

MISOGINIA E RETTILIZZAZIONE FEMMINILE:
UN ESPEDIENTE ESTETICO E POETICO
Misogyny and Female Rectilisation: An Aesthetic and Poetic Device

Loreta DE STASIO
Universidad del País Vasco

Fecha final de recepción: 25 de abril de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 15 de septiembre de 2023

RIASSUNTO: Nella letteratura italiana, il mito della donna rettile è diffuso, soprattutto con le connotazioni negative imposte dalla cristianità, anche se non sempre, oppure non completamente. Alcuni autori hanno colto l'ambivalenza arcaica di questa figura e ne hanno tratto un espediente narrativo particolarmente efficace che si propone come mezzo per avversare la misoginia latente di questo topic. In questo studio mettiamo in relazione le strutture tematiche e retoriche della «Griselda» di Boccaccio –che, per il suo tema, si offre come racconto che rappresenta la misoginia– con *La donna serpente* di Carlo Gozzi, che, nel XVIII secolo, aveva aggiornato e ricomposto una raccolta di fiabe tradizionali antiche di origini orientali ed europee. Infine, si faranno alcuni riferimenti alle metamorfosi ofidiche novecentesche, per raccontare il femminile, proposte da Bontempelli e ne *L'Iguana* di Anna Maria Ortese.

Parole chiave: misoginia; rettilizzazione; ofidico; Griselda; vittimismo.

ABSTRACT: In Italian literature, the myth of the reptilian woman is widespread, especially with the negative connotations imposed by Christianity, even if not always, or not completely. Some authors have grasped the archaic ambivalence of this figure and have drawn from it a particularly effective narrative device which is proposed as a means of opposing the latent misogyny of this topic. In this study we relate the thematic and rhetorical structures of Boccaccio's «Griselda» –which, due to its theme, offers itself as a story that represents misogyny– with Carlo Gozzi's *La donna serpente* who, in the eighteenth century had updated and recomposed a collection of ancient traditional fairy tales of Eastern and European origins. Finally, some references will be made to the twentieth century ophidic metamorphoses, to tell the story of the feminine, proposed by Bontempelli and in Anna Maria Ortese's *L'Iguana*.

Keywords: misogyny; reptilianization; ophidic; Griselda; victimhood.

1. INTRODUZIONE

Quando si pensa ad esempi misogini nella letteratura italiana canonica, uno tra i più noti è l'ultima novella del *Decamerone* di Boccaccio dedicato alla «Griselda». E come antinomico a questo tema¹ si offre qui un esempio di alterità per la cultura occidentale maschilista, quale uno dei simboli demonizzati – e che ricorre ad un archetipo femminile universale, cioè la donna rappresentata o metamorfosizzata in rettile – più potenti ed inquietanti che la cultura abbia prodotto, spesso presente nelle fiabe.

La donna rettile è un ibrido femminile archetipico già presente in Esiodo e in Aristotele. È simbolo universale di saggezza e onniscienza per le culture arcaiche e le culture indigene latinoamericane. È tuttora vigente in alcune delle produzioni letterarie fantastiche influenzate dalla corrente del *realismo magico*. Nella cultura occidentale, principalmente attraverso la tradizione biblica e la pittura correlativa, l'associazione tra Eva e il Serpente ha assunto connotazioni negative legate al male, cosicché il serpente è connesso alla paura ancestrale verso la donna.

Il mito della Gorgone², infatti, secondo quanto testimonia una maschera del 6000 a. C., giunge a noi attraverso una serie di metamorfosi che nel tempo ne altera perfino la simbologia. La dea dei serpenti è presente nelle civiltà arcaiche, ricoprendo una valenza ricca di echi vitalistici: è la dea madre, come avviene ancora nella civiltà minoica, «ancora estranea ai segni usuali della dominazione maschile» (Giallongo, 2012: 65), una dea legata a forme di matriarcato che il processo di civilizzazione occidentale finirà con demonizzare. Il serpente tentatore di Eva, la progenitrice biblica cristiana, e lo stesso serpente schiacciato dalla pura Maria Vergine, madre di Cristo, risulta ampiamente consolidato nell'immaginario comune della cristianità.

In epoche antecedenti, però, la dea serpente era intesa come un aspetto della dea madre, rendendo plausibile l'ipotesi che nelle fasi storiche più remote, prima che si perdessero definitivamente le tracce delle divinità femminili, le donne rivestissero un ruolo nel processo evolutivo della specie, per lungo tempo obliato successivamente. Ad ogni modo, per come lo analizza Blok (Grjakalova, 2020), ancora ai principi del xx secolo, nella cultura slava, la donna rettile mantiene forti radici innestate in buona

¹ Piuttosto, nel caso de *La donna serpente* di Gozzi, è lo stesso tema inverso, in un certo senso: si rappresenta il comportamento del padre della fata Cherestani, che impone prove durissime al genero che è un mortale, per ostacolarne l'amore e l'unione con sua figlia.

² Nella mitologia greca, la gorgone era un mostro femminile spietato, nonché una divinità protettrice derivante dai più antichi concetti religiosi. Il suo potere era così grande che chiunque provasse a guardarla rimaneva pietrificato, così la sua immagine fu collocata in ogni tipo di luogo, dai templi ai crateri del vino, per promuovere la sua protezione. La gorgone indossava una cintura di serpenti, intrecciati come una fibbia e uno di fronte all'altro. Questo archetipo, in accezione negativa, è sempre stato presente nei secoli nei racconti di ogni letteratura. Nell'attualità occidentale si fa spesso ricorso alla figura della gorgone nelle serie cinematografiche e televisive per bambini e adolescenti. In una serie di animazione molto seguita, *Mia and me*, la Gorgona è la perfida antagonista da combattere per salvare un regno immaginario; Demogorgone, invece, è il mostro orrorifico che causa delle stragi in *Stranger Things*, una serie di Netflix di grande successo tra gli adolescenti.

parte del folklore russo, grazie anche alle fonti orientali –cui si farà riferimento in seguito–, rilevando l’ambivalenza di questa simbologia che gli è propria fin dai tempi antichi: la donna serpente rimanda alla furbizia, alla slealtà e, al tempo stesso, è segno di saggezza e onniscienza.

Idealizzata o demonizzata, la donna diviene dunque il simbolo di un’alterità, nei confronti della cultura androcentrica occidentale, che si presenta come radicalmente altra, fino alla necessità di costruire una potente mitologia capace di mostrarla non solo come essere altro dall’uomo, ma identificandola con l’alterità in senso assoluto, alle soglie del non dicibile e del non rappresentabile, come in certe sculture terrificanti sembrano dirci le orbite vuote della Gorgone, dove il suo sguardo non può essere che quello della morte (Calvetto in Giallongo, 2012: 3).

In questo studio si fa riferimento all’attualizzazione delle tradizioni di fiabe antiche cui era ricorso Carlo Gozzi per *La donna serpente* e, infine, alle metamorfosi in rettile proposte da Bontempelli in *Nostra Dea* o ne *L’iguana* di Anna Maria Ortese nel xx secolo.

2. DALL’ULTIMA NOVELLA DI BOCCACCIO ALLA FIABA OFIDICA DI GOZZI: ANALOGIE

2.1. *Le analogie tematiche*

Si riscontrano analogie narrative tra la “Griselda”, di Boccaccio (novella) e *La Donna Serpente* (teatro) di Carlo Gozzi³. Ma più che alle azioni che stabiliscono analogie nella trama delle due opere, la mia attenzione si dirige al tema della «Griselda», che si presta ad accuse di misoginia, mentre nella *Donna Serpente* si verifica apparentemente l’opposto. In altre parole, le azioni sono simili nelle due storie, ma ciò che cambia è che le assurde e intollerabili prove da superare, nell’opera di Gozzi, vengono inflitte all’agente maschile. Tuttavia, non è la donna che impone le prove a suo marito, ma suo padre, un uomo onnipotente considerato una divinità; mentre in «Griselda» è solo il marito che impone le prove atroci.

La trama de *La donna serpente* è la vicenda di Cherestani, una principessa-fata che si innamora, contro i decreti che regolano il suo mondo, di Farruscad, un uomo mortale, e ottiene dal re delle fate Demogorgone di rinunciare all’immortalità per condividere la stessa sorte dello sposo. Il re, seppur contrario, le concede di diventare

³ La prima ha avuto abbastanza successo anche nelle rispettive versioni musicali. Mi riferisco a tutte le opere del Settecento sulla *Griselda*: Carlo Francesco Pollarolo nel 1701, Tomaso Giovanni Albinoni nel 1703, Antonio Maria Bononcini nel 1718, Alessandro Scarlatti nel 1721, Giovanni Bononcini nel 1722, Pietro Torri nel 1723, Francesco Bartolomeo Conti nel 1725, Antonio Vivaldi nel 1735, Gaetano Latilla nel 1751, Niccolò Piccinni nel 1793, Ferdinando Paër nel 1798, Federico Ricci nel 1847, etc. I libretti sono, rispettivamente, di S. Viganò (Pollarolo), (Albinoni), anonimo basato su A. Zeno (A. M. Bononcini), anonimo basato su A. Zeno (A. Scarlatti), P. Rolli basato su A. Zeno (G. Bononcini), A. Zeno (Torri), (Conti), C. Goldoni, basato su A. Zeno (Vivaldi), (Latilla), (Piccinni), A. Anelli (Paër), F. M. Piave (Ricci). Il testo teatrale di Gozzi ha avuto anch’esso alcune versioni operistiche, come *La Donna Serpente*, di Alfredo Casella (1932), con libretto di Cesare Vico Ludovici; e *Die Feen (Le fate)*, di Richard Wagner (1833).

mortale, a condizione che Farruscad non la maledica per otto anni e un giorno. Demogorgone, per spingere Farruscad a maledire l'amata, le farà compiere, proprio l'ultimo giorno, atti apparentemente della più barbara crudeltà. Se Farruscad non rimarrà saldo nel suo amore e la maledirà, Cherestani sarà per sempre una fata immortale e si trasformerà in serpente per duecento anni. Farruscad, tormentato per le misteriose origini della moglie, proprio allo scadere dell'ottavo anno, fruga tra i suoi oggetti per scoprire chi sia veramente; la conseguenza di tale azione è la scomparsa nel nulla, come per incantesimo, della sposa, della reggia e dei figli. Farruscad si ritrova così nel mezzo di un ignoto deserto con i suoi servitori. Viene raggiunto qui dal visir Togrul e dal servo Truffaldino che lo avvertono della morte del padre e delle drammatiche condizioni in cui versa Teflis, capitale del regno, assediata dalle truppe del re barbaro Morgone, che pretende per moglie la sorella di Farruscad, Canzade.

Deciso a ritornare a Teflis, Farruscad viene trattenuto dall'apparizione di Cherestani che gli conferma il suo amore per lui, gli chiede di avere fiducia in lei, e di non cedere mai alla tentazione di maledirla, anche se sarà costretto a sopportare terribili prove.

Inizia così, per Farruscad, un giorno di tremende sciagure in cui, in un rapido succedersi di eventi, vedrà morire i figli, bruciati vivi da Cherestani e, giunto a Teflis, verrà a sapere che le truppe alleate, cariche di vettovaglie destinate a risollevere le sorti della città assediata, sono state distrutte dall'esercito della moglie. Travolto dall'apparente crudeltà di Cherestani, Farruscad non terrà fede alla parola data, e maledirà la moglie, che subirà a questo punto la metamorfosi preannunciata in serpente, non prima però di aver svelato le reali motivazioni dei suoi atti: i figli non sono morti ma hanno depurato attraverso le fiamme la loro discendenza da una fata, le vettovaglie destinate a Teflis erano in realtà avvelenate, e l'alleato Badur è nient'altro che un traditore.

Sicuro di aver perso per sempre l'amata Cherestani, Farruscad si lascia andare alla disperazione, ma si ricorda che prima della trasformazione la moglie gli ha annunciato che in lui risiede l'ultima possibilità di salvezza. Deciso a liberare Cherestani dall'incantesimo e a riaverla accanto a sé per la vita, Farruscad affronta vittorioso mostruose creature e riesce a superare anche l'ultima terribile prova: bacerà sulla bocca un orrido serpente che, all'istante, si trasforma nell'amata Cherestani, libera ormai da ogni sortilegio, resa umana e mortale.

A proposito della composizione di questa fiaba, come lo stesso Gozzi riferisce:

[...] lo *Cunto delli cunte trattenimento per le piccierile*, *La Posilipeata* di Masilio Reppone, *Fiabe napoletane scritte per le balie, e per le vecchie morali custodi de' fanciulletti*, *La Biblioteca de' genj*, *Le novelle Arabe, Persiane, Cinesi*, *Il gabinetto delle fate*, alcune pietre dell'informe e irregolarissimo teatro spagnolo [...] furono le mansuete fonti de' miei scelti argomenti, e le basi sopra le quali presi a comporre i scenici generi miei, a' quali certamente nessuno potrà negare l'originalità (1802: 24-25).

Proprio dalle novelle persiane, *Les mille et un jours*, il conte Gozzi, ha tratto la materia prima per la *Donna serpente*; come sostiene Bazoli, Gozzi ricalca, a partire dall'onomastica della protagonista, l'*Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Cheristany* contenuta nella raccolta (2013: 144). *La donna serpente*, però, è ispirata

anche dalle tante suggestioni provenienti dalle letture cavalleresche di Gozzi (Bazoli, 2013: 139). Sicuramente per la stesura del bacio di Cherestani è l'*Orlando innamorato* la fonte primaria: (il serpente, cioè la fata Febosilla trasformata, esce, come nella fiaba, da un sepolcro), come si può dedurre dal confronto tra i due testi:

FARRUSCAD: (*corre al sepolcro, avvicina il viso per dare il bacio promesso*). Esce dal sepolcro fino al petto un serpente con un'orrida testa; apre la bocca facendo vedere denti lunghissimi; avvicinarsi al viso di Farruscad, il quale spaventato salterà indietro, e mettendo la mano sulla spada⁴.

Esiste anche un altro filo che attraversa il folklore francese, da prendere in considerazione negli studi sulle ispirazioni per la natura ofidica della protagonista della fiaba di Gozzi: si tratta del tema della metamorfosi della donna in serpente e dei testi spettacolari che la contengono come la leggenda della Fata Melusina. La storia di Melusine risale al XII secolo e le sue possibili origini sono quelle individuabili in saghe precristiane, greche, celtiche, così come nella cultura del Vicino Oriente. Le vicende della Fata Melusina furono rivendicate legittimamente dai Lusignano, vantando la loro discendenza dalla Fata, consolidata dall'opera «francesizzata» (e anche cristianizzata) dallo scrittore Jean d'Arras (Bazoli, 2013: 150).

Con il tema proposto ne *la Donna serpente*, scritta nel 1762, Carlo Gozzi, offre la rivalse femminile che si oppone al vittimismo della «Griselda». È noto che la figura di Boccaccio, negli studi di genere, passa per essere tra gli alimentatori, a suo modo, della *querella de femmes*: nel 1354, Giovanni Boccaccio aveva scritto il *Corbaccio*, dove cercava di dimostrare, sulla base dell'esperienza amorosa dell'autore, «quanto gli uomini naturalmente di nobiltà le femmine eccedono [...]» (1828: 246)⁵.

⁴ Come riporta Bazoli (2013: 318), altri passaggi che corroborano l'analogia della Fiaba di Gozzi con il poema del Boiardo sono i seguenti, nell'Introduzione (II, xxvi, 7): «Ma dove io lassai, voglio seguire / Di Brandimarte e sua forte ventura, / Qual quela dama (di cui v'èbe a dire) / Avea condotto a quela sepultura, / Dicendo: "Questa converai aprire, / Ma poi non ti bisogna aver paura! / Conviesti esser ardito in questo caso: / A ciò che indi ussirà darai un baso". / "Come, un baso?" rispose il cavaliere / "È questo il tutto? Hor èvi altro che fare? / Non ha l'Inferno un demonio sì fiero / Ch'io non gli ardisca il viso acostare! / Di queste cose non aver pensiero, / Che dece volte io l'averò a basare, / Non ch'una sola! E sia quel che voglia! / Horsù, che quela pietra indi se toglia!"» (II, xxvi, 4-5); «[...] Il cavalier s'accosta, e pur di passo, / Che molto non gli andava voluntiera. / Chinandosi ala serpe tutto basso, / Gli parbe tanto terribile fiera / Che vien in viso morto comm'un sasso» (II, xxvi, 10); «[...] Hor quela serpe ti convien basare, / O far pensier de non esser al mondo: / Accostar la tua boca a quela un poco, / O morir ti convien in questo loco» (II, xxvi, 8); «Dicendo questo, indietro se retira / E destinato è più non s'accostare. / Hor ben forte la dama se martira, / E dice: "Ahi vil Baron, che credi fare? / Tanta tristezza entro il tuo cor s'agira, / Che in grave stento te farà mancare"» (II, xxvi, 12); «Hor Brandimarte per queste parole / Pur tornò anchora a quela sepultura: / Ben ch'è palido in faza come suole, / È vergognosse dela sua paura. / [...] A lei s'accosta e un baso gli ebe dato» (II, xxvi, 13); «Si come l'èbe ala boca basata / (Proprio gli parbe de tocar un giazo!) / La serpe a poco a poco tramutata / Divien una dongiela in breve spacio. / Questa era Phebosilla, quela Fata» (II, xxvi, 14).

⁵ *Il Corbaccio* è una narrazione in prosa, scritto in prima persona e in volgare sullo schema delle *Rime petrose*, in cui Boccaccio si vendica con le sue armi letterarie del rifiuto e successivo scherno di una

Sebbene la «Griselda», in quanto novella conclusiva del *Decamerone*, sembra voler celebrare la fermezza, la costanza, la magnanimità, unite alla grazia e alla mitezza femminili, che si possono leggere come gli unici strumenti per salvare l'umanità, contro i protervi e i malvagi (come Ciappelletto, protagonista della prima novella, ma anche e soprattutto come Gualtieri), Griselda resta un enigma, perché la sua sottomissione e passività rimane un precedente ben saldo nell'immaginario collettivo, un modello cui ispirarsi. E d'altronde, la composizione del *Il Corbaccio* negli anni più maturi dell'autore (1365), sembra corroborare questa opinione.

Gozzi, invece, passa per essere un conservatore, retrogrado, il reazionario per antonomasia nell'epoca che si apre ai lumi della Ragione, e, tuttavia, la sua *Donna serpente* ribalta l'opinione diffusa sulla volubilità come caratteristica femminile, dimostrando che la mancanza di tenacia e di fede è una componente che non concerne necessariamente il genere femminile.

2.2. Analogie retoriche

2.2.1. L'allegoria

Ci sono altri elementi tra le due opere su cui si potrebbe stabilire un'analogia e che riguardano la struttura e la finalità. Penso alle prove della «Griselda» cui Gualtieri sottomette sua moglie, che assomigliano poi molto a quelle delle fiabe o dei racconti folklorici, dove un eroe o un'eroina devono dimostrare il loro valore, la loro capacità. Sebbene qui le prove si superano non facendo qualcosa, come nei racconti popolari, ma non-facendo qualcosa.

Secondo un'altra interpretazione, infatti, anche «Griselda» può essere letta come *esempio* di resistenza alle avversità della Fortuna, una delle grandi forze in gioco in tutto il *Decamerone* (Branca, 2010). Addirittura, nelle «prove» (Cottino-Jones, 1968) cui Griselda viene sottoposta si potrebbe intravedere un rimando intertestuale alle grandi figure bibliche (come Abramo, cui Dio chiede il sacrificio del figlioletto Isacco oppure Giobbe, l'uomo *giusto* di cui sempre Dio vuole mettere alla prova la fede e la costanza⁶) ed evangeliche: Griselda è stata interpretata in chiave allegorica, come immagine di Maria, prototipo della donna che accetta la legge divina (Branca, 2010). L'interpretazione religiosa è giunta, persino, a vedere nei tormenti della giovane una sorta di allegoria di Cristo (Cottino-Jones, 1968) e che deriva dalla versione della «Griselda» tradotta in latino da Petrarca⁶.

vedova di cui si era invaghito. Nella storia narrata, il protagonista, disperato per l'amore non corrisposto di una vedova, invoca la morte e, dopo essersi addormentato, sogna. Gli appare in *sogno* un uomo che dichiara di essere il marito defunto della vedova il quale dice di essere venuto, inviato da Dio e per intercessione della Madonna, per distoglierlo dal *labirinto d'amore* nel quale è caduto.

⁶ «Che la conoscenza della novella in tutta Europa sia legata più alla rielaborazione petrarchesca che all'originale boccacciano è ormai un dato di fatto, come ribadisce Amedeo Quondam nella sua "Introduzione" all'edizione 2013 del *Decameron*, in cui sottolinea anche il ruolo essenziale di tale riscrittura nel fondare la tradizione interpretativa ascensionale del *Centonovelle*, "dai vizi estremi di Ciappelletto

La chiave allegorica con cui si può leggere «Griselda» può coincidere con il valore particolare che Gozzi dà al termine allegoria, al confine quasi del campo semantico di parabola, cosa che meriterebbe uno studio approfondito, anche per i risvolti critici e metaletterari che ne verrebbero evidenziati. Nelle *Fiabe gozziane*, infatti, si ravvisa

il primo vistoso ritorno in sede letteraria di un immaginario proprio in quanto riconosciuto come *falso*, dove alle *larve* e ai *mostri* ripudiati, alle metamorfosi, ai prodigi, alle fosche previsioni, viene riconosciuto ciò che non è possibile a un discorso ideologico diretto: la rappresentazione delle *alte dottrine* abolite (Vescovo, 1996: 138).

Del resto, come è già stato rilevato da Henri Morier (1961), l'allegoria, per il fatto di essere un racconto di carattere allusivo e simbolico, sconfinava nell'apologo di tradizione esopica e nella favola. In qualche modo, coincide anche con la definizione del Groupe MI, secondo cui l'allegoria è un metalogismo, ossia un'operazione linguistica che agisce a livello di struttura profonda del discorso mediante l'interazione del significato di base, che deve essere ricondotto, attraverso un processo di decodificazione, a un diverso livello isotopico o di senso (AA.VV., 1976: 211-215). Anche nella parabola agiscono strutture metalogiche, in quanto forma narrativa caratterizzata da una duplice isotopia semantica: la prima, di superficie, è un racconto; la seconda, profonda, è data dalla transcodificazione allegorica del discorso narrativo.

2.2.2. Analogie e differenze ironiche

In questo senso, l'allegoria è un procedimento di transcodificazione che si situa a metà strada tra la parodia e il travestimento, per cui uno stile nobile e aulico viene messo in bocca a un personaggio popolare: così avviene per Griselda da cui –come umile guardiana di pecore–, non ci si aspetterebbe un'espressione ricercata e un pensiero forbito. Boccaccio insinuerebbe dunque un atteggiamento parodico perfino nei confronti dei lettori della *Griselda*, e lo fa provocando un attacco pluridirezionale: da una parte, al comportamento del marito Gualtiero, alla stessa *Griselda*, ma anche al lettore che prende sul serio l'effetto di spaesamento tra il piano reale e irreale che vuole provocare il racconto.

Se nel testo di Boccaccio l'effetto di straniamento è affidato al lettore, Gozzi, che racconta una storia inverosimile come è nel genere della *Fiaba*, l'effetto ironico e

alle virtù estreme di *Griselda*», che ha avuto in Vittore Branca il suo maggior sostenitore» (Boccaccio, 2013: 62). In questo senso egli sembra rifarsi alle acute considerazioni di Roberta Bruno Pagnamenta (1999) sull'ambiguità del racconto boccacciano: la studiosa, nell'affermare l'impossibilità di dare un'interpretazione univoca della novella di *Griselda* per volontà dello stesso autore, che lascia al lettore il compito di trarne «diletto» e «utile consiglio», mette in evidenza come diverse interpretazioni tradizionali (vengono ricordate in particolare la lettura ascensionale ed eticamente orientata di Vittore Branca e quella in chiave di parodia letteraria di Luca Carlo Rossi) abbiano teso ad azzerare tale ambiguità, probabilmente a motivo della riscrittura di Petrarca, il quale adottò una linea interpretativa che conobbe grande successo perché tesa a consacrare la protagonista e a privilegiare solo la componente edificante in senso morale e religioso della novella (Pagnamenta, 1999: 144; citato in Giacalone, 2015: 109-121).

perfino comico è esercitato dalle maschere che «abbassano», parodicamente, in senso bachtiniano, il sublime della favola, rovesciandola nel banale come nel seguente passo:

PANTALONE: Ah, che l'ho dito mi, che no se doveva lassarlo solo. Adesso che xe el tempo dell'allegrezza, sté a veder, Tartaglia, che ghe xe qualche gran disgrazia. El gera fora de lu, invasà per so muger serpente; l'ha fatto qualche bestialità de suicidio, sicuro.

TARTAGLIA: Che bestialità? Ho anch'io una moglie serpente e la soffro.

PANTALONE: Oh, giusto questo xe tempo da barzelette (Gozzi, 1808: scena IV, 66).

Paradossalmente, in questa battuta, Tartaglia sposta la connotazione della natura del serpente dal *reale* della favola, all'irreale del senso figurato, inserito nella quotidianità del *vero reale*: il riferimento alla donna/moglie come serpente o vipera, è tuttora abbastanza frequente nel linguaggio informale attuale.

Evidentemente, oltre alle battute, che sono espressione di una forma di ironia comica, il discorso delle maschere è quello del *buon senso* comune, che è comunque esterno alla vicenda principale. È in questo spazio dove si esercita l'ironia più efficace perché è lo spazio prediletto dall'autore per la critica delle abitudini e delle mode dell'epoca. L'ironia, però, si manifesta anche per lo straniamento che induce la metalessi, cioè, per dirla con Genette (1972: 243-246), il passaggio –impossibile, ma realizzato dal testo– dal livello intradrammatico al livello extradrammatico. L'ironia, dunque risulta anche dallo slittamento dei livelli narrativi del testo –che sia puramente letterario o teatrale come in questo caso–, dove noi, come lettori o spettatori, poiché rappresentiamo il pubblico ricevente, siamo collocati nello spazio di quell'*a parte agli spettatori*: si tratta, come la metalessi, di una strategia comune nella Commedia dell'arte.

3. IL VILIPENDIO DELLA DONNA-RETTILE IN BONTEMPELLI E IN ORTESE

Nella letteratura italiana del xx secolo il tema della donna serpente riappare nella *pièce* più nota di Massimo Bontempelli *Nostra Dea*, dove si racconta di una donna che, non avendo personalità, ne assume di volta in volta una diversa a seconda dell'abito che indossa. Così quando indossa un delicato vestito color tortora, si comporta amabilmente, è disponibile e generosa; al contrario, vestita con abito da sera a foggia di serpente diventa perfida, sadica crea discordia e alimenta conflitti. Alla fine della *pièce*, per evitare ulteriori sviluppi del comportamento di Dea *serpente*, il coprotagonista maschile le strappa l'abito e la copre con un povero saio da frate, per imporle umiltà e sottomissione; non solo metaforicamente, ma in modo letterale, facendola cadere a terra e lasciandola in quello stato.

A livello macrotematico, in questa commedia di Bontempelli, si scorge la volontà di denuncia dell'ipocrisia umana, la facilità con cui gli uomini mutano posizione, condizionati dall'ambiente esterno. Ma, implicitamente, ad un altro livello, attraverso il guardaroba, viene mascherato fino alla fine l'annientamento di Dea: i tentativi maschili per controllare Dea dipendono da una violenza fisica che, invece

di ricostruire l'identità, finisce col decretarne la perdita del controllo fisico, mentale e spirituale (De Stasio, 2013: 4).

Per Anna Maria Ortese, invece, la natura ofidica della protagonista del suo romanzo più conosciuto, *L'Iguana*, rimanda alla necessità del divenire, «metamorfosizzandosi» di ogni essere «altro», come avviene per la piccola servetta iguana –abusata, sfruttata e vestita di stracci– del romanzo omonimo; e per Daddo, il coprotagonista, che si innamora di lei. Iguana è un essere *altro* che diventa lo specchio in cui Daddo si riflette fino a identificarsi: il *riconoscimento* che ne consegue lo condurrà alla rivelazione del divino.

Nel 1980, Deleuze e Guattari (2002), sviluppano il concetto del divenire animale, tracciato già cinque anni prima in *Kafka. Per una letteratura minore*:

[...] fare il movimento, tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività, varcare una soglia, arrivare ad un *continuum* di intensità che valgono ormai solo per se stesse, trovare un mondo di intensità pure, in cui tutte le forme si dissolvono, e con tutte le loro significazioni, significanti e significati (Deleuze e Guattari, 1996: 23).

È il demonio, l'animale-bestia, lì dove si manifesta il divenire. Per i filosofi citati sono animali «che formano mute e provano affetti, che creano molteplicità, divenire, popolazione, racconto» (Deleuze e Guattari, 2002: 345). Il fenomeno del divenire di Deleuze applicato all'*Iguana* di Ortese giustifica come la donna serpente possa essere ritratta come bestia inafferrabile e demoniaca oppure come bestia-angelo, secondo Okolowicz (2020: 114-115); e, tuttavia, non si ferma a questa accezione allegorica.

L'incontro e l'interesse di Daddo con l'iguana, al di là dell'essere la rivelazione di un conflitto classista –in cui Daddo, per la prima volta acquisisce coscienza di sé e della propria classe sociale– si rivela essere epifanico in senso trascendentale, per l'effetto della rivelazione di Dio nella Natura. L'innamoramento di Daddo per l'iguana produce un vuoto metafisico perché la sua essenza è inafferrabile. Per Ortese, ogni elemento del creato è infuso del respiro di Dio che «abita nelle ciliegie, nel vento, nel mare, negli occhi del cane e nella ragione dell'uomo» (2016: 42). Per la scrittrice, tutto è un grande corpo celeste, e chi riesce a vederlo in questa prospettiva è un *visionario*, è dotato della *doppia vista* (Okolowicz, 2020: 119).

Nella sua estraneità, la donna serpente è inconoscibile, è l'*altro* da sé che nasconde una purezza ed una malvagità lontana. Riconoscere tale alterità e assimilarla è il percorso per afferrare il divino.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (1976). *Retorica generale, Le figure della comunicazione*. Milano: Bompiani.
- BAZOLI, G. (2013). *Indagini filologiche e di repertorio sulle Fiabe di Carlo Gozzi. Il caso della Donna serpente* [Tesi di Dottorato]. Università Ca' Foscari, Venezia.
- BOCCACCIO, G. (1828). «Corbaccio». In G. Boccaccio, *Opere volgari di Giovanni Boccaccio (corrette sui testi a penna)*. Edizione prima, vol. v. Firenze: Il Magheri.

- BOCCACCIO, G. (2013). *Decameron*. A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano (a cura di). Milano: Rizzoli.
- BOIARDO, M. M. (1999). *L'inamoramento de Orlando*. A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani (a cura di). Milano/Napoli: Ricciardi.
- BONTEMPELLI, M. (1989). *Nostra dea e altre commedie*. Torino: Einaudi.
- BRANCA, V. (2010 [1956]). *Boccaccio medievale*. Milano: Rizzoli.
- BRUNO PAGNAMENTA, R. (1999). *Il Decameron. L'ambiguità come strategia narrativa*. Ravenna: Longo.
- COTTINO-JONES, M. (1968). «Realtà e mito in *Griselda*». *Problemi*, vol. 11, pp. 522-523.
- COTTINO-JONES, M. (1973). «Fabula vs. Figura: Another Interpretation of the *Griselda Story*». *Italica*, vol. 50, n. 1, pp. 38-52.
- DE STASIO, L. (2013). «Attualità femminile prevista in *Nostra Dea*, di Massimo Bontempelli». *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, n. 13, pp. 182-194.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (1996 [1975]). *Kafka. Per una letteratura minore*. A. Serra (trad.). Macerata: Quodlibet.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (2002 [1980]). *Millepiani. capitalismo e schizofrenia*. G. Passarone (trad.). Roma: Cooper & Castelvocchi.
- GENETTE, G. (1972). «Discours du récit. Essai de méthode». In G. Genette, *Figures III* (pp. 65-282). Parigi: Seuil.
- GIACALONE, I. (2015). «De insigni obedientia et fide uxoria: dieci anni di studi sulla *Griselda* di Petrarca (2003-2013)». *Petrarchesca*, vol. 3, pp. 109-121.
- GIALONGO, A. (2012). *La donna serpente. Storia di un enigma dall'antichità ai giorni nostri*. Bari: Edizioni Dedalo.
- GOZZI, C. (1802). «La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta, inviata ad un poeta teatrale de' nostri giorni. Giuntivi nel fine alcuni frammenti tratti dalle stampe pubblicate da parecchi Autori, e de' commenti dallo stesso Gozzi fatti sopra i frammenti medesimi». In C. Gozzi, *Opere edite ed inedite del conte Carlo Gozzi*, t. XIV. Venezia: Zanardi.
- GOZZI, C. (1808). «La donna serpente: fiaba teatrale tragicomica in tre atti». In C. Gozzi, *Le dieci fiabe teatrali del conte Gozzi* (pp. 1-82), tomo 2. Berlino: J. E. Hitzig.
- GRJAKALOVA, N. (2020). «Le radici folkloriche della figuratività poetica di Blok». *eSamizdat: Rivista di culture dei paesi slavi*, vol. XIII, pp. 365-373.
- MORIER, H. (1961). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Parigi: PUF.
- OKOLOWICZ-SZUMOWSKA, J. (2020). «Divenire-iguana: autoctonia e riparazione ne *L'Iguana* di Anna Maria Ortese». *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. XLIX, n. 3, pp. 111-121.
- ORTESE, A. M. (2016). *Le piccole persone*. A. Borghesi (a cura di). Milano: Adelphi.
- RAJNA, P. (1975). *Le fonti dell'Orlando furioso*. F. Mazzoni (a cura di). Firenze: Sansoni.
- RIFFERO, M.^a C. (2014). «Cherestani, Ada, Miranda: l'evoluzione de *La Donna Serpente* da Carlo Gozzi ad Alfredo Casella». Recuperato il 3 febbraio 2022, in https://www.academia.edu/37010672/La_Donna_Serpente?email_work_card=view-paper.
- SHERMAN LOOMIS, R. (1941). «The Fier Baiser in Mandeville's Travels, Arthurian romance, and Irish saga». *Studi medievali*, vol. 17, pp. 104-113.
- VESCOVO, P. (1996). «Per una lettura non evasiva delle *Fiabe*. Preliminari». In C. Alberti (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro* (pp. 171-213). Roma: Bulzoni.