

Federica Funaro

Tra mito e visione: *L'Iguana* di Anna Maria Ortese e la riscrittura simbolica della classicità

Abstract: *L'Iguana* (1965) di Anna Maria Ortese si configura come un'opera sospesa tra racconto onirico, apologo morale e allegoria metafisica. Il presente contributo intende indagare la presenza di strutture narrative, figure simboliche e *topoi* della letteratura classica greca e latina reinterpretati dalla scrittrice in chiave visionaria. Attraverso il confronto con testi di Omero, Ovidio, Euripide, Platone e Virgilio si mostra come Ortese riprenda e trasfiguri il modello del viaggio iniziatico, il tema della metamorfosi, la figura della vittima sacrificale e lo spazio dell'isola come luogo liminale.

Abstract: Anna Maria Ortese's *L'Iguana* (1965) may be read as a work suspended between dreamlike narrative, moral parable, and metaphysical allegory. This paper aims to explore the presence of narrative structures, symbolic figures, and *topoi* derived from classical Greek and Latin literature, reimagined by the author through a visionary lens. By drawing on intertextual references to Homer, Ovid, Euripides, Plato, and Virgil, the analysis reveals how Ortese reworks and transfigures the motif of the initiatory journey, the theme of metamorphosis, the figure of the sacrificial victim, and the island as a liminal space.

Parole-chiave: Anna Maria Ortese, realismo magico, letteratura classica

Keywords: Anna Maria Ortese, magical realism, classical literature

Federica Funaro è un'umanista di formazione classica. Ha concluso con lode i percorsi di laurea in Scienze dell'antichità a Trieste e Venezia, dove ha ricevuto il Premio Carlo Odo Pavese per la sua tesi in Filologia greca e latina. In parallelo ha coltivato l'interesse per i libri e per il mondo editoriale (antico e contemporaneo) collaborando con le Biblioteche Marciana di Venezia e Sormani di Milano, e con diverse case editrici, tra cui Mondadori, Jaca Book e Giunti, in veste di redattrice. Attualmente sta scrivendo con il professor Paolo Eleuteri la voce "Heliodoros" per il *Catalogus Translationum et Commentariorum*. Email: federica.funaro@gmail.com

Introduzione

Nel paesaggio letterario italiano del secondo Novecento, segnato da tensioni ideologiche, esperimenti linguistici e crisi della rappresentazione, *L'Iguana* (1965) di Anna Maria Ortese emerge come opera radicalmente eccentrica, refrattaria a qualsiasi classificazione. Lontana dalle polarizzazioni tra neorealismo e sperimentalismo, eppure capace di dialogare criticamente con entrambi, questa narrazione si presenta come un dispositivo ibrido e sfuggente: allegoria morale, racconto visionario, romanzo di denuncia e parabola poetica. In essa convivono registri dissonanti, slittamenti semantici, rotture sintattiche e modulazioni liriche che concorrono a costruire un universo narrativo intimo e cosmico. La sua irriducibilità ha generato nel tempo letture plurali, spesso divergenti: alcune di stampo ecologista o animalista, altre più orientate a una lettura etico-politica dell'allegoria, altre ancora interessate alla componente fantastica o esoterica del romanzo. Tuttavia, la complessità dell'opera richiede di cogliere la densità simbolica e il lavoro profondo che Ortese opera sul linguaggio e sulla forma.

Il presente contributo propone di leggere *L'Iguana* secondo una modalità che riconosce nel mito non soltanto un repertorio tematico, ma una struttura formale e conoscitiva. Come ha osservato Pierre Brunel, il mito nella letteratura moderna agisce non come citazione, ma come tensione strutturante, come principio generativo del senso, spesso nella forma della sua crisi o della sua deformazione. In Ortese il mito non è evocato per essere restaurato o idealizzato, ma per essere sottoposto a una radicale torsione tragica, capace di mettere a nudo le aporie della condizione umana contemporanea.

In questo senso *L'Iguana* si configura come un testo attraversato da una *koinè* mitica che si esprime non solo attraverso il richiamo a figure archetipiche, ma anche attraverso una modalità linguistica e conoscitiva che ha radici nella cultura classica. Il romanzo dialoga in profondità con la tradizione greco-latina, non tanto sul piano delle citazioni esplicite, quanto su quello delle strutture simboliche, degli

schemi narrativi, delle costellazioni immaginative che costituiscono il fondo mitopoietico della cultura europea.

Ciò che più colpisce in questa operazione ortesiana è la trasfigurazione tragica del mito: la scrittura non tende all'armonizzazione, ma alla dissonanza; non alla salvezza, ma alla denuncia dell'ingiustizia ontologica; non all'epifania del senso, ma all'esperienza del dolore come rivelazione. In questo quadro, la figura dell'Iguana – metà donna e metà rettile, fragile, dolente, perseguitata – si impone come incarnazione di un'alterità radicale, come simbolo della marginalità esclusa, ma anche come enigma sacro, mostruosamente umano.

L'indagine che qui si propone si articola lungo diverse direttrici: la genealogia simbolica dell'Iguana, letta attraverso il prisma della mostruosità femminile, quella che abita l'anti-pantheon del mito classico (Medusa, Aracne, sirene, sfingi); l'analisi della topografia simbolica dell'isola di Ocaña come spazio liminale e allegoria della cecità morale; la centralità della metamorfosi tragica come paradigma dell'identità negata; infine, il fallimento etico di Daddo Desideri come figura rovesciata dell'eroe virgiliano, e l'implicita proposta ortesiana di un'etica della testimonianza piuttosto che della salvezza.

Parallelamente, si cercherà di collocare l'opera in una rete comparativa con altri autori del Novecento europeo che hanno impiegato il mito non come repertorio consolatorio, ma come dispositivo critico, fra cui Yourcenar, Borges, Calvino e Morante.

Il saggio si concluderà con un approfondimento sullo statuto della scrittura ortesiana come parola mitopoietica, oracolare e ferita, alla luce di alcune riflessioni filosofiche novecentesche, da Simone Weil a María Zambrano fino a James Hillman.

La figura dell'Iguana tra mito e mostruosità sacra

Daddo Desideri, giovane rampollo milanese, parte alla ricerca di terre da acquistare. Il caso lo porta sull'isola di Ocaña, dove incontra un'antica famiglia decaduta e dove fa la conoscenza della

singolare servetta: l'Iguana/fanciulla Estrellita. Per lei prova da subito sentimenti fortemente contrastanti che lo condurranno al (vano) tentativo di salvarla.

La creatura che dà il titolo al romanzo di Anna Maria Ortese si presenta fin dalle prime pagine come figura enigmatica, perturbante e centrale nell'architettura simbolica del testo. La sua ambiguità ontologica – animale e umana, femminile e mostruosa, naturale e sacrale – la colloca nel solco di una genealogia mitica di ibridi inquietanti, figure che abitano i confini tra mondo e *altro* mondo, tra norma e anomalia. È in questa dimensione che l'Iguana si impone non solo come personaggio, ma come dispositivo critico, capace di interrogare i codici percettivi, etici e linguistici della modernità.

La tradizione classica offre un ampio repertorio di creature femminili ibride e mostruose, il cui potere simbolico si esercita attraverso l'enigma, la voce, la visione. Le sirene, le arpie, le sfingi, le gorgoni: tutte figure che incarnano una differenza radicale rispetto all'umano maschile normato, e che per questo vengono spesso collocate nella dimensione del pericolo, della seduzione o della punizione. L'Iguana di Ortese si iscrive in questa costellazione, ma la rovescia profondamente: non è predatrice, non è ingannatrice, non è minaccia. È, piuttosto, vittima sacrificale, corpo marginale che interroga attraverso la propria sofferenza. Non emette un canto seducente, ma un lamento: «una voce delicata, stanca, che sembra venire da una ferita invisibile» (Ortese, *L'Iguana*, p. 37).

Se le sirene omeriche rappresentavano il punto di incontro tra conoscenza e perdizione

Alle Sirene prima verrai, che gli uomini
stregano tutti, chi le avvicina.
Chi ignaro approda e ascolta la voce
delle Sirene, mai più la sposa e piccoli figli,
tornato a casa, festosi l'attorniano,
ma le Sirene col canto armonioso lo stregano,
sedute sul prato: pullula in giro la riva di scheletri
umani marcenti; sull'ossa le carni si disfano (*Odissea*, XII, 39-46)

l'Iguana ortesiana è una sirena rovesciata: la sua voce non annienta, ma chiede ascolto; non seduce, ma supplica; non promette verità, ma espone il dolore dell'essere. Non è portatrice di sapienza arcana, ma di una sofferenza universale, che interroga la coscienza dell'altro. Così, l'elemento del canto, centrale nella mitologia classica, viene trasfigurato in preghiera inascoltata, in eco del dolore cosmico.

Un ulteriore riferimento mitico è quello alla figura di Medusa, così come descritta nelle *Metamorfosi* di Ovidio. La Gorgone, già in sé figura ambigua, nasce da una violenza: stuprata da Poseidone nel tempio di Athena, viene punita dalla dea e trasformata in mostro. In Ortese questo archetipo si riformula nella logica del potere patriarcale che condanna l'Iguana non per ciò che ha fatto, ma per ciò che è. Come Medusa, l'Iguana subisce una trasformazione che non è punizione individuale, ma riflesso di una colpa sistemica, inscritta nella struttura del dominio.

Ancora più esplicito è il richiamo alla figura di Aracne, anch'essa punita da una dea per aver detto la verità – per aver osato sfidare il potere divino con la forza del sapere e dell'arte. Scrive Ovidio:

la bionda dea guerriera si dolse del successo,
 fece a brandelli la tela che illustrava i misfatti degli dei
 e, con in mano la spola fatta col legno del monte Citoro,
 più volte in fronte colpì Aracne, figlia di Idmone.
 La sventurata non lo resse e fuor di senno corse a cingersi
 il collo in un cappio: vedendola pendere n'ebbe pietà Pallade
 e la sorresse dicendo: "Vivi, vivi, ma appesa come sei,
 sfrontata, e perché tu non abbia miglior futuro, la stessa pena
 sarà comminata alla tua stirpe e a tutti i tuoi discendenti".
 Poi, prima d'andarsene, l'asperge col succo d'erbe
 infernali, e al contatto di quel malefico filtro
 in un lampo le cadono i capelli e con questi il naso e le orecchie;
 la testa si fa minuta e così tutto il corpo rimpicciolisce;
 zampe sottili in luogo delle gambe spuntano dai fianchi;
 il resto è ventre: ma da questo Aracne emette un filo
 e ora, come ragno, torna a tessere la sua tela. (*Met.* VI, 130-145)

Il *vitium facti*, il crimine della verità detta contro il potere, è ciò che condanna anche l'Iguana: non per colpa personale, ma per la semplice esistenza di un'alterità che l'ordine simbolico non può tollerare. Il corpo dell'Iguana diventa così il luogo di una punizione indecifrabile, una metamorfosi imposta dalla paura del diverso.

L'Iguana, dunque, è una figura mitica deformata, priva di contesto sacrale, ma carica di una valenza oracolare che sfida l'interpretazione. In quanto tale, si presenta come messaggera silenziosa di una verità che non trova spazio nel discorso dominante. La sua mostruosità non è effetto della natura, ma del linguaggio che la nomina, la descrive, la condanna. In questo ricorda da vicino le riflessioni di Michel Foucault sulla costruzione discorsiva della follia e del mostruoso come forme di esclusione funzionali all'ordine sociale. Non a caso, la creatura si pone sempre ai margini: non solo dell'isola di Ocaña, ma del campo del linguaggio. Parla poco e, quando lo fa, la sua parola è incomprensibile, poetica, svuotata di potere. È l'intrusione dell'"altro" nel cuore della civiltà, una presenza perturbante che rivela le aporie dell'umano. In termini lacaniani, potremmo dire che l'Iguana incarna il Reale: ciò che sfugge alla simbolizzazione, ciò che ritorna come trauma, ciò che disarticola l'ordine simbolico.

La femminilità mostruosa che incarna non è, dunque, regressione primitiva o minaccia fallica, ma testimonianza vivente dell'ingiustizia, non è l'Altro da cui difendersi, ma l'Altro che chiede riconoscimento; la sua presenza costringe i personaggi – e il lettore – a confrontarsi con una domanda etica fondamentale: cosa fare dell'alterità? Come rispondere a una creatura che non si può classificare, comprendere, redimere?

In questa prospettiva, l'Iguana non è né allegoria chiusa né figura onirica, è una creatura mitica nuova, generata dal trauma storico, dalla marginalizzazione sociale, dalla cecità politica. La sua forza simbolica risiede proprio nella sua opacità: è un enigma non perché nasconda un senso, ma perché lo frammenta, lo disperde, lo trasforma in esperienza.

Il paradigma della metamorfosi bloccata

Una delle linee simboliche più evidenti e potenti ne *L'Iguana* è il tema della metamorfosi, che in Ortese non si realizza come passaggio, liberazione o compimento, ma come stasi, identità irrisolta, ferita ontologica cristallizzata. La figura dell'Iguana è, infatti, definita sin dall'inizio attraverso una contraddizione irreparabile: è un essere ibrido, né vera bambina né donna, né umana né animale, non si trasforma ma rimane sospesa, prigioniera di un'identità impossibile.

La tradizione classica offre innumerevoli esempi di metamorfosi come forma narrativa e teologica. *Le Metamorfosi* di Ovidio tracciano una genealogia della trasformazione come punizione, premio, fuga, compensazione o rivelazione. Il mutamento di forma coincide con un mutamento di stato, e in questo senso la metamorfosi segna un passaggio: da ninfa a lauro, da uomo a lupo, da giovane a stella. Nel romanzo di Ortese questa dinamica è interrotta. La metamorfosi dell'Iguana è incompleta, in quanto è sì già avvenuta, ma non del tutto: non vi è ritorno alla condizione originaria né transito in un'altra dimensione. Non vi è redenzione simbolica, ma persistenza nel mostruoso. L'Iguana resta imprigionata in un corpo che non le appartiene del tutto, in una forma che non è linguaggio, né espressione, né significato pieno. È metamorfosi fallita, quella che si sedimenta nel corpo e nella parola.

Questa sospensione ontologica ha una forte valenza tragica. Essa avvicina la figura dell'Iguana a quella delle grandi eroine della tragedia attica: donne giovani, innocenti, destinate a morire per volontà del potere. In particolare l'eco del mito di Ifigenia è palpabile. Come la figlia di Agamennone, l'Iguana viene sacrificata non per ciò che è o ha fatto, ma per una necessità superiore imposta dall'ordine dominante: una necessità presentata come razionale, ma fondata su un'ingiustizia ontologica. In *Ifigenia in Aulide* Euripide mette in scena l'assurdità tragica della vittima innocente, e fa risuonare, nella voce della giovane condannata, la domanda che attraversa anche l'opera ortesiana: chi ha scritto la legge che permette di uccidere la figlia? Quale civiltà è quella che sacrifica l'innocenza

per sopravvivere? L'Iguana, come Ifigenia, è sacrificabile perché considerata altra: non conta la sua voce, non conta la sua verità, conta il ruolo che le è stato assegnato nel meccanismo del potere. È l'"ospite sacro" che può essere ucciso perché nessuno ne riconosce la piena soggettività.

Ortese articola questa condizione non solo a livello tematico, ma anche stilistico. La scrittura che accompagna l'Iguana si fa inquieta, dissonante, lirica e ferita. La sua voce è franta, priva di continuità, come se la lingua stessa faticasse a rappresentare quella figura, come se il linguaggio umano non fosse in grado di contenere l'alterità che essa incarna. La metamorfosi diventa così dispositivo linguistico, una poetica dell'interruzione e dello scarto.

In questo senso l'Iguana non è solo personaggio, ma simbolo vivente di un'interruzione, una ferita aperta nella realtà, una figura dell'irrappresentabile. Come ha scritto Freud a proposito del perturbante (*Das Unheimliche*), ciò che ci inquieta profondamente è ciò che un tempo ci era familiare, ma che è stato rimosso, escluso, e che ritorna sotto forma di distorsione. L'Iguana è il ritorno del rimosso primordiale: ciò che la modernità ha espulso – il dolore, l'inutilità, l'infanzia, il sacro – e che Ortese rimette al centro del racconto.

La sua metamorfosi negata rivela, dunque, una critica radicale all'antropocentrismo, all'umanesimo normativo, all'ideologia del progresso. La mostruosità non è un accidente, ma il risultato di un processo di marginalizzazione. Il potere, nella sua forma razionale e illuminista, ha bisogno di mostri per affermarsi come ordine: e l'Iguana, in questo sistema, non è altro che il prodotto terminale della razionalità.

Il gesto di Daddo, che tenta invano di salvare l'Iguana, non può che fallire. Il mondo che Ortese rappresenta è un mondo in cui la speranza è neutralizzata, in cui la pietà è senza effetti, in cui la metamorfosi non porta a un nuovo equilibrio, ma rimane fissata nel trauma. La creatura ibrida è la testimonianza vivente di questa paralisi: essa mostra, attraverso il proprio corpo impossibile, la catastrofe dell'umano.

E proprio per questo la figura dell'Iguana si colloca nel cuore di una riflessione radicale sulla natura del mito nella contemporaneità: non più narrazione fondante, ma racconto fratturato, non più modello di ordine, ma traccia della disgregazione. Il mito ortesiano è tragico perché non fonda, non giustifica, non salva: ma espone, denuncia, lacera. La metamorfosi bloccata dell'Iguana è il simbolo estremo di questa frattura.

Daddo Desideri: *pietas* impotente e fallimento dell'eroe

Il personaggio di Daddo Desideri si configura, sin dalle prime battute del romanzo, come figura ambigua e centrale: giovane imprenditore milanese, proveniente da un ambiente urbano, tecnocratico e capitalistico, sembra incarnare il soggetto moderno per eccellenza, scisso tra razionalismo e smarrimento etico. Il suo viaggio verso l'isola di Ocaña, inizialmente motivato da interessi economici – l'idea di acquistare l'isola come bene immobiliare – si trasforma gradualmente in un percorso di coscienza, che tuttavia non approda mai a una vera conversione. Anzi, il cammino di Daddo si concluderà in un fallimento simbolico che rappresenta il fallimento di una intera civiltà.

Nella costruzione del personaggio, Ortese sembra evocare il modello dell'eroe virgiliano, in particolare Enea, figura centrale dell'epica romana, definito dalla sua *pietas*, dalla capacità di accogliere il dolore, di assumersi la responsabilità della Storia, di trasformare la perdita in fondazione. L'eroe dell'*Eneide*, pur attraversando la sofferenza, riesce a dare un senso al proprio dolore, a innalzare un nuovo ordine; la sua *pietas* è attiva, storica, efficace.

Anche Daddo, in apparenza, manifesta una forma di *pietas*: non è indifferente alla sofferenza dell'Iguana, ne è toccato, ne riconosce l'innocenza e desidera salvarla. Tuttavia, la sua *pietas* è impotente, incapace di incidere sulla realtà. Non genera alcun atto trasformatore, non modifica le strutture del potere, non porta alcuna redenzione. Il suo gesto è puramente intenzionale, astratto, e non trova attuazione nella prassi.

In questa distanza tra volontà etica e incapacità politica si gioca il rovesciamento moderno del modello eroico. Se Enea salva e fonda, Daddo assiste e fallisce. Il suo coinvolgimento emotivo, pur sincero, è insufficiente: egli non riesce né a proteggere l'Iguana, né a sottrarsi al sistema che la opprime. È testimone ma non salvatore, presenza empatica ma inefficace. La sua figura si avvicina così a una tipologia novecentesca dell'eroe tragico: l'intellettuale disarmato, l'osservatore coinvolto che non riesce a intervenire.

Questo fallimento non è solo personale, ma storico e culturale. Ortese, attraverso Daddo, mette in scena la crisi della soggettività moderna che ha perduto ogni fondamento trascendente, ogni visione forte del Bene, e che si trova a confrontarsi con il dolore senza strumenti adeguati. La sua *pietas* non è sostenuta da una comunità, da una religione, da una mitologia: è un sentimento individuale, privo di sponda e di efficacia, che si infrange contro la macchina del potere.

Anche da un punto di vista narrativo Daddo non evolve: non compie un percorso formativo, non acquisisce una nuova consapevolezza che possa tradursi in azione. È un eroe senza teleologia, privo di scopo e senza destinazione. Il suo ritorno a Milano, alla fine del romanzo, non è un *nostos*, ma un ripiego, un ritorno all'inconsapevolezza, forse al cinismo. L'isola non lo ha trasformato, lo ha solo ferito.

Questa rappresentazione antierica si inserisce in una più ampia tradizione novecentesca in cui il soggetto smette di essere centro del mondo per diventare testimone del suo crollo. In Kafka, ad esempio, i protagonisti sono spesso schiacciati da strutture invisibili e inaccessibili; in Beckett l'eroe non agisce, ma attende; in Musil la volontà si dissolve nell'astrazione. Daddo è fratello di questi personaggi: partecipa al dolore, ma non sa come attraversarlo.

L'elemento più drammatico della sua parabola è che, pur vedendo, è incapace di rispondere. Non si tratta di cecità, ma di impotenza morale: il riconoscimento del Male non implica la capacità di combatterlo. Daddo incarna l'etica del fallimento, la coscienza che assiste e compatisce ma che non riesce ad agire. E proprio in questa

impotenza risiede la cifra più radicale dell'opera ortesiana: non la denuncia, ma la constatazione di un mondo in cui il bene è senza luogo.

La sua *pietas*, dunque, è l'ultima risorsa di un'umanità ferita, l'ultimo gesto prima del silenzio. È una *pietas* senza futuro, senza progetto, senza fondazione. Ortese non propone un'azione alternativa, ma una testimonianza del male: e in questo senso, Daddo non è l'eroe della salvezza, ma il custode della memoria.

Nel fallimento di Daddo si manifestano verità amare: l'empatia non basta, la bontà individuale non può competere con le strutture del dominio, la bellezza del gesto morale non salva nessuno, ma forse salva la lingua, la letteratura, la possibilità di ricordare. E questa, in Ortese, è già una forma di resistenza.

Ocaña come spazio mitico e liminale

L'isola di Ocaña, luogo in cui si svolge gran parte dell'azione de *L'Iguana*, non è un semplice sfondo geografico né uno spazio realistico nel senso stretto del termine. Sin dalle prime descrizioni, essa si configura come una topografia simbolica, un microcosmo sospeso tra realtà e visione, tempo e astrazione, società e cosmo. La sua natura ambigua, oscillante fra concretezza materiale e qualità onirica, la avvicina alle grandi isole mitiche della tradizione classica: Ogigia, Eea, l'Isola dei Beati, l'Isola dei Morti.

Fin dall'epoca arcaica, l'isola rappresenta nell'immaginario occidentale un luogo altro, separato non solo per distanza spaziale, ma per differenza ontologica. In *Odissea*, Ogigia è la dimora di Calipso, in cui il tempo si arresta; Eea è la terra dell'ambigua Circe, dove l'umano si trasforma in bestia. In entrambi i casi, l'isola segna un'interruzione del continuum esperienziale: è spazio della metamorfosi, della tentazione, della rivelazione. Ocaña, in modo analogo, è un luogo liminare, in cui le coordinate spazio-temporali si sfaldano e l'identità stessa si dissolve.

Daddo Desideri approda a Ocaña con lo scopo, apparentemente prosaico, di esplorare nuove opportunità di investimento

economico. Tuttavia, fin dall'inizio, il suo viaggio si trasforma in un cammino simbolico, costellato da incontri inquietanti, presenze enigmatiche e contraddizioni logiche. L'isola appare immersa in un tempo sospeso, in cui le giornate si confondono, gli avvenimenti si ripetono, la trasformazione è negata. È uno spazio segnato da un'eternità malata, un presente circolare e logorato, che richiama la condizione degli inferi o dei mondi paralizzati della letteratura escatologica. In questo senso Ocaña può essere letta come una caverna platonica allegorica, in cui le ombre proiettate sulla parete non rivelano ma deformano la verità. I personaggi – i tre fratelli nobili, l'Iguana, lo stesso Daddo – sembrano bloccati in una rappresentazione perpetua di sé, incapaci di trasformarsi, ripetendo ruoli svuotati di senso. La tensione tragica del romanzo nasce proprio da questa immobilità strutturale, da questa condizione di esilio esistenziale in cui nessuna conoscenza può produrre salvezza.

Lo sguardo verso l'alto, verso l'idea del Bene, non è più possibile a Ocaña. L'isola diventa il luogo in cui il desiderio di verità si infrange, in cui la visione è offuscata dal potere, dalla violenza, dalla marginalità. Il sole platonico si trasforma in bagliore accecante che non illumina, ma ferisce. E in questo scenario l'Iguana rappresenta ciò che resta dell'Idea del Bene: una presenza incomprensibile, inascoltata, perseguitata – cioè tradita nella sua stessa essenza.

Anche la spazialità interna dell'isola contribuisce a rafforzarne il valore simbolico. Il castello, residenza dei tre fratelli, si presenta come una costruzione fatiscente, gotica e asfissiante, dove il potere si perpetua in forma di simulacro. È un potere nudo, scollegato da ogni orizzonte di senso, e tuttavia ancora operante, capace di dominare e di distruggere. La natura, pur presente, è anch'essa spettrale: la vegetazione è descritta come eccessiva, malata, priva di armonia. Tutto, sull'isola, suggerisce una decadenza irreversibile, una sorta di seconda caduta, successiva e più grave di quella edenica.

In questo contesto Ocaña assume i tratti di un purgatorio laico, ma senza redenzione possibile. Il tempo è fermo, le passioni sono consumate, il linguaggio è stanco. L'isola è chiusa al mondo e alla storia, ma non per vocazione utopica, bensì per condanna. È un

non-luogo, una zona grigia in cui si produce violenza senza scopo e senza redenzione, dove l'innocenza – incarnata nell'Iguana – può solo soffrire e testimoniare.

Dal punto di vista della struttura narrativa, l'isola opera come dispositivo claustrofobico, come labirinto senza centro, in cui Daddo si muove senza direzione, incapace di uscire, incapace di scegliere. L'erranza dell'eroe, elemento centrale nel mito classico, qui si trasforma in deriva. Non vi è meta, né fondazione, né ritorno. Il viaggio non è più simbolo di conoscenza, ma segno di disorientamento esistenziale.

In questa torsione simbolica Ortese inserisce un messaggio profondamente etico: il luogo del mito non è più lo spazio in cui il sacro si manifesta, ma il teatro dell'ingiustizia reiterata. L'isola, che un tempo era luogo dell'epifania, diventa ora luogo del rifiuto della verità. L'Iguana, come figura sacra non riconosciuta, è il segno di questa nuova condizione: inascoltata, perseguitata, esclusa, essa rivela l'impossibilità della salvezza in un mondo in cui la visione è cieca e il potere non ascolta.

Ortese e la mitopoiesi come linguaggio

Se nella struttura tematica e simbolica de *L'Iguana* il mito opera come dispositivo conoscitivo e tragico, è sul piano della lingua e dello stile che Anna Maria Ortese porta a compimento la propria operazione più radicale: una scrittura che non si limita a rappresentare il mito, ma lo ricrea dall'interno, lo abita con una forza linguistica che ne reinventa le forme. Si tratta di una vera e propria mitopoiesi, non nel senso della semplice evocazione figurale del mito, ma nel senso profondo indicato da Umberto Eco quando scrive che «il linguaggio mitopoietico è quello che crea mondi possibili».

Nel romanzo, infatti, la parola si carica di una tensione simbolica che la distanzia dalla referenzialità immediata e la proietta in una dimensione altra, visionaria, oracolare. Le frasi ortesiane si distendono in sintassi arborescenti, in immagini dilatate, in

sospensioni liriche che sembrano provenire da una zona intermedia fra il sogno e la preghiera. Come nella tragedia greca, dove il coro non illustra ma evoca, anche in Ortese il linguaggio non spiega, ma apre: squarcia la superficie del reale per mostrarne la vertigine.

Questa qualità epifanica del linguaggio si manifesta soprattutto nelle descrizioni dell'Iguana, nelle sue parole rotte, nei suoi silenzi carichi di significato. La creatura parla, ma la sua voce è «delicata, stanca, come se venisse da una ferita invisibile» (Ortese, *L'Iguana*, p. 37): è il linguaggio del dolore, dell'impossibilità, dell'intraducibile. La parola non comunica un messaggio, ma fa avvertire una presenza. Si tratta, per usare una categoria di María Zambrano, di una «ragione poetica», in cui la verità non si impone come sistema, ma si svela come rivelazione fragile, istantanea, inafferrabile.

La scrittura ortesiana si colloca esattamente in questi squarci rivelatori: la narrazione avanza per epifanie e interruzioni, non per causalità lineare. Il senso non è generato da un logos ordinatore, ma emerge come intuizione tragica, come immagine che parla prima e oltre ogni interpretazione. In questo senso, *L'Iguana* non è un romanzo "fantastico" nel senso canonico del termine, ma un'opera mitico-poetica: un testo che non descrive il mito, ma lo rigenera nel linguaggio.

Il rapporto con il mito, quindi, non è tematico, ma formale. La lingua ortesiana funziona essa stessa come mito vivente: opera per condensazione, per simboli, per metafore assolute. È una lingua che tende verso il sacro, non nel senso religioso, ma nel senso di una sacralità ferita, la cui sopravvivenza è affidata al linguaggio poetico. *L'Iguana*, nel suo stesso modo di parlare, testimonia l'esistenza di una verità non logica, non razionalizzabile, che solo la letteratura può accogliere.

In questo senso, Ortese si distanzia radicalmente dal realismo borghese, ma anche dalla sperimentazione linguistica fine a sé stessa. La sua è una scrittura visionaria, ma sempre eticamente orientata. Non c'è estetismo, né compiacimento formale, ma una ricerca costante di un linguaggio capace di ascoltare ciò che la logica esclude: il dolore, l'alterità, il mistero. La lingua non è strumento,

ma luogo della verità. Scrivere diventa così un atto di compassione.

L'Iguana stessa è una figura linguistica: la sua deformità fisica corrisponde a una parola distorta, inascoltata, non assimilabile. È un personaggio che interroga la possibilità stessa di rappresentare l'altro. La sua voce non si iscrive nel codice dominante, e proprio per questo rivela l'insufficienza del linguaggio funzionale, logico, referenziale. Ortese rovescia così il paradigma della narrazione moderna, che spesso postula una verità da interpretare: qui, al contrario, la verità non si interpreta, ma si soffre.

La mitopoiesi ortesiana è dunque una forma di resistenza. In un mondo dominato dalla tecnica, dall'economia, dal linguaggio dell'efficienza, l'autrice costruisce una lingua che disobbedisce, che non serve ma interroga, che non funziona ma ferisce. La narrazione non si chiude nel simbolo, ma resta aperta, come ferita che chiede ascolto. E in questo gesto letterario si compie la funzione profonda del mito: non dare risposte, ma sostenere le domande.

Il mito nella riflessione novecentesca: Simone Weil, María Zambrano, James Hillman

La funzione che il mito assume in *L'Iguana* si colloca entro una più vasta cornice filosofica novecentesca, nella quale viene riconsiderato non più come racconto originario o fondativo, ma come forma attiva di conoscenza, linguaggio poetico della verità, struttura psichica e simbolica che sopravvive nel cuore della modernità. In questa prospettiva l'opera di Anna Maria Ortese entra in risonanza – spesso implicita ma profondissima – con tre grandi figure del pensiero novecentesco: Simone Weil, María Zambrano e James Hillman.

Nel saggio *La source grecque* (1953) Simone Weil interpreta la tragedia attica come lo spazio in cui l'essere umano prende coscienza del proprio limite e della propria fragilità. Il tragico, per Weil, non nasce dal conflitto tra forze opposte, ma dalla coincidenza tra innocenza e sventura, tra purezza e distruzione. Il fulcro della tragedia greca è il momento in cui la giustizia non si manifesta

più come equità, ma come assurdità ontologica, perché la vera grandezza tragica è quella dell'innocente che subisce la sventura senza colpa. L'Iguana è esattamente questo tipo di personaggio: una figura senza colpa ma destinata alla sofferenza, alla marginalità, alla punizione. Non per scelta, non per errore, ma per l'incapacità del mondo di accoglierla. La sua condizione tragica non è funzionale alla catarsi, ma rivela la disumanità strutturale di un ordine che sacrifica l'altro per mantenersi. Ortese, come Weil, non cerca spiegazioni o redenzioni: mette in scena la nudità del male, la sua incomprensibile permanenza nel cuore della civiltà.

L'opera ortesiana si nutre anche, consapevolmente o meno, della lezione di María Zambrano, filosofa spagnola che ha cercato una via intermedia tra il pensiero razionale e la parola poetica. In *Chiari del bosco* (1977) Zambrano definisce la verità come ciò che si manifesta non per concetto, ma per rivelazione fragile, per intuizione lirica. Ortese fa propria questa idea e costruisce il suo romanzo come una serie di fenditure, di varchi improvvisi nel linguaggio attraverso cui si intravede un senso altro. Ocaña è il bosco opaco in cui solo chi ha occhi disarmati può vedere; l'Iguana è la figura che custodisce una verità che non si lascia dire, ma che si intuisce nella compassione.

Il pensiero di Zambrano permette di leggere *L'Iguana* non come un'opera "misteriosa" in senso esoterico, ma come tentativo poetico di far emergere un'altra forma di sapere, non razionalizzabile, che passa attraverso il simbolo, il dolore, la contemplazione. La "ragione poetica" è, per Ortese, l'unico strumento capace di accostarsi al mistero dell'umano.

Un ulteriore riferimento va alla psicologia archetipica di James Hillman, il quale, in opere come *Il codice dell'anima* (1996), sostiene la necessità di ascoltare le immagini originarie che abitano l'anima individuale e collettiva. Per Hillman il mito non è un residuo arcaico ma una struttura attiva della psiche che si manifesta attraverso figure che parlano per apparizione, non per spiegazione. L'Iguana, in questa chiave, è una figura archetipica: una voce silenziosa che non chiede di essere interpretata, ma accolta. È il simbolo di un destino negato, di un'alterità che ci abita e che la civiltà moderna ha rimosso. La sua

presenza non serve per decifrare un significato allegorico, ma per attivare una risposta etica, una capacità di ascolto che precede ogni concettualizzazione. L'approccio di Hillman permette di cogliere la profondità psicologica del romanzo di Ortese: *L'Iguana* non è solo un testo di denuncia, ma anche un rito di riconnessione con l'inconscio collettivo, una convocazione di immagini profonde che parlano della nostra incapacità di proteggere ciò che è fragile, diverso, sacro.

Pur da ambiti diversi – la mistica etica di Weil, la filosofia poetica di Zambrano, la psicologia archetipica di Hillman – queste tre voci convergono nel riconoscere al mito una funzione di verità che la modernità non ha saputo sostituire. Ortese raccoglie questo lascito e lo trasforma in scrittura, in gesto letterario di ascolto e di resistenza. Il suo romanzo non spiega il mito, ma lo soffre, lo espone nella forma di un racconto lirico e dissonante, dove l'eroe è fallito, il mostro è vittima, la salvezza è impossibile. Eppure, è proprio in questo impossibile che risiede il senso più alto del mito contemporaneo: non fondare un ordine, ma denunciare la sua incapacità di essere auto sussistente; non offrire soluzioni, ma custodire domande; non chiudere il senso, ma aprirlo come ferita condivisa.

Prospettiva comparata: la letteratura del mito ferito

Inserire *L'Iguana* in una prospettiva comparatistica permette di cogliere appieno la singolarità e insieme la densità culturale del progetto ortesiano. Se infatti il Novecento ha conosciuto un ampio ritorno al mito – come figura, come struttura, come segno critico – non tutte le opere che lo impiegano riescono a farne un dispositivo di interrogazione radicale. In Ortese il mito non è riutilizzato come repertorio estetico né come strumento ornamentale, ma viene attraversato nella sua ambivalenza, rovesciato nelle sue promesse, denudato della sua potenza salvifica. È un mito ferito, che non consola, ma esige risposte etiche. In questa operazione, Ortese si distingue da molte delle voci a lei contemporanee, pur condividendo con esse un orizzonte culturale comune. Il confronto

con Marguerite Yourcenar, Jorge Luis Borges ed Elsa Morante può chiarire il valore comparativo di questa distanza.

Marguerite Yourcenar recupera il mito classico attraverso una scrittura colta, meditativa, essenzialmente interiore: in *Fuochi* (1936) o in *Anna, soror* (1981) il mito viene riletto dal punto di vista delle figure femminili, spesso attraverso una soggettivazione lirica che ne esplora le tensioni intime, le passioni, le ferite. È un approccio tragico, ma anche elegiaco: il mito è uno specchio dell'interiorità, una forma alta di consapevolezza. Ortese, pur condividendo questa attenzione alla voce femminile dolente, si colloca altrove: non interessa tanto il mito come confessione, ma il mito come linguaggio spezzato. L'Iguana non è una figura che racconta sé stessa, ma una creatura indicibile, che pone domande più che rivelare vissuti. Il mito, in Ortese, non media il dolore, ma lo espone senza filtro.

Diversa è la prospettiva di Borges, per il quale il mito è materia di gioco, di combinazione, di riflessione paradossale. In racconti come *La casa di Asterione* (1947) o *La scrittura del dio* (1949), il mito viene ridotto a figura logica, a strumento epistemologico per esplorare il labirinto del sapere. Borges decostruisce il mito, ne mostra la struttura simbolica e la funzione retorica, senza mai concedere alla figura mitica una profondità etica o tragica. Ortese opera in direzione opposta: la sua Iguana non è figura da interpretare, ma corpo da ascoltare. Il mito non è un oggetto mentale, ma una presenza emotiva, una forza perturbante che attraversa il linguaggio. Dove Borges gioca con l'enigma, Ortese lo soffre.

Un confronto particolarmente significativo sembra quello con Elsa Morante, in particolare con *L'isola di Arturo* (1957) e *La Storia* (1974). In entrambi i casi, la scrittura morantiana assume toni epici o fiabeschi per raccontare la violenza della storia, la distruzione dell'innocenza, il trauma collettivo. Il mito è presente come eco, come cifra simbolica, soprattutto nella costruzione di personaggi-figura e nella visione infantile del mondo. Ortese condivide con Morante questa attenzione al dolore dei più deboli, ma ne accentua la dimensione visionaria e tragica. Se in Morante il mito media la

storia, in Ortese la soppianta: *L'Iguana* non è una narrazione della Storia, ma una teologia del dolore, un affresco simbolico in cui il trauma non è rappresentato, ma incarnato in una figura impossibile da normalizzare. Ortese non racconta il passato, ma mette in scena l'impossibilità del futuro.

A fronte di questi confronti, risulta evidente che Ortese pratica un uso profondamente personale e destabilizzante del mito. Non lo rielabora, non lo aggiorna, non lo decostruisce: lo spezza. Il mito in *L'Iguana* è linguaggio disfunzionale, rito interrotto, sapere che non salva. Come ha scritto Nietzsche in *La nascita della tragedia*, vi sono figure che non agiscono, ma patiscono, e proprio per questo rivelano, perché il personaggio tragico che non ha potere, che non compie azioni, ma che soffre, è colui che apre la via alla verità. *L'Iguana* è questo personaggio. Non cambia il mondo, non lo spiega, non lo redime. Ma ne espone la frattura, ne custodisce la ferita, ne chiede conto.

Conclusione: il mito come apertura della ferita

Nel percorso qui tracciato *L'Iguana* di Anna Maria Ortese si è rivelata opera irriducibile, carica di una forza simbolica che trascende le consuete categorie della critica letteraria. Il romanzo non si limita a evocare o rielaborare i miti della tradizione classica: li interroga, li espone nella loro ambiguità originaria, li rovescia per metterne a nudo l'irredimibile tragicità. Il mito, in Ortese, non è fondazione, non è consolazione, non è memoria, è ferita ancora aperta, linguaggio del dolore, testimonianza di una verità che non salva.

Nel personaggio dell'Iguana – figura insieme mostruosa e sacra, animale e umana, vittima e oracolo – si concentra l'intero sistema simbolico del romanzo. La sua metamorfosi bloccata, il suo corpo ferito, la sua voce stanca e delicata sono i segni di un mondo che ha smarrito il senso della giustizia, della compassione, dell'umano. *L'Iguana* è, quindi, l'altro per eccellenza: non l'allegoria di un concetto, ma la presenza perturbante che obbliga a guardare ciò che si vorrebbe ignorare.

Il protagonista, Daddo Desideri, rappresenta in questo contesto l'ultimo simulacro dell'eroe: un uomo che tenta, ma non riesce; che parte, ma non arriva; che desidera salvare, ma non ce la fa. Il suo fallimento non è una mancanza individuale, ma il simbolo di una civiltà che ha esaurito le proprie risorse etiche. La *pietas* moderna non ha più luogo in cui agire, e l'unica forma possibile di bene sembra essere la memoria del male, la testimonianza della ferita.

Attraverso una scrittura mitopoietica, poetica, spezzata, Ortese restituisce al mito il suo valore originario: non quello di ordinare il reale, ma di interrogarlo, di metterlo in crisi. La sua lingua non descrive, ma evoca; non spiega, ma soffre. È il tentativo di costruire una teologia laica del dolore, un'etica senza dogmi, fondata non sulla norma ma sull'ascolto radicale dell'altro.

Come in Simone Weil, il tragico nasce dalla coincidenza tra innocenza e sventura; come in María Zambrano, la verità appare solo negli squarci del linguaggio; come in James Hillman, le immagini archetipiche non si spiegano, ma si accolgono. Ortese raccoglie queste intuizioni e le trasforma in forma letteraria: la forma della compassione, della visione, della fragilità.

In questo senso *L'Iguana* non è solo un romanzo politico, né soltanto un'opera poetica o simbolica: è un atto etico. Un gesto di resistenza al cinismo, all'indifferenza, alla disumanizzazione. Il mito, così concepito, non serve più a spiegare il mondo, ma a tenerne aperta la domanda sul senso. Non chiude, ma espone. Non pacifica, ma ferisce.

Ortese non propone soluzioni, né redenzioni. Il suo sguardo è tragico nel senso più alto, perché accetta l'impossibilità della salvezza, ma non rinuncia alla testimonianza. E in questo gesto ultimo, nel ricordare ciò che è stato dimenticato, nel dare voce a chi non ne ha, *L'Iguana* si fa luogo del mito nel tempo presente. Un mito non più aurorale, ma crepuscolare, che ancora una volta ci interroga: cosa siamo, se non sappiamo ascoltare il dolore?

Note

¹ BRUNEL 2015.

² Il profondo legame di Estrellita con il naturale è significativo proprio perché in esso è insita la marcatura fantastica del romanzo che vede la creatura preservare la doppia essenza di umana e bestia. Cfr. Iovino 2013, pp. 193-194.

«Sono proprio le dualità che rendono l'iguana uno dei personaggi ortesiani più avvincenti che alimentano l'inganno della soggettività» (Ortese, 1997a, pp. 48-49).

³ L'Iguana sfugge a ogni definizione, così come le altre due bestie-angelo della Ortesa, il cardillo e il puma Alonso, definiti da Tatiana Crivelli «l'incarnazione, strettamente connessa ad una corporeità specifica, commovente mostruosità del rimosso e del tacitato, efficaci e inafferrabili figurazioni». CRIVELLI p. 83.

⁴ Omero, *Odissea*, trad. Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1989, p. 331

⁵ «Da oppressa e perciò incapace di provare compassione per gli altri (Estrellita) si fa carico dei dolori del mondo» (ZANGRANDI 2013, p. 192).

⁶ Estrellita incorpora i connotati di genere, razza e classe che la rendono un'entità facilmente assoggettabile dal sistema patriarcale, pur avendo connotati animaleschi e l'animo infantile. Cfr. LANSLOTS 2015, p. 299.

⁷ *Doluit successu flaua uirago / Et rupit pictas, caelestia crimina, uestes; / Vtque Cytoriaco radium de monte tenebat, / Ter quater Idmoniae frontem percussit Arachnes. / Non tulit infelix laqueoque animosa ligauit / Guttura; pendentem Pallas miserata leuauit / Atque ita: "uiue quidem, pende tamen, improba" dixit / "Lexque eadem poenae, ne sis secura futuri, / Dicta tuo generi serisque nepotibus esto!" Post ea discedens sucis Hecateidos herbae / Sparsit, et extemplo tristi medicamine tactae / Defluxere comae, cum quis et naris et aures, / Fitque caput minimum, toto quoque corpore parua est; / In latere exiles digiti pro cruribus haerent, / Cetera uenter habet, de quo tamen illa remittit / Stamen et antiquas exercet aranea telas.* <https://www.mqdq.it/testo/testo?codice=OV%7Cmeta%7C006>.

⁸ «Errori grammaticali voluti ai fini di caratterizzazione, appaiono invece alcune frasi dell'Iguana che denotano il suo modo di esprimersi in chiave infantile: in "vado all'inferno, se *muoro*, o *senhor*?" (p. 147), *muoro* sembra formato per analogia con la seconda e terza persona: *tu muori*, *egli muore*, quindi *io muoro*. Qui l'errore, se così lo vogliamo chiamare, pare imitare un procedimento tipico dei bambini che stanno apprendendo la lingua e mentre alcune forme sono già consolidate, altre, sconosciute, vengono costruite in base a quelle note». DE GASPERIN 2010, p. 246.

⁹ Spesso viene chiamata Iguanuccia, bestiolina, animaluccio, poveretta, servettina, esserino. Secondo ANEDDA 2006, p. 305, questi diminutivi rimandano all'archetipo del «dolore del mondo» che «s'incunea nel diminutivo "zampina, occhietti, pezzuola, pietruzze, babbino" che non addolcisce ma accresce lo strazio di un secolo che ha conosciuto e praticato sistematicamente l'orrore. Maria DI TELLA (2021, p. 84) dimostra invece come i diminutivi protragano un certo tipo di «stereotipo della femminilità e dell'infantilità

nella fanciulla-bestia». Cfr. CERAVOLO 2024, p. 130. È altresì vero che, nel rappresentare la condanna della bestia asservita, il puerilismo è impiegato con l'intento di sminuire o accentuare le mancanze di un personaggio che incarna «un doppio status negativo, presentandosi come penalizzata socialmente in quanto serva, e in natura in quanto bestia» FARNETTI 2001, p. 278.

¹⁰ FREUD 2015.

¹¹ ECO 1979.

¹² «È attraverso un essere metamorfizzato a metà come l'iguana che il romanzo ci spinge in un territorio immaginativo dove la presenza di Estrellita non è turbamento. La persona qui non è punto di arrivo, ma lo slancio necessario per sondare altri territori: “Sentì poi che questi viaggi sono sogni, e le iguane ammonimenti. Che non ci sono iguane, ma solo travestimenti ideati dall'uomo allo scopo di opprimere il suo simile e mantenuti da una terribile società”. È un processo trasformativo dove l'anomalia – intesa filosoficamente come prassi capace di rimandare a un altro linguaggio – viene lasciata agire senza essere capita e prevista: ed ecco che può darsi una ‘nuova’ ontologia». ATTANASIO 2023, p. 62.

Bibliografia

ANNOVI 2015 = G.M. Annovi, “Call Me My Name.” *The Iguana, The Witch, and the Discovery of America*, in G.M. Annovi, F. Ghezzi (eds.), *Anna Maria Ortese: Celestial geographies*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 325-355.

BALDI 2010 = A. Baldi, *La meraviglia e il disincanto. Studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, Loffredo, Napoli 2010.

BAZZONI 2021 = A. Bazzoni, *Anna Maria Ortese e “il problema dell'esistenza”. Quando la bestia parla*, in A. Bubba (a cura di), *La grande iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Aracne, Roma, pp. 73-81.

CERAVOLO 2024 = M. Ceravolo, «Illuminare un po' l'inferno». Simbologie del non umano in Dino Buzzati e Anna Maria Ortese, Carocci editore, Roma 2024.

CRIVELLI 2008 = T. Crivelli, *L'iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese*, in “Versants: revue suisse des littératures romanes”, vol. 55, n.2, pp. 79-88.

ID (2020) = *Il caso “L'iguana”: scelte editoriali, scarti, misteri e soluzioni da un testo di Anna Maria Ortese*, in “Altre Modernità”, I, gennaio, pp. 169-180.

DE GASPERIN 2010 = V. De Gasperin, “Protesta nello stile”: appunti sulla lingua ne *L'iguana* di Anna Maria Ortese, in “The Italianist”, 30, 2, pp. 237-256.

DERRIDA 2002 = J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2002.

DI ROSA 2016 = R. Di Rosa, “La Questione Animale” di Anna Maria Ortese: Alonso e i visionari e l'etica del soccorso, in “Ecozon@”, 7, 2, pp. 134-148.

DI TELLA 2021 = M. Di Tella, *Appunti sull'uso dei diminutivi ne L'Iguana di Anna Maria Ortese*, in A. Bubba (a cura di), *La grande iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Aracne, Roma, pp. 81-90.

FARNETTI 2001 = M. Farnetti, *Appunti per una storia del bestiario femminile: il caso di Anna Maria Ortese*, in E. Biagini, A. Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 271-283.

FREUD 2015 = S. Freud, *Totem e tabù, Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, Bollati Boringhieri, Torino 2015.

IOVINO 2013 = S. Iovino, *Loving the Alien. Ecofeminism, Animals, and Anna Maria Ortese's Poetics, of Otherness*, in "Feminismo/s", 22, pp. 177-203.

LACAN 2005 = J. Lacan, *I complessi familiari*, Einaudi, Torino 2005.

LANSLOTS 2015 = I. Lanslots, *Beasts, Goblins, and Other Chameleonic Creatures: Anna Maria Ortese's "Real Children of the Universe"*, in G.M. Annovi, F. Ghezzi (eds.), *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 295-322.

MAURI 1996 = P. Mauri, *Anna Maria Ortese. Un puma, un drago e altri animali*, in "la Repubblica", 26 maggio, p. 27.

OKOŁOWICZ-SZUMOWSKA J. 2020 = J. Okołowicz-Szumowska, *Divenire-iguana: autoctonia e riparazione ne L'Iguana di Anna Maria Ortese*, in "Italianistica", XLIX, 3, Fabrizio Serra Editore, Roma-Pisa, pp. 111-121.

ORTESE 1990 = A. M. Ortese, *Romanzi I*, (a cura di Monica Farnetti), Adelphi, Milano 1990.

ORTESE 1997 = A. Ortese, *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997.

ZANGRANDI 2013 = S. Zangrandi, *La partecipazione alla natura segreta del mondo. Donne, animali, creature indecifrabili tra umano e non umano nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, in "Otto/Novecento. Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria", 37, 1, pp. 191-202.