La creatura impossibile

Mostruosità femminile, animalità e compassione radicale ne *L'Iguana* di Anna Maria Ortese

(Preprint: questo testo non è ancora stato formalmente pubblicato né sottoposto a peer review/ Preprint: This manuscript has not yet been formally published or peer reviewed.)

Il contributo propone una lettura de *L'Iguana* (1965) come testo centrale per interrogare la dicotomia mostruosità-meraviglia nella rappresentazione del femminile trasgressivo. La figura dell'Iguana, creatura insieme donna, animale, serva e apparizione fantastica, mette in crisi le categorie attraverso cui la cultura patriarcale e antropocentrica organizza l'umano, il femminile e il riconoscibile. La sua mostruosità non è qualità intrinseca, ma effetto di uno sguardo che esita, nel senso propriamente todoroviano del fantastico, tra la spiegazione naturale e quella soprannaturale della creatura, e che insieme la fissa in un regime di visibilità coatta vicino a ciò che gli studi sulla disabilità hanno chiamato *staring*. Tale sguardo non coincide solo con il disprezzo dei fratelli Guzman, ma anche con la pietà del protagonista Daddo, il cui progetto di redenzione riduce l'alterità della creatura a categorie già note invece di riconoscerla come tale. La compassione si rivela così potenzialmente complice del dominio, mentre la condizione dell'Iguana – serva non retribuita su un'isola in vendita – si radica in una logica di esposizione ed economia del corpo anomalo, vicina a quella che la critica sulla disabilità ha analizzato a proposito dello spettacolo del corpo straordinario. Intrecciando teoria del fantastico, studi sulla disabilità, pensiero postumano e riflessione etico-fenomenologica, e senza appiattire la matrice cristiana e creaturale della scrittura ortesiana, il contributo legge la creatura esclusa come figura etica e rivelatrice, e si chiude interrogando la risonanza del romanzo nel presente: la mercificazione della terra e del lavoro servile, la vulnerabilità dei corpi marginali, il ripensamento del confine tra umano e non umano.

Parole chiave: animalità; femminile; fantastico; meraviglioso; postumano; compassione.

1. Introduzione: la creatura impossibile

Nei primi capitoli de *L'Iguana*, il conte Daddo – Aleardo di Grees, giovane architetto milanese che naviga tra le isole per conto della madre, in cerca di terre da acquistare – approda a Ocaña, un'isola al largo del Portogallo che non risulta sulle carte, e incontra, tra i resti di un casato decaduto, una creatura che i fratelli Guzman chiamano ora «Estrellita», ora semplicemente «Iguana». I fratelli Guzman sono i nobili decaduti proprietari dell'isola: don Ilario, colto e sensibile, e i fratellastri Hipolito e Felipe, rozzi e violenti; tengono come serva non retribuita

l'Iguana, un tempo cresciuta e amata dallo stesso Ilario e poi da lui respinta, quando il giovane si fidanza con un'ereditiera americana – nella seconda parte del romanzo la vicenda assumerà toni onirici e visionari, fino al gesto con cui l'Iguana si getta nel pozzo dell'isola e Daddo, sceso a salvarla, vi trova la morte. È un'iguana alta quanto un bambino, vestita da contadina, capace di parlare, di piangere, di lavorare senza sosta. Lo sguardo di Daddo non riesce a fissarla fin dal primo incontro: la chiama dapprima «nonnina», scambiandola per una vecchia, salvo scoprire, sbigottito, che si tratta di «una iguanuccia di non più di sette otto anni»[1]; decide allora di farle dono di una sciarpa di seta, perché, riflette, «quella creatura era dopotutto un essere femminile, e qualche vanità doveva pure... esserle rimasta»[2]. La vede, cioè, animale, poi bambina, poi femmina da adornare, poi anima da salvare, in un'oscillazione che il romanzo non risolve mai del tutto[3]. Questa instabilità percettiva è il punto da cui vorrei partire, perché è già essa stessa una tesi: la mostruosità dell'Iguana non è un dato, è un effetto.

Jeffrey Jerome Cohen ha scritto che il mostro è sempre un costrutto culturale, una figura che "abita le soglie" e che esiste solo nell'atto interpretativo che lo nomina come tale[4]. È da questa premessa che vorrei muovere la mia lettura de *L'Iguana* di Anna Maria Ortese: non chiedermi che cosa sia l'Iguana, ma chi la rende mostro, e a quale prezzo per lei.

La proposta che porto oggi si articola in tre passaggi. Mostrerò anzitutto come lo sguardo dei personaggi del romanzo – non solo quello ostile, ma anche quello benevolo – costruisca la mostruosità dell'Iguana attraverso un'oscillazione percettiva e un regime di visibilità che la espone senza tregua. Mi soffermerò poi sulla figura di Daddo, e sull'ambiguità della sua compassione, che salva in apparenza ma non riconosce in sostanza. Arriverò infine al nodo che considero più originale del mio lavoro: la matrice creaturale e cristiana della scrittura ortesiana, che permette di leggere il romanzo non come un'anticipazione ingenua del pensiero postumano, ma come una via alternativa – e per certi versi più radicale – alla critica dell'antropocentrismo. Mi chiederò infine, in un'ultima sezione, perché questo romanzo del 1965 chieda di essere letto oggi.

2. Lo sguardo che fa il mostro

[1]A.M. Ortese, *L'Iguana*, Adelphi, Milano 1997 (VI ed.; I ed. Vallecchi, Firenze 1965), cap. III («Incontro al pozzo»). Qui e oltre il romanzo è citato indicando il numero e il titolo del capitolo.
[2]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. III («Incontro al pozzo»).
[3]Sull'oscillazione delle percezioni di Daddo nei primi capitoli, cfr. A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., capp. III-VIII.
[4]J.J. Cohen, *Monster Culture (Seven Theses)*, in Id. (a cura di), *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, pp. 3-25.

Uso qui tre coordinate non come un catalogo di riferimenti equivalenti, ma come tre momenti di uno stesso processo di costruzione del mostro: la categoria di Cohen stabilisce che il mostro è sempre un prodotto culturale, mai un dato di natura; il modello di Todorov spiega il meccanismo narrativo – l'esitazione fra spiegazione naturale e soprannaturale – con cui quel prodotto si costruisce riga per riga in questo romanzo; lo *staring* di Garland-Thomson descrive infine la pratica sociale, il regime concreto dello sguardo dei Guzman, in cui quella stessa esitazione si irrigidisce in un rapporto di potere. Dal costrutto culturale, al meccanismo narrativo, alla pratica sociale: è questa la traiettoria che le pagine seguenti percorrono.

L'Iguana lavora senza sosta, dorme in «una specie di tana scavata dalle volpi», su «un mucchio di sudici sacchi», in un locale sotto la cucina la cui finestra è stata murata[5]; mangia accucciata sotto il tavolo dei padroni, dove don Ilario le getta «un osso e qualche pezzetto di pelle di una gallina»[6]. I fratelli Guzman la trattano alternativamente come bestia da soma e come oggetto di un capriccio crudele. Ogni categoria con cui i personaggi tentano di fissarla si rivela insufficiente – è femmina ma non donna, animale ma parlante, serva ma allevata un tempo, come Ilario stesso le rinfaccerà, «come a una nobile figlia»[7] – e questa insufficienza è esattamente ciò che la rende, ai loro occhi, mostruosa.

Il romanzo, però, non si limita a registrare questa insufficienza: mostra, con una precisione quasi didattica, come la mostruosità venga fabbricata. L'Iguana non si era mai guardata in uno specchio, finché Felipe non le fa trovare nello scantinato «un pezzetto di specchio, portato lì apposta»: guardandosi, la creatura scopre di essere «tutta verde e brutta, un vero serpente», e il narratore annota che «era cominciata da quel momento ciò che i signori chiamavano la sua "malvagità"»[8]. Lo stesso accade sul piano delle parole: le «lente insinuazioni della famiglia sulla esistenza "fisica" del Male» finiscono per instillarle il sospetto di «essere lei stessa, la Iguanuccia, il Male»[9], mentre un arcivescovo giunto dal Venezuela benedice il suo giaciglio intonando un «Libera nos Domine»[10]. Il mostro è, alla lettera, un prodotto dello sguardo altrui, che la creatura finisce per interiorizzare. Ed è il romanzo stesso, nelle sue ultime pagine, a dichiararlo, quando Daddo, nel delirio che precede la morte, comprende «che non ci sono iguane, ma solo travestimenti, ideati dall'uomo allo scopo di opprimere il suo simile e

[5]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. VI («Le pietre»); sulla finestra murata dello scantinato, cap. XV («Piccola stella»).
[6]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. IV («La misera casa»).
[7]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XVI («Daddo al bivio»).
[8]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XV («Piccola stella»).
[9]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XI («Il terrore del "male"»).
[10]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. X («Una famigliola di tipo universale»).

mantenuti da una terribile società»[11]: non si potrebbe formulare in modo più netto la tesi di Cohen da cui ho preso le mosse.

Resta da capire come questa fabbricazione passi attraverso la percezione di chi guarda; ed è qui che l'oscillazione descritta in apertura chiede un nome teorico preciso: Tzvetan Todorov ha definito il fantastico come l'esitazione che il lettore, e nel nostro caso anche il personaggio, sperimenta di fronte a un evento che sembra sottrarsi alle leggi note della realtà: sospeso tra una spiegazione naturale, che risolverebbe l'anomalia nel già conosciuto, e una spiegazione soprannaturale, che la accetterebbe come tale senza più disagio, aprendo la via al meraviglioso[12]. Ne *L'Iguana* questa esitazione non riguarda solo il lettore: è messa in scena nel personaggio di Daddo, che non riesce a fissare la creatura in una categoria stabile e che il romanzo non lascia mai approdare, fino alla fine, né al versante di una spiegazione rassicurante né a quello di un'accettazione piena del meraviglioso. È in questa sospensione, più che in una definizione univoca della natura dell'Iguana, che si gioca l'effetto-mostro: il mostro, in altre parole, è il nome che diamo a un'esitazione che si rifiuta di risolversi. Ortese, però, piega il modello di Todorov in una direzione precisa. Al primo incontro, l'esitazione di Daddo viene chiusa non da una prova, ma dal contegno del padrone: basta l'«accento tranquillo, e privo in modo assoluto di imbarazzo o di pena» con cui don Ilario commenta il guasto del raffio a persuadere il conte «che non vi era in quella "vecchietta" nulla di meraviglioso; o, se per caso vi era, faceva parte della normalità del mondo»[13]. A decidere che cosa sia naturale, in altre parole, è l'ordine sociale dell'isola. E nel finale il romanzo aggiunge un terzo termine all'alternativa todoroviana: nel processo onirico che precede la morte del conte, Daddo è accusato di un'incoscienza che gli aveva «mostrato favole e mostri dove non erano che mercati e creature non segnate sul registro della potenza economica»[14]. L'esitazione, cioè, non corre soltanto tra naturale e soprannaturale, ma tra il meraviglioso e l'economico: il fantastico è anche il velo sotto cui si nasconde un rapporto di proprietà. Che l'accusa sia pronunciata in sogno, e dalla «persona che meno era autorizzata a prendere la parola», impedisce però al romanzo di risolversi in una semplice smascheratura realistica: l'esitazione resta aperta fino all'ultima pagina, dove la servetta dell'isola è una ragazza la cui età, osserva una turista, «può essere molta, o nulla»[15].

---

[11]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XXII («La seduta riprende»).

[12]T. Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. it. di E. Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano 1977 (ed. or. *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970).

[13]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. III («Incontro al pozzo»).

[14]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XXII («La seduta riprende»).

[15]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XXIV («La cappella davanti al mare»).

Ma l'esitazione percettiva di Daddo non esaurisce lo sguardo che il romanzo mette in scena. C'è anche lo sguardo dei fratelli Guzman, che non esita affatto: fissa l'Iguana, la scruta, la sottopone a un'attenzione visiva continua che non le lascia scampo – come quando, umiliata davanti agli ospiti Hopins, la creatura reagisce con «occhietti sbarrati, e pieni di una inimicizia così assoluta, che quasi un velo, una nebbiolina di ferro, era scesa su essi»[16]. Rosemarie Garland-Thomson ha teorizzato questa forma di attenzione visiva prolungata e asimmetrica come *staring*: un regime dello sguardo che si posa su un corpo percepito come anomalo, lo trasforma in oggetto di conoscenza per chi guarda e insieme lo espone, lo immobilizza, gli nega la possibilità di restituire lo sguardo alla pari[17]. L'Iguana subisce esattamente questa forma di visibilità coatta: è guardata di continuo, giudicata, commentata, mai semplicemente lasciata nella propria opacità. Nella scena dello scantinato, anzi, lo *staring* diventa collettivo e quasi numerabile: al suo apparire sulla scala, «ben diciotto pupille del più civile splendore» seguono ogni passo della creatura[18]. E ha un esito preciso, che lega il regime dello sguardo a un'economia del corpo anomalo: i Guzman hanno deciso di consegnare l'Iguana al signor Cole – omonimo del circo londinese a cui Ilario sognava di devolvere i proventi dei suoi poemi –, «un agente teatrale, o qualcosa di simile... ma compra e vende di tutto»[19]. Dallo sguardo domestico la creatura dovrebbe passare, cioè, a quello dello spettacolo, secondo la logica che la stessa Garland-Thomson ha descritto a proposito dell'esibizione del corpo straordinario[20].

Ma il momento più rivelatore non è quello dello sguardo che fissa senza essere ricambiato: è quello in cui lo sguardo si incrocia. Nel romanzo di Ortese, ogni volta che l'Iguana guarda Daddo – e non viceversa – il testo registra un'incrinatura nella certezza del personaggio, un'esitazione che la sua interpretazione successiva tenterà di richiudere. Accade già nella notte del pollaio, quando il conte si accorge che la creatura lo guarda «non già come una bestiolina», con «una severità e una lacera interrogazione, al di là del discorso»[21] – e subito ricopre quella domanda muta con le proprie, come si vedrà fra poco. E accade, in modo ancora più netto, quando il conte le toglie di mano la scopa e, non sopportando «il suo sguardo fisso e incantato», la prende per una spalla per «svegliarla»[22]: è il corpo di Daddo, prima ancora della sua interpretazione, a reagire a quello sguardo restituito. È in questa incrinatura, più che nella

[16]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XII («Daddo esce dalla botola»).
[17]R. Garland-Thomson, *Staring: How We Look*, Oxford University Press, New York 2009.
[18]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XII («Daddo esce dalla botola»).
[19]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XVII («Salvato sa»); l'annuncio che Cole verrà a «prendere» la creatura è in cap. XII («Daddo esce dalla botola»); sul Circo Cole, cap. VI («Le pietre»).
[20]Cfr. R. Garland-Thomson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Columbia University Press, New York 1997.
[21]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. VIII («Daddo turbato»).
[22]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XVIII («Una strana iguana»).

descrizione esplicita della creatura, che si gioca la critica ortesiana allo sguardo antropocentrico.

3. La pietà che non riconosce: Daddo e l'ambiguità della compassione

Se la sezione precedente ha riguardato lo sguardo che degrada e quello che espone, questa riguarda lo sguardo che crede di redimere – ed è, a mio avviso, il punto più sottile del romanzo. Daddo non disprezza l'Iguana: se ne commuove, decide di proteggerla, immagina di portarla con sé a Milano, le si rivolge con un affetto che ai suoi occhi è sincero. Eppure, il suo progetto redentivo non ascolta mai davvero la creatura: la interpreta. La vede bambina quando le conviene vederla innocente, la vede anima da salvare quando vuole sentirsi nella posizione del benefattore, la vede infine, in alcuni momenti, oggetto di un desiderio che lui stesso fatica a riconoscere.

Emmanuel Lévinas ha descritto l'incontro autentico con l'altro come ciò che esige il riconoscimento di un'alterità che eccede ogni tentativo di comprenderla, di ridurla al Medesimo: il volto dell'altro, per Lévinas, resiste precisamente a questa riduzione, e l'etica comincia là dove rinunciamo a tradurre l'altro in una categoria che ci è già familiare[23]. Daddo compie esattamente il gesto opposto: riduce l'Iguana, di volta in volta, a bambina, ad anima, a oggetto – la fa rientrare, cioè, nella totalità delle categorie che già possiede, invece di lasciarsi mettere in questione dalla sua estraneità irriducibile. Il romanzo ne registra le tappe con esattezza. La prima soluzione che il conte immagina è di portare la creatura a Milano, dove «qualche istituto religioso avrebbe preso cura della sua rieducazione», e di interrogarla la domenica in parlatorio per capire meglio, «dalle parole dell'Iguanuccia, il male di don Ilario»[24]: persino la sua parola gli interessa come testimonianza sul dolore di un altro. La seconda è di comprarla: l'indomani stesso, decide, «avrebbe chiesto la cessione», certo che «davanti a una cifra assai alta, i Guzman piegassero»[25] – il riscatto si serve, cioè, della stessa moneta che ha fatto dell'Iguana una serva. E quando infine la creatura gli rivolge l'unica domanda che le sta davvero a cuore – «vado all'inferno, se muoro, o senhor?» –, il conte risponde «con improvvisa freddezza»: «Né inferno né paradiso [...] se non hai l'anima»[26]. È lo stesso verdetto pronunciato poche ore prima dall'arcivescovo, per il quale l'eternità non riguarda gli animali, «non avendo

[23]E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, trad. it. di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 1980 (ed. or. *Totalité et infini*, Martinus Nijhoff, The Hague 1961).
[24]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. VI («Le pietre»).
[25]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. VII («Il cappello di piume scarlatte»).
[26]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XVIII («Una strana iguana»).

essi l'anima»[27]: in quel momento la pietà di Daddo e la teologia del potere parlano la stessa lingua. La sua compassione, per quanto sentita, resta un atto di totalizzazione travestito da atto di cura.

Questa riduzione ha, nel romanzo, anche una declinazione di genere che il titolo di questo contributo non può lasciare sullo sfondo. Fin dal primo incontro Daddo si chiede, con le lacrime agli occhi, perché il marchese non si sia mai innamorato della creatura – «Forse perché non ha l'anima» – e poco dopo le domanda se sia mai stata sposata, e se non le piacerebbe «venire in Europa... con un bel velo»[28]. Il progetto redentivo di Daddo passa così anche attraverso lo script del corteggiamento e delle nozze: categorie che occultano, dietro l'unica griglia che il conte sa applicare a un corpo che gli appare «femminile», tanto l'animalità quanto la condizione servile dell'Iguana. Redimere, per Daddo, significa dunque anche femminilizzare e nuzializzare la creatura – tradurne l'alterità nell'unica forma di soggettività che il suo mondo gli ha insegnato a riconoscere come degna d'amore. C'è però un dettaglio che rende questo gesto ancora più cieco. Daddo non sa – lo capirà solo più tardi – che la stessa promessa era già stata fatta alla creatura: qualche anno prima don Ilario le aveva giurato che l'avrebbe portata «in paradiso, un posto assai grande, di là dal mare», dove l'avrebbe presentata «come sua sposa»[29]. È il tradimento di quella promessa, quando Ilario si fidanza con la giovane Hopins, a precipitare l'Iguana nella servitù e in quella che i padroni chiamano la sua «malvagità». Il velo che Daddo le offre non è dunque un'alternativa alla sua ferita: ne è la ripetizione. Non stupisce che la creatura, dopo averlo fissato, risponda con un riso silenzioso e con un asciutto «Perché no».

La stessa riduzione ha, infine, un fondamento materiale che il romanzo non lascia mai sullo sfondo, e che lega la desiderabilità immaginata della creatura al suo prezzo reale. L'Iguana è una lavoratrice non retribuita; l'isola su cui vive è in vendita; i Guzman sono un casato nobiliare decaduto che sopravvive vendendo ciò che resta del proprio patrimonio, inclusa, di fatto, la creatura stessa: quando l'Iguana chiede infine «in compenso dei soldi, non meno di trenta centavos al mese» per le sue fatiche, i fratelli acconsentono a pagarla «sotto forma di certe pietre piatte» raccolte sulla spiaggia[30]. Il corpo dell'Iguana – guardato, giudicato, oggetto di uno *staring* continuo – è anche, letteralmente, un corpo messo sul mercato insieme alla terra. Margrit Shildrick parla, a questo proposito, della necessità di sostituire un'etica della normalizzazione – che gestisce la differenza riconducendola a categorie già note, come fa

[27]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XII («Daddo esce dalla botola»).
[28]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. VIII («Daddo turbato»).
[29]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XV («Piccola stella»); la risposta dell'Iguana a Daddo è in cap. VIII («Daddo turbato»).
[30]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XV («Piccola stella»).

Daddo quando interpreta l'Iguana – con un'etica della vulnerabilità condivisa, che riconosca l'altro senza prima doverlo tradurre in qualcosa di familiare[31]. È esattamente ciò che Daddo non riesce a fare finché resta dentro la logica dell'acquisto. Quando, l'ultimo giorno, porta alla creatura il suo «denaro autentico» e lo smeraldo della madre, il dono cade nel vuoto: «sembrava, sì, questa volta, che egli le avesse messo in mano un pugno di sabbia»[32]; e lo smeraldo, dopo la sua morte, verrà ritrovato «dietro il barattolo del sale» e recuperato su istanza della contessa madre[33]. Il fallimento di Daddo – perché di fallimento si tratta, almeno fino al gesto finale su cui tornerò[34] – è la misura di quanto la compassione possa restare complice del dominio anche quando si crede sua antitesi: una pietà che parla la lingua del riscatto e del prezzo non esce dal mondo in cui l'Iguana è stata comprata, pagata in pietre e, infine, messa in vendita.

4. Creaturalità: la compassione radicale

Resta allora la domanda più difficile: se la pietà di Daddo fallisce, che cosa propone Ortese in alternativa? Non un modello etico esplicito – il romanzo non è un'allegoria a tesi – ma una sensibilità diversa nello stare davanti alla creatura, che vorrei chiamare, con un termine preciso, **creaturalità**.

"Creatura", in questa accezione, non equivale ad "animale": designa, in una tradizione che attraversa la teologia cristiana, il vivente nella sua condizione di dipendenza ontologica, di esposizione costitutiva al dolore. Eric Santner ha ripreso questa categoria per descrivere le forme di vita che il potere sovrano abbandona alla propria vulnerabilità[35]; Anat Pick l'ha radicalizzata mostrando che la creaturalità è la condizione condivisa di tutti i corpi vulnerabili, umani e non umani, e che questa vulnerabilità comune – non un'essenza positiva – può fondare un'etica della relazione[36]. L'Iguana, in questa luce, non è un ibrido da classificare né una figura di libertà: è una creatura che soffre, e la sua sofferenza chiede risposta prima ancora di chiedere significato. Queste due genealogie, tuttavia, non sono pienamente sovrapponibili, e non le uso come sinonimi: quella di Santner nasce da una lettura post-secolare del potere sovrano, senza

[31]M. Shildrick, *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, Sage, London 2002.
[32]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XVIII («Una strana iguana»); sull'acquisto della creatura da parte dei Guzman, cap. III («Incontro al pozzo»).
[33]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XXIV («La cappella davanti al mare»).
[34]Sul finale del romanzo, cfr. A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., capp. XX-XXIII, e infra, § 4.
[35]E. Santner, *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, University of Chicago Press, Chicago 2006.
[36]A. Pick, *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*, Columbia University Press, New York 2011.

orizzonte trascendente; quella di Pick allarga la vulnerabilità oltre la specie umana, ma resta anch'essa una categoria immanente. Mi servo di entrambe solo per un compito preciso – estendere la nozione di creaturalità oltre il vivente umano – mentre il nucleo propriamente ortesiano del problema, come si vedrà, appartiene a una terza e diversa matrice, quella teologica di Weil, a cui affido il resto dell'argomento.

Questa sensibilità ha, in Ortese, una matrice precisa, che non va neutralizzata nel nome di una teoria più aggiornata: una matrice cristiana e francescana, prossima soprattutto alla riflessione di Simone Weil sul *malheur*, la «sventura». Per Weil la sventura è «ben diversa dalla semplice sofferenza»: «s'impadronisce dell'anima e le imprime fino in fondo il suo proprio marchio, quello della schiavitù», e coloro che ne sono colpiti «non hanno parole per esprimere quanto capita loro»[37]. È difficile immaginare una descrizione più esatta della condizione dell'Iguana, creatura comprata e asservita, il cui inferno – dice il narratore – non è fatto di fuoco ma di «freddo» e di «solitudine»: «nessuno ti parla più, e tu non riesci a parlare con alcuno. La tua bocca è murata»[38]. Alla sventura, sostiene Weil, non si risponde con la consolazione ma con l'attenzione: «gli sventurati non hanno bisogno di altro che di uomini capaci di rivolgere loro la propria attenzione», e «il calore, lo slancio del cuore, la pietà non sono sufficienti»; la pienezza dell'amore per il prossimo sta semplicemente nella «capacità di domandargli: "Qual è il tuo tormento?"»[39]. È una definizione dell'attenzione come ascesi, come rinuncia a sé per fare spazio all'altro[40]. E si capisce allora perché la pietà di Daddo, che di calore e di slancio non manca affatto, non basti: al conte non manca il cuore, manca l'ascolto. Quando la creatura prova a dire il proprio tormento – la paura dell'inferno, il sospetto di essere lei stessa il Male – , egli le risponde, come si è visto, con una sentenza.

È esattamente questa postura, l'attenzione, che Daddo non sa assumere, e che il romanzo affida non a un personaggio, ma alla scrittura stessa – si tratta, cioè, di una precisa strategia narrativa ortesiana, che sposta l'attenzione etica dal piano della storia a quello del discorso –: alla precisione con cui Ortese descrive i movimenti dell'Iguana, i suoi silenzi, le sue risate incomprensibili, senza mai tradurli in un senso accessibile al lettore. Due momenti lo mostrano con particolare chiarezza. Nel capitolo XI il narratore abbandona Daddo e segue la creatura da

[37]S. Weil, «L'amore di Dio e la sventura», in Ead., *Attesa di Dio*, a cura di M.C. Sala, Adelphi, Milano 2008 (ed. or. *Attente de Dieu*, 1950); cfr. anche Ead., *La persona e il sacro*, Adelphi, Milano 2012.
[38]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XI («Il terrore del "male"»).
[39]S. Weil, «Riflessione sul buon uso degli studi scolastici in vista dell'amore di Dio», in Ead., *Attesa di Dio*, cit.
[40]S. Weil, «Forme dell'amore implicito di Dio», in Ead., *Attesa di Dio*, cit.: «Una simile attenzione è creatrice. Ma nel momento in cui si produce è rinuncia. Per lo meno se è pura. L'uomo accetta di diminuirsi concentrandosi in un dispendio di energia che è diretto non ad accrescere il suo potere, ma solo a conferire esistenza a un altro essere, indipendente da lui.»

sola, di notte, sul sentiero degli ulivi; entra nel suo terrore di essere il Male, ma quando il lettore si aspetterebbe un pensiero all'altezza di quel dolore lo disillude: «Crederesti ch'essa pensi chissà che: disilluditi. In questo momento sta pensando solo che non ha ben contato le pietrine dell'ultima mesata. Dovevano essere trenta (in attesa dell'aumento)»[41]. È un'attenzione che rifiuta di sublimare la creatura in simbolo, e la lascia alla sua miseria concreta, perfino alla sua contabilità. Nell'ultimo capitolo, poi, il narratore si arresta sulla soglia: «qualcosa [...] c'impedisce di parlarne direttamente», confessa, e affida il ritratto della servetta alle lettere di una turista, la signora Rubens, che la trova sgarbata, «matta», avida – «Il loro pensiero è lì: l'argent!»[42]. Il lettore vede così all'opera, dall'esterno, lo sguardo che fa il mostro nel momento stesso in cui si riproduce, mentre la voce narrante, per pudore, tace. Il romanzo pratica l'attenzione che i suoi personaggi non sanno dare. E proprio per questo è una compassione *radicale*: radicale non nel senso di estrema, ma nel senso etimologico di ciò che va alla radice, che tocca la vulnerabilità prima che qualunque interpretazione la ricopra.

È a questo livello che la lettura qui proposta si distingue da un uso oggi corrente della critica dell'antropocentrismo, quello che ne celebra soprattutto il potenziale affermativo – l'ibrido, la connessione, il divenire-animale come apertura e potenza. Ortese parte invece dal basso, dalla creatura silenziata ed esposta, e la sua critica dell'umano è elegiaca più che affermativa: non celebra ciò che potrebbe essere, mostra ciò che viene distrutto. Non è una posizione meno radicale: è radicale in un altro modo, perché non offre la via d'uscita consolatoria di un soggetto nuovo, ma resta davanti alla creatura che soffre senza trasformarla in promessa. Lo mostra, meglio di ogni tesi, il finale. Quando la creatura, abbandonata da tutti, si getta nel pozzo – in un tentativo di suicidio «falso o vero (Dio solo può giudicare)» –, Daddo la vede infine per quello che è: «Non era una Iguana, e nemmeno una regina. Era una servetta come ce ne sono tante nelle isole, con due occhi fissi e grandi». La chiama, e dal fondo una voce «umile e strana» risponde: «Signore, sono qui». «Tieni fermo. Scendo»[43]. Daddo non compra più, non interpreta più: scende. La creatura si salva; lui, «spezzandosi in tutto il corpo per trarne la misera Iguana», ne muore, e nel delirio che precede la fine riconosce di aver pagato «finalmente, con la sua moneta più vera»[44]. Le sue ultime parole spezzate – «comprare... ormai inutile... necessario guardare... moneta non basta...»[45] – condensano l'intero percorso del romanzo, dal compratore di isole all'uomo che guarda. È, alla lettera, l'attenzione come rinuncia di cui parla Weil: un

[41]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XI («Il terrore del "male"»).
[42]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XXIV («La cappella davanti al mare»).
[43]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XXIII («Il viaggio riprende»).
[44]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XXII («La seduta riprende»).
[45]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XXIII («Il viaggio riprende»).

uomo che «accetta di diminuirsi» per «conferire esistenza a un altro essere, indipendente da lui»[46]. Ma Ortese non chiude la vicenda in un'apoteosi. Nel pozzo Daddo chiama la creatura «Perdita» – il nome della scimmietta che l'Iguana aveva sostituito nell'affetto di Ilario, e insieme, alla lettera, la perduta –; eppure è proprio da quel grido, osserva il narratore, che «tutti gli strazianti sortilegi dell'isola, e la stessa sua malvagità, erano scomparsi»[47]. Il riconoscimento, anche nel suo momento più alto, resta imperfetto: ed è su questa imperfezione che il romanzo lascia aperta la sua domanda.

5. Perché leggere *L'Iguana* oggi

Resta da chiedersi perché un romanzo del 1965, accolto a lungo con indifferenza e restituito ai lettori dall'edizione Adelphi del 1986, chieda oggi di essere letto. La risposta, credo, non sta in un'anticipazione di temi oggi diffusi, ma in qualcosa di più preciso: *L'Iguana* mostra come un unico meccanismo ciò che il nostro presente tende a trattare in ambiti separati – la mercificazione della terra, quella del lavoro, quella degli animali e perfino quella della sofferenza –, e mostra insieme il limite di una compassione che pretenda di porvi rimedio con la stessa moneta. Vorrei indicarne quattro nodi, tutti già inscritti nel testo.

Il primo nodo è la terra. La prima parte del romanzo s'intitola «Il compratore di isole», e il libro si apre su un'immagine che oggi si legge con un altro peso: «ogni anno, quando è primavera, i Milanesi partono per il mondo in cerca di terre da comprare», attratti da «quelle espressioni ancora rimaste intatte della "natura"» e dagli «incontri con gli indigeni»[48]. Il Mediterraneo che Daddo attraversa è, dice il narratore, un mare dove «praticamente» tutto è «in vendita»[49], e Ocaña finisce per diventare proprio ciò che quella logica prometteva: un piccolo albergo fatto costruire dall'arcivescovo, «civettuolo ma disabitato», e una tomba che i turisti visitano come un'attrazione del luogo[50]. In un presente in cui isole, coste e borghi vengono acquistati e convertiti in scenari per il turismo, e chi li abita rischia di diventare parte del paesaggio offerto allo sguardo, il romanzo descrive con esattezza il passaggio dal luogo abitato al luogo comprato – e ciò che quel passaggio costa a chi non compare nell'atto di vendita.

---

[46]S. Weil, «Forme dell'amore implicito di Dio», cit.

[47]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XXIII («Il viaggio riprende»); sulla scimmietta Perdita, che l'Iguana aveva sostituito nell'affetto di Ilario, cfr. cap. V («L'involontaria indiscrezione») e cap. XIII («Sulla spiaggia»).

[48]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. I («La passeggiata in Via Manzoni»). «Il compratore di isole» è il titolo della prima parte del romanzo.

[49]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. II («Ocaña»).

[50]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XXIV («La cappella davanti al mare»).

Il secondo nodo è il lavoro. L'Iguana è, prima di tutto, una lavoratrice domestica: attinge l'acqua, serve a tavola, pulisce, dorme sotto la cucina. E il romanzo racconta con precisione le forme del suo compenso. Prima delle pietre, spiega a Daddo, «mi davano altre cose, o senhor», ed egli intuisce che quelle «altre cose» erano «affetto, umanità, espressioni di graziosa simpatia»[51]; venuto meno l'affetto, arriva la paga in pietre; infine la richiesta di un aumento e di una previdenza per la vecchiaia, respinta con un argomento burocratico: alla creatura, spiega don Ilario, «mancavale la iscrizione»[52]. Le risate dei fratelli sulla serva che «pretese anche la mesada, e minacciò di rivolgersi ai liberi sindacati»[53] suonano oggi tutt'altro che fantastiche. Il lavoro domestico e di cura, svolto in larga parte da donne e spesso da donne migranti, resta uno dei luoghi in cui il salario si confonde con la gratitudine, il rapporto di lavoro con l'appartenenza alla famiglia, la mancanza di un documento con la mancanza di diritti. Ortese ha colto questo nodo mezzo secolo fa, e nella sua forma più insidiosa: il momento in cui la famiglia smette di amare e comincia a pagare in pietre.

Il terzo nodo riguarda noi lettori. Il viaggio di Daddo nasce anche da una commissione editoriale: l'amico Adelchi, editore «ambiziosissimo e ancora nei guai», gli chiede «qualcosa di primitario, magari d'anormale», e Daddo, scherzando, propone «le confessioni di un qualche pazzo, magari innamorato di una iguana» – cioè, con un'ironia che non può sfuggire, qualcosa di molto simile al libro che stiamo leggendo. Il narratore ne approfitta per una delle osservazioni più lucide del romanzo: l'editoria lombarda è affamata di opere in cui si esprima «la rivolta dell'oppresso», ma dimentica che «se l'oppressione è antica e autentica, l'oppresso non esiste neppure, o non ha più coscienza di esserlo»[54]. È una frase che interroga direttamente il nostro presente, in cui la testimonianza della sofferenza altrui circola volentieri come bene culturale, e la pietà si esercita su vittime di cui si è già deciso che cosa debbano dire. Ortese scrive il libro che quel mercato chiedeva, ma lo scrive contro quella domanda: non presta mai all'Iguana la voce edificante della «rivolta», e nel finale, come si è visto, il narratore preferisce tacere piuttosto che parlare al suo posto.

Il quarto nodo è quello che più spontaneamente si associa oggi al romanzo: il rapporto con la natura e con gli animali. Ma è anche quello su cui occorre più cautela, perché Ortese non offre né un programma ecologico né un elogio dell'ibrido. Offre piuttosto l'immagine di una natura esposta, come una creatura: «No, non è affatto tranquilla la natura; come una madre il cui figlio,

[51]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. VIII («Daddo turbato»).
[52]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XIX («Il terribile Mendes»).
[53]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. IV («La misera casa»).
[54]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. I («La passeggiata in Via Manzoni»).

spinto da necessità, stia per lasciarla, essa si strugge nelle tenebre... essa è in allarme», dice don Ilario, e i rumori che crediamo casuali sono «il suo raspare alla porta dei nostri chiusi ragionamenti, per non essere abbandonata»[55]. In un'intervista del 1977, oggi pubblicata in appendice al romanzo, Ortese avrebbe tratto la conseguenza etica di questa immagine: «chi sottomette con durezza, o mercifica, o tormenta comunque la Natura, nei suoi figli che dormono, o la guarda senza pietà o fraternità, è ancora e sempre il temibile uomo-nature, uomo-pietra, l'uomo, appunto, che dorme»[56]. Il verbo decisivo è *mercifica*: la stessa logica che mette in vendita l'isola paga la serva in pietre e riduce l'animale a cosa. È questa saldatura, più di ogni presunta anticipazione, a rendere *L'Iguana* necessaria oggi: nel pieno di una crisi ecologica che si tende spesso a discutere in termini soltanto tecnici, il romanzo ricorda che il modo in cui trattiamo la terra e gli animali non è separabile dal modo in cui trattiamo chi lavora per noi senza nome e senza diritti.

Il romanzo, del resto, si congeda affidando la parola proprio a chi non ne aveva. Nel terzo inverno dopo la morte di Daddo, i due Guzman e la servetta, rimasti sull'isola a servire in un albergo ormai deserto, imparano a leggere e a scrivere «molto faticosamente, ma aiutandosi, vicendevolmente, con molto amore», e per lei i fratelli compongono una «rozza poesia» indirizzata al conte. Vi si legge: «Aiutami. / Riconoscimi. / Salutami. / Col mio nome chiamami, / non con quello del serpe. / Voglio risorgere»; e poco oltre: «Conte di Milano / non aspettare, / non voglio smeraldi / voglio essere / come te / pietoso e giusto»[57]. La creatura non chiede doni né salvezza: chiede di essere chiamata con il proprio nome, e di diventare a sua volta soggetto, e non soltanto oggetto, della pietà e della giustizia. È una richiesta che nessun personaggio del romanzo ha saputo esaudire fino in fondo, e che il libro rivolge ora, intatta, a chi lo legge. Leggere *L'Iguana* oggi significa accettare di esserne i destinatari.

Conclusione: anticipazioni postumane, da un'altra genealogia

Giorgio Agamben ha descritto la “macchina antropologica” come il dispositivo che produce continuamente il confine tra l'umano e l'animale, escludendo e includendo a seconda delle epoche ciò che può essere riconosciuto come pienamente umano[58]. *L'Iguana* mette in scena esattamente questo dispositivo, e in due versioni: quella teologica dell'arcivescovo, per cui gli

[55]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. VI («Le pietre»).
[56]A.M. Ortese, *Un'intervista all'autrice* (1977), a cura di D. Bellezza, in Ead., *L'Iguana*, cit., risposta alla domanda 6.
[57]A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XXIV («La cappella davanti al mare»).
[58]G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

animali sono esclusi dall'eternità perché privi d'anima, e quella economica dei Hopins, per cui la tana della creatura è soprattutto lo spazio adatto «per tutte le caldaie e tubazioni»[59]. Ma ne abbozza anche il rovesciamento, quando Daddo giunge alla «considerazione, forse un po' arbitraria, che umano è tutto ciò che può lamentarsi, e sub-umano (o animale) tutto ciò che non cura, o addirittura provoca, quel lamento»[60]: il confine non passa più tra le specie, ma tra chi risponde al dolore e chi lo produce, e dal lato del «sub-umano», a quel punto, finiscono i padroni dell'isola più che la loro serva. Non si tratta, però, di un'anticipazione in senso proprio: il romanzo pensa questo dispositivo da un'altra genealogia, autonoma rispetto a quella, angloamericana e tecnofila, del postumanesimo contemporaneo – quella, più antica e meridionale, del lamento cristiano, della creatura abbandonata, della letteratura italiana che sa quanto costa essere lasciati fuori dalla Storia.

Riconoscere questa genealogia non è un gesto conservatore, né un modo per ridimensionare l'attualità del romanzo. È, al contrario, il modo più corretto per restituirgli la sua specificità, e per mostrare che la critica dell'antropocentrismo ha radici più lunghe e più varie di quanto la sua versione teorica dominante tenda a riconoscere. Leggere Ortese attraverso Pick e Weil significa restituire a *L'Iguana* la sua voce propria – una voce che, sui temi della mostruosità, della compassione e del confine tra umano e non umano, ha ancora molto da dirci.

Bibliografia

Agamben G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

Annovi G.M., Ghezzo F. (a cura di), *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, University of Toronto Press, Toronto 2015.

Clerici L., *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002.

Cohen J.J., *Monster Culture (Seven Theses)*, in Id. (a cura di), *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, pp. 3-25.

Farnetti M., *Anna Maria Ortese*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

Garland-Thomson R., *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Columbia University Press, New York 1997.

Garland-Thomson R., *Staring: How We Look*, Oxford University Press, New York 2009.

Lévinas E., *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, trad. it. di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 1980.

Ortese A.M., *L'Iguana*, Adelphi, Milano 1997 (VI ed.; I ed. Vallecchi, Firenze 1965).

Pick A., *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*, Columbia University Press, New York 2011.

Santner E., *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, University of Chicago Press, Chicago 2006.

Shildrick M., *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, Sage, London 2002.

[59] A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XII («Daddo esce dalla botola»).

[60] A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., cap. XIII («Sulla spiaggia»).

Todorov T., *La letteratura fantastica*, trad. it. di E. Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano 1977.
Weil S., *Attesa di Dio*, a cura di M.C. Sala, Adelphi, Milano 2008.
Weil S., *La persona e il sacro*, Adelphi, Milano 2012.