* quel «qualcos'altro» – ovvero il morire del protagonista – è scritto dentro il testo, intessuto nella sua trama attraverso il nome dell'isola, il dialogo fra i personaggi, e soprattutto il rapporto con altre opere letterarie, ovvero gli echi intertestuali più o meno espliciti.

Come è caratteristico delle narrazioni dei grandi viaggi di scoperta del Quattro-Cinquecento – di cui *L'Iguana* reca espliciti elementi<sup>37</sup> – la descrizione del viaggio vero e proprio, non occupa che le poche pagine del capitolo II.<sup>38</sup> Ne viene precisato il percorso: partenza a Milano, imbarco a Genova, tappa alla foce del Rio Tinto per recarsi a Siviglia, ritorno a Palos, ripresa della navigazione con tappa di un giorno a Lisbona, ripresa navigazione verso ovest, quindi verso il tramonto – del sole e della vita – fino all'avvistamento dell'isola di Ocaña, che avviene il 7 maggio, a un giorno di navigazione da Lisbona: «al suo sguardo fanciullesco, si presentò lontanissimo, in quella luminosità, un punto verde bruno, a forma di corno, o ciambella spezzata, che non risultava sulla carta» (*Ig* 23). Quest'ultimo dettaglio, che abbiamo già osservato a proposito de *La penna dell'angelo*, viene ribadito ben tre volte. Non si tratta di un'isola che non c'è, bensì di qualcosa di noto ma volutamente evitato. Il marinaio Salvato che accompagna Daddo, infatti, ne conosce il nome: «Salvato gli rispose che poteva sbagliarsi, ma sembrava

proprio l'isola di Ocaña» (*Ig* 23). Quando Daddo osserva: «“Vedo che sulla carta non è segnata”», il marinaio risponde: «“No, non è segnata”, rispose asciutto il Salvato “perché,” e cercava di guardare in qualche punto dove l'occhio non incontrasse la misera Ocaña “perché, grazie a Dio, quelli che fanno le carte sono cristiani, e le cose del diavolo non le degnano”» (*Ig* 23). L'isola non segnata allude a un'esclusione dall'immaginario collettivo di ciò che essa rappresenta. Come ha sostenuto il geografo J. Brian Harley, le carte geografiche sono un atto di creazione, più che di rappresentazione, della realtà:

Harley has provided us with an alternative metaphysics of maps. On Harley's "opaque" account of maps, maps are *not* representations of reality. Instead, maps are packets of information, produced by humans to communicate with other humans. These communications seek to persuade their readers. *This* part of the world is a military or intellectual centre, a country has *these* borders, oil deposits are *here*. Rather than representing reality, maps may seek to create it.<sup>39</sup>

In una lettura anticolonialista, l'isola non segnata rivela, scrive Annovi, la «anti-colonial geography» di Ortese.<sup>40</sup> Nella presente lettura Ocaña è il luogo del morire, volutamente posto al margine della vista. Come scrive Walter Benjamin:

nel corso del secolo decimonono la società borghese, con istituti igienici e sociali, pubblici e privati, ha ottenuto un effetto secondario che è stato forse il suo scopo principale inconscio: quello di permettere agli uomini di evitare la vista dei morenti. La morte, che era già, nella vita del singolo un evento pubblico e sommamente esemplare [...], nel corso dell'età moderna, viene progressivamente espulsa dal mondo percettivo dei viventi.<sup>41</sup>

Il rifiuto a guardare Ocaña da parte di Salvato è lo stesso di don Fidenzio Bosio nei confronti della tomba di Daddo alla fine del romanzo: «desideroso di difendersi in qualche modo da quella vista» (*Ig* 177), il Bosio vi fa costruire una cappella tutta murata, «che però i fratelli dotarono furtivamente di una finestrina» (*Ig* 178). Così anche il romanzo apre una «finestrina» sull'evento inconfondibile della morte, che tocca ognuno ma di cui nessuno può narrare l'esperienza vissuta in prima persona. Interrogandosi sul rapporto tra morte e letteratura, Outi Hakola e Sari Kivistö scrivono: «Literature can provide us with ways of approaching death and imagining it from different perspectives».<sup>42</sup> E Peter Brooks: «as readers we seek in narrative fictions the knowledge of death which in our own lives is denied to us».<sup>43</sup> Nei protagonisti di questi due romanzi

vediamo compiersi quella comprensione di sé di cui parla Benjamin: «allo spirare della vita, si mette in moto, all'interno dell'uomo, una serie di immagini – le vedute della propria persona in cui ha incontrato se stesso senza accorgersene».<sup>44</sup>

La premonizione della morte di Daddo si manifesta sin dal capitolo III, quando Daddo giunge all'isola. Anzi, Martha Kleinhans individua già nel cambiamento del mare alla fine del capitolo II l'inizio della «metafora della morte».<sup>45</sup> Se il mare calmo ne è un primo segnale, il mare che si chiude suggella il significato del morire di Daddo al suo approdo all'isola: «dietro di lui, come un muro eterno, andava chiudendosi il mare» (*Ig* 26). Qui Ortese richiama l'ultimo verso del canto d'Ulisse di Dante: «infin che 'l mar fu sopra noi richiuso» (*Inf.* xxvi v. 142); questa immagine viene ripresa alla fine del romanzo, dopo la morte di Daddo: «del mare che si è chiuso così facilmente su questi mali e questi sorrisi» (*Ig* 184). Le due immagini speculari del mare che si chiude sul navigante si pongono come due parentesi rispettivamente all'inizio e alla fine del viaggio e perire di Daddo, che a sua volta evoca il viaggio e perire dell'Ulisse dantesco. Il legame intertestuale con Ulisse è rafforzato in questo punto da altri due elementi: il corno e il colore bruno. L'isola appare a Daddo «in quella luminosità, un punto verde bruno, a forma di corno» (*Ig* 23): Ulisse appare a Dante come «Lo maggior corno della fiamma antica» (*Inf.* xxvi, v. 85) e prima del naufragio Ulisse racconta che «n'apparve una montagna, bruna / per la distanza» (*Inf.* xxvi, vv. 133-134). Del passo dantesco Piero Boitani scrive: «questo monte [...] rappresenta la “grande montagna petrosa” che compare nelle fiabe di Propp, a segnalare il mondo dei morti».<sup>46</sup> Così l'isola per Daddo segnala la morte. «Luminosità» e «distanza» giocano però effetti ingannevoli e né Ulisse né Daddo riconoscono l'avvicinarsi della propria morte «perché quando è vicina, la morte non si vede e guardiamo fissi *fuori*».<sup>47</sup> Il mare che si chiude è la vita che finisce. La metafora appare già nel primo testo poetico pubblicato da Ortese, *Manuele*, dedicata al fratello marinaio morto vicino all'isola di Martinica: «Come la vita ti fu aperta e poi / dietro le belle spalle, lentamente / si chiuse».<sup>48</sup> Ancora, «muro eterno» richiama il «Manuele preso dall'Eternità» della poesia, e contiene in sé la parola «morte»; spingendoci un po' oltre fino a cogliere echi

nascosti nelle parole, scopriamo che l'anagramma di «muro eterno» dà la suggestiva apostrofe «o urne morte».

Anche il nome dell'isola reca in sé il significato di luogo predestinato alla morte e alla sepoltura. Subito Daddo attira l'attenzione sulla carica allusiva del nome: «“Ocaña! Che bel nome!” osservò il conte, togliendosi la pipa di bocca; e disse così proprio perché in quel nome vi era un che di sgradevole e amaro, e ciò lo rendeva pietoso» (*Ig* 23). Ocaña è la città nell'entroterra spagnolo a sud di Madrid e ad ovest di Toledo, dove nel 1476 morì e venne sepolto il Commendatore Manrique, padre di Jorge Manrique che per lui compose *Coplas por la muerte de su padre*.<sup>49</sup> Nel capitolo XIII Ilario legge a Daddo ventisette versi dell'*Elegia per la morte del padre*: «“Ascolta, ti prego, questi versi del Commendatore Jorge Manrique, in morte di suo padre, il Maestro di Santiago, e dimmi se Dio stesso non mette tali parole sulla nostra strada, quando ci troviamo a un bivio, e il cuore è saturo di interrogazioni» (*Ig* 113). I versi proiettano il destino di morte del Commendatore Manrique su Daddo:

Nella sua città di Ocaña  
venne la morte a bussare  
alla porta,  
dicendo: «Buon cavaliere  
lasciate il mondo fallace  
e i suoi beni,  
mostri l'indomita forza  
il vostro cuore d'acciaro  
nel trapasso.  
[...]  
Non vi paia troppo amara  
la battaglia paurosa  
che attendete. [...]» (*Ig* 114)<sup>50</sup>

Alla confusa incomprendione di Daddo («“Come hai detto? [...] non ho ben capito, scusami. Questo cavaliere fu invitato, a cosa?”», *Ig* 115), Ilario parafrasa il significato del passo con le lacrime agli occhi, e pone così di fronte a Daddo lo specchio del suo destino: Ilario parla del Cavaliere Manrique, ma in realtà sta parlando di Daddo:

«Questo cavaliere, insomma, ch'era fondamentalmente uomo retto, ma trovavasi a un bivio, in quanto era venuto per lui il tempo di congedarsi dalla vita, ma ancora la desiderava, fu sollecitato da Morte a porre

termine alla questione, seguendo essa amorosamente, piuttosto che la vita, che ormai di lui più non abbisognava». (*Ig* 115)

È per Daddo che è giunto «il tempo di congedarsi alla vita». La parola «bivio» (da una parte la vita, dall'altra la morte) è ripetuta da Ilario tre volte (una citata dai versi di Manrique, due nella sua parafrasi) e viene ripresa nel capitolo XVI intitolato «Daddo al bivio», dove il narratore menziona esplicitamente, riferendosi a Daddo, «la sua condizione di morte» (*Ig* 133). In seguito alla lettura di Manrique il delirio di Daddo precipita. All'inizio della seconda parte, nel capitolo XIII, Daddo sente «come se il suo viaggio non fosse stato contrassegnato da nulla di notevole» (*Ig* 109). Prima di morire nel XXIII e penultimo capitolo, intitolato «Il viaggio riprende», egli guarda ancora alla vita passata come a un viaggio che finisce, ma ora vi intravede un senso nuovo:

Ma insieme era lieto, perché capiva che questa vita, e le sue condizioni (sebbene non cessi l'urgenza di un riordinamento economico), erano di mutamento, erano un viaggio per un continente più grande, un reale più dolce, privo di umiliazione e perplessità, e di tutti quegli inganni coi quali la vita intende dimostrare che non è (essa) il fiume o il rivo che corre al mare: mentre non è altro, e là, in un quieto azzurro, riposerà. (*Ig* 171)

Al Daddo morente la vita appare viaggio e mutamento. Vista come il naturale fluire del fiume nel mare, la morte diventa traguardo di riposo e di pace. Anche in questo passo Ortese cita i versi di Manrique: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir».<sup>51</sup> E ancora, quel «riposerà» a fine frase riprende i versi di Manrique che presentano la metafora vita = viaggio e morte = riposo:

partimos cuando nascemos,  
andamos mientras vivimos,  
y llegamos  
al tiempo que fenescemos;  
así que cuando morimos  
descansamos.<sup>52</sup>

La morte è rappresentata come il riposo finale al termine del viaggio della vita. Intessuto di riferimenti all'*Elegia* di Manrique – il cui libro materiale viene posto insieme a un crocefisso d'argento al lato del guanciale di Daddo nella «specie di barca di quercia» (*Ig* 174) che accoglie la

sua salma – e da riferimenti espliciti alla malattia e alla morte, *L'Iguana* intesse una elegia. Forse ancora elegia per il fratello «preso dall'Eternità», sulle cui spalle il mare si chiuse.

## 2.2. Daddo e Ivan Il'ič

In una nota su un primo abbozzo de *L'Iguana*, portato alla luce da Andrea Baldi, Ortese scrive:

Il conte è malato, ma non lo sa. In tutta la storia, egli si comporta da uomo buono, e segue ragionamenti, che però la sua malattia (o difetto mentale) ... interrompe. Acquista così conoscenza del dolore, proprio ed altrui. La sua immensa generosità – Egli *non ha la ragione* – lo spinge a impegnarsi nella vita, e scoprirla col cuore. Ne morrà – ma la sua mente avrà capito...<sup>53</sup>

Le visioni di Daddo nella seconda parte del romanzo – ad esempio di Ilario trasformatosi nel «terribile Mendes», dell'Iguana che giace in fondo al pozzo – sono accompagnate da ripetuti riferimenti allo stato malato e febbricitante di Daddo: «al suo dolore, al quale andava sempre più mescolandosi una grave debolezza, una lucidità febbrile» (*Ig* 154-155), «la troppo provata anima dell'architetto delirava» (*Ig* 155), «la febbre che lo teneva» (*Ig* 157). La malattia – letterale oltre che simbolica – fa scoprire a Daddo la vita col cuore, ovvero gli fa acquisire una conoscenza più profonda di sé, del mondo e dell'umanità: egli comprende la vita perché sta morendo. Ma *cosa* ha capito Daddo? Sulla comprensione del morire, Pietro Citati scrive:

Il paese ignoto della morte attrasse sempre molti viandanti e esploratori, che bussarono alla sua porta. Tra di essi ne ricorderò soltanto uno: Tolstoj. Egli si domandava cosa ci sia dietro quella porta: cosa comprendiamo della morte prima di morire; e con quali sguardi ci guardino i morti e guardino sé stessi e il loro paese.<sup>54</sup>

Ne *L'Iguana* il morire di Daddo non è solo l'epilogo del racconto: è *il* racconto. Dunque Ortese, come Tolstoj, è un viandante che bussò alla porta del «paese ignoto della morte». Ma Tolstoj – diversamente da Checkov e Gorki – non appare negli scritti critici di Ortese.<sup>55</sup> Angela Borghesi ha identificato una contiguità di temi e ragionamenti tra gli scritti in difesa degli animali raccolti ne *Le piccole persone* di Ortese e i diari e saggi «del grande russo innominato».<sup>56</sup> Per quanto riguarda la narrativa Ortese accenna a *La felicità domestica* di Tolstoj come romanzo «vicin[o] al mio cuore» in una lettera a Bompiani nel 1961, quindi negli anni precedenti alla pubblicazione de *L'Iguana*

Ortese. Il rapporto tra i due autori sembrerebbe esaurirsi qui. Eppure la lettura de *L'Iguana* come racconto del morire mi porta ad accostare il romanzo di Ortese a *La morte di Ivan Il'ič* (1886) di Tolstoj. E dall'accostamento emerge una straordinaria affinità tra la vicenda interiore di Daddo e quella di Ivan Ilič, nutrita da un comune immaginario simbolico.

Ne *La morte di Ivan Il'ič* Tolstoj descrive quello che la critica ha definito «an account of a life wrongly lived and of the protagonist's ultimate realization of its wrongness». <sup>57</sup> Entrambi i romanzi ritraggono la sofferenza per l'approssimarsi della morte e per il dubbio prima, e consapevolezza poi, che la vita sia stata vissuta in modo non autentico, che vi fosse in essa qualcosa di non giusto o mancante o di mai veduto. L'agonia porta i due protagonisti Daddo e Ivan Il'ič a rivedere la propria vita sotto una luce nuova. Il morire così non è il contrario del vivere, ma ne fa parte, e ne rivela anzi il significato più vero.

Il romanzo di Tolstoj racconta la storia del giudice procuratore Ivan Il'ič che, infelicamente sposato e frustrato per il basso stipendio del suo incarico, parte dalla campagna alla volta di Pietroburgo spinto da motivazioni economiche e di carriera: «Partiva con un solo proposito: ottenere un posto da cinquemila rubli di stipendio». <sup>58</sup> In treno Ivan Il'ič incontra chi gli farà avere la carica di giudice istruttore e rimane a San Pietroburgo. Qui, cadendo da una scala su cui si era arrampicato per mostrare al tappezziere come disporre il drappaggio della tenda, cade, urta il fianco contro una maniglia e si provoca un male che cresce e lo condurrà all'agonia e alla morte. La malattia di Ivan Il'ič non è mai specificata: «the exact nature of Ivan's physiological disease is beside the point», in quanto è «symbolic of underlying spiritual malaise». <sup>59</sup> Anche ne *L'Iguana* la malattia è simbolica: «la malattia (così possiamo chiamare il pensiero)», osserva il narratore rivolgendosi al «Lettore» (*Ig* 161).

Diversi elementi accomunano i due romanzi: il viaggio intrapreso dal protagonista inizialmente per motivi di guadagno, la malattia e l'agonia, l'indifferenza dell'amico (rispettivamente Pëtr Ivanovič e Boro Adelchi) alla sua morte, il tema del tribunale e del processo, la colpa ed alcuni motivi simbolici come la scala (la scala da cui cade Ivan Il'ič, e ne

*L'Iguana* la scala che conduce Daddo allo scantinato di Estrellita) e la discesa (nel «buco» in *Ivan Il'ič* e nel «pozzo» ne *L'Iguana*), che rappresenta la discesa nella coscienza del morente.

Malati e deliranti, Daddo e Ivan Il'ič prendono coscienza della propria imminente morte in modo repentino. Nel capitolo XX («Daddo al pozzo») de *L'Iguana*: «E improvvisamente, egli sentì che la sua vita era finita, che mai più tornerebbe a Milano, né a bordo, né vedrebbe l'azzurro mare» (*Ig* 156). E Ivan Il'ič: «Ad un tratto la questione gli si presentò sotto un altro aspetto. [...] si tratta della vita e della morte! La vita c'era, ora se ne va, ed io non riesco a trattenerla. Sì, perché ingannare se stessi?»<sup>60</sup>

Nelle ultime ore di vita Daddo e Ivan Il'ič vengono colti dal dubbio prima e consapevolezza poi di esser vissuti in maniera sbagliata, di aver mancato nei confronti degli altri e di esser stati ciechi e indifferenti al loro soffrire. L'acuta sofferenza e la coscienza della propria caducità, li porta a interrogarsi dolorosamente sulla bontà della propria vita, facendo nascere sensi di colpa. Ne *La morte di Ivan Il'ič* l'immaginario del processo fa parte della caratterizzazione del protagonista (egli è un giudice) ma il significato letterale del tribunale e della colpa trapassa anche in significato simbolico nel delirio di Ivan Il'ič, per cui il morente è nel contempo giudice e imputato, e il capo d'accusa è la vita vissuta:

«Forse vivevo come non si deve?» gli veniva fatto di pensare. «Ma se ho sempre fatto tutto come si deve» rispondeva a sé stesso, e subito respingeva da sé questa unica soluzione dell'enigma della vita e della morte, come qualcosa di veramente assurdo.

«Cosa vuoi adesso? Vivere? Vivere come? Vivere come tu vivevi in tribunale quando l'usciera ti veniva ad annunciare: *Entra la Corte*».

«Entra la Corte, la Corte entra, – ripete a sé stesso, – eccola la corte! Ma io non ho colpa! – esclamò con rabbia. [...]».<sup>61</sup>

Il tema della colpa ne *L'Iguana* viene rappresentato attraverso l'immaginario del tribunale e del processo nei capitoli XXI «Inizia il processo» e XXII «La seduta riprende», dove Daddo appare giudice e imputato, accusatore e accusato di un delitto di cui si farà espiatore. Ricorrono lemmi relativi al mondo cui è appartenuto Ivan Il'ič: «udienza», «banco degli accusati», «seduta», «imputati», «colpa», «delitti», «Vittima». Nel delirio la colpa di Daddo è l'uccisione di Dio, vittima

che appare come «una semplice farfalla bianca», con «antenne d'oro e occhietti assai buoni, assai puri e tristi» (*Ig* 164): ovvero la propria inazione di fronte allo strazio di esseri inermi. In Ivan Il'ič il rimorso riguarda principalmente la sua vita spirituale: «Le sue sofferenze morali derivavano dal fatto che [...] gli era venuto ad un tratto in mente: “che davvero tutta la mia vita, la mia vita spirituale sia stata come non doveva essere?”»;<sup>62</sup> e poi: «tutto gli diceva “Non va..., tutto quello di cui vivevi e vivi è menzogna, inganno che ti nasconde la vita e la morte”».<sup>63</sup> Anche Daddo riflette sulla propria vita, vedendone il male e tentando di giustificarsi:

«Sì, io non feci altro che costruire...» pensò. E benché in ciò non vi fosse nulla di male, tutt'altro, gli pareva nel complesso una futilità, e che vi fosse un che di vuoto, un perdimento, come a colui che, avuta una moneta importante, l'adopera solo per acquistare sciocchezze; e d'altra parte, tutti facevano così, che vi era di male?... (*Ig* 69).

Il rimorso di Daddo riguarda lo strazio altrui e il proprio vuoto spirituale consiste nel non aver visto il danno causato dalla società del denaro e del potere cui appartiene:

«[...] Vi è qualcosa che ignoriamo, che non vogliamo sapere, vi è qualcuno, nascosto, che c'impedisce di guardare... Vi è un inganno a danno di persone deboli... Vi è, nella nostra educazione, qualche errore di base, che costa strazio a molti, e ciò io intendo colpire». (*Ig* 159)

L'espiazione di Daddo avviene simbolicamente nel suo riscattare i delitti causati dal «potere conferito ai denari» «scendendo nel pozzo, e spezzandosi in tutto il corpo per trarne la misera Iguana» (*Ig* 169): «“Egli ha fatto dunque qualcosa di buono,” si diceva “egli... dunque la sua vita non fu inutile! [...] Egli pagò, finalmente, con la sua moneta più vera! Per la Iguana, egli diede la vita!”» (*Ig* 169-170).

Nel tessuto fortemente simbolico di entrambi i romanzi, la metafora del viaggio torna infine a veicolare il risveglio della coscienza. Per Ivan Il'ič:

Gli avvenne quello che gli era avvenuto talvolta in ferrovia quando credeva di viaggiare in una direzione e viceversa viaggiava in un'altra e si accorgeva ad un tratto della direzione giusta [...] Proprio in quel momento Ivan Il'ič era precipitato, aveva visto la luce e aveva capito che la sua vita era stata come non doveva essere, ma che si poteva ancora riparare.<sup>64</sup>

Così Daddo vede finalmente il viaggio della propria vita e i valori sbagliati della società di cui ha fatto parte:

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. (Ig 168)

Questo momento di epifania permette a Daddo di vedere i personaggi che gli erano apparsi come figure da romanzo fantastico nella loro luce vera: i fratelli Guzman «non avevano più nulla di strambo», «erano povera gente di questo mondo»; Ilario era «un povero ragazzo assai triste, che gli prendeva la mano», e l'Iguana «Non era un'iguana, e nemmeno una regina. Era una servetta come ce ne sono tante nelle isole» (Ig 170).

La malattia e il morire portano Daddo e Ivan Il'ič a chiedersi se la propria vita sia stata vissuta in modo autentico e buono e a riconoscere che non era così. La descrizione del volto di Daddo e di Ivan Il'ič dopo la morte porta i segni della comprensione raggiunta nelle ultime ore di vita. In Ivan Ivan Il'ič:

il suo viso, come quello di tutti i morti, era più bello, più espressivo che da vivo. Il suo viso diceva che quello che doveva esser fatto era stato fatto e bene; e portava anche impresso un rimprovero e un ammonimento per i vivi.<sup>65</sup>

Così per Daddo:

Mai il conte era stato più calmo e bello, come voleva del resto la leggenda dei Grees, ma vi era in più, nel suo volto bianco e affinato, un che di cupo, come l'ombra di ciò che il nobile aveva patito negli ultimi due giorni della sua esistenza, quando il presentimento del male e il dubbio sui veri colpevoli lo attanagliavano. (Ig 174)

Il vero viaggio di Daddo e Ivan Il'ič è compiuto. Iniziato rispettivamente con l'approdo a Ocaña, e la caduta dalla scala, è passato attraverso la malattia e la sofferenza, e si è concluso con la partenza definitiva che lascia ai viventi un segreto ammonimento sul senso del viaggio che è la vita.

### 3. *Il cardillo addolorato*

*Il cardillo addolorato* inizia con il viaggio: «Verso la fine del Settecento, o Secolo dei Lumi, tre giovani Signori, il principe Neville, lo scultore Dupré e il facoltoso commerciante Nodier, tutti di Liegi, [...] decisero di fare un viaggio a Napoli, per una ragione che dopotutto non era riprovevole». <sup>66</sup> Il mercante Alphonse Nodier «intendeva rifornire di guanti acquistati all'estero i suoi splendidi negozi di abbigliamento, e nessuna città ne produceva allora, e ne andava famosa, come Napoli; e a Napoli nessun produttore di questo genere di accessori si trovava all'altezza di don Mariano Civile» (CA 15). Per l'artista Albert Dupré «questo viaggio era invece unicamente questione di allegria, di vita...» (CA 17). Per il principe Ingmar Neville i motivi sono tre: primo, ispirazione poetica: «Il Neville, perché poeta a suo modo, ma poco noto, sperava, girovagando per quelle mitiche regioni già visitate ed esaltate da insigni viaggiatori, di rinfrescare quella vena che gli anni [...] avevano infiacchito e reso querula» (CA 16); secondo, curiosità: «Egli, inoltre, era incuriosito dalla fama di sfrenatezza e di lusso di cui godeva Napoli [...] e dal suo cupo e sanguinoso passato; come da quelle storie non chiare, remote e dolci, di Sibille, di Sirene, di creature femminili in rapporto con gli Inferi...» (CA 16-17). La terza ragione è più introspettiva: «il bisogno di viaggiare, per dimenticare, o stordire, una nullità di cui, a onor del vero, non era ancora molto consapevole» (CA 17).

La vicenda ruota intorno alla figlia maggiore del guantaio, Elmina Civile, e il suo fratellino-folletto proveniente da Colonia. Elmina sposa lo scultore Dupré, da cui ha due figli, Alì Babà, che muore da piccolo, e Alessandrina. Dopo la morte di Dupré, impazzito dal dolore per la morte del figlio, Nodier le fa domanda di matrimonio, ma poi sposa la sorella più giovane, Teresella. Alla fine viene rivelato che Elmina ama Neville ma ha rinunciato a ogni felicità e bene personale per rimanere fedele al folletto-fratellino, adottato un tempo da suo padre il guantaio Mariano: Hieronymus Käppchen di Colonia, folletto-bambino che quando ha paura si trasforma con tratti di gattino caprettino o uccellino, sta per compiere 300 anni e morirà se prima non viene legalmente adottato da una coppia sposata. Hieronymus rappresenta simbolicamente il

sofferente e l'emarginato, ed Elmina è colei che sacrifica tutto per soccorrerlo. La voce del cardillo è il leitmotif che risuona nella storia: memoria, ammonimento e rimorso. Solo alla fine del romanzo Neville potrà udire il suo canto, quando avrà compreso il mistero di Elmina: essere umano che porta all'estremo la dedizione alla sofferenza dell'altro, fino al punto da rinunciare totalmente a ogni gioia affettiva (amore coniugale e materno) o bene materiale (i doni e denari di Neville) per se stessa.

*Il cardillo addolorato* è un intreccio di storie complicate il cui racconto da parte del narratore o dei diversi personaggi si contraddice ripetutamente. Come con *L'Iguana*, qui seguirò il principe Neville, figura di «viaggiatore fatato» (CA 99) e nel contempo, come nota Margherita Pieracci Harwell, «the most realistic character in the novel». <sup>67</sup> Il suo viaggio lo porterà gradualmente a capire Elmina e a voler salvare il folletto. <sup>68</sup> Il primo sintomo del mutamento della coscienza di Neville si manifesta all'incontro con Elmina e la sorella la sera dell'arrivo a Napoli:

E l'attenzione dei visitatori fu tutta per loro.

Nel dire "attenzione" tentiamo di designare qualcosa di meno e di più di una improvvisa ripresa d'interesse, perché in quella repentina, fulminea "attenzione", soprattutto di Dupré e Neville, e soprattutto per Elmina, vi era invece qualcosa di cui i signori non si rendevano conto, simile a uno stordimento dell'anima. (CA 22)

Anche qui, come ne *L'Iguana*, il forestiero appena giunto (a Napoli come a Ocaña) si innamora di un essere femminile inconfondibile. Se a livello di trama l'«attenzione» – parola emblematica, sottolineata nel testo dalle virgolette e dalla tripla ripetizione – indica da subito l'innamoramento, il termine allude anche al principio di un mutamento interiore. Come Ortese afferma a proposito de *L'Iguana*, «l'innamoramento è solo la maschera di una più profonda e vertiginosa attenzione». <sup>69</sup> Metafora, come si evince da una lettera di Ortese a Dario Bellezza del 1975, della solidarietà che accompagna il vero bene: «Voler bene è "attenzione" affettuosa all'altro – solidarietà *con l'altro*». <sup>70</sup>

Neville non è malvagio ma non vede e non capisce ciò e chi che gli sta intorno. Come Daddo, egli è «malato» e la sua malattia è precisata come «malinconia», «malattia dell'animo» (CA 119), di cui diventa sempre più consapevole:

Si rese conto, infine, che il suo cuore – di lui, Ingmar – era malato di malinconia. [...] Ne dedusse, il principe, che il suo cuore era ossessionato da ombre e presentimenti (o non forse memorie di eventi infelici?) che non era bene ospitare; e solo da queste memorie avrebbe dovuto guarire. (CA 117)

tale Malinconia è ineliminabile dal cuore in cui è nata, insieme al desiderio della più ardente e generosa vita. Ineliminabile! Il principe aveva compreso da tempo codesta natura del suo male, ma mai come a Napoli, in quella fatata circostanza della sua giovinezza. (CA 119)

La fatata circostanza è il matrimonio fra l'amico Dupré ed Elmina, occasione in cui la malinconia di Neville si acuisce e nel contempo nasce il desiderio della più «generosa vita». Il seme dunque di un desiderio di bene rivolto all'altro, generoso appunto. La «generosità» è una delle scoperte del viaggio per Neville come anche per Daddo: anche in quest'ultimo «s'annida una generosità di cui egli non era, prima di sbarcare in questa dolorosa isola, al corrente» (Ig 161). La malattia-malinconia di Neville va interpretata come stato d'animo che, come scrive Eugenio Borgna, porta a un acuirsi della percezione: «la malinconia come portatrice di conoscenza: come fascio di luce intensissima che fa risplendere e scintillare le cose e l'esperienza che si ha delle cose». <sup>71</sup> Una osservazione di Remo Bodei ci porta inoltre ad associare la malinconia all'esperienza, e quest'ultima al viaggio della vita:

Poiché ciascuno ha davanti a sé un cammino che non potrà mai conoscere in anticipo, sorge l'idea che la rotta stessa, la navigazione intrapresa, porti consiglio, che si formi, grazie a essa, un'esperienza. In italiano il vocabolo «esperienza» è, in questo caso, meno pregnante che in altre lingue. In tedesco «esperienza» si dice *Erfahrung*, parola che contiene in sé la radice di *fabren*, «viaggiare». Perciò fare esperienza significa viaggiare o, per estensione, navigare. <sup>72</sup>

Parola chiave in Dante, «esperienza» è anche il viaggio per mare oltre i confini conosciuti quando, in *Inferno* XXVI, Ulisse esorta i suoi compagni a proseguire con la navigazione oltre il sole, prima del fatale naufragio: «non vogliate negar l'esperienza, / di retro al sol, del mondo senza gente» (*Inf.* XXVI, vv. 114-117).

La malinconia getta dunque luce sull'esperienza che è a sua volta viaggio. Borgna osserva che la malinconia come *Stimmung* ha la radice etimologica in *Stimme*, ossia «voce»:

Nello stato d'animo (disperato o malinconico, sereno o straziato) c'è una *voce* che suona, che risuona e che fonda la parola tedesca *Stimmung*. Ogni stato d'animo fa nascere questa voce perduta: questa *Stimme* che è nella *Stimmung*. <sup>73</sup>

La *Stimmung* malinconica è «tonalità emotiva», scrive Giorgio Agamben, e «acustica dell'anima».<sup>74</sup>

La malinconia – come la malattia per Daddo – porta Neville a sentire la voce del cardillo a chiusura del romanzo e della sua vita, voce che “spiega” e dunque aiuta a comprendere: «Benedisse il Cardillo che arrivava, e finalmente gli avrebbe spiegato tutto» (CA 415). Malinconia, voce, conoscenza, dunque. Ma cos'è la voce del Cardillo? Sarà Madame Ferrantina Pequod, governante o prima moglie del guantaio apparsa in una delle numerose visioni di Neville, a spiegarglielo:

«[...] Questa voce, che nasce da un desiderio e un sogno generale di bene, non è di un uccello, e questo uccello, perciò, non lo troverete mai. Questa voce è connaturata alla primavera... alle stelle... alle buone notti d'estate... Fa piangere e diventare buoni. Vi accorgerete da ciò, da questa memoria e questo desiderio pungente e disperato di bene, che è passato il Cardillo... È che la vostra vita vi appare non buona, vi pare che ve ne sia un'altra, più buona... più mite, e con quella vorreste cambiare la vostra povera vita...» (CA 368)

Cosa vuol dire «bene», «buono» e «non buono»? Consideriamo qui, come scrive Franceschelli, la «identificazione del bene con la fioritura della felicità possibile e del male morale con l'indifferenza verso la sofferenza patita dagli esseri senzienti».<sup>75</sup> A questa spiegazione del «bene» e del «buono», Neville «piangeva [...] e si pentiva di tutto il vuoto della sua vita» (CA 369). Il «vuoto» è l'assenza della ricerca del bene altrui. In una prospettiva in cui il bene e il male nascono e si realizzano nel mondo attraverso l'umano (e non teologicamente), il bene è la capacità

di sentire con simpatia la felicità e la sofferenza degli esseri viventi e di accompagnare a questo sentimento il bisogno e il piacere di dare e chiedere ragione delle conseguenze che le nostre scelte e condotte etiche hanno sulla fioritura della felicità e sulla riduzione della sofferenza propria e degli altri.<sup>76</sup>

Se per Neville il culmine del desiderio di bene si realizza nell'esperienza dell'udire il canto del Cardillo, il percorso che lo conduce a tale traguardo è dato dal vedere, seguito dal graduale comprendere. L'oggetto del suo sguardo sempre più etico è Elmina, colei che porta agli estremi il concetto di bene in quanto persegue la salvezza del sofferente (folletto) con tale rinuncia personale da apparire addirittura disumana:

Insomma, più *vedeva*, più al principe si stringeva il cuore; [...] e avvertiva non so che vaga e totale disumanità in Elmina. Comprendeva poi che la vita apparentemente sbrigativa e fredda di alcuni – un povero terreno arido! – non è, nella sua povertà e aridità, che riferimento a qualche povero, ma terribile *altro*. (CA 212)

E cominciò a vedere nella dura e fredda Elmina, fredda di cuore ma anche di parola, nella sua miseria e ignoranza fondamentale, nel suo *No sempiterno* a tutti i programmi della *Joié*, qualcosa di giusto: ma non perciò le perdonava. (CA 331)

Al “vedere” di Neville, precursore del suo “udire”, è strettamente legato il comprendere o capire

Elmina oltre che le conseguenze del proprio agire. Si noti di seguito la ripetizione del verbo

«capiva»:

Capiva [...] di aver offeso Elmina, per dieci anni, con tutto il suo denaro. [...] Capiva che ella aveva rinunciato, fin da piccina, a ogni bene [...] | | solo per impietosire il Cardillo che la voleva priva di tutto, e desolata, per salvare così il Folletto. [...] Ricordava le parole di Elmina quella sera, dopo la cena con fili d'erba, alla casarella: «Nel mio cuore c'è un nome solo». Ora capiva. Quel nome era il suo, di Ingmar, ma non si poteva fare, e non era stato fatto. (CA 398-399)

Il romanzo si svolge tra il 1779 e il 1809, anni di rivoluzioni e rivolgimenti politici in Europa e a Napoli, di cui, come osserva Ghezzi, «solo poche tracce, poche allusioni affiorano nel testo».<sup>77</sup>

Ma Ingmar Neville «nella sua nuova condizione di viaggiatore solitario e smarrito» (CA 335)

capisce che il cambiamento può avvenire solo attraverso il coinvolgimento personale nella sofferenza altrui e il mutamento di se stesso nel rapporto con l'altro:

Capi alla fine che la sua vita era mutata, che il mondo era questo – e nessuno può illudersi di cambiarne, con rivoluzioni e tribunali, l'immobilità fondamentale, né procedere alla sua comprensione senza prima averne visitato le città sotterranee, le tristi città del cuore, il vero sottosuolo di tutti i grandi rivolgimenti e poi impietramenti politici. (CA 331)

Il viaggio di Neville gli consente di «visitare» (che è rafforzativo di “vedere”) «le città

sotterranee», e vedere il folletto che rappresenta, nelle parole di Ortese, «il “sottomondo” (sociale e umano) di tutti i tempi e i luoghi».<sup>78</sup> Ma, come Daddo, egli diventa anche consapevole della

propria responsabilità: «capi di essere anche lui parte di quella *infamia* di cui accusava sempre, con giovanile vivacità e ingiustizia, il mondo» (CA 374): dunque, appartenere a un mondo in cui

l'umano opera il male e non fare nulla per alleviarlo o contrastarlo rende corresponsabili. Il che

porta Neville ad affermare, quando è ammonito dei rischi di sposare Elmina per salvare il folletto

(«l'anatema sarebbe certo», CA 301): «“Considero il consenso all'altrui patire – di peccatori e nemici che siano – ma soprattutto di uccelli e di fiori, il più triste dei peccati. Non sarà dunque il mio”» (CA 301). Neville finisce così col veicolare il pensiero dell'autrice sulla sofferenza e la responsabilità di togliere sempre il dolore all'altro. Come Ortese scrive in *Corpo celeste*, «L'unica cosa giusta, rispetto al dolore (che è immoralità totale), è toglierlo. A chiunque ne stia soffrendo».<sup>79</sup>

Quando alla fine del romanzo torna in patria, Neville ha preso coscienza della propria corresponsabilità nel dolore altrui: «sentiva di aver contribuito [...] alla rovina di Hieronymus e a quella di Elmina» (CA 398); si accorge per la prima volta degli esseri che la figura di Hieronymus rappresenta (i sofferenti, umani e animali) e li soccorre: «Cercò da allora – ovunque li trovasse li portava a casa – dei piccoli Hieronymus: si accorse e vide che i giardini di Liegi, e così di altre città e capitali, ne erano pieni» (CA 400). Infine muta il suo modo di stare al mondo, nelle cose che dice tra uomini potenti suoi pari:

«Sì... d'accordo... Ma si è mai costui (o codesto Stato o Nazione) levato presto, al mattino? Ha sentito il silenzio assoluto del mondo, la gioia imperiale dell'alba? Non lo ha toccato – un minuto più tardi – il grido dell'uccella cui hanno rapito i piccoli? e dei piccoli cui hanno strappato la madre?» (CA 393).

Anche per Neville, come per Daddo, il culmine di comprensione della sofferenza altrui coincide con la morte che sopraggiunge, quando egli riesce infine a sentire la voce del Cardillo: «quella voce sovrumana che gli aveva reso tanto cara, mentre passava sul suo capo, la oscura vita» (CA 415).

#### 4. Conclusione

È stato osservato che né Daddo né Neville portano un mutamento nel mondo: «After Daddo's death, exploitation and oppression again become the norm on the island»;<sup>80</sup> E *Il cardillo addolorato* afferma «la discrasia e l'ineludibile scarto tra le due sfere, quella storico-politica [...] e quella cosmico-esistenziale, che è invece autentica».<sup>81</sup> Ma il viaggio conduce a una metamorfosi morale

dell'individuo-viaggiatore che in virtù di una nuova capacità di vedere l'altro esce da un precedente stato di inconsapevolezza e indifferenza. Come scrive Franceschelli: «Con l'indifferenza, comunque si manifesti, comincia l'erosione dell'empatia definita e praticata nel senso della nostra ragionevole sensibilità. Un'erosione destinata sempre e solo a impoverire il nostro senso di umanità».<sup>82</sup>

Ortese afferma costantemente il dovere di «vedere» la sofferenza ed emarginazione dell'altro, perché non-vedere il dolore (indifferenza) rende conniventi. Viaggiare consente a Daddo e a Neville di vedere la condizione e il patire dell'altro e riconoscere la propria colpa. Come scrive Ortese ne *La libertà è un respiro*: «Vi è dolore, nel mondo. Vi è segreto. Vi è scopo. Chiarirlo è impossibile. Vederlo è necessario. *Crescere* (in umanità) significa vederlo e, per quanto sta in noi, affrontarlo».<sup>83</sup> Attraverso il viaggio Daddo e Neville entrano in contatto con il dolore che è nel mondo (rappresentato da Estrellita, Elimina, Hieronymus) di cui prima erano all'oscuro: lo vedono e, crescendo in umanità, interrogano e trovano il senso morale del proprio vivere-viaggiare. Perché se i grandi mutamenti del mondo falliscono, la responsabilità individuale, magari anche minuta, invisibile e silenziosa, diventa ancora più importante. Come scrive in un'altra pagina di *Corpo celeste*: «La vita morale ha inizio dal cambiamento di se stessi rispetto al mondo e alle azioni che ci sono destinate».<sup>84</sup> Questo è il «mutamento nel cuore» cui giungono Daddo e Neville alla fine del loro vero viaggiare.

---

\*Ringrazio Simon Gilson ed Emmanuela Tandello per aver letto questo saggio offrendomi preziosi commenti.

<sup>1</sup> L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Arnoldo Mondadori, Milano 2002, pp. 44-51.

<sup>2</sup> *Ibi*, pp. 289-291.

<sup>3</sup> *Ibi*, pp. 291-294.

<sup>4</sup> *Ibi*, pp. 357-359.

<sup>5</sup> A.M. ORTESE, *La lente scura. Scritti di viaggio*, a cura di L. Clerici, Marcos y Marcos, Milano 1991; poi con l'aggiunta di altri testi, EAD., *La lente scura*, a cura di L. Clerici, Adelphi, Milano 2004.

<sup>6</sup> A.M. ORTESE, *Uomo nell'isola*, in *L'Infanta sepolta*, Milano-Sera Editrice, Milano 1950, pp. 131-140; ora in A.M. ORTESE, *Infanta sepolta*, Adelphi, Milano 2000, pp. 91-97, da cui si cita (p. 91). Su *Uomo nell'isola* come «bozza iniziale, o cartone preparatorio» de *L'Iguana*, si veda M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 1988, pp. 38 e 64.

<sup>7</sup> O. FRANCESCHELLI, *In nome del bene e del male. Filosofia, laicità e ricerca di senso*, Donzelli, Roma 2018, p. 38.

<sup>8</sup> *Ibi*, p. 70.

- <sup>9</sup> A.M. ORTESE, *La libertà è un respiro*, in EAD., *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997, pp. 107-133 (p. 33). Il testo ripropone, con modifiche, l'intervista con Sandra Petrigiani: S. PETRIGNANI, *La meraviglia e l'innocenza*, in EAD., *Le signore della scrittura. Interviste*, La Tartaruga, Milano 1984, pp. 67-80. La citazione è tratta da S. SONTAG, *Unguided Tour*, in EAD., *Stories*, Penguin, Londra 2017, pp. 127-142 (p. 129). L'immagine del mutamento nel cuore e la metafora del cuore come luogo si trova anche nel racconto di Sontag *Project for a trip to China*: «Why not want to be good? A change of heart. (The heart, the most exotic place of all.)», in EAD. *Stories*, p. 53.
- <sup>10</sup> M. CORTI, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, p. 5.
- <sup>11</sup> *S.v.* «Viaggio», in S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., UTET, Torino 1961-2009, vol. 21, p. 839.
- <sup>12</sup> E. MONTALE, *Il fuoco che scoppietta*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1995 (1<sup>a</sup> ed. 1984), p. 23.
- <sup>13</sup> B. BASILE, *s.v.* «Viaggio», in *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. 5, pp. 995-999 (pp. 995-996). Cfr. S. GILSON, *Il viaggio nei commenti danteschi (XV e XVI sec.)*, in *Il viaggio e le arti: il contesto italiano*, atti del convegno internazionale di studi, Pescara-Penne, 9-10 novembre 2006. Contributi e proposte (No. 72), a cura di L. Bertolini e A. Cipollone, Edizione dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 33-59 (p. 33).
- <sup>14</sup> R. BODEI, *La filosofia nel Novecento (e oltre)*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 176.
- <sup>15</sup> M. RAK, *Logica della fiaba. fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Peschiera Borromeo, Bruno Mondadori 2005, p. 94.
- <sup>16</sup> E. TREVI, *Viaggi iniziatici. Percorsi, pellegrinaggi, riti e libri*, UTET, Milano 2021, p. 12.
- <sup>17</sup> Cfr. la definizione no. 6 della voce «cuore» in S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della lingua italiana*: «Filos. Sede delle sensazioni e delle emozioni (secondo Aristotele e, per l'autorità di questo, secondo tutti i filosofi dell'antichità e medievali, fino al secolo XVI); guida privilegiata dell'uomo nel dominio della morale, della religione, della filosofia, dell'eloquenza, in quanto ha il potere di conoscere i rapporti umani e tutto ciò che da essi nasce (secondo varie correnti di pensiero, nel secolo XIX); nella filosofia contemporanea, il termine "cuore" viene usato scambievolmente con quello di "coscienza" per indicare quella sfera privilegiata in cui l'uomo può attingere con certezza assoluta le realtà ultime» (p. 1053).
- <sup>18</sup> *Ibi*, p. 1054.
- <sup>19</sup> A.M. ORTESE, *In sonno e in veglia*, Adelphi, Milano 1987, p. 179.
- <sup>20</sup> D. LA PENNA, *An inquiry into modality and Genre: reconsidering L'Iguana by Anna Maria Ortese*, in F. BILLIANI, G. SULIS, *The Italian Gothic and the Fantastic. Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, Farleigh Dickinson University Press, Madison e Taeneck 2007, pp. 160-187 (p. 167).
- <sup>21</sup> G. REBANE, *The flickering light of reason: Anna Maria Ortese's Il cardillo addolorato and the critique of European modernity*, in G.M. ANNOVI, F. GHEZZO, *Anna Maria Ortese. Celestial Geographies*, University of Toronto Press, Toronto 2015, pp. 356-384 (p. 356).
- <sup>22</sup> S. WOOD, *Fantasy, narrative, and the natural world in Anna Maria Ortese*, in F. BILLIANI, G. SULIS, *The Italian Gothic and the Fantastic...*, pp. 141-159, specialmente pp. 148-151.
- <sup>23</sup> A. ANEDDA, *Il grido del vero. Ortese e Leopardi*, in N. BELLUCCI, A. CORTELLESA, *«Quel libro senza uguali»: Le Operette morali e il Novecento*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 257-269 (p. 263). Qui e in seguito, il corsivo all'interno delle citazioni è sempre nel testo originario.
- <sup>24</sup> M.C. NUSSBAUM, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, New York 1990, p. 5.
- <sup>25</sup> P. CITATI, *La principessa dell'isola*, in A.M. ORTESE, *L'Iguana* Adelphi, Milano 1986, pp. 199-204 (p. 201).
- <sup>26</sup> V. DE GASPERIN, *Daddo's ethical journey*, in EAD., *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 248-252.
- <sup>27</sup> D. MARAINI, *Anna Maria Ortese*, in EAD., *E tu chi eri? 26 interviste sull'infanzia*, Rizzoli, Milano 1998, p. 31.
- <sup>28</sup> A.M. ORTESE, *Angelici dolori e altri racconti*, Adelphi, Milano 2006, p. 95. Il racconto uscì la prima volta su "L'Italia Letteraria", a. XII, Nuova serie, n. 44, 22 novembre 1936, pp. 3-4. L'immagine appare anche in poesia: «Io sono per morire, e nessuno / si cura di me», in A.M. ORTESE, *Il mio paese è la notte*, Empiria, Roma 1996, p. 89.
- <sup>29</sup> A.M. ORTESE, *Angelici dolori e altri racconti*, p. 96.
- <sup>30</sup> L. CLERICI, *Apparizione e visione...*, p. 26 e pp. 27-28.
- <sup>31</sup> A.M. ORTESE, *Pellirossa*, in "L'Italia Letteraria", a. X, n. 52, 29 dicembre 1934, p. 3. Poi A.M. ORTESE, *Pellirossa*, in *Angelici dolori*, Bompiani, Milano 1937, pp. 23-37. Per la storia editoriale dei testi di Ortese si rimanda alla *Bibliografia* in L. CLERICI, *Apparizione e visione...*, pp. 657-720. Sulla metafora della nave e la partenza dei fratelli rimando a V. DE GASPERIN, *The ship and the sea in the writing of Anna Maria Ortese: autobiographical experience and literary metaphor*, in "Italianist", 30(1), 2010, pp. 81-98.
- <sup>32</sup> A.M. ORTESE, *Fantasticberie*, in *Angelici dolori e altri racconti*, pp. 246-257 (p. 253).
- <sup>33</sup> I primi otto capitoli del romanzo uscirono su "Il Mondo" tra il 15 ottobre e il 5 novembre 1963. In volume: A.M. ORTESE, *L'Iguana*, Vallecchi, Firenze 1965; poi *L'Iguana*, Adelphi, Milano 1986. Le citazioni sono tratte da quest'ultima edizione (Adelphi) e, di seguito, i riferimenti alle pagine sono dati nel testo, preceduti dall'abbreviazione *Ig.* Per l'apparato critico, sia de *L'Iguana*, sia de *Il cardillo addolorato*, si veda A.M. ORTESE, *Romanzi II*, a cura di A. Baldi, M. Farnetti, F. Secchieri, Adelphi, Milano 2005.
- <sup>34</sup> Su animali, creature teriomorfiche e la metamorfosi in Ortese si veda N. DE GIOVANNI, «*L'Iguana* di Anna Maria Ortese: l'ambiguità di una metamorfosi incompiuta», in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", 18(2/3),

maggio/dicembre 1989, pp. 421-430; M. FARNETTI, *Appunti per un bestiario femminile: il caso di Anna Maria Ortese*, in E. BIAGINI, A. NOZZOLI, *Bestiari del Novecento*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 271-283; T. CRIVELLI, *L'Iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese*, in "Versants: revue suisse des littératures romanes", 2008, 55(2), pp. 79-88; V. DE GASPERIN, *Protean Metamorphoses in Anna Maria Ortese*, in A. COMPARINI, *Ovid's Metamorphoses in Twentieth-Century Italian Literature*, Winter, Heidelberg 2018, pp. 217-235; I. LANSLOT, *Beasts, Goblins, and Other Chamaleonic Creatures: Anna Maria Ortese's "Real Children of the Universe"*, in G.M. ANNOVI, F. GHEZZO, *Anna Maria Ortese. Celestial Geographies*, pp. 295-322; C.V. DE POLI, *L'animal*, in EAD., *De Angelici dolori à L'Iguana: le parcours littéraire ed idéologique d'Anna Maria Ortese*, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, Chambéry 2020, pp. 213-231.

<sup>35</sup> Tra gli studi dedicati a *L'Iguana* che testimoniano la varietà e ricchezza della indagine critica, si ricordano, oltre ai saggi già citati, I. LANSLOT, *L'Iguana di Anna Maria Ortese: la molteplicità del viaggio immobile di Daddo*, in EAD., N. ROELENS, *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea*, Longo, Ravenna 1993, pp. 103-110; M. KLEINHANS, "Schafende Seel', erinn're dich..." *Zur funktion spanischer Literatur in Anna Maria Orteses Roman L'Iguana*, in "Italienisch", 32 (1994), pp. 18-36; 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'*, in "Italia", 79(3) (2002), pp. 379-390; M. VENTURINI, *L'Iguana: il mito degli oppressi*, in EAD., *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Aracne, Roma 2008, pp. 36-43; V. DE GASPERIN, *Fantasy and Social Critique in L'Iguana*, in EAD., *Loss and the Other...*, pp. 223-252; S. IOVINO, *La differenza e l'ammonimento. Il femminile trasversale nell' 'Iguana' di Anna Maria Ortese*, in EAD., *Ecologia letteraria*, Edizioni Ambiente, Milano 2015, pp. 75-88; G.M. ANNOVI, "Call Me My Name": *The Iguana, the Witch, and the Discovery of America*, in ID., F. GHEZZO, *Anna Maria Ortese. Celestial Geographies*, pp. 323-355; A. SANNA, *L'isola "arcipelagica" di Ocaña ne L'Iguana di Anna Maria Ortese*, in "California Italian Studies", 10(1), (2020), <https://escholarship.org/uc/item/0hh4v1vn> [data di consultazione: 22/07/2023]; M.V. 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, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> [data di consultazione: 22/07/2023].

<sup>36</sup> Sull'allegoria, si veda B. MORTARA GARAVELLI, *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Einaudi, Torino 2012 [1ª ed. 2010], pp. 49-53; e EAD., *Manuale di retorica*, Bompiani, Firenze e Milano 2022 [1ª ed. 1988], pp. 377-383.

<sup>37</sup> Cfr. G.M. ANNOVI, "Call me my name"..., e V. DE GASPERIN, *Loss and the Other...* pp. 244-248.

<sup>38</sup> Cfr. S. BOZZOLA, *Retorica e narrazione del viaggio. Diari, relazioni, itinerari fra Quattro e Cinquecento*, Salerno Editrice, Roma 2020: «Ma nelle relazioni, nelle lettere e nei racconti di viaggio normalmente la traversata oceanica o le successive tappe nautiche dell'esplorazione vengono, se non proprio omesse, lasciate ai margini rispetto al messaggio di novità portato dall'incontro con il nuovo mondo» (p. 29).

<sup>39</sup> E. THOMAS, *The Meaning of Travel*, Oxford University Press, Oxford 2020, pp. 13-26. (p. 21). Thomas fa riferimento a J. B. HARLEY, *Deconstructing the Map*, in "Cartographica", 26, n. 2 (1989), pp. 1-20.

<sup>40</sup> «If mapping is usually an act of inclusion in the space of one's own discourse (the discourse of the explorer/colonizer), a rigid space closed to other visions, for Ortese it becomes a sort of opening», G.M. ANNOVI, "Call me my name"..., p. 328.

<sup>41</sup> W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 247-274 (p. 258).

<sup>42</sup> O. HAKOLA, e S. KIVISTÖ, *Introduction*, in EAED., *Death in Literature*, Cambridge Scholarship, Newcastle Upon Tyne 2014, pp. vii-xix (p. vii).

<sup>43</sup> P. BROOKS, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge MA e Londra, p. 95.

<sup>44</sup> W. BENJAMIN, *Il narratore*, p. 258.

<sup>45</sup> «Zu den Todesmetaphern gehörte etwa die Darstellung des ruhigen Meeres in der Textpassage, die der Entdeckung Ocañas unmittelbar vorausgeht»: M. KLEINHANS, "Schafende Seel', erinn're dich..." , p. 23.

<sup>46</sup> P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 47.

<sup>47</sup> *Ibidem*. Boitani cita e traduce il verso di Rilke: «denn nah am Tod sieht man den Tod nicht mehr / un starrts hinaus».

<sup>48</sup> A.M. ORTESE, *Il ritorno che non si vede*, in EAD., *Il mio paese è la notte*, Empiria, Roma 1996, pp. 14-15 (p. 14). La poesia è la seconda del trittico «Tu vai, tu vieni»: *Manuele, Il ritorno che non si vede, e Cose di lui parlatemi*. Questo fu il primo testo pubblicato da Ortese diciannovenne, come *Manuele*, in "L'Italia Letteraria", a. IX, n. 36, 3 settembre 1933, p. 1. In testa alla poesia si legge: «il marinaio a nome Manuele cadde, il 16 gennaio 1933, dalle vele della Colombo. Fu deposto alla Martinica, dove riposta ancora».

<sup>49</sup> J. MANRIQUE, *Elegia alla morte del padre*, traduzione e a cura di G. Caravaggi, Marsilio, Venezia 2005 (1ª ed. 1991). Andrea Baldi precisa che Ortese cita dall'edizione J. MANRIQUE, *Poesie*, Vallecchi, Firenze 1962; A. BALDI, *L'Iguana* [nota al testo], in A.M. ORTESE, *Romanzi II*, Adelphi, Milano 2005, pp. 895-1017 (p. 913).

<sup>50</sup> Si tratta dei versi 394-420 dell'*Elegia*. Alcuni di questi versi vengono ripetuti da Daddo nel capitolo successivo (*Ig* 122).

<sup>51</sup> J. MANRIQUE, *Elegia...*, p. 38. «Son le nostre vite i fiumi / che vanno a dare nel mare / che è il morire», vv. 25-27.

- <sup>52</sup> *Ibi*, p. 43. «Partiamo quando nasciamo, / andiamo quando viviamo, / e arriviamo / nel momento che finiamo, / così che quando moriamo, / riposiamo», vv. 55-60.
- <sup>53</sup> A. BALDI, *L'Iguana* [nota al testo], in A.M. ORTESE, *Romanzi II*, Adelphi, Milano 2005, pp. 895-1017 (p. 904).
- <sup>54</sup> P. CITATI, *L'armonia del mondo. Miti d'oggi*, Rizzoli, Milano 1998, p. 95.
- <sup>55</sup> M. FARNETTI, *An "Uncommon Reader": The critical writings of Anna Maria Ortese*, in G.M. ANNOVI, F. GHEZZO, *Anna Maria Ortese. Celestial Geographies*, pp. 435-457. Su Checkov e Gorki, cfr. pp. 436-442.
- <sup>56</sup> A. BORGHESI, *Dio nelle ciliege*, in A.M. ORTESE, *Le piccole persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di A. Borghesi, Adelphi, Milano 2016, pp. 241-271: «Manca, invece, tra i suoi russi, il nome di Lev Tolstoj, vegetariano per scelta etica fondata sul rifiuto della violenza e su un'aspirazione all'unità del vivente. Eppure, in questi scritti veementi, straordinaria è la contiguità di temi e di argomentazioni con i saggi e le annotazioni diaristiche del grande di Jasnaja Poljana» (p. 268).
- <sup>57</sup> G.R. JAHN, *The Importance of the Work*, in ID., *Tolstoy's The Death of Ivan Il'ich. A Critical Companion*, Northwestern University Press, [s.l.] 1999, pp. 3-30 (p. 13).
- <sup>58</sup> Si cita da una edizione che precede la composizione de *L'Iguana*. L. TOLSTOI, *La morte di Ivàn Il'ic*, traduzione di C. Malavasi, in ID., *Il Diavolo. La morte di Ivàn Il'ic*, Vallecchi, Firenze 1950, pp. 107-208 (p. 134). Parlando del personaggio, userò invece la grafia data nella più recente traduzione: L. TOLSTOI, *La morte di Ivan Il'ic*, traduzione di P. Nori, Feltrinelli, Milano 2014.
- <sup>59</sup> G.R. JAHN, *The Importance of the Work*, p. 12 e p. 18.
- <sup>60</sup> L. TOLSTOI, *La morte di Ivàn Il'ic*, p. 160.
- <sup>61</sup> *Ibi*, p. 192.
- <sup>62</sup> *Ibi*, p. 200.
- <sup>63</sup> *Ibi*, p. 202.
- <sup>64</sup> *Ibi*, p. 206.
- <sup>65</sup> *Ibi*, p. 112.
- <sup>66</sup> A.M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, Adelphi, Milano 1993, p. 15. Di seguito il numero di pagina viene dato nel testo, preceduto dall'abbreviazione *CA*.
- <sup>67</sup> M.P. HARWELL, *The Enigmatic Character of Elmina: A Thread in a Vertiginous Web*, in G.M. ANNOVI, F. GHEZZO, *Anna Maria Ortese. Celestial Geographies*, pp. 385-408 (p. 387). Sul personaggio di Elmina come figura del desiderio e del mito di Antigone, si veda V. INVERNIZZI, «Nel suo NO semperiterno a tutti i programmi della Joie». *Causa ideale e mito di Antigone nel Cardillo addolorato di Anna Maria Ortese*, in «Enthymema», XV (2016). Sulla rappresentazione della Storia nel romanzo si veda F. GHEZZO, *Voci dall'oltrestoria: Il cardillo addolorato di Anna Maria Ortese e la crisi della modernità*, in L. CLERICI, *Il Giannone. Per Anna Maria Ortese*, anno IV, numeri 7-8 (gennaio-dicembre 2006), pp. 221-243; e G. REBANE, «The Flickering Light of Reason»...
- <sup>68</sup> Ghezzeo descrive il secondo viaggio che Neville compie nel 1805 «viaggio esistenziale e introspettivo, vera e propria catabasi nelle regioni dell'ombra e della morte»: F. GHEZZO, *Voci dall'oltrestoria...*, p. 232.
- <sup>69</sup> G. GIUGA, intervista a Ortese, *Il mare non bagna la Liguria*, in «La Fiera Letteraria», LIII, 107, 13 febbraio 1977, pp. 8-9. Cit. in *Romanzi II*, pp. 907-908.
- <sup>70</sup> A.M. ORTESE, *Bellezza, addio. Lettere a Dario Bellezza (1972-1992)*, Archinto, Milano 2011, p. 44.
- <sup>71</sup> E. BORGNA, *Malinconia*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 148-149; in particolare il capitolo «La *Stimmung* malinconica e l'esperienza creativa», pp. 146-162.
- <sup>72</sup> R. BODEI, *La filosofia nel Novecento (e oltre)*, p. 176.
- <sup>73</sup> E. BORGNA, *L'esperienza del tempo nella malinconia*, in *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*. Atti di seminario, Trento, maggio 1990, a cura di A. Dolfi, Bulzoni Editore, Roma 1991, pp. 33-51 (p. 35).
- <sup>74</sup> G. AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino 2008 (1<sup>a</sup> ed. 1982), p. 70.
- <sup>75</sup> O. FRANCESCHELLI, *In nome del bene e del male...*, p. 65.
- <sup>76</sup> *Ibi*, p. 59.
- <sup>77</sup> F. GHEZZO, *Voci dall'oltrestoria...* pp. 232.
- <sup>78</sup> Lettera di Anna Maria Ortese a Franz Haas, 23 maggio 1993, cit. in L. CLERICI, *Apparizione e visione...*, p. 370.
- <sup>79</sup> A.M. ORTESE, *Corpo celeste*, p. 132.
- <sup>80</sup> D. LA PENNA, *An inquiry into modality and genre...*, p. 172.
- <sup>81</sup> F. GHEZZO, *Voci dall'oltrestoria...*, p. 240.
- <sup>82</sup> O. FRANCESCHELLI, *In nome del bene e del male...*, p. 74.
- <sup>83</sup> A.M. ORTESE, *Corpo celeste*, p. 131.
- <sup>84</sup> *Ibi*, p. 44.