

L'editore personaggio: un ritratto parodico di milanese ne *L'Iguana* di Anna Maria Ortese.

Leonardo VILEI¹
Universidad Complutense de Madrid
lvilei@inwind.it

Recibido: 05/05/2014

Aceptado: 03/06/2014

RIASSUNTO

I rapporti tra scrittori ed editori non sempre sono facili e a volte diventano pretesto o materiale stesso della creazione letteraria. È il caso del personaggio di Adelchi nel romanzo *L'Iguana* di Anna Maria Ortese, un editore che spinge l'amico Aleardo a intraprendere un viaggio alla ricerca di storie esotiche; una missione che lo porterà alla morte su un'isola remota. Nella congiunzione tra i due si scorge il profilo di Giangiacomo Feltrinelli.

Parole chiave: Feltrinelli, Adelchi, Ortese, isola

The Editor as a Character: a Satiric Portrait of a *Milanese* in *L'Iguana* by Anna Maria Ortese

ABSTRACT

Relationships between authors and publishers may be complicated. Sometimes they are reflected in novels as in the case of Anna Maria Ortese's *L'Iguana*. Adelchi is a publisher who persuades his friend Aleardo to travel in search of exotic stories, an issue that will cause his death in a remote island. In the middle of the two characters we can see a portrait of Giangiacomo Feltrinelli.

Key words: Feltrinelli, Adelchi, Ortese, island

I rapporti tra editori e scrittori sono spesso importanti per determinare i processi di pubblicazione di un'opera letteraria, la sua circolazione, le eventuali traduzioni, ma anche le difficoltà, i ritardi, i malintesi o, nei casi meno fortunati, le occasioni

¹ Departamento de Filología Italiana, Avenida Complutense s/n, Ciudad Universitaria, E-28040, Madrid (Madrid), España.

mancate. La materialità dell'industria editoriale, con le sue dinamiche sia economiche che culturali, è perciò un fattore da tenere in considerazione quando si vuole far luce sulla genesi e fortuna di un testo, che, da molti punti di vista, non è esente dalle dinamiche proprie di un qualsiasi prodotto, seppure con le proprie peculiarità.

L'editoria italiana del secondo dopoguerra si trovava, come del resto avveniva, o era già avvenuto, in tutti i sistemi occidentali di tipo capitalista, ad un punto cruciale di svolta tra l'assetto di impresa culturale e quello di impresa *tout court*. Se da un lato, infatti, assistiamo al fiorire dei marchi editoriali che avevano avuto una vita difficile durante il fascismo, come Einaudi, Laterza o Bompiani, con una spiccata vocazione al dibattito intellettuale, dall'altro emerge il consolidamento di gruppi che avevano invece convissuto a proprio agio con il regime, come Rizzoli o Mondadori, sotto il segno di una gestione capace di offrire, accanto a un'elevata qualità, una differenziazione sempre più vasta delle proposte, non più solo librerie, e la capacità di compiere infine un salto economico poderoso. A fare da fulcro di tali spesso gloriose case editrici vi erano i loro fondatori, che, come nel caso di Giulio Einaudi, potevano essere essi stessi degli intellettuali; quand'anche ciò non avvenisse, si trattava di uomini capaci di circondarsi, oltre che di esperti dirigenti di impresa, di studiosi, poeti, scrittori e pensatori di altissimo livello, con cui i rapporti, tuttavia, non furono sempre facili (Fruttero / Lucentini 2005). In Italia l'industria editoriale tendeva dunque ad avere nome, cognome e un forte accento avventuriero, ma anche paternalistico e accentratore, come del resto l'industria più in generale, da quella delle automobili al settore petrolifero.

Oltre ai casi già citati è da segnalare la vicenda, del tutto singolare, pur con delle similitudini con il panorama generale, di Giangiacomo Feltrinelli. Si può infatti affermare che con Feltrinelli il carattere avventuriero degli editori italiani si sia spinto ai massimi, tanto da potersi adottare il concetto dell'editore-personaggio, la cui vita assume le tinte di un romanzo in sé. Tali sfumature non sono sfuggite alla penna di alcuni attenti scrittori, che, in modo spesso indiretto o persino dissimulato, hanno presentato nelle proprie opere dei ritratti di editori dietro cui non è difficile riconoscere alcuni tra quelli citati. È il caso della parodia dell'editore milanese Adelchi, il personaggio ortesiano del quale ci occupiamo a continuazione.

Nel 1965 Anna Maria Ortese pubblica il suo primo romanzo, *L'Iguana*, presso la casa editrice Vallecchi di Firenze. Si tratta di un'opera assai anomala, difficilmente inquadrabile sia nella produzione, che aveva caratterizzato fino a quel momento l'autrice – per lo più raccolte di racconti – sia nel clima generale letterario dell'epoca. La vicenda che si racconta nel romanzo è di per sé peculiare. Un giovane milanese, Aleardo, detto Daddo, di famiglia nobile e illuminata, un “vero lombardo manzoniano”, parte alla ricerca di isole sconosciute da comprare e di storie esotiche da pubblicare, in seguito ad una riflessione sullo stato sonnolento dell'editoria milanese avuta col suo amico editore Adelchi. *L'incipit*, carico di ironia, è un chiaro e divertito omaggio a Manzoni, oltre che una sorprendente e originale metafora del capitalismo italiano, visto dal suo centro nevralgico, Milano, città in cui la scrittrice risiedeva mentre il romanzo fu scritto.

Come tu sai, Lettore, ogni anno, quando è primavera, i Milanesi partono per il mondo in cerca di terre da comprare. Per costruirvi case e alberghi, naturalmente, e più in là, forse, anche case popolari; ma soprattutto corrono in cerca di quelle espressioni ancora rimaste intatte della natura. (Ortese 1986: 15)

Dopo aver circumnavigato quasi tutta la penisola iberica, lo yacht di Daddo si imbatte in un'isola al largo della Galizia che non compare sulle mappe, il cui nome è Ocaña, abitata esclusivamente da tre fratelli, discendenti di una nobile famiglia portoghese decaduta. Alle stranezze delle circostanze si aggiunge il fatto che i tre hanno a loro servizio come domestica una iguana:

[...] bestiola verdissima e alta quanto un bambino, dall'apparente aspetto di una lucertola gigante, ma vestita da donna, con una sottanina scura, un corsetto bianco, palesemente lacerato e antico, e un grembialetto fatto di vari colori. (Ortese 1986: 30)

L'apparizione dell'iguana, di cui Daddo si innamora col desiderio di redenzione della natura intera, è al centro di una vicenda di tragica iniziazione, in cui, usando le parole del critico Pietro Citati «Stevenson dà una mano esangue e fraterna a Leopardi» (Citati 1985: 34).

La vicenda, dunque, ha i risvolti di una favola contemporanea, in cui la distanza tra il reale e il fantastico si misura nell'evidente contrasto tra la città di Milano, in cui tutto ha inizio, e un'isola sconosciuta ma non remota, la cui separatezza, più che geografica, è metaforica e culturale. La relazione dialettica tra i due luoghi, la metropoli e lo spazio insulare, si sviluppa su un piano duplice. Il primo è generale e si inserisce nella tradizione culturale della contrapposizione tra uno spazio circoscritto e lontano e una terraferma per varie ragioni abbandonata². Il secondo, che in questa sede ci interessa maggiormente, è circostanziale e mantiene una stretta relazione col mestiere della scrittura e le sue regole editoriali. La vocazione letteraria di Ortese si scontrò infatti sempre con una precarietà di mezzi materiali, che spinsero la scrittrice a misurarsi con delle esigenze quotidiane di non facile soluzione. I rapporti con gli editori furono in questo senso difficili, costellati da numerose incomprensioni, ma anche da sotterfugi che la stessa autrice metteva in atto maldestramente per tentare di conseguire del denaro sufficiente a mantenersi e a mantenere in vita la sua altalenante carriera di scrittrice. Sono noti, in questo senso, i dissapori avuti con Laterza, dopo la pubblicazione, nel 1958, della raccolta di racconti *Silenzio a Milano*, e le continue richieste di anticipi che l'autrice inviava ai sempre più infastiditi redattori editoriali. Non è un mistero, in tal senso, che lo stesso Italo Calvino avesse sconsigliato all'Einaudi la pubblicazione de *L'Iguana*, pur avendone apprezzato la prima parte, come riporta Domenico Scarpa:

² L'isola possiede una evidente dimensione simbolica che ha contribuito a farne uno spazio favoloso, propizio a «l'imagination des hommes»: «l'île est para excellence la contrée bienheureuse, l'espace de tous les possibles» (Trabelsi 2005: 6).

Scrittori antitetici, Calvino e Ortese, eppure Calvino (che non ne promosse la pubblicazione presso Einaudi) seppe apprezzare la prima parte dell'Iguana, vicenda lunare– «Porqué a lua está calando» – di oscuri commerci con il cosmo e con le sue creature più umili a cominciare da Estrellita, la verde Iguana-donnina confinata nell'isola di Ocaña: un romanzo di “eventi gelosi”, adagiato nella «impossibilità somma e fondamentale di capire, di afferrare una verità, come la luce della luna, del tutto presente eppure nascosta». (Scarpa 2012: 845)

Gli inizi della sua produzione letteraria, a ben vedere, erano stati decisamente più promettenti: fin dall'apparizione negli anni trenta della raccolta di racconti *Angelici dolori*, ma soprattutto con la pubblicazione de *Il mare non bagna Napoli*, nel 1953, proprio con Einaudi, Ortese sembrava avviata a una carriera letteraria di primo piano. Invece, negli anni successivi a questa seconda importante raccolta di racconti, premiata persino con il prestigioso Premio Viareggio, la scrittrice, complice anche l'esilio volontario da Napoli e una spiccata tendenza a un nomade girovagare, sperimenta la difficoltà di professionalizzare il mestiere di scrittrice anche al di fuori della letteratura.

Per una giovane donna sola, autodidatta, priva di appoggi familiari, senza un marito introdotto in una società letteraria esclusivamente maschile, cercare di affermarsi come scrittrice nell'Italia della prima metà del Novecento è stata senza dubbio un'impresa pressoché disperata. Tanto più rischiosa per chi come lei aveva voluto fare della scrittura la sua unica professione, in un ambiente culturale quanto mai asfittico e tradizionalista quale quello degli anni Trenta, l'epoca dell'esordio di Anna Maria. Un mondo letterario, editoriale e giornalistico non ancora configuratosi in senso compiutamente moderno, che per ragioni storiche e strutturali non poteva certo garantire un'adeguata redditività alla stragrande maggioranza degli autori. (Motta 2003: 123)

Il suo temperamento, certo non facile, si scontra inoltre con un mondo culturale con il quale i malintesi e dissapori sono frequenti. Sebbene cerchi di percorrere i sentieri già marcati da molti colleghi, per lo più uomini, che avevano trovato nel giornalismo e nel *reportage* un complemento economico stabile alla scrittura letteraria, i risultati nel suo caso furono incerti o complicati da differenze ideologiche, come nel caso del *reportage* da Mosca incaricatole dal quotidiano *l'Unità* e da esso mai pubblicato³. Anche in funzione delle stringenti necessità economiche Ortese emigra a Milano, in quanto negli anni cinquanta del secolo XX tali esigenze quotidiane potevano trovare maggiori possibilità di essere soddisfatte grazie agli impieghi offerti in una delle più poderose industrie culturali del mondo. L'emigrazione di scrittori e poeti verso la città lombarda rispondeva a due fattori:

³ Rifiutato da *l'Unità*, il giornale del Partito Comunista Italiano che aveva promosso il viaggio di Ortese in Russia insieme ad una delegazione di donne lavoratrici di diversa procedenza, il *reportage* fu pubblicato in sei puntate dal settimanale *L'Europeo*, con il titolo «La Russia vista da una donna italiana». Nel 1983 il materiale fu poi raccolto nel volume *Il Treno Russo*.

da un lato l'effetto emulazione che importanti predecessori, come Quasimodo e Vittorini, entrambi siciliani, esercitavano sui giovani letterati; dall'altro la possibilità di incontrare un impiego nei meandri di giornali, case editrici o uffici stampa, destino che in effetti fu proprio di molti intellettuali dell'epoca.

Sono gli "ambrosiani d'adozione" che hanno trovato accoglienza ospitale nelle "officine della letteratura", nel sistema editoriale, nelle strutture della stampa periodica, nei centri della cultura istituzionale e non, persino nelle sedi insospettabili del potere bancario, come la Comit di Raffaele Mattioli, nel cui Ufficio studi ha lavorato un altro poeta, Sergio Solmi. (Rosa 2006: 19-20)

Ma se le motivazioni di partenza furono le stesse per tutti, le circostanze si rivelarono assai diverse per Ortese, che non raggiunse mai la stabilità economica sognata.

Bisogna considerare, inoltre, la situazione dell'industria editoriale degli anni sessanta per comprendere la singolare presenza nel romanzo *L'Iguana* di alcuni riferimenti la cui comprensione illumina un aspetto assai interessante del romanzo. Sebbene la ragione apparente del viaggio del conte Aleardo sia di indole commerciale e familiare, l'occasione di tale viaggio scaturisce da una conversazione col suo amico editore, il quale gli illustra, in tono preoccupato, lo stato di torpore in cui sono immerse le case editrici milanesi. Boro Adelchi è presentato come un giovane editore «della *Nouvelle Vague*, ambiziosissimo e ancora nei guai cui il Daddo [...] passava continuamente, di nascosto dalla madre, fior di denari» (Ortese 1986: 17). Si tratta di un personaggio che appare al principio e alla fine dell'opera, come se la sua presenza delimitasse la cornice in cui si sviluppa il secondo livello di significazione del romanzo. L'Adelchi ortesiano è, seppure non si tratti del protagonista del romanzo, uno dei personaggi più interessanti di tutta l'opera della scrittrice; in lui si sintetizzano le inquietudini di Ortese rispetto alla cultura italiana dell'epoca in quanto si presenta come un eccellente e ironico ritratto di una figura chiave nell'ambiente letterario nel XX secolo, quella appunto dell'editore attratto dalle storie esotiche e lontane, capaci di risvegliare l'interesse di un pubblico imborghesito e per questo maggiormente vorace di continue novità che ne solletichino la fantasia.

Come conseguenza dell'amicizia tra Adelchi e Aleardo sorge dunque l'idea dal viaggio che il primo suggerisce e il secondo intraprende. I due personaggi condividono, in primo luogo, la stessa classe sociale e un'identica inquietudine rispetto ad essa: appartengono alle sfere più alte del capitalismo milanese, ma per noia, sogni adolescenti e contraddizioni personali, non riescono a immedesimarsi fino in fondo nelle attività familiari che segretamente disprezzano, ma che permettono loro, a ben vedere, di vivere tra gli agi e l'assenza di preoccupazioni materiali. Niente di meglio, per un ricco erede come Adelchi, che dedicarsi ad un'attività com'è quella di una casa editrice, attività in stretta relazione con l'industria e da essa generosamente finanziata, ma che allo stesso tempo conferisce quel tocco di ribellione e impegno garantito dalla cultura.

È stato il critico Francesco Varanini, che si è occupato ampiamente della relazione tra letteratura ed industria, ad avanzare un'ipotesi che qui sviluppiamo: nel punto intermedio tra Boro Adelchi ed il conte Daddo, può intravedersi l'editore Giangiacomo Feltrinelli «un [...] editore in carne e ossa, un mondo se possibile ancora più romanzesco» (Varanini 2006: 173). Varanini istituisce inoltre un parallelismo tra *L'Iguana* e un *Il padrone*, romanzo di Goffredo Parise di ambientazione aziendale, in cui troviamo un personaggio ispirato ad un altro editore milanese. Si tratta di Livio Garzanti, presso cui lo scrittore vicentino aveva lavorato, secondo quello schema poc'anzi illustrato di assorbimento dei giovani intellettuali nelle file delle case editrici milanesi. Nel romanzo di Parise, pubblicato lo stesso anno de *L'Iguana*, assistiamo all'arrivo di un ventenne dalla provincia alla grande città, in cui trova lavoro presso la ditta del dottor Max. Nelle dinamiche che si instaurano tra i due è facile scorgere quelle, non sempre facili, tra lo scrittore e l'editore, il quale, non a caso, rifiutò la pubblicazione di quest'opera, che infine vide la luce presso Feltrinelli.

Se il Max di Parise corrisponde interamente a Garzanti, l'Adelchi di Ortese deve interpretarsi come una satira dell'editore-personaggio congiuntamente con l'altro polo della narrazione, il sognatore Aleardo. Feltrinelli stesso, alcuni anni dopo la pubblicazione de *L'Iguana*, sembra dar corpo a questa visione, avendo egli spostato sempre di più le coordinate della propria vita verso azioni rischiose che lo portarono infine ad una morte violenta, avvenuta nel 1972.

Feltrinelli, infatti, in virtù delle sue relazioni prima con la sinistra antifascista durante la guerra e in seguito con i movimenti extraparlamentari negli anni sessanta, fu in Italia il rappresentante di un progetto editoriale che voleva coniugare rivoluzione e letteratura. Sono gli anni di uno spostamento, negli ambienti di sinistra, dell'attenzione verso nuovi orizzonti politici, dopo la bruciante disillusione causata dalle rivelazioni sui crimini di Stalin. Se già con l'invasione dell'Ungheria alcuni intellettuali italiani avevano abbandonato il Partito Comunista – tra i quali, ricordiamo, Vittorini, Calvino e la stessa Ortese – nuovi e vecchi utopisti guardano verso il terzo mondo e la rivoluzione cubana. Feltrinelli appoggia con mezzi materiali le azioni della guerriglia contro Batista e viaggia ripetutamente a La Habana con lo scopo di pubblicare un libro di memorie di Fidel Castro. Sebbene il progetto non vada in porto, l'editore matura in quegli anni l'idea di fomentare una rivolta in Sardegna sul modello cubano, facendo dell'isola un esempio di socialismo reale nel Mediterraneo. La visione rivoluzionaria di Feltrinelli si converte dunque in un programma non solo culturale, fino a che, passato alla clandestinità, muore in circostanze tragiche mentre, secondo la versione ufficiale, cercava di ordire un attentato. Tale tragica morte contribuì a forgiare il mito dell'editore guerrigliero, un ritratto ad ogni modo non immune da evidenti ingenuità politiche, nonché investito dal sarcasmo sul rampollo agiato che gioca maldestramente alla rivoluzione (Feltrinelli 1999). Al di là delle valutazioni sul suo operato, restano le straordinarie intuizioni dell'editore, capace di intercettare prima di chiunque altro i grandi nomi

della letteratura mondiale, come Pasternak⁴, Grass o García Marquez, ma anche di pubblicare *Il gattopardo* di Lampedusa, un manoscritto già rifiutato da altre case editrici, tra le quali Einaudi⁵.

Anche l'Adelchi ortesiano è figlio di una delle grandi famiglie che dirigono l'industria del paese, come lo furono Livio Garzanti o Giangiaco Feltrinelli. La sua noia di viziato borghese lo spinge a chiedere al suo amico Daddo, di indole più ingenua e sognatrice, di partire alla ricerca di storie singolari che parlino di altre culture e che apportino il fascino della diversità, della lotta di classe o della rivoluzione. La caricatura dell'editore milanese si completa, in questo modo, con il desiderio spasmodico dell'alterità⁶, con l'aggiunta della codardia di non saperla, e non volerla, toccare di persona. In questo senso interviene la complementarietà di Aleardo, che al termine del romanzo muore tragicamente come lo stesso Feltrinelli, la cui personalità è stata attentamente analizzata da Pietro Citati:

Egli possiede il candore e l'allegria cristiana: il dono del riso, come se conoscesse “una festa nascosta ad altri, una musica dietro un muro”. Egli ha un dono ancora più raro: il rispetto per la terra, quel sentimento sottile e un po' doloroso dell'altrui dignità, che un tempo suggeriva ai cavalieri tante imprese mirabili, e che ora egli dedica, senza saperlo, alla terra intera. Come contenere questo rispetto? Una bontà squisita e delicata, un desiderio di protezione e di immolazione, una passione di figlio devoto, come se ciascuna creatura gli fosse stata da sempre affidata, lo spinge a prodigarsi verso tutte le persone e tutte le cose. Dove arriva, anche gli animi vuoti, malati e disarmati, si aprono al sorriso e alla speranza. Nella sua innocenza ottimistica, su cui l'Ortese getta un'ombra di ironia, possiede una teologia e una teodicea: per lui, l'Universo è una costruzione unitaria e perfetta, come prima della caduta: il male non c'è o Dio lo ama: non c'è ombra nel mondo [...]. (Citati 1985: 34)

⁴ Nel 1957 le autorità sovietiche negano a Boris Pasternak il permesso di pubblicare *Il dottor Zivago*. Feltrinelli riesce a trafugare in modo avventuroso il manoscritto da Mosca e l'opera viene pubblicata per la prima volta non in russo, ma in italiano, generando immediatamente numerose traduzioni e un manifesto d'appoggio firmato dai più grandi scrittori del momento in favore del poeta e romaziere russo. In seguito a tale iniziativa Pasternak è insignito con il Premio Nobel, rafforzando così ulteriormente la fama dell'opera. La versione cinematografica di David Lean del 1965 prolunga il successo del romanzo, i cui diritti d'autore sono in mano della Feltrinelli, con un enorme profitto in termini di royalties.

⁵ Un anno dopo il successo mondiale del *Dottor Zivago*, Feltrinelli pubblica *Il gattopardo*, opera postuma del quasi sconosciuto Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Tradotto immediatamente in tutto il mondo e consacrato dal film di Visconti del 1963, il romanzo fu l'opera letteraria più venduta nei successivi dieci anni in Italia.

⁶ L'alterità è il principio filosofico dell'“alternare”, ossia modificare la propria prospettiva con quella dell'altro, considerando e tenendone in considerazione il punto di vista. L'uso attuale del termine è strettamente legato al filosofo Emmanuel Lévinas (Ponzi 1994), secondo cui l'alterità produce un'ampia gamma di immagini dell'altro, di sé e della collettività. Tali immagini, al di là delle varianti, sono accomunate dal fatto di essere rappresentazioni, più o meno aderenti alla realtà, di persone o gruppi prima sconosciuti, radicalmente differenti o che vivono in mondo separati, sebbene compresenti.

Nell'analizzare la rappresentazione ortesiana dell'editore-personaggio, è utile considerare che, al momento della pubblicazione de *L'Iguana*, la letteratura in Italia si trovava in una situazione di transizione che l'autrice soffriva in prima persona. Da una parte il tramonto del neorealismo era già definitivo, salvo nel caso di alcuni epigoni manieristi; dall'altro si affacciava una nascente neoavanguardia, il Gruppo 63, che voleva rompere con una cultura stagnante ma che, tuttavia, non riusciva in modo profondo a stabilire un contatto diretto con un ampio pubblico. Scrive Silvio Perrella al riguardo:

Gli anni Sessanta italiani sono molto più ricchi di poetiche che non di opere realizzate; anzi, a dire il vero, sono gli anni in cui le poetiche non si distinguono più dalle opere, soprattutto se queste sono di narrativa. Così, se le si volesse enumerare, quest'ultime, basterebbero le dita di una mano o, a esser meno parchi, di entrambe. (Perrella 1992: 4)

In questa fase di forte tensione critica si stabiliscono le basi di una rivoluzione culturale con un impatto molto più rilevante di quello delle polemiche del Gruppo 63. Parliamo di quello che il critico Gian Carlo Ferretti ha denominato il «*bestseller* italiano di qualità», una tipologia di romanzo di buona fattura, ma già profondamente ancorato ad un modello massificato, sostenuto dal lavoro di *editing* di case editrici professionali che concepiscono il libro come un prodotto industriale.

In queste circostanze Ortese si trovava tra due fuochi. Da una parte la proposta degli scrittori neoavanguardisti che mirava ad una letteratura all'insegna della trasgressione e sperimentazione linguistica, sintomi a loro volta di trasgressione ideologica e politica contro la massificazione della lingua operata dalla cultura di massa. Dall'altro la trasformazione dell'industria culturale, portata avanti dalle poderose case editrici Rizzoli e Mondadori – milanesi, naturalmente – che modificavano completamente il panorama generale. Il secondo editore, in particolare, inaugura una nuova stagione per quanto riguarda le strategie di vendita e diffusione, attraverso la fortunata collana degli “Oscar”⁷, la cui comparsa avviene proprio nel 1965, lo stesso anno della pubblicazione de *L'Iguana*. Mentre i neoavanguardisti assumevano un atteggiamento demolitore nei confronti di tutto quanto li circondasse e li precedesse – celebri furono le polemiche con Bassani e Cassola, soprannominati come «le Liale del '63»⁸ – il mestiere di scrittore entrava

⁷ Gli “Oscar” e la neoavanguardia sembrano procedere in modo antitetico. Con rispetto alla collana di Mondadori si è parlato infatti di «romanzo medio d'autore», una topologia di romanzo capace, da un lato, di intercettare un nuovo pubblico, e dall'altro di rispettare i canoni della letterarietà in funzione del prestigio che la letteratura manteneva, anche in funzione al suo ruolo di fondamento dell'identità nazionale italiana (Luti 1993: 1428-1534). In Italia, in qualche modo, il *bestseller* doveva essere, o sembrare, colto.

⁸ L'espressione fa riferimento alla scrittrice di romanzi rosa Liala, pseudonimo di Amalia Liana Cambiasi Negretti Odelscaschi e fu coniata da Sanguineti durante il congresso fondatore di Palermo del Gruppo 63 (Barilli 2005: 175).

in un processo, parafrasando Benjamin, di perdita definitiva dell'aura e la sua relazione con l'industria si faceva ancora più problematica.

[...] è una generazione di non ritorno, una generazione ibrida, che viene dopo la vera "last generation", quella di Gadda, Montale, Moravia, Comisso e Piovene. Sono loro gli ultimi scrittori italiani che davvero hanno potuto non solo fare, ma vivere la letteratura; [Parise] Calvino, Pasolini e altri si sono trovati invece tra molti e difficili fuochi e per di più in un momento di totale eclissi della letteratura in quanto tale. È forse quel che ha sostenuto Enzo Golino rubricando *La Capria*, Pasolini e lo stesso Parise come scrittori della Perdita della Grazia [...]. (Perrella 1992: 9)

Nel punto intermedio, tra la perdita dell'aura dello scrittore, determinata dal definitivo consolidamento dell'industria letteraria, e i clamori della neoavanguardia, Anna Maria Ortese, semplicemente, fugge e lo fa attraverso la stessa letteratura, per approdare su un'isola immaginaria e mettere in scena un romanzo fuori da ogni canone.

Ritorniamo al principio della narrazione ortesiana. Adelchi e Daddo passeggiano per via Bigli in una «di quelle sere di aprile, che Milano è tutta verde, tutta delicata» ed il giovane editore si sente spossato per la mancanza di novità:

[...] ci vorrebbe qualcosa di inedito, di straordinario. La concorrenza è forte... Tu che vai viaggiando, Daddo, perché non mi procureresti qualcosa di primitario, magari d'anormale? Tutto è già scoperto, ma non si sa mai... tutto può darsi... (Ortese 1986: 17)

La primavera accende nell'annoiato Adelchi un'inquietudine, che si manifesta come desiderio di un incontro favoloso che riassume la letizia della natura, il furore del primitivo e l'esotismo delle cose lontane. La visione ironica di Ortese rispetto a tali inquietudini individua opportunamente la radice nevrotica «di ciò che essi intendono per natura: un misto di libertà e passionalità, con non poca sensualità e una sfumatura di follia» (Ortese 1986: 15). La scrittrice si prende gioco di quella borghesia da cui si sente messa ai margini, ridicolizzando una simile sete di pazzia e di viaggio, conseguenza della «grandezza economica e indebolimento dei sensi, per cui al massimo del potere d'acquisto, si ha non so che ottundimento» (Ortese 1986: 15).

Incoraggiato dalle parole dell'editore, Aleardo, la cui disponibilità per l'avventura è invece autentica e persino innocente, comincia e congetture su cosa potrebbe risvegliare l'interesse di un pubblico avvizzito e spento. Immagina, come ipotesi estrema, la favolosa e sorprendente circostanza di imbattersi nelle memorie di un pazzo «magari innamorato di un'iguana» e in questo modo, senza rendersene conto, plasma il proprio destino di personaggio in modo simile a come alcuni editori dell'epoca si trasformarono nei personaggi delle proprie visioni. Adelchi, al contrario, senza nessun interesse per le assurde storie di amori e animali che propone Aleardo, insiste sulla necessità di rinvenire qualche racconto o poema che parli di vivaci rivolte e di paesi oppressi.

Esattamente in questa diatriba si produce la scissione tra Adelchi ed Aleardo, i quali cessano di essere le espressioni dialettiche di uno stesso personaggio. La visione di Ortese, rispetto al primo si manifesta con penetrante sarcasmo:

E, a questo punto, vale la pena di accennare a una strana confusione che dominava allora la cultura lombarda, e condizionava perciò l'editoria, su ciò che si deve intendere per oppressione e conseguente rivolta. Sia la prima che la seconda apparivano ai Lombardi, probabilmente in polemica con la minacciosa ideologia marxista, niente di più che una faccenda di sentimenti e di libertà di esprimerli, dimenticando che dove non ci sono i denari (stante la antiche convenzioni del mondo), o dove il denaro può comprare tutto, dove c'è penuria e ignoranza grande, là neppure i sentimenti, o la voglia di esprimerli, esistono. (Ortese 1986: 18)

Tuttavia, come indica la voce narratrice che filtra il pensiero di Ortese, questo ragionamento era impossibile da comprendere dagli editori perché, soprattutto, «simili ragionamenti avrebbero compromesso il ritmo della produzione» (Ortese 1986: 18) dato che una casa editrice, alla pari delle altre industrie, non poteva smettere di produrre in modo incessante.

Mentre il vigliacco Adelchi rimane comodamente a Milano, Aleardo decide di intraprendere il viaggio, sia per estendere i domini familiari su nuove terre ed isole, sia per imbattersi in un racconto esemplare e aiutare così l'amico: «vedremo... proverò. Ho l'idea che al di là di Gibilterra, qualcosa d'illecito, e perciò di sofferente, debba esserci» (Ortese 1986: 18). È sufficiente questa promessa affinché l'eccitata fantasia di Adelchi presagisca un imminente successo editoriale, con premi, traduzioni e gloria.

Quello di cui Adelchi ha bisogno è, in pratica, il *boom* letterario latinoamericano, che Ortese anticipa di maniera quasi visionaria pochi anni prima della sua effettiva consacrazione, grazie alla sua capacità di captare le contraddizioni profonde della società borghese alla ricerca di rivoluzioni di carta da leggere e consumare, ma che non alterino il sistema producendo realtà alternative. L'industria editoriale milanese, come metafora della cultura occidentale, secondo la pungente visione della scrittrice, era alla ricerca di rivoluzionarie avventure di cui godere tranquillamente come spettatrice, ma sempre in una dimensione protetta e sicura, coltivando così quello che lo scrittore argentino Sebrelì chiamò, anni più tardi, il «Terzo mondo come mito borghese» (Sebrelì 1975)⁹. Il motore del romanzo

⁹ Sebrelì critica il carattere rivoluzionario che i *tercermundistas* occidentali conferiscono a sé stessi, ossia di rappresentanti del cambiamento nelle società che pretendono trasformare. In questo modo mette a nudo le contraddizioni di intellettuali le cui limitate categorie di comprensione non sono neanche in grado di cogliere le diversità intrinseche alle società a cui fanno riferimento. Per svelarne la semplificazione Sebrelì cita il Canadá, sviluppato e dipendente, il Portogallo, imperialista e arcaico, il Brasile semicoloniale ed esportatore di capitali, la Nigeria e l'Etiopia, paesi liberati però oppressori; in questo modo ripensa ai termini in gioco – colonia, semicolonìa, paese economicamente

è pertanto un meccanismo parodico e ferocemente critico della relazione cannibalesca che l'industria editoriale stabilisce con gli oggetti della sua produzione, siano essi i libri o gli stessi autori.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARILLI, Renato (2005): *Il gruppo '63 quarant'anni dopo*, Bologna, Pendragon.
- CALVINO, Italo (1991): *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Torino, Einaudi.
- CITATI, Pietro (1985): «Ritorna *L'Iguana* di Anna Maria Ortese», *Corriere della sera*, 7 agosto, p. 34.
- FELTRINELLI, Carlo (1999): *Senior service*, Milano, Feltrinelli.
- FERRETTI, Gian Carlo (2004): *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi.
- FRUTTERO, Carlo / LUCENTINI, Franco (2005): *I ferri del mestiere*, Torino, Einaudi.
- LUTI, Giorgio (1993): *Il Novecento. Vol 2*, Padova, Piccin.
- MANGONI, Luisa (1999): *Pensare i libri: la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri.
- MOTTA, Antonio (2003): «L. Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*», *Incroci* 7, pp. 123-129.
- MOUREAU, François (1989): *L'île, territoire mythique*, Paris, Aux amateurs de livres.
- ORTESE, Anna Maria (1986): *L'Iguana*, Milano, Adelphi.
- PARISE, Goffredo (1992): *Il Padrone*, Milano, Mondadori.
- PERRELLA, Silvio (1992): «Introduzione», in Goffredo Parise, *Il padrone*, Milano, Mondadori.
- PONZIO, Francesco (1994): *Responsabilità e alterità in Emanuel Lévinas*, Milano, Jaca Book.
- ROSA, Giovanna (2006): *Leggere Milano*, Milano, Unicopli.
- SCARPA, Domenico (2012): «Torino, 29 marzo 1963: L'esordio dell'iperstoria», in Sergio Luzzatto / Gabriele Pedullà (eds.), *Atlante della letteratura italiana - Vol. III, Dal Romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, pp. 842-848.
- SEBRELI, Juan José (1975): *Tercer mundo, mito burgués*, Buenos Aires, Siglo Veinte.
- TRABELSI, Moustapha (2005): *L'insularité*, Clermond Ferrand, CRLMC.
- TRANFAGLIA Nicola / VITTORIA, Albertina (2000): *Storia degli editori italiani*, Bari, Laterza.

dependente – svelando l'imbroglione concettuale dei *terceromundistas* per ricordare che «la liberación nacional deja de plantearse al día siguiente en que las jerarquías locales se constituyen en Estados autónomos y los ejércitos imperialistas abandonan el territorio ocupado» (Sebreli 1975: 23).

VARANINI, Francesco (2006): «Milano tra letteratura e industria», in Barbara Peroni (ed.), *Leggere Milano*, Milano, Unicopli, pp. 164-183.