

heteroglossia



Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà.
 Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali

eum x quaderni

Heteroglossia n. 12

Simboli e metafore di trasformazione nella dimensione pluriculturale delle lingue, delle letterature, delle arti

Atti del simposio internazionale, Macerata 17-18 Novembre 2010

a cura di Graciela N. Ricci

eum

In memoriam János Petöfi

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 12

Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarità. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali.

Comitato scientifico:

Lisa Block de Behar

Aline Gohard Radenkovic

Karl Alfons Knauth

Claire Kramersch

Hans-Günther Schwarz

Manuel Ángel Vázquez Medel

Geneviève Zarate

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato di redazione:

Hans-Georg Grüning

Danielle Lévy

Graciela N. Ricci

Armando Francesconi

Mathilde Anquetil

Segreteria:

Mathilde Anquetil

isbn 978-88-6056-349-1

Prima edizione: giugno 2013

©2013 eum edizioni università di macerata

via Carducci (c/o Centro Direzionale) - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Stampa:

stampalibri.it - Edizioni SIMPLE

via Trento, 14 - 62100 Macerata

info@stampalibri.it

www.stampalibri.it

Elisabetta Pichetti (Università di Macerata)

La parola trasformante nel romanzo *L'Iguana* di Anna Maria Ortese

Introduzione

Tutta l'opera di Anna Maria Ortese è intrisa di metafore e simboli che si intrecciano e si caricano di significato vicendevolmente. In questo contesto si è deciso di prendere in esame il romanzo *L'Iguana* (Ortese, 1965)¹, poiché in esso è presente in maniera significativa il tema del mutamento, anzi potremmo definirlo un romanzo di trasformazione. Basti pensare al personaggio che dà il nome a tutta l'opera: l'Iguana, che in sé incarna il cambiamento, apparendo all'interno di uno stesso capitolo con diverse sembianze e con gli appellativi di "bestiola", "vecchietta", "ragazza" ed "Esterellita"; inoltre, il suo aspetto preponderante da Iguana, richiama immediatamente ad una natura anfibia, sia di terra che di mare, quindi soggetta e portata per sua stessa natura al cambiamento di stato. Anche a causa di tale peculiarità sono molto frequenti i riferimenti all'acqua e al mare a le metafore ad esso legate². Questo personaggio racchiude in sé,

¹ In questo contributo si fa riferimento all'ottava edizione Adelphi, 2007. (Altre edizioni: "Il Mondo", fra l'ottobre e il novembre del 1963, i primi otto capitoli; Vallecchi, Firenze 1965; Rizzoli, Milano 1978, con prefazione di Dario Bellezza; Milano: Adelphi 1986, con in appendice parte del testo-intervista di Bellezza e postfazione di Pietro Citati).

² Pietro Citati definisce *L'Iguana* un «racconto di avventure marine, che profuma di *Robinson Crusoe* e di *Isola del tesoro*». P. Citati, *La principessa dell'isola*, postfazione a Ortese (1986: 201). Monica Farnetti parla di «complicità marina» associata alla

non uno, ma molteplici significati, figurando sia la “natura”, sia “la donna”, “lo scrittore”, “gli emarginati e i piccoli”³. I simboli di trasformazione non sono limitati all’Iguana, ma si estendono a tutti i personaggi del racconto, i quali presentano una natura ibrida: il conte, come è deducibile dal nome Don Carlo Aleardo di Grees, dei duchi di Estremadura-Aleardi, e conte di Milano è di evidente “origine per due terzi svizzero-iberica, e nonpertanto il più allegro e buon lombardo che si possa dare” (Ortese 2007: 16); anche il marchese don Ilario Jimenez dei Marchesi di Segovia, conte di Guzman, nonché unico abitante, assieme ai fratelli e all’Iguana, dell’isola di Ocaña, ha una natura molteplice, nonché doppia; infatti durante la notte subisce una vera e propria trasfigurazione tanto da assumere il nuovo nome Jeronimo Mendes («il più *profondo* nome del marchese») (Ivi: 84). Nella narrazione

letteratura della Ortese, sostenendo che «il mare le si offre infatti ripetutamente come tema e come campo semantico dal quale dipende, tecnicamente, un intero racconto, e talvolta un romanzo: tra ambiente e personaggi, azione e svolgimento, e un’atmosfera di acquario in cui tutto si sospende». (Farnetti, 1998: 83). Nel racconto il senso della vita viene rintracciato nelle mutazioni e nelle trasformazioni che caratterizzano i giorni e la natura, e l’autrice per esplicare la sua concezione della vita utilizza l’immagine del mare: «Come tutti i nostri giorni, cioè la vita, il cupo mare che ci circonda, cambia perfino di sostanza, » egli disse « sì da trasformarsi, è il caso di dirlo, in trepida aria». (Ortese 1986: 71). In questo caso viene ripreso anche il senso di ciclicità dell’Universo. In uno dei passi conclusivi l’io narrante compie delle riflessioni sul senso della vita e paragona il suo continuo cambiamento allo stato del fiume che si dirige al mare, dove troverà il riposo: «Ma insieme era lieto, perché capiva che questa vita, e le sue condizioni [...] erano di mutamento, erano un viaggio per un continente più grande, un reale più dolce, privo di umiliazione e perplessità, e di tutti quegli inganni coi quali la vita intende dimostrare che non è (essa) il fiume o il rivo che corre al mare: mentre non è altro, e là, in un quieto azzurro, riposerà». (Ivi: 171). La concezione del riposo legato al mare è rinvenibile anche in riferimento alla fine della vita, infatti il conte è seppellito in una cappella in mezzo al mare: «una cappella ancor più solitaria, che però i fratelli dotarono furtivamente di una finestrina, e siccome era sul fronte del mare, non altri che le onde confuse del mare, quando si avvolgono su se stesse nell’arcano tramonto, potevano guardare nel vuoto interno». (Ivi: 178). La stessa bara dove è deposto il conte richiama l’ambiente marino, essendo questi «Disteso in una specie di barca di quercia». (Ivi: 174).

³ Per un approfondimento a riguardo si consulti la voce “Iguana” in M. Farnetti M., *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 62-64; la sopracitata postfazione di Citati a Ortese (1986) e L. Clerici (2002), *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano: Mondadori.

l'aspetto onomastico gioca un ruolo fondamentale nel designare le metamorfosi psico-fisiche dei personaggi⁴. Infatti lo stesso conte all'inizio del romanzo compare spesso con il nome Daddo ad indicare il suo carattere gioviale e ingenuo di architetto milanese, mentre alla fine viene chiamato "Conte di Cristo", "Signore", a designare la sua missione cristologica. Nell'opera tutti gli elementi presenti concorrono a costruire questa idea di mutamento, tanto che «atmosfere e ambienti, scenari e paesaggi, i colori del mare, del cielo e degli astri, mutevoli secondo i momenti e le situazioni, non sono elementi di supporto alla narrazione, ma ne risultano sempre parte integrante e necessaria» (Borri 1988: 58). Un'altra immagine che incarna il cambiamento e che è riconducibile ai personaggi è quella della casa. Questo luogo, simbolo della psiche umana, con le sue stanze e i suoi meandri, durante tutta la narrazione accompagna le fasi di trasformazione degli abitanti, accrescendone il senso. Basti pensare che ad inizio romanzo ci si trova di fronte ad un'abitazione desolata e diroccata, mentre alla fine, in seguito all'opera redentrica del conte (che oltretutto è un architetto), la stessa è divenuta un piccolo, ma gradevole hotel. Legati alla miseria della casa sono anche i personaggi di Hipolito e Felipe Guzman, i due fratelli del marchese, che spesso vengono descritti attraverso metafore che richiamano l'immobilità (pietra) e il mutismo.

Nel romanzo il fattore che porta alla rivoluzione dello *status quo* è l'amore. In particolare questo si incarna e realizza nella parola che è di per sé un'emanazione d'amore e una delle prime manifestazioni di rispetto e cura verso una persona. Nel libro la parola è portatrice di gioia e speranza ed è vista come fonte di salvezza. In tutti i momenti cruciali del racconto, oltre che nei dialoghi, la parola compare e si palesa anche attraverso citazioni e riferimenti a libri o a case editrici.

⁴ Questo aspetto è significativo in tutta l'opera della Ortese: «L'inquietudine è questo: ricercare senza tregua, il nome che avevi» (Ortese 1997: 115). Si tratterà quindi di un «tema» di cui molti luoghi della sua opera costituiscono sapienti e malinconiche «variazioni» (Farnetti 1998: 100).

Nonostante nell'opera siano numerosi gli elementi che si prestano alla tematica della trasformazione, tanto da essere stato definito un romanzo «dove l'eccesso apparente di decorazione gronda di simbolismo» (Citati 1986: 201), in questo contesto si è deciso di approfondire i simboli legati alla parola e alla casa. Quindi si effettuerà una rilettura del romanzo ponendo al centro la parola ed i significati ad essa legati.

Parola, amore e casa

Parola, amore, e casa sono elementi strettamente uniti tra loro nel romanzo preso in considerazione e nella poetica della Ortese.

Si può dire che è la stessa letteratura (manifestazione della parola) a dare il moto al racconto, poiché il conte prima di partire da Milano e imbattersi nell'isola di Ocaña, promette ad Adelchi, un suo amico editore, tra la sfida e il gioco, di portargli di ritorno un manoscritto contenente una storia capace di stuzzicare e svegliare l'attenzione dei lettori ormai saturi dall'eccesso di produzione editoriale, ad esempio «le confessioni di qualche pazzo, magari innamorato di una iguana» (Ortese 2007: 17). Appena il conte giunge nell'isola la prima cosa che scorge è il trio dei fratelli Guzman con l'Iguana intenti in una «strana occupazione» (Ivi: 16), cioè la «lettura, o l'ascolto, di qualche poema o romanzo» (*Ibidem*), anche se questa attività sembra interessare solo il marchese in quanto i restanti abitanti dell'isola hanno un atteggiamento apatico e distaccato. Ecco che nella narrazione la lettura serve già da discriminare tra personaggi:

Hipolito e Felipe [...] ripresero il loro atteggiamento apatico, lo stesso che avevano mentre ascoltavano la lettura del libro, [...] frutto, oltre che della loro rozza e muta natura, e perciò di un lentissimo movimento dell'immaginativa, anche della disperazione economica in cui palesemente versavano, e che non trovava requie, come nel candido Ilario, in qualche risorsa letteraria. (Ivi: 29)

Il marchese Ilario si distingue così dai suoi fratelli proprio per questo suo aggrapparsi alla letteratura in risposta al nulla e

all'immobilità che lo circonda: «Essi sembravano avveduti a tal punto del deserto e la decrepitezza in cui erano relegati, e così consci di non poterne uscire in modo alcuno, che quell'attenzione che ponevano alle letture del fratello doveva interpretarsi sicuramente come l'impossibilità, per un morente, di scacciare una mosca, non già come attenzione» (*Ibidem*). Questo senso di stasi forzata attraversa tutta la prima parte del romanzo e caratterizza gli abitanti dell'isola. Da notare che i due fratelli Guzman sono "muti" cioè sprovvisti di parola e che, a differenza di Ilario e nonostante il loro casato, hanno un aspetto di «mandriani o di servi» (Ivi: 28). In risposta all'accoglienza del marchese, il conte gli dona alcuni romanzi italiani: ecco che il libro ritorna ed è eletto a mezzo di ringraziamento tra gentiluomini. Eppure il marchese, per quanto trovi sollievo nei libri, sembra essere imprigionato dalle sue stesse letture e condannato ad una condizione di immobilità; infatti il conte, visitando la dimora del giovane don Ilario, nota libri polverosi sparsi nelle stanze, ma soprattutto rimane colpito dalla biblioteca del giovane:

una torricella che, di fuori si vedeva adornare la casa come un dente guasto. Anche qui, polvere, scalini rotti, e in più un odore acre di carta accumulata da anni, d'inchiostro marcio, che, legandosi alla scena vista allo sbarco, rivelò al conte, per essergli in qualche modo familiare, quale fosse la vera attività del giovane Segovia. Quell'odore, diceva che il giovinetto, nato tra le carte, tra quelle viveva e sempre avrebbe vissuto. Era un letterato, un bibliofilo, forse; comunque un uomo immerso in eterna fantasticheria. (Ivi: 35)

In questa descrizione regna il campo semantico del marcio e della decomposizione che ben si lega alla condizione della casa e della psiche dei personaggi e che rimanda alla morte ontica in cui sono immersi. Di fronte a tanta desolazione il conte si sente struggere e intravede solo nella pubblicazione una possibile salvezza. Quindi propone al marchese di mostrargli un suo manoscritto affinché lo possa portare al suo amico editore milanese. Nel momento stesso in cui don Ilario sente parlare di una possibile edizione dei suoi scritti affiora in lui un attimo di gioia e speranza; eppure tale sentimento viene immediatamente soffocato dal suo pessimismo che blocca qualsiasi atteggiamento positivo nei

confronti della vita e che anziché portare al progresso, condanna l'uomo alla stasi, o peggio, al regresso. Infatti, il conte scopre nel marchese «un atteggiamento, davanti alla parola cultura, che non poco lo colpì, e non favorevolmente» (Ivi: 38), poiché egli attribuisce non a questioni economiche «il ritardo, in Portogallo, di un risveglio artistico-letterario (e quindi editoriale); sibbene alla presenza, nell'animo portoghese, e pur entro tanto sonno, di una coscienza assai dolorosa del dualismo che sta alla base del Creato» (*Ibidem*); infatti il marchese ha la 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» (*Ibidem*). Come risposta a questa visione della vita a parere del marchese è necessario «astenersi da qualsiasi bene» (*Ibidem*) e di conseguenza non impegnarsi ad incentivare la cultura, poiché il suo vero fine è «l'arenamento della vita» (Ivi: 38). L'affrontare tali discorsi fa ripiombare il marchese in una condizione di «atroce fissità di pietra» (Ivi: 39), a sottolineare la prigionia, la solitudine e la disperazione a cui si sta condannando rifiutando la cultura e nel caso specifico la parola. Infatti, recandosi in biblioteca, il conte nota un'atmosfera da prigione o tomba, più che da luogo di studio:

Alta, molto alta e stretta, con un soffitto a cupola, prendeva luce da una sola finestra, profondamente incassata nel muro, quasi una feritoia, cui si accedeva da tre scalini di ardesia, ed era sigillata, più che chiusa, da tre vetri-
ni istoriati. Davanti a tale finestra era posto, di sghembo, un cupo banco scolastico: il tavolo del letterato. La poca luce che, passando tra un gruppo di re portoghesi, rigidi e incantati, arrivava colà, aveva un che di freddo, di estraniato a questo mondo; per cui invadendo quel puerile scrittoio sparso di carte e cannuce impolverate e calamai rotti o asciutti, e perciò senza tracce di un recente lavoro, sembrava mormorare che tra quei fogli non vi era nulla, assolutamente nulla che meritasse di essere letto, stampato, celebrato, e ciò metteva un senso di paura. (Ivi: 43-44)

Di fronte allo scenario desolante e di rigido stallo fisico e intellettuale anche il conte sembra avere un momento di scoramento, eppure non desiste dalla sua fiducia nella parola come fonte di riscatto e scorge due poemetti di don Ilario intitolati «Portu-

gal» e «Penosa» e comincia a leggerli scoprendo che in passato il marchese si era innamorato di una scimmietta. Attribuendo questa follia all'isolamento in cui il marchese era relegato, il conte rafforza ulteriormente la sua intenzione di ricondurlo alla vita pratica sottraendolo dalle sue fantasie pericolose circa l'universo, la vita e i sentimenti e facendogli pubblicare un libro che gli avrebbe portato soldi, amici e donne. Ecco che il ritorno al tema della pubblicazione riporta gli animi, *in primis* del marchese, ad un atteggiamento lieto:

Ilario sembrava così felice, a un tratto, così dimentico delle sue passioni, così grato al conte della sua bontà, che il primo turbamento del Daddo, se pur non completamente vinto, passò; e 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. (Ivi: 50)

La concezione del meccanismo editoriale come qualcosa di interessato solo al profitto e di pubblico ghiotto di opere eccentriche ritorna in seguito alla lettura più approfondita da parte del conte delle operette del marchese:

Forse, vi era anche del buono, e chissà che dopotutto non si trattasse di simbolismo, di una maschera sibillina quanto verbosa per denunciare il famoso problema dell'oppressione. Tutto era possibile. Comunque, né a lui né all'Adelchi, e forse neppure ai critici, toccava decidere: i due poemi, così com'erano, assolutamente incomprensibili, sembravano fatti apposta per provocare quella perplessità e quella noia che sono sicura garanzia di vendita. (Ivi: 52-53)

L'atteggiamento della narratrice non è di condanna nei confronti del personaggio specifico, quanto di constatazione della mentalità diffusa; infatti, tramite l'appello al lettore⁵, la scrittrice esplica il suo punto di vista in merito: «(Tale, lettore caro, era, come vedi, la mentalità del Daddo, che di libri nulla o quasi

⁵ Per un approfondimento della uso dell'appello al lettore nell'opera di Anna Maria Ortese si consulti: Rondini, 2009: 102-106.

comprendeva, come voleva il secolo, e di ciò solo in parte lo accuseremo» (Ivi: 53). Questa affermazione apparentemente potrebbe sembrare un tranquillo rimettere il problema alla cultura in cui è inserito il Daddo, ma in realtà è un'esplicita critica alla nostra cultura, o forse addirittura a quella di sempre. Infatti, per quanto la storia sia narrata al passato, sappiamo bene che il secolo a cui si fa riferimento è quello odierno («secolo attuale») (Ivi: 51), anche perché richiama un fatto ben specifico della storia del '900, cioè la guerra fredda («l'eterna questione tra Russia e America») (Ivi: 22); al contempo bisogna ricordare che trattandosi anche di una «favola romantica⁶», tempi e spazi della narrazione non sono mai specificati con chiarezza, oscillando tra il sogno e il reale e quindi la critica può essere estesa a qualunque periodo⁷. Il conte incarna quindi la perfetta mentalità dell'imprenditore che, almeno inizialmente, ha fiducia nella letteratura principalmente come fonte di guadagno: «"Ma...il denaro...che faresti, allora, del denaro guadagnato coi tuoi poemetti?" ribatté il conte, mentre, rianimandosi, con tutta l'anima sua decideva che la produzione antiquata del ragazzo doveva tradursi in denaro, al più presto, a costo di fondare egli stesso, appena giunto a Milano, una nuova casa editrice» (Ivi: 63). Addirittura il conte confida di investire il denaro ricavato non su una qualsiasi impresa, ma proprio su una casa editrice, ravvisando in questa prospettiva non solo un possibile miglioramento, ma il vero e proprio «risorgimento di Ilario» (Ivi: 64).

Ed ecco che comincia a comparire la parola, che in questo caso si manifesta con la letteratura, come mezzo capace di ridare la vita e trasformare gli animi. Eppure già attraverso qualche gesto precedente del conte era baluginata questa relazione, come nel momen-

⁶ Dal risvolto di copertina a *L'Iguana*, edizione Adelphi 2007.

⁷ «Un altro elemento singolare del romanzo è costituito [...] dagli improvvisi e inattesi riferimenti a situazioni e aspetti della nostra attualità, inseriti nel contesto di una trama svincolata da ogni riferimento a tempi precisi e dirette realtà. Si susseguono, volta a volta, numerosi accenni alle leggi economiche più conosciute, alle attuali imperanti regole di mercato, all'industria turistica di massa, all'andamento dell'attività editoriale, ai compensi per gli autori e simili». (Borri 1988: 59).

to in cui questi aveva espresso un moto di tenerezza verso l'Iguana nel porgerle un libro che le era caduto: «Togliendole dalle braccine quel peso, e raccattando il libro che era caduto, trovò modo di farle una carezza sulla testina paurosa; al che la bestia non rispose nulla, ma ancora levò sul lombardo i suoi occhietti dolci e appassionati, che raccontavano una infinita tristezza, e pareva dirgli "Aiutami!"» (Ivi: 42), o come quando aveva deciso di farsi carico della tristezza dei fratelli Guzman pur di alleviarli dal loro dolore: «Ora il conte, sapendo per esperienza come la regola della speranza sia di non muovere un passo senza la sua sorella tristezza, ne arguì che la seconda, avendolo visitato, ed essendo tuttora con lui, l'altra dicesse buone parole agli ospiti; e ben volentieri, per amore di quegli infelici, accettava di discorrere lui con questa» (Ivi: 58). Anche in questo caso l'atto d'amore passa attraverso il dialogo. Da notare come nell'episodio sopracitato l'animale non proferisca parola e comunichi soltanto con lo sguardo. Questa assenza di parola, o per lo meno presenza sporadica e limitata, caratterizza l'Iguana per tutta la prima parte del romanzo e sta ad indicare l'isolamento in cui era caduta dal momento in cui il marchese l'aveva rifiutata, negandogli l'amore e quindi la parola. Questa, infatti, viene raramente chiamata con il suo nome originario di Esterellita e durante la narrazione non la troviamo associata alla letteratura o alla scrittura: tutt'al più è intenta a portare dei libri o ad utilizzare un giornale come tovaglia su cui poggiare le sue pietre-denaro, quindi usandolo in modo inappropriato, snaturandone la sua funzione originaria. E questo rapporto distorto, anzi questa assenza di alcuna relazione con la parola, è conseguenza del rifiuto subito. Ecco che anche l'Iguana appare muta e impie-trita («pietra immobilità») (Ivi: 84) ed impossibilitata quindi alla parola, manifestazione d'amore:

Ma se colui che, dopo, fu riconosciuto come il Male, non era, all'origine, considerato tale, ma tutt'altro, era baciato e accarezzato [...] sappi, Lettore, che solo costui [...] sa cos'è il freddo mortale del Male. Si dice che l'Inferno sia calore, un calderone di pece, a probabilmente milioni di gradi sopra lo zero, ma in realtà il segno dell'Inferno è nel meno, invece che nel più, è in un freddo, Lettore, davvero assai orribile. Non solo vi è freddo, ma anche solitu-

dine: nessuno ti parla più, tu non riesci a parlare con alcuno. La tua bocca è murata. Questo è l'Inferno. (Ivi: 95)

La narratrice esplica chiaramente come l'assenza di comunicazione porti all'inferno, cioè alla morte eterna. Ma se tanto potente è l'assenza, altrettanto potente ne è la presenza e il conte ne sperimenta l'efficacia in varie situazioni. *In primis* quando, parlando con l'Iguana, realizza che non si tratta della semplice bestiola che appare, tanto da rimanerne innamorato e proporre di seguirlo in Europa. Un altro momento si presenta quando Daddo comincia a pensare che Ilario stesso, rifiutando l'Iguana, si stia trasformando in un animale; eppure il giudizio del conte si smorza proprio perché, mentre sta compiendo tale considerazione, questi gli viene incontro con un libro:

Di ciò, quasi a fornirgli una, del resto, desiderata conferma, parve persuaderlo, almeno il tempo di un attimo, la vista del giovanetto, che veniva verso di lui dall'altro lato della spiaggia, con un libro in mano, e un volto così dolce e ilare, e negli occhi qualcosa di così puro e ispirato, che tutta l'antica amicizia ch'eragli fiorita in cuore per quello sventurato, come un sorriso, riapparve. (Ivi: 112)

Ed ecco che il libro ritorna come simbolo di una fratellanza ancestrale e con esso riappaiono la purezza, la dolcezza, l'amicizia e la fiducia. E soprattutto questo oggetto esaudisce desideri più intimi del conte, facendogli vedere in Ilario il responso al suo bisogno «di una madre o amante o fratello che la vita non avevagli dato» (Ivi: 113). Infatti Daddo è consapevole della mutevolezza e della brevità della vita, tanto da paragonarla ad una nuvola:

Ciò che infine lo rendeva, anche in mezzo alle compagnie letterarie di Milano, così sinceramente devoto e distante, era proprio quella sua certezza di essere un nulla, una inabitata coscienza, una nuvola piena d'acqua, che sarebbe presto sparita. E solo la sua grande educazione gli aveva impedito, fin là, di dolersene, ma ecco che adesso il sottile terrore della vita era salito al suo volto, e lo rendeva desideroso come non mai di una parola cara, un sorriso, una di quelle strette di mano che ispirano la speranza. E guardava perciò, come mai amico guardò un amico, o un bimbo sua madre, l'ineffabile marchese. (*Ibidem*)

In questo passo appare chiaramente come ogni essere umano necessiti nel più profondo una parola ma non qualsiasi, quanto di speranza e d'amore. Ecco che le compagnie letterarie, per quanto piacevoli, non potevano colmare quel desiderio profondo del conte di una "parola cara". Ed il marchese sembra rispondere a questo bisogno del conte tanto da pregarlo di ascoltare dei versi tratti dal libro che ha in mano, precisamente da una pagina «che appariva molto tormentata dalla sua fragile unghia» (*Ibidem*):

«Ascolta, ti prego, questi versi del Commendatore Jorge Manrique, in morte di suo padre, il Maestro di Santiago, e dimmi se Dio stesso non mette tali parole sulla nostra strada, quando ci troviamo a un bivio, e il cuore è saturo di interrogazioni. Ho trovato questo libro, per puro caso, in cucina sotto l'acquaio, credevo d'averlo smarrito [...]». (*Ibidem*)

In questo passo troviamo esplicitata la fiducia nella parola vista come risposta agli interrogativi che tormentano il cuore dell'uomo e come fonte di discernimento nel cammino della vita. Da notare che il libro reperito sotto l'acquaio un chiaro riferimento alle condizioni in cui la scrittrice ha composto il romanzo: «A Roma ho abitato per cinque anni in un appartamento così piccolo, che ero costretta a scrivere in cucina, vicino all'acquaio. Lì e così ho fatto *l'Iguana*. Neppure un prigioniero avrebbe resistito in quelle condizioni» (Arato 1986: 3); «In uno stipetto sotto l'acquaio c'erano tutte le mie carte» (Ortese 1990). Tornando al marchese, questi inizia a leggere i versi al conte «guardandolo in modo pazzesco, come se da lui attendesse vita e grazia» (Ivi: 114):

Nella sua città di Ocaña
venne la morte a bussare
alla porta,
dicendo: «Buon cavaliere
lasciate il mondo fallace
e i suoi beni,
mostrì l'indomita forza
il vostro cuore d'acciaio
nel trapasso.
E poiché vita e salute
in così poco conto aveste

per la fama,
 faccia cuore la virtù
 per subire quest' oltraggio
 che vi chiama.
 Non vi paia troppo amara
 la battaglia paurosa
 che attendete,
 che una vita assai più lunga
 per la fama si gloriosa
 qua lasciate.
 Se la vita dell'onore
 neppur essa e eterna e vera,
 sarà sempre
 ciò malgrado, assai migliore
 di quell' altra temporale
 peritura(...) (Ivi: 114)

Il poeta Jorge Manrique⁸ scrisse questi versi in occasione della morte del padre Rodrigo avvenuta ad Ocaña nel 1476⁹. Come il cavaliere spagnolo anche Daddo è spinto a scegliere tra la vita mondana e la morte gloriosa, anche attraverso Ilario che appare come un angelo messaggero in risposta alle sue domande:

Mentre diceva, il Segovia, questi versi, il suo volto, pur rimanendo il medesimo intreccio di falsità, di strazio e di umiliazione, sembrava, come già la sera prima sul balcone, lentamente svanire e dissolversi sotto altri volti identici, ma tutti uno più giovane, luminoso e puro dell'altro, e così privi di

⁸ Jorge Manrique (Paredes de Nava, 1440 – Santa Maria del Campo, 1479), poeta spagnolo, generalmente considerato il massimo autore in lingua castigliana di età medievale. «Seguendo distinti ragionamenti arrivammo alla conclusione che il punto più alto della poesia universale era occupato dalle *Stanze per la morte del padre* di don Jorge Manrique» Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002.

⁹ Per un approfondimento dei rapporti tra il romanzo dell'Ortese e altri testi di letteratura spagnola e non, in particolare *Coplas por la muerte de su padre* di Jorge Manrique e *Vida de Don Quijote y Sancho* di Miguel Unamuno, si consulti Kleinhaus M. (1994), "Schlafende Seel', erimm're dich (...): Zur Funktion spanischer Literatur in Anna Maria Orteses Roman *L'Iguana*, in «Italienisch» n. 32, pp. 18-36. La studiosa attraverso questo approccio «ci conduce verso una comprensione nuova di questo romanzo esteticamente così affascinante: il testo si rivela un viaggio, moderatamente allegorico, dell'anima del protagonista Daddo» (Ivi: 31).

tutti quei segni di decadimento, e anche del torbido incanto della notte di luna, da potersi paragonare al volto di un angelo (*Ibidem*).

La parola fa chiarezza ed è portatrice di luce negli animi dei personaggi: «E apparve chiaro all'amico, mentre chiedevasi cos'era, in quei versi, che dolcemente lo affannava, apparve chiaro qual'era stata la bellezza spirituale del marchese, prima che la sorda vecchiezza, conseguenza della paura, s'impadronisse di lui» (Ivi: 115); infatti nel momento in cui il marchese perde il segno della pagina in cui è scritta la poesia, sembra scomparire anche l'aspetto sereno e giovanile in cui si era trasformato:

«Ti rileggo il passo» rispose senza esitare il marchese; ma poiché, recitando, aveva tolto l'indice dal libro, ora non trovava più la pagina, e vi era nel suo viso recluso non so che tensione, quasi si andasse smemorando, mentre il vento della mattina gli muoveva sulla fronte qualche lungo filo bianco. Mentre ritornava vecchio». (*Ibidem*)

Il marchese ripiomba nel suo scoraggiamento, e mentre il conte, prendendo con la mano sinistra quel libro di canti e stringendo con l'altra il braccio dell'amico, cerca di sollecitarlo alla libertà, questi, di tutta risposta, gli porge una pietra dicendogli che è l'unico oggetto che gli può regalare in sua memoria. Ecco che ritorna il tema dell'immobilità a cui il conte questa volta risponde in maniera ancora più decisa e diretta e ricorrendo anche in questo caso all'azione redentrice della parola. Daddo ributta la pietra in mare e dice: «Tu non sei morto, né io ho bisogno di compiangerti, in quanto ti amo. Perciò ascoltami, caro: devo farti una proposta» (Ivi: 120). Anche qui riappare la necessità dell'ascolto, anche se in questo caso è il conte a farsene portatore:

«Già parliamo» proseguì posando una mano sul braccio del ragazzo «della situazione della editoria lombarda. Non voglio pronunciarmi sulla sua effettiva validità, o meno: so che è azione e, come tale, sollecitatrice di vita, e di quelle responsabilità che - esse sole! - fanno di un ragazzo un uomo. Vieni dunque a Milano, mio caro: parti oggi stesso con me: non poco, ma troverai da fare, con la tua cultura e sensibilità. E se vi sono dispiaceri e rimorsi, nell'animo tuo, la convivenza con gli altri ti insegnerà che tutti ne abbiamo; e poco alla volta la stessa azione, ch'è purificatrice molto, e la

possibilità di riuscire benefico ad altri, ti fornirà la pazienza indispensabile a sopportare tali colpe (se ve ne furono). (*Ibidem*)

Eppure il marchese, pur intravedendo nella parola e in un'eventuale pubblicazione, una possibilità di gioia, è rattristato, in quanto non si ritiene all'altezza di tale ruolo: «Ah, se potessi credere di aver scritto non dico un poema, ma una sola riga che avesse alcunché di valido per la storia del Portogallo, ora morirei felice [...] Ma ecco, dopo anni di una sì gloriosa illusione, non i miei libri si trovano sul mercato, ma io stesso...» (Ivi: 121). Nonostante l'atteggiamento scoraggiato del giovane, il conte «si trovò a ripetere come in sogno quei versi del Commendatore Jorge Manrique. [...] Mai il conte aveva udito parole più alte, come uno che abbia passato l'intera esistenza cercando di ricordarsi un motivetto angelico, che gli riporti il primo amore o chissà che. Ed ora l'aveva dentro» (Ivi: 122). E «tanto la canzone di Manrique aveva lavorato nel cuore dell'uomo» (Ivi: 142), che il Daddo decide di proporre all'Iguana o di seguirlo a Milano, o di accettare che egli rimanga nell'isola per servirla. In questo caso vediamo che la parola e la letteratura, unite all'amore, hanno avuto un vero e proprio potere trasformante, tanto da portare un conte a farsi servo per amore («Buon cavaliere lasciate il mondo fallace e i suoi beni») (*Ibidem*).

E il poema agisce così nel profondo nell'animo del conte, tanto da condurlo a morire per il riscatto dell'Iguana. È significativo il fatto che questi venga seppellito con accanto il crocifisso ed il libro di poesie di Manrique. Questa morte porta ad una trasformazione in tutti gli abitanti: «i due Guzman, che come il Lettore avrà capito, serbavano sotto la maschera crudele un cuore più profondo di molti altri, mai lo dimenticarono, e si può dire che nel perenne ricordo di lui, la loro vita cambiò» (Ivi: 174). Inoltre:

Altre due persone erano mutate. Il Segovia, ormai a Caracas, sposo sereno se non felice, e tutto dedito alla cura delle sua grandi terre: egli aveva lasciato completamente di scrivere, era diventato un uomo saggio e calmo, forse un po' pingue, e con una lieve tendenza al pessimismo, che però la presenza della sua signora equilibrava. Ogni mattina, alle prime luci dell'alba era in chiesa: si confessava brevemente di quei peccati veniali che tutti faccia-

mo, e prendeva, uscendone rinnovellato la Comunione. In questa speranza, di ritrovare un giorno il conte, e un mondo più disinteressato, egli trovava la pace. L'altra persona, era la servetta dell'Isola. (Ivi: 178)

L'Iguana, infatti, è ormai divenuta una servetta, non più una bestiola, e soprattutto è beneficiaria del dono più importante che gli ha fatto il conte, oltre alla libertà e all'amore, cioè la parola. Di questa eredità ne usufruiscono anche i due fratelli Guzman:

Il loro lavoro era ormai poco o nulla, e perciò tornati a casa, verso sera, passavano il resto del tempo (spesso, se era piovoso, e il vento fischiava, anche della notte), in una occupazione che alcuno avrebbe immaginato [...] ricordando le loro figure mute, i ciechi silenzi. Essi, Lettore, imparavano a leggere e scrivere, molto faticosamente, ma aiutandosi, vicendevolmente, con molto amore. Erano sicuri, così, non solo di fare onore al caro letterato lontano, sulla cui grandezza sempre s'illudevano, ma soprattutto di essere in grado, un giorno, d'indirizzare qualche missiva al conte, della cui immortalità erano certi. (Ivi: 181)

Ecco che la lettura è di nuovo associata alla dimensione della casa, anch'essa "risorta" e passata dall'iniziale aspetto diroccato, ad essere un piccolo hotel. Fondamentale segno di trasformazione è il fatto che i fratelli Guzman scrivono una poesia. Questo rivela non più un approccio passivo e indifferente verso la parola, ma addirittura una predisposizione attiva e amorevole in quanto volta ad omaggiare il marchese e a mantenere un contatto con l'anima defunta, ma immortale, del conte. È interessante che la poesia esordisce proprio con un'invocazione d'aiuto ed è una vera e propria richiesta di comunicazione:

Aiutami.
Riconoscimi.
Salutami.
Col mio nome chiamami,
non con quello del serpe.
Voglio risorgere.
[...]
Conte di Cristo
Non resistere.
Vieni al pozzo,
l'acqua non c'è.

Non ci sono fiori,
 non c'è alcuno.
 C'è silenzio.
 Il serpe piange.
 La rana s'acquatta.
 C'è paura.
 Porta il lume.
 Porta il sole.
 Ci hanno giudicati
 Senza giudizio.
 Guarda nel pozzo.
 Se ci chiami
 rispondiamo. (Ivi: 182-183)

Questi pochi versi, per quanto semplici, racchiudono il senso di tutta la vicenda dell'Iguana. In particolare è interessante notare come è presente la necessità di essere salutati, riconosciuti e soprattutto chiamati per nome. Questo aspetto onomastico è significativo e richiama immediatamente al legame tra nome e bisogno di identità: il riconoscimento di una persona passa attraverso il nome. Interessante anche il fatto che personaggi inizialmente muti e privi di parola o risposte, a fine romanzo promettono una risposta («Se ci chiami rispondiamo») (Ivi: 183).

Lo sviluppo della parola, che nei personaggi va di pari passo con quello della casa, è in linea con quanto l'autrice pensa a proposito della scrittura:

Scrivere è cercare la calma, e qualche volta trovarla. È tornare a *casa*. Lo stesso che leggere. Chi scrive e legge *realmente*, cioè solo *per sé*, rientra a casa; sta bene. Chi non scrive o non legge mai, o solo su comando – per ragioni pratiche – è sempre *fuori casa*, anche se ne ha molte. È un povero, e rende la vita più povera. (Ortese 1977: 194)

A tal riguardo è bene notare come i fratelli Guzman ad inizio romanzo hanno l'aspetto di poveracci e appaiono fuori casa ad indicare la loro condizione psicologica, mentre a fine romanzo sono “rientrati a casa” e scrivono.

La dimensione farmacologica della parola, tematica che attraversa tutta l'opera, è fortemente legata all'autrice, la cui vocazione alla scrittura nacque proprio come necessità in seguito alla

tragica morte del fratello¹⁰. Proprio attraverso la scrittura l'autrice riuscirà ad affrontare ed esorcizzare il dolore. Nell'opera *Il porto di Toledo* (Ortese 1975), «autobiografia poetica» (Farnetti 1998: 12) di Anna Maria Ortese, si evince come «il presupposto dell'autobiografia [...] “è che l'individuo soffre e può smarrirsi”», essa è il «luogo in cui è ammesso cercare “il punto di contatto tra la vita e la verità”, l'autobiografia nasce infatti in quanto “la vita abbisogna di rivelarsi”, di esprimersi per trasformarsi» (Ivi: 12-13). Ecco che torna il concetto di trasformazione legato alla parola, in particolare alla scrittura; infatti nel sopracitato romanzo autobiografico «la ricerca di comunicazione-comunione [...] si unisce al potere farmacologico della scrittura: essa rende possibile che i fatti accaduti, “una volta espressi”, scioglano il dolore pietrificante e monolitico» (Rondini 2009: 103). Tale considerazione rimanda immediatamente al cambiamento avvenuto nei personaggi de *L'Iguana*, che passano da una condizione di immobilità (si ricordino le frequenti immagini relative alla pietra) e mutismo conseguenti il dolore, ad una condizione di cambiamento ed evoluzione. Questi non solo leggono, ma addirittura scrivono e il senso del loro scrivere è legato alla morte del conte ed è frutto dell'amore da lui ricevuto (anche sotto forma di parola). Il racconto si conclude dunque con la scrittura che è in un certo senso autobiografica, in quanto la poesia ripercorre le vicende dell'Iguana, e al contempo è consolatoria e curativa in quanto serve a consolarsi della perdita del caro conte.

Bibliografia

- Ortese, A.M. (1986), *L'Iguana*, Milano: Adelphi.
– (1990), *Lettera a Franz Haas*, 12 giugno.
– (1997), *Corpo celeste*, Milano: Adelphi.

¹⁰ «*Manuele*, il trittico di poesie intitolato al fratello marinaio morto a largo della Martinica il 6 gennaio 1933 è, in assoluto, la prima pubblicazione di Anna Maria Ortese. Comparve il 3 settembre dello stesso primo anno del suo lutto su “L'Italia letteraria” diretta da Corrado Pavolini» (Farnetti 1998: 77).

- Arato, G. (1986), *La mia Iguana è nata in cucina*, in “Il Secolo XIX”, 18 settembre 1986, 3.
- Bellezza, D. (1977), *Intervista ad Anna Maria Ortese*, in A.M. (1978), *L'iguana*, Milano: Rizzoli.
- Borri, G. (1988), *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, Milano: Mursia editore.
- Citati, P. (1968), *La principessa dell'isola*, Postfazione a *L'Iguana*, cit.
- Clerici, L. (2002), *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano: Mondadori.
- Farnetti, M. (1998), *Anna Maria Ortese*, Milano: Mondadori.
- Garcia Márquez, G. (2002), *Vivir para contarla*, Barcelona: Random House Mondadori.
- Kleinhans, M. (1994), “*Schlafende Seel', erinn're dich (...)* “: *Zur Funktion spanischer Literatur in Anna Maria Orteses Roman L'Iguana*, in “Italienisch” n. 32, 18-36.
- Rondini, A. (2009), *Lettori. Forme della ricezione ed esperienze di lettura nella narrativa italiana da Foscolo al nuovo millennio*, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Unamuno, M. (1958), *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid: Alianza.

eum x quaderni

Heteroglossia

n. 12 | 2013

**SIMBOLI E METAFORE DI TRASFORMAZIONE NELLA
DIMENSIONE PLURICULTURALE DELLE LINGUE, DELLE
LETTERATURE, DELLE ARTI**

a cura di Graciela N. Ricci

eum edizioni università di macerata



ISBN 978-88-6056-349-1