

***L'Iguana* di Anna Maria Ortese, per una strategia di riscatto**

Serena Cerasa

I.

L'ecocritica, negli ultimi anni, ha accostato il nome di Anna Maria Ortese all'*ecofeminism*, con il proposito di dimostrare come le istanze di questo movimento filosofico e culturale siano state in parte anticipate non solo dalla narrativa statunitense, ma anche da alcuni testi italiani che, pur non essendo manifestamente ecofemministi, hanno messo in forma letteraria alcuni concetti espressi da quel pensiero come l'associazione tra il femminile e il mondo naturale. Tra questi testi un posto d'onore è senz'altro riservato ad Anna Maria Ortese che attraverso le sue creature dimostra un'evidente urgenza di indagare i confini dell'umano e del naturale consegnando a molte generazioni di studiose e studiosi prospettive di lettura del mondo circostante inedite e feconde.

L'attitudine di Ortese a esibire per poi scardinare le categorie di dominio e sopraffazione proprie della cultura occidentale è solo uno degli elementi che consentono di rileggere la sua opera alla luce del pensiero ecofemminista, in particolare quello espresso dalla filosofa australiana Val Plumwood (1939-2008), che ha proposto con forza la necessità di superare ogni forma gerarchizzante di dualismo culturale. Nel secondo capitolo di *Feminism and the Mastery of Nature*, analizza infatti la differenza che corre tra dicotomie e dualismi della cultura occidentale: solo le prime sono da considerare delle forme lecite di distinzione basate sulla differenza.¹ Il dualismo invece è una visione

¹ *Donne, ambiente e animali non-umani. Riflessioni bioetiche al femminile*, a

distorta della realtà in quanto basato sulla fiducia negata da qualcuno nei confronti di un subordinato; tale negazione, così come la relazione di dominio e subordinazione, definisce l'identità tanto del dominatore quanto del dominato. Il dualismo declina in modo alienante la differenza nei confronti del mondo altro e a ciò contribuiscono tanto la logica materiale, quanto quella culturale, la quale non è mai solo un riflesso della prima. Val Plumwood elenca una serie di dualismi che si rafforzano a vicenda, intrecciati a formare un sistema che si presta alla polarizzazione di due estremi: da una parte l'insieme dei tratti appropriati per l'uomo; dall'altra, l'insieme degli scarti dell'uomo, tutte le qualità escluse dagli ideali di dominio. In questo modo si cristallizzano due poli che si oppongono in termini di superiorità – razionalità, materialismo, virilità – e di inferiorità – illogicità, idealismo, femminilità.

Ortese indaga le differenze interne al mondo umano e quelle che caratterizzano il rapporto tra umanità e natura e vede nel femminile un apriori antropologico entro cui quelle differenze si connettono e si declinano. Una categoria quindi complessa e trasversale portatrice non solo di una differenza in sé, ma dell'*alterità* tutta.

Il proposito di questo studio è prendere il testo dell'*Iguana* come campione di analisi e guardarlo attraverso una prospettiva ermeneutica che possa interpretare i costrutti ideologici celati dietro alle gerarchizzazioni socio-culturali. Procederemo analizzando in particolare tre dualismi – natura/cultura, femminile/maschile, dannazione/salvezza – per vedere come nell'*Iguana* vengono prima esibiti, secondo la logica gerarchizzante della cultura occidentale, e poi decostruiti e quale è il mezzo scelto dall'autrice per farlo. I dualismi della cultura occidentale non sono separati gli uni dagli altri, ma intrecciati e interdipendenti in modo da formare un sistema che si rafforza nel suo essere fortemente oppositivo. La suddivisione dei dualismi in paragrafi in questa sede risponde solo ad un'esigenza argomentativa volta a studiarne le caratteristiche specifiche e le relazioni reciproche.

II.

Il dualismo che vede opporsi Cultura e Natura ha origini archetipiche e costituisce un cardine fondamentale della cultura occidentale.

cura di C. Faralli, M. Andreozzi e A. Tiengo, Milano, Led Edizioni, 2014, pp. 49-53. Il testo attinge al materiale pubblicato per la prima volta in lingua inglese all'interno del capitolo 2 di V. Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, London and New York, Routledge, 1993, pp. 41-68. Il capitolo è stato tradotto in italiano da Erica Calardo e Ludovica de Panfilis, e revisionato da Adele Tiengo.

Ortese si pone sul fronte di coloro che tentano di risollevare questa forma dualistica facendo risuonare quegli echi che giungono dalla parte più remota della Natura e di noi stessi. All'inizio del romanzo il dualismo viene presentato nel suo essere rigidamente antitetico. Una rappresentazione visiva di questa incomunicabilità si ritrova nell'*Iguana*: nella verticalità speculare tra la biblioteca come luogo di cultura, posta su una torretta, e la caverna come luogo del sotterraneo che coincide con il livello in cui la Natura disvela il suo segreto ultimo.² All'opposta ubicazione corrisponde un conflitto simbolico: la torretta è simbolo di Cultura non solo perché sta in alto, ma soprattutto perché è visibile immediatamente, risponde ad una logica, per così dire, illuminata; invece la caverna sotterranea è luogo di Natura soprattutto perché è celato, indica una profondità che si nasconde alla percezione immediata e corrisponde alla parte non conoscibile e misteriosa della Natura come sottosuolo.

Il narratore, nelle prime pagine racconta gli esordi della vicenda da un punto di vista onnisciente e illuminato. È lo sguardo pragmatico del conte di Estremadura-Aleardi, Daddo, che incarna il principio di realtà e ci offre un chiaro resoconto delle logiche della Cultura. Figlia di un'ottica materialista che allontana da sé ogni forma di *alterità*, risponde ad un principio neutralizzante volto solo al rafforzamento dell'identico.

Tuttavia quel tipo di Cultura non è mai innocente, nemmeno quando cerca di includere l'altro nelle proprie forme. Infatti il viaggio del conte sull'isola di Ocaña ha un movente editoriale e ha uno scopo ben preciso: trovare un'opera inedita da pubblicare per *Adelchi*, «qualche poema, qualche *canto*, più che altro, dove si esprima la rivolta dell'oppresso».³ Quella cultura lombarda da cui Daddo proviene cela dietro all'ostentata volontà di offrire all'oppresso un'opportunità e di prestargli una voce, una moda, una passione per l'esotico, che «garantiva approvazioni, eccitamento, simpatie, e quindi, vendite, e quindi, daccapo! I cari denari» (*Ig*, p. 18). Da subito vengono quindi esibite le coordinate di una cultura chiusa, tanto arroccata nell'autoreferenzialità dei propri privilegi da non rendersi conto che in una realtà di ignoranza e oppressione, lo stato di soggezione è così assorbito nel tessuto sociale che l'oppresso non sa di esserlo e se pure lo sapesse, di sicuro non

² A ciò si aggiunga che sia la torretta che la caverna del rettile vengono paragonate a un pozzo, con l'implicito richiamo al pozzo entro cui il conte si getterà per salvare Iguana, sacrificandosi. Cfr. L. Clerici, *Apparizione e Visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.

³ A.M. Ortese, *L'iguana*, Milano, Adelphi, 1989, p. 17; d'ora in avanti *Ig*.

potrebbe esprimerlo in forma letteraria.⁴ «Ma queste, naturalmente», sentenza con rassegnazione la voce narrante, «erano sottigliezze o fisime impossibili da sottoporre alla fame che gli editori mostravano di cose stuzzicanti il languido appetito del pubblico» (*ibidem*). Anche il conte Aleardo, che poi si renderà il motore della decostruzione dualistica, ci viene presentato all'inizio come perfettamente aderente a quella logica di mercato. L'esempio di questo assetto iniziale sta nel primo momento di confronto con il marchese Ilario. Quando il conte, esplorando la biblioteca dei Guzman, trova due poemi inediti intitolati *Portugal* e *Penosa*, si rende conto che don Ilario è lontano da quella logica materialista della vita che aveva sempre caratterizzato la sua attitudine e così tenta di riportarlo alla concretezza del guadagno. La posizione dimessa di Ilario è esplicitata da una sintassi insicura, dal respiro sincopato. Come intimorito dall'autorità del conte si rimette al suo giudizio e giustifica quel suo eccesso emotivo: «Non so... lascio fare a te...vedi un po' tu... io comunque scrissi queste operette quando ero ancora undicenne...» (*Ig*, p. 50). L'atteggiamento iniziale del conte è di indifferenza nei confronti del sentimento espresso dai poemetti, che si presentano a lui soltanto come fonte di profitto se dati in pasto ad un pubblico ghiotto di opere eccentriche.

Insieme i due si misero a parlare di Milano, e della possibilità che operette simili (sempre che don Ilario si fosse persuaso a dimenticare per un momento la sua posizione nell'Universo), avevano d'incontrare il favore del grosso pubblico, avido di novità, forse non troppo esigente, e prodigo pertanto dei suoi nuovi denari. (*Ibidem*)

Abbiamo quindi una situazione iniziale che ricalca i confini esatti del polo culturale. Tuttavia è proprio seguendo i moti interiori del conte Aleardo che possiamo vedere come quel confine si presti, in realtà, ad essere superato. Il primo segno di moto nell'animo del conte si presenta subito dopo aver letto quei poemetti, ma il motore non risiede di certo nell'opera letteraria, quanto nel mondo naturale che prepara sempre il terreno all'*alterità*. Il cielo e il mare con i loro colori e i loro movimenti fanno presagire una dimensione ignota, quella del male, dell'oppressione dei deboli, dei vilipesi, dei figli di Natura. È qui che il

⁴ *Ibidem*. Quando la Cultura cerca di essere dalla parte delle classi dominate si presta come portavoce di una rivolta sociale che non solo non esiste, ma che essa stessa ha calato dall'alto. Portare questa bandiera significa nuovamente auto-investirsi del ruolo salvifico di riabilitare l'oppresso, un discorso funzionale alla sua caratterizzazione come tale. Per approfondire questo aspetto, cfr. S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2015.

conte presenterà i primi segnali di percezione di una realtà invisibile e ignota:

Seguì un sentimento non buono, come se vi fosse della malvagità, nel mondo, come se vi fosse nell'aria qualcosa di contrario alla felicità e al bene, e di cui Estrellita stessa, nella sua stupidità, avvertiva però il terrore. Era sdraiato, e si mise a sedere; mise da parte i due poemetti, e si guardò in giro. (*Ig*, p. 53)

Anche la narrazione, nella descrizione del mondo naturale, si abbandona ai modi del fantastico attingendo a quel repertorio di immagini e di colori indefinibili che impediscono ogni tentativo di messa a fuoco. Il linguaggio è spezzato e contraddittorio, deve arrancare mediante una sovrabbondanza di termini e di riferimenti che tradiscono il deficit insito nelle consuete categorie semantiche. La parola, che è il mezzo espressivo della Cultura, perde ogni abilità di definizione didascalica, riconosce l'arcano, ma non sa parlarne perché la Natura sfugge ad ogni logica definita e spezza ogni tentativo di circoscriverla. La Cultura si trova quindi impedita nelle proprie funzioni linguistiche: deve reinventarsi e deve escogitare nuovi accostamenti di significato per riuscire a rendere, se non l'idea complessiva, almeno la percezione della complessità:

Sembrava che l'Universo intero stesse viaggiando. Il cielo, cosparso di un mare di riccioli chiari, quasi trucioli di carta, si andava colmando, là sotto, di una luce pacata e calda, come un rossore di gioia, che doveva ritenersi segno del lento incedere, dietro qualche sommità dell'isola, dell'astro [...]. Era luce dappertutto, per quanto non manifesta, e vivacità e grida, sebbene in un tenero silenzio. In un punto, poi, e proprio in un incavo di quella collina, che trovandosi dietro la casa, e prolungandosi però al suo fianco, era visibile dalla finestra del conte, si vedeva una luce ancora più viva, un rosso quasi d'incendio. (*Ig*, p. 67)⁵

Il superamento del confine non è solo metaforico, ma letterale. Per abbandonarsi alla bellezza della natura, per avvicinarsi alla contemplazione dei fenomeni celesti, il conte esce all'aperto. Frugando intorno con lo sguardo la voce narrante segue il punto di vista del conte e con lui si abbandona al mistero:

⁵ Si noti il linguaggio fortemente allusivo e la necessità di procedere per un'accumulazione per asindeto. Sono elementi che tradiscono una generale perdita di peso semantico della singola parola che per esprimere se stessa deve cercare di fare sistema con altre parole appartenenti anche a diversi campi semantici.

Eravi, davanti alla finestra, una breve terrazza, piuttosto illogica in quanto, per entrarvi, bisognava scavalcare il davanzale, cosa che il conte fece istintivamente, attratto da un alto e rozzo parapetto che lo metteva, per così dire, al riparo dei raggi dell'astro e della loro inviolata bellezza, consentendogli di stare nascosto, come l'animo suo desiderava, partecipando nello stesso tempo ai disarmati incantesimi della notte. Una volta coricatosi sotto il muro, vide che non poteva pensare altro, avendo preso l'animo suo una piega tutta diversa da quella che fino a poc'anzi lo aveva animato, della indagine e contabilità. (*ibidem*)

Questi passi meritavano di essere riportati per intero perché scandiscono il graduale processo di apertura di un varco. Il parapetto è simbolo del confine tra Cultura e Natura e decidendo di scavalcarlo, il conte decide di esporre il proprio animo, di uscire dal riparo che lo proteggeva, tanto forte è il richiamo di ciò che in fondo gli appartiene.⁶ Questo momento rappresenta il punto di non ritorno. Attraverso un contatto con il mondo naturale Daddo si rende autore di un processo ibridativo che lo rende figura aperta all'altro da sé. Una volta varcato il confine non si può tornare indietro, l'unica direzione concessa è quella di una verticalità che si fa sempre più profonda e che conduce inevitabilmente ad un lento, ma inevitabile sprofondamento. Da questo momento in poi infatti il conte assume su di sé i segni fisici e verbali dell'oppressione propria dello stato di Natura cui egli ora appartiene. «Gli pareva anzi d'essere tornato fanciullo, qualche notte d'estate, nella nativa Brianza, d'essere quasi implume...» (*Ig*, p. 67): è la prima percezione che Daddo ha di sé in seguito al passaggio di status. La fanciullezza ripristinata, l'essere *implume*, che indica uno stato di vulnerabilità ed esposizione maggiore, sono i tratti distintivi dei figli di Natura. Si pensi, per esempio, alle prime immagini di Iguana descritte al lettore attraverso lo sguardo del conte. Il linguaggio utilizzato è carico di vezzeggiativi e diminutivi riferiti non solo alla creatura nel suo insieme, ma ad ogni singola parte del suo piccolo corpo, ai suoi movimenti, al suo abbigliamento. La «bestiola» appare a Daddo «alta come un bambino», vestita con una «sottanina scura» e un «grembialetto fatto di vari colori»; aveva «una zampetta» fasciata e i suoi «occhietti» erano «supplichevoli e fantasticanti». «Una nonnina», anzi «un'iguanuccia di non più di sette otto anni» che si distingueva

⁶ L. Clerici in *Apparizione e Visione*, definisce "meteoropatico" il rapporto di Daddo con il mondo naturale. Nel corso della narrazione il conte infatti sviluppa delle particolari attitudini come quella di avvertire i moti celesti e comprendere il linguaggio della Natura. Il personaggio è infatti immerso in un regime metaforico proprio degli elementi primordiali: primi tra tutti il mare e il cielo.

da subito per le sue «mossetine grottesche» (*Ig*, pp. 29-32). Questo parallelismo era necessario per evidenziare una sorta di circolarità: è come se Daddo si percepisse vulnerabile nella misura in cui aveva percepito Iguana all'inizio. La piccolezza condivisa da entrambi contribuisce alla rappresentazione della loro impotenza. Il dolore, la perdita, l'abbandono sono ombre insormontabili di fronte alle quali le creature umane o animali diventano piccole per reagire alla miseria.⁷

Inoltre fin da subito emerge un secondo elemento di raccordo che dalla metamorfosi di Daddo ci riporta indietro all'inizio del romanzo e in particolare alle prime parole pronunciate da Iguana. Riparatosi sotto al muro, Daddo inizia un esame di coscienza. Egli si erge a giudice di se stesso e alla provocazione «“Racconta, su Daddo, dove sei stato, tutti questi anni, su racconta [...]. Qualcosa di bello certo avrai fatto”» (*Ig*, p. 69), che voleva evidenziare la vanità dell'attività edilizia condotta fino a prima, si risponde «“Case, o senhor, case!”» (*ibidem*). In questa risposta c'è tutto il passaggio ormai avvenuto: la presa di coscienza, il tono dimesso e soprattutto l'espressione *o senhor* che è la prima espressione pronunciata direttamente da Iguana, «“Grazie, o senhor! Grazie!”» (*Ig*, p. 30)⁸ e che da quel momento in poi le verrà sempre attribuita. Daddo è quindi allo stesso tempo l'oppressore e l'oppresso. Da oppressore chiede il conto a se stesso, e da oppresso risponde con riverenza. Attraverso uno sprofondamento individuale, oggettivato nella sua morte corporale, il conte porta a termine il suo processo di ibridazione con il mondo naturale fino a comprenderne il segreto ultimo e le istanze più intime.

III.

Così come per il dualismo Cultura/Natura, anche per quello Maschile/Femminile valgono le stesse modalità espositive. Il dualismo viene presentato dal narratore nella sua rigida declinazione per poi essere progressivamente messo in discussione da elementi altri che penetrano nel tessuto dualistico, fino a causare profonde smagliature di senso all'interno delle quali si colloca la scrittura ortesiana. Nell'Iguana quello del Maschile è lo sguardo dominante attraverso cui vengono giudicate persone e situazioni. Inizialmente il narratore onnisciente ha un punto di vista tutto Maschile sulla realtà, ed è attraverso esso che

⁷ Per il concetto di piccolezza come condizione necessaria per far fronte alla privazione emotiva e la sua declinazione negli altri romanzi della trilogia ortesiana cfr. V. De Gasperin, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 207.

⁸ Si noti inoltre lo stesso movimento sintattico che accomuna le due risposte.

viene presentato l'altro termine in antitesi. Al Femminile non è infatti concessa la facoltà di auto rappresentarsi o di fare una narrazione di sé. Dobbiamo aspettare il passaggio di stato di Daddo per far sì che il femminile diventi non solo oggetto, ma anche soggetto della narrazione. È come se quello sguardo solipsistico che risolve in sé tutta la realtà ad un certo punto si capovolgesse e iniziasse a guardare dal basso adottando un punto di vista altro sulla realtà che corrisponde a quello di Iguana, i cui occhi si aprono al rovescio sfidando la fisica.

All'inizio del romanzo il lettore segue le vicende attraverso gli occhi onniscienti del narratore oppure quelli distratti e ottusi del conte, oppure ancora quelli miopi di Ilario. Pur nella sua pluralità conserva tuttavia i tratti di un'autorevole maschilità. Adria Frizzi paragona questo sguardo alla Trinità in cui ogni persona è una e tre, e ha funzioni individuali, ma in qualche modo intercambiabili: Daddo è il Padre, Ilario è il Figlio e l'autore, deus-ex-machina, direttore di scena, mago, è lo Spirito Santo.⁹ È un *noi* onnisciente che inizialmente cerca di far rientrare tutto entro griglie precostituite forzando in qualche modo il reale che invece è molto più scivoloso; e inoltre è un *noi* ego-centrato che si rende sempre soggetto del guardare e dell'interpretare. Al Femminile non è lasciata la possibilità di dire se stesso e di determinare la propria natura che viene invece lasciata in balia di miopi interpretazioni che si contraddicono vicendevolmente. Si pensi alla difficoltà con cui lo sguardo di Daddo cerca di mettere a fuoco l'immagine di Iguana. Per farlo ricorre a quell'accumulazione di immagini e di parole che tradisce l'incapacità delle categorie dualistiche di ricomprendere in sé tutto il reale. Iguana, così come ogni altra creatura esclusa dal polo dominante, è solo oggetto dell'osservazione e cambia la sua connotazione in base al grado di focalizzazione del soggetto osservante. Una vecchia, una serva, una lucertola gigante, sono le contrastanti immagini della protagonista che ci vengono proposte e che sono, tra l'altro, tutte inesatte, incapaci di afferrare la vera natura del soggetto-oggetto. Lo sguardo proprio del Maschile rappresenta quindi il Femminile attraverso caratteristiche e modalità convenzionali volte a ricalcare lo stato di soggezione attribuitogli: ne mette così in evidenza la *levitas*, l'essere sfuggente e ambiguo (da qui la necessità dei molteplici, ma sempre insoddisfacenti, appellativi), l'ingenuità (si pensi al fatto che il conte crede che Iguana stia ammucciando pietre perché si illude

⁹ 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 «Italice», 79, 3, 2002, pp. 379-390: p. 382.

siano denaro), e soprattutto l'esclusione dal dominio del linguaggio che, come si è visto sopra, è appannaggio esclusivo della Cultura.

Così come l'essere multiforme e sfuggente, anche il tratto del mutismo accomuna il polo naturale e quello femminile perché coincide con l'assenza di *logos* inteso non solo come facoltà di parola, ma anche come facoltà di pensiero. A Iguana infatti è concesso solo di pronunciare frasi lapidarie e sottili ribellioni espresse con un flebile *Nao... Nao*, oppure risposte di inerziale assenso ai comandi ricevuti. Per tutta la prima parte del romanzo questo è l'assetto che ci viene mostrato, due termini in perfetta antitesi, un Maschile come unico e legittimo soggetto e un Femminile come mero oggetto di una proiezione del tutto fuorviante e banalizzante. Tuttavia questa perfetta antitesi inizia a mostrare i primi segni di cedimento quando Daddo, dopo l'esperienza mistica del balcone, inizia ad aprire il suo sguardo all'altro da sé. Il punto di vista inizia a cambiare e a scendere letteralmente verso il basso, all'altezza di Iguana. Subito dopo, infatti, Daddo si reca al pollaio dove viene rinchiusa Iguana ad espiare le sue punizioni. Il conte ha molti interrogativi e le risposte che fino a quel momento gli erano state propinate dall'alto, indiscutibili, non gli bastano più, deve cercarle in basso, indagarle da vicino.

Apprendosi all'altro da sé lo sguardo di Daddo diventa anche oggetto di osservazione. Possiamo individuare un punto preciso nel testo in cui avviene questo cambio di prospettiva. Siamo nell'episodio del pollaio e per la prima volta Daddo si avvicina così tanto a Iguana da scoprirne dei tratti nuovi che gli fanno riconsiderare la natura bestiale che gli aveva, fino a quel momento, attribuito. Si sofferma sul sorriso e sui denti, poi sugli occhi e ne constata una profondità e una grandezza tale da farci specchiare persino la luna. Quegli occhi seri «gli fecero una impressione di gravità» (*Ig*, p. 78), il *focus* sullo sguardo di Iguana diventa così intenso da capovolgere il punto di vista e Daddo diventa oggetto del loro guardare. «Essa lo guardava, non già come come una bestiolina, una iguana giovane... Non sapeva neppure lui in che modo lo guardava, ma certo vi era in quegli occhietti una severità e una certa interrogazione» (*ibidem*). Gli occhi di Iguana diventano lo strumento per scrutare il segreto dell'Universo. Il femminile-soggetto, da ora detentore di uno sguardo che si affina a poco a poco, inizia qui a rivelare la sua ampiezza scardinando tutti gli assi su cui si basava la sua proiezione maschile. Alla *levitas* viene contrapposta la severità degli occhi; l'ambiguità della sua natura inizia risolversi in favore della componente umana, è qui che Daddo la definisce per la prima volta

fanciulla-bestia dando importanza alla prima parte del composto; la presunta ingenuità lascia il posto ad una profonda consapevolezza dimostrata da Iguana nel dialogo che segue.

«Ti ho vista che ammicchiavi denaro» disse improvvisamente il conte. «Non è bene capisci, alla tua età. Ti ho vista nella tua stanza, dalla botola». [...] «Non era denaro, *o senhor!*» rispose la servetta dopo un momento di sorpresa, in cui aveva guardato con improvvisa durezza il conte. «Ah, non era denaro! E cos'era?». «Pietre, erano». Per un momento, gli occhietti brillarono di una luce cupa, che fece male ad Aleardo, ma poco alla volta si addolcì, e allora, con una espressione che parve al conte di timida arrendevolezza, essa ammise: «Sono i miei risparmi, *o senhor!*». «E perché li seppellivi?». «Così. Non so». (*Ibidem*)

Daddo quindi le si rivolge con premura, come se non volesse contraddire l'illusione nella quale, a suo avviso, si cullava. Iguana invece risponde con naturalezza dimostrando la sua consapevolezza: sa che sono soltanto pietre, ma sa anche che è tutto ciò che ha.

Da questo dialogo emerge anche un'altra componente importante per capire la complessità del personaggio. Iguana ha un'aria dura e severa e Daddo ha l'impressione che si celi dietro una «sfumatura di malizia, come se dai suoi pochi pollici essa misurasse l'ingenuità del lombardo, e la sua dabbenaggine» (*Ig*, p. 79). A dispetto di quanto ci si aspetterebbe, Iguana non accoglie in sé soltanto la bontà del femminile oppresso e della vittima come categoria precostituita: Iguana è senz'altro un personaggio femminile, ma di un femminile perturbante che nel suo essere vittima conserva dei tratti ambigui che sembrano aprirsi a dinamiche solitamente praticate dal termine opposto. Iguana si lascia andare a vittimismo premeditati, gelosie e mezzucci che hanno il solo scopo di rimarcare l'identità che le hanno attribuito. Adottare atteggiamenti che contengano una certa dose di malignità è la sua strategia per riconoscersi, per confermare un sé altrimenti negato, visto che non si è mai nemmeno guardata allo specchio. È tenera, ma anche vendicativa, e questa ambivalenza rivela un lato oscuro, l'altra faccia della medaglia che esiste necessariamente come conseguenza dell'oppressione e del ripudio subito.

A questo proposito è necessario mettere in luce lo spessore dei dialoghi tra Daddo e Iguana. Se lui si rivolge a lei sempre con estrema cautela e dolcezza – come a volerle dimostrare quella fiducia che, se accolta, le avrebbe potuto salvare la vita –, lei è sempre laconica, fredda e lapidaria. Inizialmente questo atteggiamento può essere giustificato come difensivo o come unico atteggiamento permesso,

asciutto, dimesso, obbediente. Tuttavia Iguana non lascia trapelare comprensione e affetto nemmeno quando Daddo si dimostra dichiaratamente per quello che è e le rivela anche la sua disponibilità a portarla in salvo, a concederle una via di fuga, esplicitando, dunque, il suo amore. Iguana continua sempre a rivolgersi al conte soltanto quando viene direttamente interpellata, e le sue risposte non aggiungono mai altro rispetto a ciò che è tenuta a rispondere. Non ricambia la devozione ricevuta, anzi è così reticente da lasciare Daddo sorpreso. Talvolta finge persino di non sentire la domanda, come quando Daddo cerca di indagare sul suo passato. A volte si limita ad un «Perchè no», altre volte finge un'ingenuità e un'ignoranza che non le appartengono e mente per non parlare. Nega, ad esempio, al conte la possibilità di giocare con lei a *La semana* affermando che è un gioco a cui si può giocare solo in solitudine. «Così. Non so.» risponde, come abbiamo visto, quando le viene chiesto il motivo per cui seppellisce pietre come fossero denaro. Il punto però è che non c'è nulla da spiegare perché «la spiegazione rimanda a quella stessa realtà su cui ci si interroga. La verità sta lì, non altrove».¹⁰

Questa oscurità che trapela sottilmente dalle sue risposte e dai suoi atteggiamenti, trova espressione in un episodio che si inserisce a pieno titolo come esempio di femminile perturbante. Daddo sente gridare le galline durante la notte e decide di andare a scoprire il motivo di quei lamenti doloranti, ma già nella sua mente si profila l'idea, poi confermata, che ad infliggere torture a quelle galline potesse essere Iguana, quella «disgraziata creaturina reagiva, probabilmente, come tutti gli oppressi, tormentando qualcun altro» (*Ig*, p. 77). Infatti durante la notte Iguana si reca al pollaio e si prende gioco delle galline, non le lascia dormire ed è indifferente ai loro sguardi indispettiti. Iguana riproduce, nel suo piccolo, le stesse dinamiche di oppressione che subisce. È l'unica realtà che conosce e talvolta lo fa con mezzucci e dispetti, altre volte con azioni premeditate di una certa gravità, come quando finge il suicidio per ribellione, un delirio di gelosia proprio quando don Ilario è in procinto di concludere il matrimonio. La strategia dell'Iguana è quella tipica dell'oppresso: anziché ribellarsi apertamente, gioca entro i margini prescritti, destabilizza i ruoli creando uno spazio di disturbo che rompe le logiche del dominio maschile senza però farsene carico.¹¹ La vendetta di Iguana è silenziosa perché

¹⁰ L. Clerici, *Apparizione e Visione* cit.

¹¹ Uno degli effetti provocati da questo spazio di disturbo è il rovesciamento dei ruoli e la graduale "iguanizzazione" di Daddo. Daddo come narratore, maestro e padre fallito diventa il capro espiatorio e l'oggetto della narrazione dirottata dall'Iguana.

non rivendica su di sé il discorso maschile. Esce dall'impotenza che l'ha sempre caratterizzata, ma rifiuta il discorso che l'ha emarginata. Ha scardinato le logiche di dominio maschile, ma non ne ha create di nuove.

Un femminile così complesso si presta ad accogliere anche gli uomini: Daddo, come nota Serenella Iovino nel suo saggio *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, ha un atteggiamento paterno e materno insieme nei confronti di Iguana. È un personaggio femminile nei suoi modi di fare che rientrano nell'etica della cura: vorrebbe offrirle protezione, una nuova vita, un'educazione. Il femminile, quindi, si rivela essere una categoria di conflitto, molto ampia e trasversale in cui tutti possono riconoscersi al di là delle distinzioni di genere. Ed è proprio questo femminile ibrido ed elastico che ci viene proposto da Ortese come strumento per muovere al cambiamento, per creare un'alternativa alle categorie univoche e per rendere la complessità dell'*alterità*.

IV.

Il terzo dualismo in analisi ha la funzione, secondo la logica occidentale, di traslare lo stato di soggezione anche alla sfera spirituale, attribuendo un orizzonte di Salvezza al polo vincente, quello dei dominatori, della cultura illuminata; e un orizzonte di Dannazione senza possibilità di riscatto al polo subalterno. I soggetti soccombenti infatti non solo sono esclusi dal consorzio sociale, ma anche da una prospettiva di salvezza più ampia. Questa esclusione è determinata dalla Cultura, la quale si prende gioco dell'ingenuità e dell'ignoranza degli oppressi per creare una convinzione generalizzata che non fa altro che rimarcare il loro status di reietti: l'assenza di un'anima e quindi la negazione del Paradiso. Un dualismo così declinato ha il solo obiettivo di corroborare la superiorità del polo forte rispetto a quello considerato debole, non soltanto sulla base di una giustificazione culturale, ma anche spirituale. Iguana, così come altre creature dei suoi romanzi come Hieronimus¹² e il Puma,¹³ è una condannata a priori, ma la condanna non è la punizione per una malvagità recondita, piuttosto è la conseguenza del fatto che quelle creature sono state private di

Alla fine Iguana viene mostrata trionfante seduta accanto alla tomba del suo "ex padrone" specchiandosi orgogliosa del proprio riflesso, ma non ha perso l'umiltà e la consapevolezza della propria soggezione. Cfr. A. Frizzi, *Performance, or Getting a Piece of the Other* cit.

¹² A.M. Ortese, *Il Cardillo Addolorato*, Milano, Adelphi, 1993.

¹³ A.M. Ortese, *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 1996.

ogni diritto alla speranza.¹⁴ Basti ricordare il commosso dialogo tra Iguana e Daddo:

«Vado all'inferno?». [...] «Dico: vado all'inferno, se *muoro*, o *senhor?*». «Né inferno né paradiso [...] se non hai l'anima». [...] «Il marchese» diss'ella dopo un momento, ma con una voce così fina che sembrava incrinata, sembrava stesse per spezzarsi «va in paradiso, oggi, dopo mangiato. Va sulla nave, e là, dopo molta acqua, c'è il cielo con la Vergine santissima, e tutte le costellazioni. Là io non posso andare. La Vergine non vuole».

In questo scambio di battute si oggettivano tutte le dinamiche atte a rafforzare la soggezione spirituale dell'altro. Alla domanda di Iguana, il conte risponde senza pensare con un concetto che è così cristallizzato nel tessuto ideologico e culturale che viene espresso con una naturalezza disarmante: che Iguana, creatura del sottosuolo, veda negato qualsiasi tipo di eternità è un dato di fatto talmente assodato che può diventare oggetto di una disquisizione. La Cultura si arroga il diritto di decidere circa il destino ultimo degli esseri animati concedendo indebitamente solo a sé la possibilità di salvarsi. Tuttavia il dualismo Salvezza/Dannazione non può non essere considerato alla luce del dualismo Chiesa/Natura da cui inevitabilmente è scaturito quello tra Umano/Non Umano. La Natura porta con sé la parte più istintiva dell'essere umano quella che viene relegata nella sfera del demonio, basti pensare che il Male è raffigurato con la forma di un serpente, un animale, portatore di un peccaminoso istinto a soddisfare ogni piacere, tentatore e provocatore. È in quel momento che infatti viene spezzato il legame di armonia: la cacciata dal Paradiso Terrestre non implica solo una ferita irrecuperabile tra l'essere umano e la Natura, ma anche una frattura dell'identità del primo che si vede costretto a ripudiare una parte integrante del suo essere, quella più irrazionale e ctonia. Quella parte oggetto di ripudio e condanna rappresenta una minaccia di dannazione eterna che si concretizza in tutte le creature escluse dal consorzio umano e dal razionale. Abbracciare la Natura nelle sue forme più ibride e remote significa abbandonarsi alle tentazioni, al male e dunque alla dannazione. Il dualismo Salvezza/Dannazione, viene quindi ripresentato nei suoi tratti distintivi e come tutti gli altri dualismi viene esibito per poi essere contraddetto.¹⁵ Anche questo

¹⁴ Su questo aspetto, cfr. S. Iovino, *Ecologia letteraria* cit.

¹⁵ Daddo inizialmente interpreta Iguana come un reietto dannato che deve essere riabilitato, esprimendo la dannosa gerarchia tra esseri che poi Ortese sfida e ribalta. Alla fine del romanzo infatti Daddo si renderà conto che quella "mostruosità" (dal lat

confine, ritenuto insormontabile dalla Cultura Occidentale, viene messo in discussione creando un varco attraverso cui approdare ad un orizzonte più complesso e ampio. A varcare il confine spezzando un costrutto così fortificato sono, ancora una volta, gli stessi soggetti che si sono aperti all'altro da sé. Il conte Aleardo attraversa un percorso individuale e spirituale scandito da più fasi e che consiste in 1) un riconoscimento della colpa e in 2) un sacrificio personale inteso come martirio che culmina nel 3) riscatto dell'altro dalla condizione di soggezione spirituale ad una prospettiva di salvezza. Procediamo con ordine partendo dal primo passo necessario al cambiamento: il riconoscimento di un peccato umano originale che richiede che qualcuno prenda su di sé la colpa e la espi. La consapevolezza della propria responsabilità di uomo emerge in modo progressivo e il punto di partenza è ancora una volta il momento di passaggio del balcone. Protetto dal muretto, Daddo lascia fluire la propria interiorità e sente un moto di vergogna, gli sorge il sospetto di aver sbagliato fino a quel momento. Percepisce l'incapacità di afferrare la realtà e l'esigenza di mobilitarsi a compiere opere di soccorso: «“L'Iguanuccia... parlare... offrire... per il riscatto di tutti... buona somma... liberare tutti... Questo per prima cosa...”» (Ig, p. 68). Quella di Daddo si tratta di una vera e propria epifania della colpa e con il progredire della narrazione i riferimenti all'abuso perpetrato si fanno più concreti fino ad ammettere la «certezza di un delitto» (Ig, p. 155). È così dunque che inizia il processo allucinatorio per la simbolica morte di Dio che assume le sembianze di una farfalla bianca. Daddo si erge a giudice di questo processo e si rende soggetto attivo nella ricerca della Verità e nell'affermazione della Giustizia perché ha imparato che la pietà e la compassione da sole non bastano e che, se non accompagnate da fatti concreti, possono addirittura essere dannose:

Egli era mutato, in quanto sentiva che, nella vita, il lato terribile era proprio la compassione, in quanto così il male velava i suoi crimini, il bene lasciava luogo a profonda debolezza. Egli non aveva più altro scopo, nella nube ch'era stata la sua vita, se non il risorgimento di Dio, la sua liberazione dal sepolcro, e la restaurazione del Diritto. (Ig, p. 159)

L'unica soluzione che si apre agli occhi di Daddo consiste nel pagare

monēre, avvisare, ammonire) è solo una maschera messa dalla società al vero volto dell'Universo: «senti 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» (Ig, p.168).

con la sua moneta più vera: dare la sua vita per Iguana. Il sacrificio nel pozzo è un atto di redenzione e di riscatto per tutti coloro ai quali non è mai stato concesso il diritto di difendersi dagli abusi subiti e di sperare in una qualche salvezza. Nel pozzo Daddo riconosce per la prima volta l'umanità di tutte le creature che abitavano l'isola. Impara qui il significato dell'umanità che si basa sul rispetto e sul riconoscimento della dignità dell'altro-da-sé.¹⁶ Il sacrificio di Daddo dunque apre un varco attraverso cui il fratello umano e quello ferino tornano a far parte di un unico intero, andando incontro ad una comune e universale redenzione.

V.

Per concludere. La strategia adottata da Ortese per decostruire il sistema dualistico su cui si basa la cultura occidentale è quindi l'ibridazione, intesa come sintesi dei termini in antitesi. L'ibridazione infatti, rompendo il muro dell'incomunicabilità e dell'inappartenenza reciproca, può offrire una prospettiva inclusiva e in movimento, l'unica in grado di ricomprendere nell'immaginario individuale e collettivo una realtà molto più complessa e profonda riscattandola dalla soggezione emotiva, fisica e spirituale cui vengono relegate le vittime. L'affrancamento parte dal linguaggio e Ortese ne fa il motore della sua scrittura. La parola, infatti, posta al servizio dell'*alterità*, rompe i vecchi patti di silenzio e diventa artefice del cambiamento. È ciò che conferma, in conclusione, il discorso di Anna Maria Ortese pronunciato ai microfoni di Radio Due 3131 il 23 marzo del 1989, in cui ribadisce la necessità di mettere la propria voce al servizio della Natura stessa prima che delle ideologie al fine di restituire all'«altra parte del cielo» la dignità e la redenzione negata:

Siamo ancora in attesa, dunque, dell'altra parte del cielo. Quando questa parte avrà una voce, una sua filosofia, quando la donna si sveglierà e riconoscerà che solo il cielo vero, i fiumi, le foreste, il corpo dei bambini, tutti i gioielli della natura, sono veramente inviolabili, che uomo e donna non sono padroni della vita, ma figli e che occorre rispetto e compassione della natura, prima ancora che delle ideologie,

¹⁶ Questo è il significato allegorico del viaggio etico di Daddo che sta alla base della scrittura ortesiana. Anzi è l'urgenza di diffondere questa morale di dignità e compassione che diventa il motore della sua scrittura impegnata nelle questioni che riguardano l'umanità e il mondo naturale, e in particolare nel rapporto tra l'uomo e coloro – che si tratti della terra, degli animali, degli esseri umani o dei popoli svantaggiati – che non possono difendersi. Per approfondire, cfr, V. De Gasperin, *Loss and the Other* cit.

L'ospite ingrato

se si vuole continuare a vivere sulla terra, a veder vivere la terra e se si vuole che questa non debba trascinare, nella sua caduta, anche il vincente, glorioso corpo umano; solo a questo punto si potrà dire che la donna ha rotto il silenzio. La parola, prima che suono emergente tra i suoni della natura, non può non essere che il grido della natura stessa, là dove la bontà, che è ragione, non è giunta, e la Forza posa il suo piede. Non si può respirare se non a servizio di questa straziata natura. Non può scrivere sul suo sigillo segreto, quello che ha scritto un certo principe straniero sul suo stemma: «Io servo!». Non dire: «mi servo», se hai voce. Ma chiedi alla tua voce di servire. Saprai allora che la tua voce è nuova e se l'attende l'aurora... o la notte di sempre!¹⁷

L'Iguana di Anna Maria Ortese, per una strategia di riscatto

Serena Cerasa

¹⁷ Anna Maria Ortese, *Il silenzio delle donne*, Radio Due, 23 marzo 1989. La trascrizione è a cura di Cristina Portoghese ed è stata pubblicata online dalla Società Italiana delle Letterate nell'ambito del ciclo *Dedicato alle ragazze* alla Casa delle Letterature di Roma il 18 febbraio 2015. Per il testo integrale si veda: <https://www.societadelleletterate.it/2015/02/ortese-e-banti/> (ultimo accesso: 12/09/2022).