

«LA LIBERTÀ È UN RESPIRO».
SULL'IGUANA DI ANNA MARIA ORTESE

Siriana Sgavichia
Università per stranieri di Perugia

In una lettera a Dario Bellezza risalente con tutta probabilità al 1976, Anna Maria Ortese racconta un curioso sogno dell'infanzia, «il primo indimenticabile sogno di paura e anche di rivelazione»¹ di ciò che avrebbe scelto nella vita. Seduta a tavola in una cucina in stile De Chirico, assieme ai fratelli, alla mamma e alla nonna, la bambina sente provenire dalla stanza accanto uno scricchiolio. La nonna si alza e va vedere di cosa si tratti e dopo poco rientra nella cucina annunciando che c'è di là un drago che vuole impadronirsi di loro. La piccola, nonostante la paura, decide di andare di persona a verificare. Entra in una grande stanza quadrata dipinta di rosso e volgendo lo sguardo ad un antico armadio borbonico nota due manine verdi spuntare dalle ante. La sorpresa e il timore non finiscono, perché dall'altra parte dell'armadio compare un soldato romano con tanto di scudo, elmo e spada. L'angelo antico offre la spada alla bimba. Nel frattempo si è aperto l'armadio e ne è uscito un piccolo drago, una creatura verde con «piedini rossi, muso verde affilato, una lingua lunghissima e meravigliosa come una coda di pavone, ma rossa invece che verde, e con sfumature e ricami – proprio ricami – d'oro». La bambina nel sogno è colpita dalla tenerezza che esprimono gli occhi della strana creatura, come se quell'aspetto «orrendo» fosse una maschera di altro. Attratta dunque dall'amorevole espressione del drago non esita a salirvi in groppa e toccatolo con la spada si accorge di averlo ferito forse, tanto è diventato piccolo e freddo improvvisamente. Scesa

¹ Lettera di Anna Maria Ortese a Dario Bellezza, in A. BORGHESI, *Una storia invisibile. Morante, Ortese, Weil*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 155 e sgg.

giù dalla meravigliosa bestia, sperando di avere conforto nell'angelo, lo cerca nella stanza, ma questi è sparito come anche i fratelli, la madre e la nonna. Segue nella lettera la spiegazione del sogno. Il drago non è un essere malvagio e il consiglio dell'angelo vestito da antico romano di impugnare la spada contro di lui è sbagliato, in realtà quell'animale favoloso di colore verde rappresenta simbolicamente la stessa scrittrice. Gradualmente, nel corso della vita, Anna Maria, nella cui mente resta impressa l'immagine del sogno infantile, si accorge, infatti, di essere "verde", di essersi trasformata in quel drago. Così scrive al poeta Bellezza: «alla fine, ancora anni dopo, guardandomi in un vetro della cucina, fui rassicurata: c'era sì qualcosa di verde e di irto, in me, ma poteva sfuggire, la vera metamorfosi non era che interiormente. Interiormente, ahimé, ormai ero Drago. Per Drago intendo appunto una creatura non formale, dotata di una qualche intelligenza, sì, ma a circuito chiuso – non malvagia, forse neppure un tanto, ma irrimediabilmente *diversa*». Il discorso nella lettera a Dario Bellezza prosegue in metafora e illustra la rivelazione del sogno. Il Drago è lo scrittore appartato, è il poeta, l'artista che con il loro linguaggio tendono a ripristinare l'equilibrio fra l'«esterno» e l'«interno», anche fra l'intellettuale e il popolo, fra la ragione e la vita, fra la realtà e l'immaginazione, poli questi ultimi in eterno conflitto nell'opera dell'autrice perché espressione di una "naturale" opposizione di energie che si manifestano nell'esistenza. Più avanti Ortese arriva anche a spiegare in che modo i draghi verdi, e lei stessa tra questi, provarono ad assumere le sembianze di angeli punitori della «moderna romanità» per andare incontro alla loro vocazione di difensori della libertà del popolo oppresso. E qui il racconto diventa importante per capire l'esperienza della scrittura del *Mare non bagna Napoli* e il successivo allontanamento dell'autrice, in seguito alle ferite inferte dai compagni intellettuali, colpiti a loro volta dalle accuse di silenzio e di indolenza di fronte ai problemi della plebe della città partenopea nel dopoguerra di cui Ortese scrive nel *Silenzio della ragione*.

Mi vergogno di dire che cosa accadde, ma occorre. Ecco, per un certo tempo (ah, interminabile) almeno alcuni colleghi, e io, ci travestimmo da Soldati Romani Moderni, e andammo in cerca di armadi Borbonici e stanzine di Pane a cercare e descrivere giovani e vecchi Draghi. Il mio capitolo degli intellettuali nel libro su Napoli fu proprio questo. Avevo una piccola – ma proprio piccola – scusante, nella ricerca di confronto tra Creature verdi e disperazione – non vista da tali Creature – del popolo, ma, ti assicuro, era una scusante piccolissima. I Draghi (di quel paese ancora borbonico) si alzarono tutti in piedi, chiamandomi appunto – pensa un po' – Drago! – cosa che davvero io non meritavo più, e quindi, rattristata, mi allontanai. In quel periodo, di travestimento dei Draghi in soldati Romani Moderni tu avrai certamente riconosciuto il periodo neorealista, che toccò il suo apice (e splendore)

nell'arte delle immagini; non così in quella delle parole. [...] il neorealismo non fu, per i Draghi che scrivevano, nulla più di un modesto esercizio e ripulitura della lingua. In realtà, tutta l'arte del Drago era ben altro, era nientemeno che: il dolore della diversità, il dolore di essere *verdi*, dissociati, malinconici, e in fondo molto contenti di essere appartati, espresso in termini sempre più "differenziati" dai termini noti, gestiti dalla Nuova Romanità.

La lettera a Dario Bellezza e il sogno dell'infanzia sembrano anche illustrare, attraverso immagini simboliche e attraverso riferimenti al reale, l'approdo alla scrittura dell'*Iguana*, del quale Ortese scrive: «fu il mio primo libro, proprio libro, che scrissi dopo gli anni della guerra».² Il romanzo fu concepito e scritto a Roma all'inizio degli anni sessanta. I primi otto capitoli uscirono in quattro puntate nella rivista «Il Mondo» tra ottobre e novembre del 1963, mentre la stesura definitiva del romanzo fu pubblicata da Vallecchi nel 1965, dopo una serie di vicende editoriali³ che videro l'autrice proporre il testo anche a Rizzoli – ma la risposta fu un netto rifiuto – e a Einaudi che invece, per il tramite di Italo Calvino al quale libro apparve «singolare e poeticissimo»,⁴ avrebbe consentito a pubblicarlo se non vi fosse stato già un impegno con la casa editrice fiorentina. Il romanzo ottenne il consenso di qualche critico ma dal punto di vista del pubblico dei lettori non ebbe grande successo (circa mille copie vendute in un anno). Forse anche per questo motivo Ortese non abbandonò la scrittura dell'*Iguana* e continuò anche dopo la pubblicazione a riprendere in mano il libro con l'intenzione di farlo ristampare in una versione diversa che avrebbe dovuto modificare soprattutto il finale.⁵ All'origine dell'invenzione del personaggio dell'iguana vi sarebbe, secondo quanto racconta la stessa Ortese, un fatto di cronaca riportato in un articolo di giornale che colpì la sua attenzione, cioè il ritrovamento in piazza San Silvestro a Roma di una iguana allontanatasi dalla casa della sua padrona.⁶ Il personaggio del romanzo appare però molto vicino al drago verde del sogno dell'infanzia raccontato a Dario Bellezza, e per questo si carica di mistero e di un'aura perturbante che lo rende una sorta di archetipo dell'immaginario ortesiano, attribuendo al romanzo del 1965 un

² A. M. ORTESE in R. POLESE, *La signora è ricomparsa*, in «Leggere», n. 83, settembre 1996, pp. 15-16, in L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002, p. 382.

³ Cfr. L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, cit., pp. 385 – 387.

⁴ Lettera di I. Calvino a A. M. Ortese, in I. CALVINO, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Einaudi, Torino 1991, p. 486.

⁵ Cfr. A. BALDI, *Nota al testo dell'Iguana*, in A. M. ORTESE, *Romanzi*, vol. II, a cura di A. Baldi, M. Farnetti, F. Secchieri, Adelphi, Milano 2005, pp. 895-966.

⁶ Cfr. Lettera di A. M. Ortese a H. Martin, datata 30 aprile 1986, ivi, pp. 911, 912.

rilievo particolare nell'ambito della produzione complessiva dell'autrice, per il rispecchiamento "autobiografico" evidenziato dalla stessa nella lettera – l'insistenza sull'essere verde, essere Drago, essere "diversi" – ma anche per lo stile espressivo che sembra allontanarsi dalle esperienze di scrittura precedente. L'atmosfera in cui si svolge il racconto dell'*Iguana* è infatti onirica, fantastica, surreale anche se Ortese non ha intenzione con questo libro di evadere il suo compito di scrittrice "impegnata", anzi; e lo dimostra quando lei stessa confessa il sentimento di indignazione per ogni condizione di povertà e di oppressione che muove il suo lavoro, compresa l'invenzione dell'*Iguana*.

Posso dire d'esser mossa a lavorare dall'indignazione. Anche la matrice del racconto lungo *L'Iguana*, uscito l'anno scorso, sta tutta lì. Io sento molta indignazione e molto dolore per la condizione del povero. A me sembra che chi non ha denaro, cioè potere, oggi non esiste. Questa condizione di non esistenza riporta l'uomo in grembo alla natura. Ecco: a Milano c'è tanta bontà, ma c'è anche tanta chiusura mentale. Per questo ho immaginato un giovane editore milanese alle prese con l'iguana, che rappresenta gli esseri umani dei paesi non industrializzati. Non hanno denaro, e così sono anche grotteschi e ridicoli.⁷

Non pare irrilevante il fatto che a proposito dell'*Iguana* si discuta, nell'occasione poco sopra citata, di una "tragicommedia" della povertà, per cui chi non ha denaro e potere non solo è esposto al sopruso e alla prevaricazione ma lo è anche al ridicolo. Questa è una delle chiavi del romanzo, che non manca di sortite umoristiche e grottesche proprio mentre fa emergere il suo sostrato filosofico, cioè il contrasto fra ciò che è "visibile" della realtà e ciò che invece, pur risultando nascosto e irrazionale, può rappresentare lo spirito di rivolta di ciascun individuo. Nel romanzo, il rampollo di una famiglia nobile, il conte Aleardo Aleardi, detto Daddo, architetto e finanziere impegnato nell'acquisto di nuove terre da anettere al suo patrimonio, si intrattiene, come si racconta nelle prime pagine, con l'amico Adelchi, un editore in cerca di casi letterari, nella via Manzoni di Milano, proprio poco prima della partenza per un viaggio in mare che dovrebbe appunto segnare nuove conquiste patrimoniali. L'apertura milanese del libro di Ortese appare, anche solo se si tiene conto dell'onomastica e della toponomastica, all'insegna della parodia letteraria. Il protagonista porta il nome di un epigono del romanticismo poetico, l'amico editore un nome di manzoniana memoria e la via in cui essi conversano è anch'essa "manzoniana". Al centro di questo ironico quadretto, in cui l'editore chiede a Daddo di andare in cerca nel suo

⁷ A. BARBERIS, *È così difficile trovare a Milano il silenzio*, in «Il Giorno», 6 aprile 1966, in L. Clerici, cit., p. 384.

viaggio di qualche testo nuovo da pubblicare che abbia come tema «la rivolta dall'oppressione» con in più «qualche amore piccante», o, come replica lo stesso conte scherzosamente, «le confessioni di un pazzo, magari innamorato di una iguana», compare in filigrana una aspra critica dell'editoria (milanese) e insieme uno sguardo ironico nei confronti di modelli della tradizione che come si vedrà Anna Maria Ortese provvede a scompigliare nel suo romanzo sperimentale. L'ammiccamento a Manzoni è una spia, per cui la tradizione dei *Promessi Sposi* funziona come modello antagonistico nella narrazione dell'*Iguana*. In questo contesto come non nominare Carlo Emilio Gadda, che pubblica proprio nel 1963 in volume la *Cognizione del dolore*, romanzo già uscito a puntate in rivista fra il 1938 e il '41, in cui il modello manzoniano è notoriamente e parodicamente presente assieme ad altri, che come vedremo si incontrano anche nella lettura dell'*Iguana*. A ciò si aggiunga l'atmosfera complessiva del discorso narrativo del romanzo ortesiano del '65, che proprio nell'incipit sembra stabilire un legame con la *Cognizione del dolore* attraverso la figura del protagonista Daddo, giovane hidalgo e cavaliere della triste figura come il Gonzalo gaddiano: architetto uno, ingegnere l'altro, entrambi milanesi (Gonzalo sotto mentite spoglie) e scapoli, accompagnati da figure di madri ingombranti. Daddo, poi, come Gonzalo, ma in modo meno aggressivo, mostra intolleranza verso la classe borghese, considerandola espressione della prevaricazione sui più deboli, tanto che matura un tale sentimento di colpa nei confronti di questi ultimi da morirne alla fine. La critica e il disprezzo della borghesia caratterizza Gonzalo Pirobutirro, ma il senso di colpa, nel caso particolare, riguarda soprattutto la figura della madre, che assalita da ignoti in sua assenza, giace in un letto forse morta. Il modello linguistico e narrativo gaddiano orienta l'interpretazione dell'*Iguana* verso un orizzonte opposto al neorealismo letterario, di cui come si è detto l'autrice discute in termini aspri nella lettera a Dario Bellezza. Siamo d'altronde proprio negli anni degli sperimentalismi arditi della neoavanguardia, ma non è a questi che l'autrice strizza l'occhio; più probabile un accostamento a Gadda e alla sua *Cognizione del dolore*, quest'ultimo tema centrale della riflessione dell'autrice, non solo nell'*Iguana*. Il conte Daddo si prepara dunque alla partenza e salpa da Genova con la nave «Luisa» con l'intenzione di muoversi verso il mare sconosciuto oltre Gibilterra. Dopo alcuni giorni di navigazione e dopo una sosta a Siviglia, l'imbarcazione, guidata dal marinaio Salvato, si inoltra nel mare profondo superando il Portogallo, fino al momento in cui si avvista un'isola che pare disabitata e che non compare in nessuna carta nautica. Daddo apprende, però, da Salvato che potrebbe trattarsi dell'isola di Ocaña, uno scoglio misterioso in mare aperto che qualcuno ritiene sia l'isola del diavolo, come l'isola della tempesta shakespeariana in cui regna Prospero. Raggiunta Ocaña, Daddo si inoltra oltre la spiaggia e la vegetazione, verso una costruzione, l'unica dell'isola, che scopre abitata da un

giovane, il marchese Ilario Guzman, e dai suoi due fratelli. Ciò che rende a questo punto il romanzo inquietante e fantastico (oltre allo spaesamento geografico e temporale, perché anche le coordinate cronologiche del romanzo non risultano chiare), è l'apparizione di una strana creatura, proprio un'iguana (forse è lo stesso Aleardo a scrivere il romanzo secondo l'ispirazione manifestata poco tempo prima all'amico Adelchi) che vive in condizione di servitù nell'abitazione dei marchesi. Questi ultimi non danno peso alla diversità della bestiola nonostante essa sia un essere straordinario al punto che si potrebbe collocare il romanzo in quella che Francesco Orlando ha definito letteratura del soprannaturale.⁸ L'animaletto, infatti, sembra una donnina di età imprecisata e, strano a credersi, essa è una «bestia che parla».⁹

Grande, a questo punto, fu la sorpresa del Daddo, nell'accorgersi che quella che egli aveva preso per una vecchia, altri non era che una bestiola verdissima e alta quanto un bambino, dall'apparente aspetto di una lucertola gigante, ma vestita da donna, con una sottana scura, un corsetto bianco, palesemente lacero e antico, e un grembiuletto fatto di vari colori, giacché era la somma evidente di tutti i cenci della famiglia. In testa, a nascondere l'ingenuo muso verdebianco, quella servente portava una pezzuola anche scura. Era scalza. E sembrava, benché quelle vesti, dovute a uno spirito puritano dei padroni, la impacciassero non poco, adatta a svolgere tutti i mestieri con una certa sveltezza. [...] «Grazie o *senhor!* Grazie!».¹⁰

L'asse della narrazione sembra quindi spostarsi dal realismo al “fantastico” e il conte Daddo, che da subito appare attratto dalla strana creatura verde, inizia un vero e proprio viaggio di iniziazione dal quale ha pure principio il suo travaglio interiore: un viaggio agli inferi, durante il quale la motivazione del navigare – l'acquisto di nuove terre – si scontra con un sentimento di colpa nei confronti delle creature colonizzate, non solo l'iguana ma anche il marchese Ilario. Quest'ultimo è una sorta di alterego del conte milanese, più giovane ma invecchiato dalla condizione di solitudine che vive nell'isola, oppresso dai debiti, ammalato di una follia a tratti malinconica a tratti delirante, che non gli impedisce di convolare a nozze con una ricca signorina

⁸ F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, introduzione di T. Pavel, Einaudi, Torino 2017.

⁹ A. M. ORTESE, *Attraversando un paese sconosciuto*, in EAD. *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997, p. 52.

¹⁰ EAD., *L'Iguana*, Adelphi, Milano 1997, pp. 29-30. Le citazioni nel testo sono tratte da questa edizione.

americana la cui famiglia è decisa ad acquistare l'isola maledetta dopo averla liberata dal demonio che la abita, cioè dalla piccola iguana. L'apparizione della servetta, come detto, suscita nel lettore (e anche nel conte Daddo) un sentimento di incredulità e l'ambiguità – se sia donna o animale – dura sino al finale, quando il conte, che è stato contagiato dal delirio di Ilario, prima di morire, in un momento di lucidità, riconosce nell'iguana una creatura umana e spezza la sua illusione di portarla via dall'isola, di condurla a Milano, di farne una principessa e addirittura di sposarla. Dopo lo sbarco nell'isola di Ocaña il racconto comincia a perdere la linearità sino a precipitare, nella seconda parte del libro, e in particolare nel finale, in un vortice di visioni per cui episodi cronologicamente diversi e distanti si sovrappongono e s'intersecano in un gioco di specchi che non consente facilmente di distinguere fra realtà, sogno e delirio. Anche il conte Aleardi, garante all'inizio della verità razionalistica (la sua origine milanese rappresenta anche l'illuministica fiducia nella ragione professata dalla stessa Ortese in tante occasioni), cede, infatti, pian piano alla follia dell'irreale (il male di Ilario e dell'isola di Ocaña), sino al momento in cui, in una mirabile visione, l'iguana, dopo essere stata maltrattata dai suoi padroni, sembra si suicidi divenendo così incarnazione del creato oppresso e di Dio addirittura, per cui compare in una cerimonia funebre agli astanti, come resuscitata, nelle sembianze di una farfalla. Tutto il racconto è attraversato da una sottile vena umoristica che fa apparire vicenda e personaggi grotteschi anche quando essi rappresentano la tragedia. L'iguanuccia, ad esempio, dopo aver avuto in dono dall'ospite milanese una sciarpa di seta filettata d'oro, si specchia con vanità in un paiolo di rame «con certe mossettine che a qualsiasi spettatore, meno che al tenero conte, sarebbero parse grottesche, per non dire orripilanti». Da non dimenticare è, d'altra parte, l'indignazione che l'autrice confessa di provare quando scrive *Iguana*, indignazione per la condizione dei poveri e degli oppressi, cui si accompagna sempre il sarcasmo nei confronti dei poteri, e quindi anche del mondo intellettuale e del mondo dell'editoria (milanese) in cerca di storie edificanti da un punto di vista sociale ma con un che di esotico e di meraviglioso – da questo punto di vista il romanzo risulta legato all'attualità del tempo della scrittrice, che a Milano aveva vissuto prima della scrittura dell'*Iguana*. Di editoria Ortese discute d'altronde con toni accesi in uno scritto del 1980 intitolato *Attraversando un paese sconosciuto* in cui fa risalire a «vent'anni» prima, cioè proprio agli anni sessanta, il fenomeno del successo di libri prefabbricati o concordati in funzione del pubblico e del commercio. A proposito dell'insuccesso del suo *Porto di Toledo* e della casa editrice Rizzoli che lo aveva pubblicato, sottolinea come la preferenza del mercato contemporaneo sia rivolta o al libro confezionato o al libro politico di punta e di consenso (e Adelchi chiede proprio questo al conte, un

libro “politico” sul tema dell’oppressione dei più deboli che contenga anche elementi di meraviglioso e di attraente come potrebbe essere la storia dell’amore impossibile fra un nobile e un’iguana):

Quella Casa aveva in mano una quantità di autori e di opere, di scrittori reali (la gran parte, di ieri) e di scrittori inventati, fabbricati, prefabbricati. E sapeva che questa, dello scrittore inventato, fabbricato, è la linea universale, che passa oggi per l’Equatore, dell’opera nuova che voglia essere vendibile. O se no, per passare, deve essere politica. Dunque: o libro politico – di punta e consenso – o narrativa industriale. Sembra un’assurdità questo binomio; eppure, oggi, è un binario. Forse è un binario che corre dovunque. In Italia, poi, è il sistema dominante.¹¹

Ma torniamo alla sospensione di incredulità che produce l’apparizione dell’iguana nel romanzo e al tema della follia che nella seconda parte, in particolare, occupa uno spazio rilevante nella narrazione: la follia di Ilario, aspirante scrittore, depresso e invecchiato, «immerso in eterna fantasticheria» che, in un bellissimo episodio, mostra il suo lato delirante, quando si traveste da cavaliere antico indossando abiti stravaganti, compreso un cappello piumato, per recarsi ad incontrare la sua futura sposa; e la follia di Daddo che, conosciuta l’iguana, se ne invaghisce, e continua per tutto il corso del romanzo ad essere ossessionato da quella sua natura ambigua tra donna e animale, un po’ come il protagonista della *Pietra lunare* di Tommaso Landolfi, innamorato di Gurù, una donna con zampe di capra. Entrambi i personaggi maschili del romanzo di Ortese sono in conflitto con la realtà a causa delle loro “allucinazioni”, un po’ come Don Chisciotte che si crede protettore degli oppressi e cavaliere errante in un mondo irrealistico frutto della sua follia. Il riferimento a Don Chisciotte non è straniante perché nell’*Iguana* vi sono almeno due piste che riconducono al romanzo di Cervantes, il quale, ricordiamo fra le parentesi, è anche sottotesto delle vicende narrate nella *Cognizione del dolore* di Gadda. La prima traccia è che l’isola di Ocaña non è nelle carte nautiche, come scrive l’autrice, ma è pur sempre una località sita tutt’oggi nella Mancina: lo spazio del romanzo è dunque, in certo senso, ispanico e donchisciottesco. Da un punto di vista intertestuale diventa rilevante quindi il riferimento al filosofo spagnolo Miguel de Unamuno, che Ortese colloca proprio in chiusura di libro, quando il narratore si rivolge per l’ultima volta al lettore:

E con ciò, Lettore cortese, ci congediamo, come il Bosio e altri più fortunati, da Ocana e dalla sua umile umanità. E se del mare che si è chiuso così facilmente

¹¹ EAD., *Attraversando un paese sconosciuto*, cit., pp. 23-24.

su questi mali e questi sorrisi, e sulla figura di un cupo gentiluomo, se del tempo che passa senza sosta, a Milano come nelle isole, tutto trascinando, diretto alla eternità, ti sorprenderai, ricorda, per favore, le pressanti domande di Unamuno, così alle tue simili, e vedrai che almeno tale sorpresa rimane uguale.¹²

In una stesura della clausola non datata, che potrebbe essere anteriore alla redazione pubblicata nel 1965, la stessa autrice indica esplicitamente il testo unamuniano al quale si fa riferimento, cioè il *Cancionero*, orientando la conclusione «verso una disillusa riflessione sulla transitorietà del dolore e del conforto»,¹³ laddove invece l'esito della princeps presenta un riferimento al filosofo spagnolo più allusivo, per il rinvio a imprecisati quesiti:

E con ciò, Lettore cortese, ci congediamo, come il Bosio e altri più fortunati, da Ocaña e dalla sua umile umanità. E se del mare che si è chiuso così facilmente su questi mali e questi sorrisi, e sulla figura di un raro gentiluomo, ti sorprenderai, ricorda, per favore, le pressanti domande di Unamuno, nel suo *Cancionero*:

¿Carrión de los Condes, sabes
De los Condes de Carrión?
¿Y al estallar el repique
De tus naves, qué respondes?
¿No oyes a Jorge Manrique,
Carrión, Carrión de los Condes?

¿Y los Condes, qué se hicieron?
¿Qué del Cid y su romance?
¿Tus colpas, dónde se fueron?
¿Cuál, Jeorge, tu último lance?¹⁴

Stando dunque alla redazione definitiva, il riferimento a Unamuno appare più sfumato e non può, anche per via della Ocaña “spagnola” e donchisottesca di cui abbiamo detto, non rinviare alla celebre *Vita di Don Chisciotte e Sancio Panza*, che fu tradotta in Italia da Antonio Gasparetti presso Rizzoli nel 1961 – non è improbabile che Ortese conoscesse questa traduzione dell'opera di Unamuno uscita con l'editore al quale aveva proposto l'*Iguana* ricevendone un rifiuto e con il quale pubblicherà *Il porto di Toledo* nel 1975. *La vita*

¹² EAD., *L'Iguana*, cit., p. 184.

¹³ A. BALDI, *Nota al testo dell'Iguana*, cit., p. 915.

¹⁴ *Ibid.*

di *Don Chisciotte* di Unamuno presenta d'altra parte anche una interessante contiguità stilistica con l'*Iguana*, rappresentata dai frequentissimi appelli al lettore (a dire il vero presenti anche in altre opere di Ortese ma non in maniera così massiccia) che in entrambi i testi si incontrano. Inoltre, nel romanzo di Ortese viene citato, come nel libro di Unamuno, il poeta quattrocentesco spagnolo George Manrique, autore di un'opera in versi intitolata «*Coplas*» per la morte del padre dedicata appunto alla morte del padre avvenuta ad Ocaña in Spagna. Dalla raccolta di poesie di Manrique sono tratti i versi che il Ilario legge a Daddo quando questi insiste per aiutarlo a liberarsi dall'impaccio del matrimonio di interesse con la ricca americana che comprerà l'isola. Quei versi rimangono impressi nella mente di Daddo proprio nel momento in cui la sua ragione comincia a vacillare di fronte alla disgrazia dell'iguana, che in seguito al matrimonio di Ilario dovrà rassegnarsi al suo destino di oppressa, non potendo più aspirare al "paradiso" promessole dal suo padrone prima che questi decidesse di sposare una ricca straniera per salvare il suo patrimonio. Il legame intertestuale con la *Vita di Don Chisciotte e Sancio Panza* nell'*Iguana* crea in certo modo anche un collegamento con *Il mare non bagna Napoli* e poi con *Il porto di Toledo*, ponendo il romanzo del '65 proprio al centro di una parabola espressiva e tematica. A fronte dell'ambientazione portoghese, esso appare infatti permeato da un'atmosfera letteraria ispanica (Unamuno, Manrique e Cervantes) che può ricondurre alla "borbonica" Napoli, cioè alla città amata-odiata dalla scrittrice e ai contenuti che Napoli, quella del *Mare* e quella del *Porto* rappresentano: da una parte il realismo e la polemica contro l'oppressione dei più deboli, dall'altra i ricordi della vita irreali del *Porto di Toledo*, in cui viene narrato, con travestimento ispanico, il riscatto artistico della stessa autrice (un drago verde) dalla povertà. Vi è poi all'interno dell'*Iguana* un fil rouge che consente di problematizzare il contrasto fra reale e irreali, fra razionale e soprannaturale, fra vita e sogno, anche fra verità e follia, e proprio alla luce della citazione di Unamuno, che potrebbe, come si è detto, essere riferita anche alla *Vita di Don Chisciotte*. In questo libro il filosofo spagnolo riscrive il capolavoro di Cervantes come se i due protagonisti fossero, a prescindere dal loro autore, esseri autonomi, vere e proprie persone. La sua intenzione è di rappresentare attraverso le loro avventure un percorso non solo narrativo ma spirituale, assimilabile a quello del cavaliere evangelico Ignazio di Loyola, per cui ogni avventura del cavaliere della triste figura diventa un esercizio di perfezionamento della fede che si compie attraverso la lotta fra la ragione e la vita, e fra quest'ultima e la morte.¹⁵ Quello che più interessa la scrittura dell'*Iguana* non è tanto la dimensione religiosa della

¹⁵ Cfr. C. BOLOGNA, *Il Cavaliere della Fede che ci fa saggi con la sua follia*, introduzione a M. de Unamuno, *Vita di Don Chisciotte e Sancio Panza*, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. XIII-XXXIV.

follia di Don Chisciotte su cui insiste Unamuno, anche se sfumature in questo senso si colgono nel romanzo di Ortese relativamente alla figura dell'iguana, che nella seconda parte sembra assumere agli occhi dello straniato Daddo quasi la fisionomia di una divinità, e proprio di Dio. Quello che più interessa del rinvio ortesiano a Unamuno è il riferimento alla persona-personaggio di Don Chisciotte – in una prospettiva laica –¹⁶ per spiegare l'ambiguità dell'iguana e la follia, non tanto di Ilario, quanto di Daddo. Daddo e l'iguana sono entrambi espressione di quel tema della “libertà dall'oppressione” che sottende l'intero romanzo, e sono incarnazione di una diversità esistenziale e espressiva che può trovare nel confronto con le avventure di Don Chisciotte una conferma al discorso sul sogno del drago verde citato all'inizio, anche attraverso la marcatura dell'autoidentificazione (l'autrice del romanzo è un essere “diverso” come il drago verde, e come Don Chisciotte si avventura nel mondo irreale di Ocaña per salvare i più deboli). A proposito della diversità, che è la radice dell'arte, la scrittrice si esprime in questi termini:

Oggi si dà alla parola *diverso* una dimensione fisica o psichica limitata alla sfera affettiva, personale. I veri diversi, per mia esperienza, sono altri, e sono di sempre: sono i cercatori d'identità, propria e collettiva, e nazionale, e d'anima. Coloro che videro il cielo, che mai lo dimenticarono, che parlarono al disopra dell'emozione, dove l'anima è calma. Che non credono, o credono poco, ai partiti, le classi, i confini, le barriere, le fazioni, le armi, le guerre. Che nel denaro non hanno posto alcuna parte dell'anima, e quindi sono incomprabili. Quelli che vedono il dolore, l'abuso; vedono la bontà o l'iniquità, dovunque siano, e sentono come dovere il parlarne. I cercatori di silenzio, di spazio, di notte, che è intorno al mondo, di luce, che è intorno al cuore.¹⁷

Tornando a Don Chisciotte, e alla sua “diversità, può essere utile soffermarsi sulla lettura di Maria Zambrano dell'opera di Cervantes, la quale risulterebbe caratterizzata da una estrema ambiguità prodotta dallo sguardo che ogni individuo lettore proietta sul personaggio identificandosi, con un gioco di specchi, ora in Don Chisciotte, appunto, ora in Sancio, doppio del cavaliere della Mancia: uno rappresenta la follia, l'alienazione, l'incantamento; l'altro, l'uomo comune:

Don Chisciotte è un folle sacro, un “innocente” che grida perché lo si liberi dagli incantamenti del mondo. L'ambiguità si accentra perché don Chisciotte è posseduto dalla follia della liberazione, della libertà. La libertà è la sua passione,

¹⁶ Cfr. P. CITATI, *La principessa dell'isola*, in A. M. ORTESE, *L'Iguana*, cit., pp. 199-204.

¹⁷ ORTESE, *Attraversando un paese sconosciuto*, cit., pp. 30-31.

essa si confonde con la sete di giustizia, ma giustizia per lui sarà sempre libertà [...]. E la più grande ambiguità dell'opera di Cervantes è che l'eroe, che consacra lo sforzo del suo braccio e la sua inflessibile volontà alla liberazione di tutti quelli che incontra nel suo cammino, sia colui che ha bisogno, più di chiunque, [...] che qualcuno o forse tutti accorrono alla sua riscossa, alla sua liberazione. Tale ironia che sostiene senza tregua Cervantes in ogni pagina del suo libro e che ne fa più che un libro, una ferita.¹⁸

Anche il romanzo dell'iguana è un grido di dolore contro il male del mondo (la mancanza di libertà e il bisogno di giustizia) e in questo non si discosta dal resto della produzione di Ortese, come non se ne discosta per una profonda identificazione con gli umili e con coloro che soffrono per la condizione di questi ultimi. Come il drago verde rappresenta l'autrice, così pure, nella favola allegorica del 1965, l'animaluccio verde, vessato dalla povertà e dal sopruso dei potenti, è Ortese stessa; così come in Daddo essa mette in scena il conflitto interiore che le appartiene in quanto intellettuale e scrittrice impegnata nella storia del suo tempo e proiettata verso il futuro. Sembra quindi sia la stessa autrice a prendere la parola quando nel corso di un dialogo sull'arte fra il marchese Ilario e il conte, quest'ultimo definisce il termine realismo: «un'arte di illuminare il reale»: «il reale è a più strati, e l'intero Creato, quando si è giunti ad analizzare fin l'ultimo strato, non risulta affatto reale, ma pura e profonda immaginazione». Ancora, in una conversazione fra i due personaggi emerge un altro nodo della riflessione di Ortese, cioè a dire il problema filosofico del male. Il conte milanese, rammarricato che discorsi sul bene, sul male e sul significato dell'universo non possano più farsi a Milano, è ben felice di esprimere la propria opinione secondo cui lo svolgersi del creato e la sua gestazione risultano avere una «finalità amorosa», mentre il male sembrerebbe non esistere, «non personalizzato, per lo meno, non intenzionale; ma solo come momento del divenire, il momento, per così dire, pratico». Pessimista è invece il parere di Ilario che espone al riguardo una «premessa tra scherzosa e folle, o un mistico paradosso», proprio nel gusto della scrittrice, secondo il quale anche il ritardo di un risveglio artistico – culturale (e quindi editoriale) del Portogallo dipenderebbe da «una coscienza assai dolorosa del dualismo che sta alla base del Creato; e dalla certezza che, crescendo il bene, così pure crescerà il male; e che questi, più forte del primo, si vale di ogni opera, azione progresso del bene per accendere il suo fuoco, come è possibile vedere (disse) dalle attuali condizioni dei popoli». In altri termini, secondo Ilario:

¹⁸ M. ZAMBRANO, *Lo sguardo di Don Chisciotte*, in EAD., *Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, a cura di F.M. Martin, Le Lettere, Firenze 2006, p. 60.

essendo qualsiasi bene incentivo al male, incoraggiamento per questi a mettere fuori la sua spaventosa testina, appariva somma pietà astenersi da qualsiasi bene, acciocché la vita nel suo complesso di bene e di male poco alla volta deperisse, e scioltosi infine il nodo vitale, chi o coloro avevano fatto il primo errore, avvedutisi, cambiassero sistema, ricostruendo un mondo privo affatto di male. Questo dimostrandosi il vero fine della cultura – l'arenamento della vita, e la divulgazione del principio che la vita va rifatta attraverso un ritorno al vuoto primigenio – era evidente che la vita più giusta, il vero compito di ogni gentiluomo o poetico genio, stava nel ridurre al minimo, o almeno tener celato, il proprio respiro, al fine di non soffiare sul fuoco di un Creato malizioso e stipato come un uovo di delitto e di inganni (disse) irriferribili.¹⁹

È evidente che il marchese Ilario, quando discute del male, sta riferendosi anche alla verde bestiola che tiene in condizione di schiavitù relegata in una stanzuccia murata alla quale si accede attraverso una botola situata nella cucina. Il suo comportamento nei confronti dell'iguana è quello dell'oppressore e peggiora nel corso della narrazione in prossimità del finale anche a causa della visita dei genitori della promessa sposa che nel vedere la bestiuccia rimangono inorriditi al punto da mettere in discussione l'accordo matrimoniale. In un accesso di ira, infatti, Ilario malmena l'iguana e la allontana dalla casa provocando in Daddo un forte sconcerto e i primi segni di uno spaesamento che si concluderà con un vero e proprio delirio provocato da visioni ossessive e da sensi di colpa che lo vedono protagonista straniato addirittura di un processo intentato dal popolo di Ocaña per l'assassinio del loro dio, cioè della creatura verde. Si è detto che l'iguana è della stessa specie del drago verde del sogno raccontato a Dario Bellezza, si tratta di una creatura "diversa" – intanto, una donna in un'isola abitata da soli uomini –, un essere che è estraneo, quasi soprannaturale, e insieme umano. L'iguana è dotata di intelligenza e immaginazione e per certi versi, come s'è detto, è specchio dell'autrice che in questo romanzo, come in altre occasioni, esplora anche le diverse qualità della natura umana e della natura in senso ampio, tenendo lo sguardo rivolto al cielo, ad un sovramondo della ragione e anche dell'immaginazione dal quale proviene il mistero dell'esistenza e della creazione artistica. La creaturina verde incarna forse proprio la poesia (nel finale del romanzo essa ne compone una con rudimentali strumenti di immaginazione e di scrittura). Si tratta di una "poesia", o arte in senso ampio, che è stata ridotta in schiavitù, che vive in isolamento, che viene maltrattata da chi detiene il potere, che viene addirittura considerata diabolica dai superstiziosi, che viene derisa perché con-

¹⁹ ORTESE, *L'Iguana*, cit., pp. 38-39.

siderata alimento di follie in un microcosmo mortificato ma anche assetato di denaro. L'iguana non conosce il valore dei soldi, i suoi valori sono le sue poetiche pietruzze, quelle con le quali i suoi padroni la pagano fingendole monete. Il romanzo non fornisce indicazioni cronologiche precise ma sembra proprio la scrittrice stia raccontando il suo tempo e la sua storia: lei stessa oppressa dalla povertà e desiderosa di acquisire attraverso la scrittura il respiro della libertà in una società come quella degli anni sessanta che mortifica l'arte a vantaggio del mercato e in cui anche gli intellettuali sembrano in certo modo integrati. Se *Nel silenzio della ragione* l'obiettivo polemico erano gli scrittori napoletani, nell'*Iguana* sono Milano e l'industria culturale milanese ad essere nel mirino di Anna Maria Ortese. Negli anni sessanta al centro della polemica c'è Milano come simbolo del progresso industriale italiano che lascia dietro ancora una volta i problemi dei più deboli, e Milano come luogo simbolo della cultura della nuova Italia, dell'editoria industriale che non comprende il valore della poesia e limita la libertà di chi la pratica. A fronte di ciò poeticissimo è il racconto dell'*Iguana*, che l'autrice volle un «romanzo-fiaba [...], difficile per reazione all'atroce linguaggio corrente»,²⁰ come poeticissima è la definizione di libertà, anche come ritmo, che Ortese dà in un'intervista del 1984 raccolta nel volumetto *Corpo celeste*, in cui non manca di ribadire le ragioni civili e etiche della sua scrittura contro l'ingiustizia e la prevaricazione di tutti i tempi.

La libertà è un respiro. Ma tutto il mondo respira, non solo l'uomo. Respirano le piante, gli animali. C'è ritmo (che è respiro) non solo per l'uomo. Le stagioni, il giorno, la notte sono respiro. Le maree sono respiro. Tutto respira, e tutto ha il diritto di respirare. Questo respiro è universale, è il rollio inavvertibile e misterioso della vita. Se la libertà è prima di tutto un respiro, se è il respiro: sì, rispondo, c'è libertà per l'uomo²¹.

²⁰ EAD., *Attraversando un paese sconosciuto*, cit., p. 50.

²¹ EAD., *Corpo celeste*, cit., p. 121.