Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia, linguistica e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Praticare l'invisibile: meccanismi narrativi e relazioni interspecie in Anna Maria Ortese e Laura Pugno

Relatore
Prof. Alessandro Cinquegrani

Correlatori
Prof. Domenico Cangiano
Prof.ssa Emmanuela Carbé

Laureanda
Margherita Gobbo
907794

Anno Accademico
2026/2027

Alla mia famiglia

I thought the earth remembered me, she
took me back so tenderly, arranging
her dark skirts, her pockets
full of lichens and seeds. I slept
as never before, a stone
on the riverbed, nothing
between me and the white fire of the stars
but my thoughts, and they floated
light as moths among the branches
of the perfect trees. All night
I heard the small kingdoms breathing
around me, the insects, and the birds
who do their work in the darkness. All night
I rose and fell, as if in water, grappling
with a luminous doom. By morning
I had vanished at least a dozen times
into something better.

- Mary Oliver

INDICE

INTRODUZIONE 7

Premessa alla trilogia fiabesca **..... 11**

CAPITOLO 1. L'Iguana e la pratica di superamento del pensiero antropocentrico 13

1.1 Vicende editoriali 13

1.2 Geografie dotate di *agency* 14

1.3 Ibridismo multispecie: l'intero spettro del subalterno 19

1.4 Compassione, empatia ed espiazione 21

1.5 Dio è una farfalla bianca 28

CAPITOLO 2. Il lamento del Cardillo: dinamiche di interdipendenza umano e non-umano 32

2.1 Vicende editoriali 32

2.2 Il riscatto cromatico dei giardini napoletani 33

2.3 L'architettura del pettegolezzo: il segreto di Elmina e la scatola di Hieronymus 39

2.4 Funzioni del fantastico: questioni di fantasmi e di ipoteche 42

2.5 Nuovo paradigma di sacralità: la presenza del Cardillo 46

CAPITOLO 3. Non-umano trascendente: la vicenda del puma Alonso 50

3.1 Vicende editoriali 50

3.2 Al confine tra i generi: la storia di un puma e di alcuni intellettuali 51

3.3 La figura del testimone: interdipendenza e disconnessione tra umano e non-umano 53

3.4 Elementi utopici e altri rimedi 58

3.5 Apogeo didascalico e ontologico: il disconoscimento dello Spirito del mondo 61

CAPITOLO 4. La scoperta dei corpi celesti e altre anticipazioni dell'ecocritica 64

4.1 Approdo teorico del pensiero ambientalista di Ortese 64

4.2 Ortese e l'umanizzazione ambientale: precorrere i tempi 68

CAPITOLO 5. Letteratura preapocalittica in Pugno: le sirene che domineranno il mondo 75

5.1 Vicende editoriali 75

5.2 Antieroe e progenie postumana nella città di Underwater 76

5.3 Legami ecofemministi in *Sirene*: Sadako, Ivy e Mia 79

5.4 Ecodistopia o utopia claustrofobica? Un prontuario per l'estinzione umana 84

CAPITOLO 6. Un bosco selvaggio e la sua ragazza irrecuperabile 89

6.1 Vicende editoriali 89

6.2 Il caso Held: *feral children* e una gemella feroce 90

6.3 La funzione del selvaggio e i confini porosi di Stellaria 94

6.4 Prospettive di non intervento: la riserva naturale come Terzo paesaggio 96

CAPITOLO 7. *Melusina:* un incontro da fiaba e nuove prospettive utopiche 100

7.1 Vicende editoriali 100

7.2 L'apparizione di nuove creature oltreumane: le Luci del Nord 101

7.3 Strange stranger in *Melusina*: il confronto con *Sirene* 106

7.4 Incontrare le proprie sorelle a Stellamarina: richiami a *La ragazza selvaggia* 110

CAPITOLO 8. *Fiction* disillusa: l'approccio teorico di Pugno a metà tra prosa e poesia 113

8.1 L'illusione irraggiungibile del giardino addomesticato: un diario di appunti per le generazioni a venire 113

8.2 L'ambientalismo di Pugno quando ciò che rimane siamo *Noi senza mondo*. 117

CONCLUSIONI 123

ABBREVIAZIONI 127

BIBLIOGRAFIA..... 128

SITOGRAFIA 133

INTRODUZIONE

L'elaborato che segue si propone di indagare i dispositivi formali e narrativi atti a restituire il superamento dei dualismi fondativi del pensiero occidentale (cultura/natura, umano/non-umano, maschile/femminile) nelle opere di Anna Maria Ortese e Laura Pugno.

La ricerca trae le sue origini dall'urgenza di ripensare i nostri schemi cognitivi in un mondo dove il tracollo climatico diviene ogni anno più pervasivo e tangibile: secondo i dati raccolti dal servizio di monitoraggio climatico europeo Copernicus l'ultimo decennio è stato il più caldo mai registrato[1], con picchi termici che accelerano i processi di degradazione degli ecosistemi, moltiplicando le minacce alla biodiversità planetaria. A questo quadro si sommano gli allarmanti dati diffusi dall'IPBES (*Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services*), che evidenziano come: «more than 1 million animal and plant species are under threat of extinction over the next decades due to human activities. The risk can be reduced by removing or redirecting perverse subsidies, increasing the number of protected areas, and moving away from economic growth as a measure for quality of life»[2].

Tenendo dunque conto dello scenario attuale, operare una decostruzione radicale dell'antropocentrismo diviene un presupposto ineludibile per inaugurare un reale cambiamento. Come sostenuto da Amitav Ghosh ne *La grande cecità,* non vi è unicamente un legame molto stretto tra l'attuale crisi ecologica contemporanea e la letteratura, ma la crisi ecologica è prima di tutto una crisi culturale, e quindi un fallimento dell'immaginazione[3].

L'atto di "praticare l'invisibile" significa dunque riconfigurare i vecchi modelli di connessione interspecie e al contempo ripensare le modalità con cui è possibile dotare di *agency* e valore ontologico nella nostra letteratura le creature - o come direbbe

---

[1] Cfr. Copernicus Climate Change Service, *Copernicus: 2025 was the third hottest year on record*, European Centre for Medium-Range Weather Forecasts, 14 gennaio 2026.
URL: https://climate.copernicus.eu/copernicus-2025-was-third-hottest-year-record (Ultima consultazione: 11/09/2026).

[2] Cfr. University of Cambridge Institute for Sustainability Leadership (CISL), *IPBES Report on biodiversity loss*, Sustainability Horizons, maggio 2019.
URL: https://www.cisl.cam.ac.uk/resources/sustainability-horizons/march-2019-1/ipbes-report-on-biodiversity-loss (Ultima consultazione: 11/09/2026).

[3] Cfr. ROSSELLA MENNA, *Il cambiamento climatico in scena: una crisi di immaginazione*, in *Nuovi crocevia per lo spettacolo: linee di ricerca e generazioni a confronto*, Milano, Milano University Press, 2025.

Ortese le “Piccole persone” - che sono sempre state escluse dal pensiero antropocentrico e logocentrico.

Pur dialogando ampiamente con le categorie dell’ecologia letteraria, il presente studio non intende configurarsi come un’analisi di ecocritica *tout court* e, poiché si desidera scongiurare il rischio di sovrapposizione di categorie ecocritiche anacronistiche a narrazioni storicamente situate, le pagine che seguono sono strutturate secondo una rigida disposizione cronologica, riservando alle opere primarie capitoli autonomi e distinti. Tale impostazione corrisponde quindi ad un’esigenza di natura filologica, sommata al desiderio di rispettare la traiettoria autoriale di ciascuna autrice.

La prima sezione è dedicata al trittico romanzesco di Anna Maria Ortese - *L’Iguana*, *Il cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari* - ascritto a posteriori alla trilogia delle «bestie-angelo»[4], caratterizzata dall’approdo definitivo al fantastico. Sarà Ortese stessa a esplicitare il *fil rouge* che lega i tre romanzi: «le lunghe storie che ho scritto ultimamente, dal ‘76 a ora, sono fiabe [...]. Servono solo a restare in questo tipo di mondo, che io non amo»[5].

Nello specifico, si prenderanno in esame i meccanismi narrativi con cui la scrittrice romana e d’adozione napoletana riflette sul superamento dell’antropocentrismo e sui presupposti specisti che promuovono la “cultura dell’arroganza”: l’ibridazione tra i generi, l’instabilità prospettica dei punti di vista, il disvelamento della finzione narrativa mediante i continui appelli ai lettori, lo sfasamento temporale e l’introduzione di particolari figure liminali, i “testimoni”, fondamentali per il processo di aggregazione e solidarietà interspecie.

A conclusione della disamina sui romanzi ortesiani seguirà un capitolo di raccordo in cui verranno esplorate le posizioni teoriche del pensiero ambientalista di Ortese mediante i testi *Corpo Celeste* e *Le Piccole Persone* e le numerose anticipazioni con cui l’autrice ha preceduto alcune istanze ecocritiche elaborate da studiose quali Donna Haraway e Rosi Braidotti.

Nella seconda parte dell’elaborato si volge lo sguardo alla produzione di Laura Pugno, focalizzandosi sui romanzi *Sirene*, *La ragazza selvaggia* e *Melusine*. Mediante una scrittura essenziale e asettica, la scrittrice indaga le estreme derive culturali e

---

[4] ILARIA BRUNO, *Presenze animali nell’opera di Ortese e Landolfi: un’indagine zoopoetica del Novecento italiano*, in *Ai margini dell’umano. Luoghi, scrittura e pensiero di Anna Maria Ortese*, a cura di Elisa Attanasio, Firenze, Franco Cesati Editore, 2025, cit., p. 116.

[5] La lettera è conservata all’Archivio Storico di Napoli e riportata in IVI., cit., p. 51.

biologiche della modernità, spingendosi a delineare l'azzeramento biologico dell'*Homo sapiens*.

La motivazione insita alla selezione della triade pugnana, per quanto poggiata sull'apprezzamento da parte della critica, appare meno evidente rispetto a quella per Ortese, eppure trova in *Melusina* un punto di raccordo: il romanzo agisce da cerniera diegetica intrecciando richiami figurativi a *Sirene* e corrispondenze toponomastiche e antroponomastiche con *La ragazza selvaggia*. Inoltre, le tre opere sfruttano elementi di generi eterogenei - tra cui l'ecodistopia, il *cli-fi*, l'utopia e la fiaba - e ciò consente di saggiare la duttilità con cui la scrittrice prospetta il destino della civiltà antropica.

Simmetricamente a quanto operato per Ortese, nel capitolo finale si concluderà l'analisi di Pugno con lo studio delle riflessioni saggistiche e diaristiche contenute in *In territorio selvaggio* e *Noi senza mondo*. Questi testi consentono di ricostruire la postura dell'autrice in ambito ecologico e rispetto all'incrocio tra biosfera e poetica, con frequenti riferimenti al concetto clémentiano di "Terzo paesaggio" e molteplici contributi critici alle opere di Val Plumwood, Fred Pearce, Donna Haraway e Anna Lowenhaupt Tsing.

Il confronto comparativo tra Ortese e Pugno non intende forzare filiazioni dirette, ma rappresenta un tentativo di tracciare la sensibilità contemporanea in cui le autrici si muovono: laddove di Ortese viene messa in risalto la carica pionieristica rispetto alla sensibilità novecentesca e il valore innovativo dei meccanismi narrativi applicati a riflessioni contenutistiche che precorrono l'orizzonte ecocritico contemporaneo, la produzione di Pugno viene analizzata in particolare alla luce delle attuali teorie ecofemministe, nella manifesta influenza del pensiero del biologo francese Gilles Clément, con aperture verso l'orizzonte postumano.

Per quanto Pugno non abbia mai esplicitamente fatto riferimento all'opera ortesiana, un'eco sotterraneo di una possibile risonanza si manifesta durante l'intervista in «Le parole e le cose», con il poeta Ivan Schiavone, il quale menziona *Porto di Toledo*:

> *Cos'è che non ti ho chiesto e che vorresti dire?*
>
> Solo alcune frasi, rubate al *Porto di Toledo* dell'Ortese, per accompagnarci lungo la strada del ritorno: … *La vecchia natura delle cose non mi andava. Inventai dunque una me stessa che voleva un'aggiunta al mondo, che gridava contro la pianificazione ottimale della vita. Che vedeva, nella normalità, solo menzogna. Che*

> *protestava contro il soffocamento del limite, esigeva pura violenza e nuovo orizzonte. La cultura nuova (del mondo) non era nuova. Era una coltivazione di virus. L'immobilità e la soddisfazione erano dovunque. Era un pullulare di luoghi comuni sui vantaggi della vita, e questa vita era ormai un nido di mostri. Non vedevo nessuna colomba arrivare dall'orizzonte come segno che l'alluvione era finita…*[6] .

Nell'esigenza di contrastare un mondo ridotto "a un nido di mostri", le pagine seguenti intendono dimostrare come le forme letterarie possano farsi luogo di resistenza immaginativa, scardinando le tradizionali gerarchie binarie e prospettando nuove possibilità di convivenza con l'Altro.

[6] LAURA PUGNO E IVAN SCHIAVONE, *Un luogo testuale complesso. Poesia, terzo paesaggio? Un dialogo con Ivan Schiavone*, in «Le parole e le cose», 30 gennaio 2022.
URL: https://www.leparoleelecose.it/un-luogo-testuale-complesso-poesia-terzo-paesaggio-un-dialogo-con-ivan-schiavone/#:~:text=Poesia%2C%20terzo%20paesaggio%3F%2C%20rubrica%20a%20cura%20di,per%20cuore%20l'analogia%20tra%E2%80%A6%2026%20Febbraio%202021.
(Ultima consultazione: 11/09/2026).

Premessa alla trilogia fiabesca

Se l'anagrafe registra la nascita di Anna Maria Ortese il 13 giugno 1914 (Roma), per la letteratura la scrittrice nasce il 16 gennaio 1933 con l'arrivo del telegramma che avvisava la famiglia Ortese della morte del quartogenito Emmanuele (in arte "Rassa"), marinaio annegato al largo della Martinica: evento che segnerà per sempre la vita dell'autrice che dapprima si dedicherà alla poesia *Manuele* e poi ai suoi primi racconti in memoria del fratello[7].

Come fa notare Monica Farnetti, la scrittura di Ortese nasce: «come risposta al dolore della "scomparsa", dalla dimensione contingente del vivere, di cose e persone amate, dolore arginato e al contempo trasceso attraverso la creazione di una forma espressiva che, come nell'antica tradizione del *planctus*, segna il passaggio dal "pianto" al "canto"»[8]. È difatti il dolore a rappresentare uno dei maggiori temi dei suoi testi e il motivo nascosto del *continuum* tra le creature universali, come esplica in *Le Piccole Persone*: «gli occhietti di un uccello o di un cucciolo, se li guardi a questa luce, hanno la stessa gentile tristezza dei tuoi»[9].

Il superamento del dualismo umano e non-umano non pertiene unicamente alla dimensione della sofferenza, ma anche alla dimensione dell'amore, o per essere più precisi dell'"affezione": è attraverso scelte stilistiche come l'ibridismo interspecie che Ortese riflette sulle «innumerevoli pratiche di compagnia»[10] tra alterità differenti (viventi e non) in quelle che lei stessa definirà «fiabe»[11] .

Negli anni Sessanta, approdata ormai a Milano già dal 1958 e con il pendolarismo verso Roma che caratterizza questi anni[12], Ortese decide di allontanarsi dalle narrazioni dell'"io" e delle «storie di persone»[13] per dedicarsi alla trilogia romanzesca "dell'altro da sé", con il romanzo *L'Iguana* (1965), e a cui seguiranno con rinnovata enfasi creativa *Il cardillo addolorato* (1993) e *Alonso e i visionari* (1996), scritti a Rapallo e stampati a Milano.

---

[7] MONICA FARNETTI, *Leggere Ortese*, Roma, Carocci editore, 2025, cit., p. 11.

[8] Ivi., p. 12.

[9] ANNA MARIA ORTESE, *Le Piccole Persone*, Milano, Adelphi, 2016, cit., p. 168. D'ora in avanti le citazioni tratte da quest'opera saranno indicate direttamente nel testo, tra parentesi, con la sigla PP e il numero di pagina.

[10] M. FARNETTI, *Leggere Ortese*, cit., p. 67.

[11] Ivi., p 57.

[12] Cfr. LUCA CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Luni Editrice, 2025, pp. 365-367.

[13] M. FARNETTI, *Leggere Ortese*, cit., p. 51.

La lettera inedita di Ortese al suo traduttore inglese, Henry Martin, datata 15 novembre 1986, dimostra infatti come queste opere siano da configurare all'interno di un nuovo paradigma poetico e concettuale:

> I racconti, le lunghe storie che ho scritto ultimamente, dal '76 a ora, sono fiabe, riguardano il genere fantastico; mi guarderei bene, ora, di scrivere storie di persone, con passioni sociali o private. Servono solo a restare in questo tipo di mondo, che io non amo[14].

Si tratta di iguane, cardilli, puma, creature eterogenee e metamorfiche, dai confini sfumati, le cui storie assurgono a testimonianze della presenza e dello stato degli indifesi e vilipesi sulla Terra, coloro che vengono accomunati dalla disappartenenza a ordini prefissati o a categorie nitide. Questi «Minimi»[15], esclusi ed emarginati, hanno di regola nelle storie dell'autrice un amico, un fratello, un visionario con cui viene ad intrecciarsi un rapporto che permette di trascendere le differenze di lingua, specie e mondi, in uno «strampalato francescanesimo»[16] capace di espandersi orizzontalmente in una dimensione universale.

[14] La lettera è conservata all'Archivio di Stato di Napoli e riportata in M. FARNETTI, *Leggere Ortese*, cit., p. 51.
[15] Ivi., p. 60
[16] Ivi., p 63.

CAPITOLO 1. L'Iguana e la pratica di superamento del pensiero antropocentrico

Ecco dunque questa vasta, selvaggia
vacillante madre di noi tutti, la Natura,
che vive in tutto quello che c'è attorno,
che come il leopardo mostra tanta bellezza
e affetto per i suoi figli.
-H. D. Thoreau, Walking

1.1 Vicende editoriali

Dato alle stampe in versione integrale nel 1965 con la casa editrice fiorentina Vallecchi, il primo romanzo della "trilogia fantastica" di Ortese, *L'Iguana*, è stato vittima di una trafila editoriale molto complessa.

Pensato inizialmente come racconto lungo, esce in quattro puntate nel quotidiano «Il Mondo» nel dicembre del 1963; sono anni di tali ristrettezze economiche che Ortese tenta di ottenere accordi con più case editrici contemporaneamente.

Nel 1960 Ortese restituisce alla Bompiani le 50.000 lire ricevute come anticipo per il romanzo dal titolo provvisorio *La vita di carta* (poi tramutato in *Poveri e semplici*) che avrebbe dovuto consegnare in realtà alla Rizzoli, con cui aveva firmato un accordo che prevedeva un'opzione di vent'anni su tutte le sue opere: un accordo non mantenuto, da cui si svincolerà restituendo l'anticipo grazie al «Premio della Cultura»[17] assegnato dalla Presidenza del Consiglio. Questo accade poiché, nonostante i suoi accordi sia con Bompiani che con Rizzoli, l'autrice aveva firmato anche con Vallecchi già nel 1958. Sarà proprio con la casa editrice fiorentina che pubblicherà l'opera nel 1965.

A distanza di diversi anni, l'autrice rievoca così la ricezione iniziale complessiva dell'opera: «Andai per un po' a Roma, scrissi una fiaba, un romanzo fiaba, e lo volli difficile per reazione all'atroce linguaggio corrente [...]. Questo libro, *L'Iguana*, piacque a qualche critico, ma come sempre, come era stato con i precedenti, io non raggiungevo i lettori»[18]. *L'Iguana* entrerà infatti nella cinquina finalista del "Premio

[17] L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., p. 380.

[18] ANNA MARIA ORTESE, *Corpo Celeste*, Milano, Adelphi, 1997. D'ora in avanti le citazioni tratte da quest'opera saranno indicate direttamente nel testo, tra parentesi, con la sigla CC e il numero di pagina.

Viareggio" e si aggiudicherà la vittoria al "Premio Maria Cristina", ma solo dopo vent'anni di anonimato il testo sarà ristampato da Rizzoli nel 1978 e poi da Adelphi nel 1986 - per interessamento di Pietro Citati[19] - incontrando finalmente l'apprezzamento del pubblico.

1.2 Geografie dotate di *agency*

«L'iguana è una favola sottile e scandalosa, dove assistiamo all'incontro fra un *homo oeconomicus* e un *mostrum*»[20]: Elisa Attanasio descrive in questi termini il romanzo dove il giovane conte milanese, Don Carlo Ludovico Aleardo di Grees (Daddo) salpa da Genova sulla *Luisa* alla ricerca di nuove terre da comprare approdando sull'isola di Ocaña, immaginata nei pressi del Portogallo. Qui incontrerà prima il «buon marchese»[21] Ilario Jimenez (il cui vero nome è Jeronimo Mendes), conte di Guzman e unico abitante dell'isola, insieme ai due fratellastri Hipolito e Felipe Avaredo-Guzman e all'Iguana. Nel romanzo gli spazi attraversati - prima la grigia Milano, poi la misteriosa Ocaña ed infine la visionaria sala dell'udienza - travalicano la mera funzione di sfondo per affermarsi come vere e proprie geografie agenti: rappresentate nei loro movimenti o metamorfosi, trasformate in entità che dialogano, collimano ed influenzano intimamente l'esperienza dei personaggi[22].

Lo spazio stesso è concepito inizialmente come merce e la natura viene ridotta a mera rendita economica, all'interno di un'espansione vorace che vede i Milanesi tentare di fuggire alla prevedibile e tediosa quotidianità nel capoluogo lombardo, verso altre terre (o meglio possedimenti) in un'ottica di ampliamento del proprio controllo e dominio. In tale maniera Ortese riflette nel romanzo sui cambiamenti provocati dal rapido sviluppo industriale e dal trionfo della società dei consumi tra la fine degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta, fase in cui Milano si impone come capitale tecnico-economica del Paese: una metropoli investita dalle profonde

---

[19] FRANCESCA IRENE SENSINI, *Utopia con chimera. L'Iguana di Anna Maria Ortese*, in *Illustion et chimères*, Marsiglia, Presses Universitaires de Provence, 2020, cit., p. 222.

[20] ELISA ATTANASIO, *Divenire drago: esplorazioni nell'opera di Ortese*, Bologna, Pendragon, 2022, cit., p 36.

[21] ANNA MARIA ORTESE, *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 2016 (1965), cit., p. 26. D'ora in avanti le citazioni tratte da quest'opera saranno indicate direttamente nel testo, tra parentesi, con la sigla *I* e il numero di pagina.

[22] ALICE PANTALENA, *Oltre la mappa: lo spazio complesso di Ocaña*, in *Ai margini dell'umano. Luoghi, scrittura e pensiero di Anna Maria Ortese*, a cura di Elisa Attanasio, Firenze, Franco Cesati Editore, 2025, cit., p. 19.

migrazioni dal Sud agricolo, segnata dall'espansione caotica delle periferie urbane e dalla formazione della nuova classe operaia, le cui condizioni si discostano in maniera sempre più stridente dal tenore di vita agiato dalle classi possidenti.

A incarnare questo concetto è proprio Daddo, unico erede della fortuna di famiglia alla morte del padre: per volere della madre, a lui spetta il compito di salpare alla ricerca di nuove terre da colonizzare, dove - da stimato architetto - progetta villaggi e circoli nautici per la buona società milanese. Eppure, Ortese da subito mette in risalto l'unicità di Daddo sottolineando come: «Da qualche parte gli era filtrata nel sangue *un'allegria cristiana*, che lo faceva indifferente, in fondo, a tutti gli averi, come se il senso delle cose fosse un altro»[23] (I, p. 16). Espressamente paragonato al «fanciullo» (I, p. 23) fin dalle prime pagine per la spensieratezza di una vita semplice, che lo vede impegnato giorno e notte a disegnare nel suo studio di architettura[24], Daddo si contraddistingue per una bontà e una sensibilità mediate culturalmente, eppure tali da consentire un'evoluzione finale e permettergli così la percezione del senso profondo della natura. In aggiunta, la figura di Daddo è spesso contraddistinta da un'aura antica, quasi cavalleresca, per quanto questo possa apparire contraddittorio. Questo attributo anticheggiante viene rivelato da alcune caratteristiche quali la «gentile testa» (I, p. 19), «l'elmo argento» (I, p. 19) formato dai capelli incanutiti prematuramente, l'«amorosa mestizia» (I, p. 19) che gli permette talvolta di dimenticare la noia umana che l'avvolge ed il «rispetto [...] che un tempo suggeriva ai cavalieri [...] tante imprese mirabili» (I, p. 21), un sentimento che per lui coinvolge la Terra tutta e l'altrui dignità e che gli rende difficoltosa ogni operazione d'acquisto, senza che ne sia consapevole.

Daddo non parte solo alla ricerca di nuovi possedimenti, ma è inviato oltreoceano con doppio scopo di conquista dall'amico Bono Adelchi, giovane editore, alla ricerca di storie inedite in vista di una loro pubblicazione. Si noti già l'ironia anticipatrice dell'autrice nella risposta di Daddo:

> «Ci vorrebbero le confessioni di un qualche pazzo, magari innamorato di una iguana» rispose il Daddo scherzosamente, e come gli fosse venuto in mente non si sa. Ma subito tacque, pentito di quel suo prendersi gioco della malattia e della animalità, due cose per le

[23] Corsivi miei.

[24] F. SENSINI, *Utopia con chimera*, cit., pp. 223-224.

> quali, pur non avendone alcuna esperienza, provava, come molti Lombardi, una pietà grandissima. (I, p.17)

Non è un caso che la prima parte dell'opera sia intitolata *Il Compratore di Isole*: proprio come gli esploratori portoghesi erano soliti recarsi nelle nuove terre con doni per accattivarsi le popolazioni indigene, Daddo inaugura il suo rapporto con gli abitanti dell'isola elargendo presenti, offrendo dei romanzi italiani a Ilario e una sciarpa di seta filettata d'oro all'Iguana. Al di là di una curiosità genuina e una fascinazione per questo nuovo territorio misterioso e inesplorato, i suoi primi pensieri riguardo l'isola riflettono una logica patrimoniale, come il suo desiderio di acquisire la Terra per restituire il decoro e la serenità alla famiglia Guzman, ma soprattutto al conte, oppure la sua speranza paternalistica di comprare la libertà dell'Iguana. A questi suoi intenti, si affianca un altro obiettivo commerciale, ovvero l'acquisizione di storie e manoscritti inediti: Daddo riuscirà a trovare questo materiale letterario nelle produzioni tormentate e criptiche di don Ilario.

Quando Ortese, seguendo la rotta di Daddo da Milano, conduce i lettori a Ocaña, sottolinea come l'isola a forma di una mezzaluna crescente non sia segnata in alcuna carta. Alice Pantanela, riprendendo le teorie sul "principio spaziale" del geografo Farinelli, sottolinea come la mappatura si risolva in un'esemplificazione dei luoghi che ne escluda una loro riproduzione accurata, risultando in una logica cartografica non neutra, un'azione invasiva che diviene assoggettamento politico[25]. Ciò è esemplificato da Daddo che durante la conversazione con Adelchi risponde: «Vedremo... proverò. Ho l'idea che al di là di Gibilterra, qualcosa *d'illecito*, e *perciò di sofferente*, debba esservi... Cercherò nelle biblioteche, mi procurerò delle carte...» (I, p. 24)[26]. La veridicità cartografica così come pensata dai milanesi è infatti funzionale all'espansione territoriale, poiché la sua retorica registra come "in pericolo" i luoghi ancora indomati, non tracciati, giustificando così la conquista politica ed economica. L'approdo in questa nuova terra si carica di echi e memorie letterarie. Pietro Citati ha acutamente rilevato nell'opera un coacervo di influenze, asserendo: «profuma di *Robinson Crusoe* e di *Isola del Tesoro*: Stevenson dà una mano esangue e fraterna a Leopardi: il racconto marino nasconde una storia di spettri [...]: la storia di spettri

[25] A. PANTALENA, *Oltre la mappa*, cit., pp. 22-23.
[26] Ivi., p. 27.

nasconde a sua volta una pièce teatrale secentesca [...]; e questa cela, a sua volta, una grande favola barocca e fantastica di Madame d'Aulnoy (o una specie di *La bella e la bestia)*»[27]. A questo fitto reticolo si sovrappone l'evidente influenza shakespeariana: in particolare nel dispositivo narrativo della tempesta, che dà il nome alla seconda parte del romanzo.

Al superamento della soglia del conoscibile, con l'arrivo ad Ocaña, corrisponde un distanziamento non solo fisico rispetto al capoluogo lombardo, ma anche al sistema valoriale milanese per cui si rivela essenziale «il contatto diretto e corporeo con il mondo [considerato "altro"] e le sue componenti»[28].

Ocaña è un luogo dove ogni singolarità è generatrice e materica - un sistema di «complessione»[29] -, dove ogni elemento concorre a sconvolgere ed alterare la visione e percezione del mondo del protagonista in un delirio tale da portarlo, nel terzo e ultimo luogo del romanzo, a trascendere i limiti del conoscibile e cogliere il «divenire stesso»[30].

Il testo è privo di coordinate temporali precise, fatta eccezione per la specificazione iniziale del «7 maggio» (I, p. 23) di un anno sconosciuto - che segna l'approdo del protagonista sull'isola - per il resto è Ocaña a scandire l'evoluzione temporale. Attraverso le sue acque, la sua luce, i suoi agenti atmosferici, l'isola non solo si fa riflesso della psicologia dei personaggi o un suo doppio (come accade nel gioco di rifrazioni tra Ilario e il mare, legato tra le molte cose al pensiero nichilista del marchese), ma agisce scandendo le fasi del disvelamento. Ciò si nota ad esempio nel dinamismo della luce, che illumina e rende per la prima volta visibile il ritratto della sig.ra Hamilton, madre del marchese, e della scimmietta Perdita, di cui viene svelata la storia. Questa scimmietta è la stessa figura umanizzata in «*Sehnora*» (I, p. 46) da don Ilario nella dedica alla sua prima opera *Portugal*.

L'epifania dei misteri dell'isola si consuma in una serie di tappe notturne in cui lo spazio si fa quasi teatrale. Nella notte di quella che appare come un'eclissi lunare, Daddo incontra fuori dal parapetto della sua stanza il marchese, il cui volto sembra essere ringiovanito, con un cappello di velluto azzurro ornato di piume scarlatte e uno specchio rettangolare e finemente decorato. Successivamente, in un'altra notte di luna,

---

[27] PIETRO CITATI, *La principessa dell'isola*, in *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 2016 (1965).
[28] A. PANTALENA, *Oltre la mappa*, cit., p. 27.
[29] Ivi., p. 34.
[30] Ivi., p. 38.

il protagonista scopre Estrellita nel pollaio e l'origine del lamento dei polli che ha accompagnato e ossessionato il conte per quasi tutta la sua permanenza sull'isola. Infine, nella notte delle due lune (una reale e una artificiale, in quanto si tratta del faro di una nave in lontananza), Daddo comprende il motivo dell'arrivo dell'imbarcazione ad Ocaña con i nuovi ospiti, la famiglia Hopins, e il vero nome del marchese, Jeronimo Mendes.

In particolare durante la notte dell'eclissi, avviene uno dei maggiori disvelamenti utili al percorso di crescita e mutamento del protagonista. Daddo infatti interviene in una conversazione dei Guzman utilizzando la categoria interpretativa delle "visioni": «Sono venuto in questa terra, non chiamato, ed ecco che tutto mi si presenta con una chiarezza abbagliante, anche se il significato rimane oscuro. Probabilmente, è di carpire queste visioni, che mi accusano. Ma domani stesso io ripartirò, e dimenticherò tutto» (I, p. 72).

Il termine «visioni», così come «apparizioni» (I, p. 70), frequentemente si collega alla sensazione di Daddo di «aver sognato» (I, p. 72), ridefinendo il confine tra reale e irreale. A tal proposito è cruciale la replica speculativa di don Ilario:

> Vi è del vero in quanto asserivi tu, poco prima, Daddo, sulla inesistenza di un vero tratto di demarcazione tra reale e irreale. Ogni cosa, anche appena pensata, subito è reale. Ciò che ci abbisogna, ecco ciò ch'è reale; e per ciò possiamo anche morire, o permettere ad altri di morire. La morte nostra, o altrui, più non importa. (I, p.71)

Quanto detto verrà chiarito e si riverbererà drammaticamente con il martirio finale di Daddo che si sacrificherà in cambio dell'Iguana, in un estremo tentativo di espiazione delle proprie colpe e di quelle, più in generale, dell'umanità capitalista. Entrando nella sala del processo, Daddo si inoltra in un luogo «dell'isola non visibile, probabilmente tra le radici di un ulivo o una quercia» (I, p. 162): questo movimento immersivo finale, apparentemente irrisorio, rivela la profondità dell'esperienza. Ancora una volta si tratta di un posizionamento fisico e spaziale che si protende verso altre dimensioni, descrivendo quasi una dissoluzione fisica ed esistenziale del protagonista con la Terra[31].

[31] A. PANTALENA, *Oltre la mappa*, cit., p. 37.

La sala dell'udienza, accompagnando il conte nel cambiamento ultimo, muta le sue forme e trascende la temporalità o la spazialità: è questa geografia che consente la visione. Il luogo stesso infatti si trasforma sotto gli occhi del protagonista: «il Tribunale [...] era leggermente mutato, era una stanza dalle alte pareti molto spoglie, e non così intensamente illuminata». (I, p. 168).

Sprofondando nelle radici di Ocaña, Daddo abdica il suo ruolo di *homo oeconomicus* e lo spazio rivendica la propria originaria e dolorosa *agency*, punendo l'illusione cartografica e accogliendo il corpo del "colonizzatore" attraverso un atto di comunione materiale, l'unico in grado di restituire la sacralità violata della natura.

1.3 Ibridismo multispecie: l'intero spettro del subalterno

Come evidenziato nel capitolo precedente, Daddo mette in atto delle dinamiche tipiche del colonizzatore a partire dalla concezione dualistica del mondo con cui giunge ad Ocaña. Secondo Val Plumwood, che nei primi anni Novanta pubblica *Dualism: The Logic of Colonisation*, i dualismi occorrono alla cultura dominante per modellare l'identità dei colonizzati e controllarli: «A dualism [...] results from a certain kind of denied dependency on a subordinated other. This relationship of denied dependency determines a certain kind of logical structure, in which the denial and the relation of domination/subordination shape the identity of both»[32].

Per la filosofa australiana il dualismo si differenzia dal semplice rapporto dicotomico poiché istituzionalizza le differenze in senso gerarchico. Il dualismo opera attraverso tratti peculiari: la negazione da parte del dominatore della dipendenza materiale dal dominato, l'iperseparazione - ottenuta massimizzando le differenze - e una radicale oggettificazione dell'altro, che viene definito non sulla base del proprio valore intrinseco ma unicamente per sottrazione rispetto al dominante.

Questo orizzonte concettuale struttura in profondità la filosofia occidentale, basata proprio su una catena di dualismi interconnessi, che si alimentano e rafforzano a vicenda. Eleonora Negrisoli, riprendendo un'osservazione di Serenella Iovino, evidenzia come «nell'emarginazione dell'Iguana [sia] possibile riconoscere molti dei binomi individuati da Plumwood: umano/non umano e maschile/femminile [...], ma

[32] VAL PLUMWOOD, *Dualism: The Logic of Colonisation*, in *Feminism and the Mastery of Nature*, London, Taylor & Francis e-Library, 2003, cit., p. 41.

anche padrone/servo, colonizzatore/colonizzato, civilizzato/primitivo, cultura/natura».[33]

Si è già esposto come Daddo desideri comprare prima la Terra e poi l'Iguana, riconoscendo in questo la dinamica colonizzatore/colonizzato, ma non si è ancora evidenziato come nella figura dell'Iguana si sommino un numero sconcertante di alterità, tanto da essere descritta prima come una vecchia signora, poi un uccelletto, poi una scimmia, un serpente, una servetta e infine una damina, assumendo peraltro molteplici nomi e variegati nomignoli.

L'Iguana inoltre è in grado di parlare, ma parla a fatica, soprattutto nella prima parte del romanzo, dove risponde a monosillabi a Daddo e non di rado utilizza singulti e versi[34]: il linguaggio è un ulteriore elemento che nel corso dei secoli è stato strumentalizzato per giustificare il dominio umano sulle altre creature.

Daddo utilizza continuamente diminutivi e vezzeggiativi per descrivere l'Iguana - «creaturina» (I, p. 77), «animina» (I, p. 77), «dentucci» (I, p. 77), «occhietti» (I, p. 77) - nel tentativo di dettagliare la sua identità, senza però riuscirci a causa della miseria della lingua occidentale, poiché riflesso di quella concezione dualistica già analizzata. Il percorso di avvicinamento tra il conte e l'Iguana è ambiguo: è attraverso questa continua mancanza di chiarezza relazionale, nell'identità inafferrabile dell'Iguana, nell'ibridismo temporale e nell'eco di molteplici generi letterari, che Ortese promuove nel lettore una riconsiderazione di qualsiasi forma di catalogazione e contenimento, ripensando così l'approccio "all'altro da sé".

La metamorfosi è la cifra stessa del romanzo, che pervade la sua intera materia[35], così come si rivelano cruciali la contaminazione e la deformazione, soprattutto della lingua usata dall'autrice. Come sottolinea Attanasio: «nella lingua di Ortese - una lingua antica e nuova, che si batte contro il logocentrismo e il fallocentrismo - avviene lo scontro di due istanze: da una parte la volontà di normalizzazione [...] dall'altra una forza sotterranea, disordinata, che non procede in modo lineare ma circolare o forse ellittico, che torna e ritorna uguale ma anche diversa, che non agisce ma riflette, si

---

[33] ELEONORA NEGRISOLI, *Riscrivere l'alterità. Umano/non-umano nell'Iguana di Ortese e in Sirene di Pugno*, in *Ai margini dell'umano. Luoghi, scrittura e pensiero di Anna Maria Ortese*, a cura di Elisa Attanasio, Firenze, Franco Cesati Editore, 2025, cit., pp. 88-89.

[34] E. NEGRISOLI, *Riscrivere l'alterità*, cit., p. 97.

[35] EMANUELA AGOSTINETTI, *Spazi di contaminazione: L'Iguana*, in *Ai margini dell'umano. Luoghi, scrittura e pensiero di Anna Maria Ortese*, a cura di Elisa Attanasio, Firenze, Franco Cesati Editore, 2025, cit., p. 157.

muove non per imprimere la propria azione nel mondo bensì per seguire un istinto, una percezione, attendere, ascoltare».[36]

Attraverso il superamento dei binarismi, Ortese si fa promotrice di un pensiero post-dualistico, per cui l'ibridismo diviene fondamentale in vista di un'espansione orizzontale dei significati. È proprio la mancanza di chiarezza la risposta ultima del dilemma circa la vera identità dell'Iguana, poiché il problema relativo alla sua forma nasce proprio nel contesto della concezione dualistica che il romanzo mira a superare, contrastando una concezione chiusa ed esclusiva del soggetto[37].

La natura fluida e metamorfica dell'Iguana è continuamente garantita dalla mobilità dei punti di vista, un meccanismo cardine dell'opera. Per quanto la narrazione avvenga in terza persona, molte sono le spie nel testo, in particolare il reiterato ricorso al discorso indiretto libero, che dimostrano l'inaffidabilità del resoconto dell'esperienza. L'aspetto dell'Iguana è frutto di una «metamorfosi della percezione»[38] per cui è proprio lo sguardo di chi la circonda, in quanto agente attivo, a modellare le sue continue 'trasformazioni' fisiche.

Infine, con i frequenti appelli diretti al lettore la stessa autrice svela continuamente la finzione narrativa e ciò comporta un distanziamento e riposizionamento rispetto alla molteplicità di sguardi situati dei personaggi[39].

1.4 Compassione, empatia ed espiazione

In un tempo antico e precedente la narrazione, don Ilario, giovane spensierato, non si poneva domande sull'identità dell'Iguana, ma semplicemente viveva con la creatura in uno stato di fraterna serenità e mutua compagnia. Passeggiava con lei sotto braccio, chiamandola più volte «stellina mia» (I, p. 124) ed elevandola, nei suoi scritti, addirittura a «*Sehnora*» (I, p. 46), con un ribaltamento del rapporto asimmetrico che caratterizza il presente narrativo. Nel corso di questo periodo Estrellita, innalzata dalla sua condizione animale dallo sguardo del marchese, non si è mai guardata direttamente allo specchio: «ma non importa: sa di essere bella, ora, bellissima, e, come ogni figlia

---

[36] ILARIA BRUNO, *Presenze animali nell'opera di Ortese e Landolfi: un'indagine zoopoetica del Novecento italiano*, in *Ai margini dell'umano. Luoghi, scrittura e pensiero di Anna Maria Ortese*, a cura di Elisa Attanasio, Firenze, Franco Cesati Editore, 2025, cit., pp. 117-118.

[37] E. AGOSTINETTI, *Spazi di contaminazione*, cit., p. 164.

[38] Ivi., p. 178.

[39] A. PANTALENA, *Oltre la mappa*, cit., p. 26.

dell'uomo, ne è beata» (I, p. 124). Durante questo idillio, «*prima*, cioè avanti che il nobile portoghese si ammalasse» (I, p. 125), don Ilario le promette, una volta cresciuta, di portarla in "paradiso", cioè al di là del mare, dove la presenterà come sua sposa e dove tutti la onoreranno.

Questa situazione muta rapidamente a causa del fidanzamento del marchese[40] con la figlia degli Hopins a cui lo convincono i fratellastri, allo scopo di salvarsi dalla miseria. È allora che, sotto una grande quercia, don Ilario ripudia Estrellita con parole dure e inizia il processo di allontanamento ed esclusione dal nucleo familiare. Da quel momento i fratellastri le sottraggono le fini vesti rosa e azzurre regalategli dal marchese, scambiandole con stracci e pezze da cucina, murano lo scantinato in cui l'Iguana andava a giocare, costringendola a servirli e tentando persino di venderla al proprietario di un circo.

Quando si parla della "malattia" del marchese si intende pertanto «la *perdita*, la caduta che ha relegato l'uomo a una soggettività monca, centrata sull'ego e sull'anthropos»[41]. Il punto di rottura definitivo avviene un giorno in cui l'Iguana trova un pezzettino di specchio, lasciato crudelmente in bella vista da Felipe, affinché possa finalmente vedersi per quella che è:

> E guardandosi, la creatura aveva contemplato con infinito stupore il proprio muso e corpicino verde. Era tutta verde e brutta, un vero serpente, senza dubbio il babbo non glielo aveva mai detto per cortesia, o chissà che altro. Ma si capiva ch'era tanto dissimile da lui e la famiglia, e in paradiso, in quelle condizioni, non poteva andare. Rimase per qualche momento tutta concentrata in questo pensiero, che per lei era finita, in paradiso non andava più; poi, proprio perché non aveva raziocinio, causa la sua età, e in più era una Iguana, le venne da ridere. Ed era cominciata da quel momento ciò che i signori chiamavano la sua «malvagità» (I, p.127).

Interiorizzando lo sguardo giudicante dei propri padroni, con le loro continue insinuazioni, la creatura finisce per convincersi della propria intrinseca indole malvagia e diabolica. Inizia quindi ad agire di conseguenza, tormentando ogni notte i galli nel pollaio e costringendoli a rimanere svegli, mettendo così in atto le tipiche

[40] E. AGOSTINETTI, *Spazi di contaminazione*, cit.., p. 171.
[41] Ivi., p. 171.

dinamiche dell'oppresso, ricalcando le violenze che lei stessa subisce. Al contempo, il pollaio è anche il luogo in cui cerca rifugio da sé stessa e dai pensieri che la tormentano, dove, stringendo a sé le galline per trovare conforto, può scordare per un attimo il suo patire. Il pollaio non è l'unico luogo di tregua, poiché a volte delle «stupidaggini» (I, p. 96), dei piccoli dettagli della natura, le permettono di tralasciare questi pensieri tormentosi: «se trovava una pietrina lucente, se gli ulivi cantavano o il sole di marzo scaldava la mormorante solitudine delle acque marine» (I, p. 96). È evidente come solamente per mezzo della pura connessione con il mondo circostante l'Iguana sia in grado di ritrovare un'incontaminata identità, priva delle maschere deformanti impostole dall'indifferenza e dal disprezzo umano.

L'abuso perpetrato da don Ilario si rende manifesto nel momento in cui, erroneamente certo della volontà degli Hopins di annullare il fidanzamento, si accanisce senza più freni sulla povera Iguana, picchiandola con veemenza.

La parabola di Daddo è opposta e speculare a quella del marchese. Nel conte si notano i riferimenti alla sua indole fanciullesca ed antica, mossa da una genuina bontà che non distingue tra le creature universali, mentre la sua visione dualistica emerge come frutto della sua formazione; al contrario, don Ilario racconta di essere stato educato dai suoi genitori a vivere in armonia con il prossimo e solo a seguito del contatto con qualcuno di estraneo all'isola - attraverso il citato fidanzamento - decide di allontanare l'Iguana. All'inizio della vicenda, infatti, il conte osserva l'Iguana e le sue condizioni di vita attraverso una lente paternalistica e pietistica, ma soprattutto una logica utilitaristica e binaria; progressivamente questo pensiero subisce una revisione. Il primo ripensamento della propria posizione rispetto al mondo avviene la notte dell'eclissi. Osservando il paesaggio oltre il parapetto Aleardo si scopre fragile, bisognoso di protezione, quasi "implume": subisce una metamorfosi lui stesso. Quando si domanda cosa ha compiuto di «bello» (I, p. 69) durante la sua vita, si risponde «Case, o *senhor*, case!» (I, p. 69) con la tipica deferenza che contraddistingue l'Iguana, la quale fa uso ricorrente proprio della parola «*Sehnor*» (I, p. 30). Di fronte a questa risposta, Daddo avverte «una futilità, e che vi fosse un che di vuoto, un perdimento» (I, p. 69). Secondo Sensini: «la nozione di perdita, di smarrimento di un senso preesistente, ricorre e si chiarisce: la perdita dell'armonia tra umanità e natura ha trasformato Utopia in Ocaña. Non il denaro, non il modello di sviluppo e di vita capitalistico sono la soluzione ma l'amore, la compassione che riattiva il legame perduto. La compassione ha operato il

passaggio da un rapporto verticale di opposizione a un legame orizzontale di riconoscimento reciproco nell'infelicità e nell'amore tra Daddo e Estrellita»[42] .

Questo risveglio, quasi spirituale, si completa nel secondo episodio, quello del pollaio. Aleardo scende fisicamente nel pollaio - un movimento discendente che richiama l'avvicinamento alla Terra e ai suoi angoli più reconditi - e guardando negli occhi l'Iguana sperimenta un capovolgimento del punto di vista: per la prima volta smette di essere solo un osservatore razionale esterno, ma diviene lui stesso oggetto dello sguardo severo e interrogativo dell'Iguana. Osservandola giocare a «La settimana» (I, p. 77), un gioco ingenuo e innocuo, mette al vaglio le proprie certezze e comincia a porsi domande sulla natura: «Bene o male? Che cosa attende? Essa soffre, è chiaro…bisogna aiutarla. È ciò possibile, senza morire davanti all'Eterno?» (I, p. 81). Le sue convinzioni iniziano a vacillare e percepisce, senza ancora comprendere completamente, che i propri schemi di pensiero non sono applicabili ovunque e che la sofferenza dell'altro richiede un legame empatico di reciproco riconoscimento. Non solo per la prima volta la osserva davvero, descrivendo parti di lei su cui precedentemente non si era soffermato - «aveva scoperto due dentucci peraltro molto distanti tra loro; ma non era affatto brutta, anzi parve al conte così carina [...]. Gli parve che i suoi occhietti non fossero piccini, ma grandi, splendenti, e calmi soprattutto, quasi l'intera luna [...] vi si specchiasse» (I, p. 77) - ma avverte, nonostante la sua serenità, un vago e penetrante senso di colpa - «come fosse colpevole di qualcosa, quale non sapeva» (I, p. 78). È in questo frangente che per la prima volta i due personaggi dialogano in modo autentico. Daddo le domanda del pagamento che lei riceve dai fratelli Guzman sotto forma di pietre di cui, a suo avviso, lei si era illusa avessero un qualche valore, per scoprire nella sfumatura di malizia della risposta di lei, la sua stessa ingenuità. A dispetto di quanto immaginava, l'Iguana è dotata di una lucida consapevolezza: è perfettamente conscia della fittizia natura del pagamento, ma riconosce di non possedere altro eccetto le pietre. Questa rivelazione fa emergere nuovamente la profonda ambiguità costitutiva dell'Iguana.

Da un lato il conte fa uso di vezzeggiativi, diminutivi affettuosi per descrivere il corpo della creatura[43], dall'altro questi elementi teneri ed infantili vengono accostati a descrizioni mostruose ed ossimoriche come «animuccia bestiale» (I, p. 75). Questo

---

[42] F. SENSINI, *Utopia con chimera*, cit., p. 228.

[43] ELISABETTA REA, *"L'intelligente amore": epistemological hybridity in Ortese's Iguana*, in *Querellas de las mujeres: Pasado y presente*, Madrid, Caterina Duraccio (Editora), 2023, cit., p. 6.

contrasto tra familiare-intimo ed estraneo-bizzarro crea un effetto straniante che ritorna nella caratterizzazione dell'Iguana come essere perturbante[44]. Si rivela un personaggio nel suo complesso elusivo, «che nel suo essere vittima conserva dei tratti ambigui [...]. Si lascia andare a vittimismi premeditati, gelosie e mezzucci che hanno il solo scopo di rimarcare l'identità che le hanno attribuito. Adottare atteggiamenti che contengano una certa dose di malignità è la sua strategia per riconoscersi, per confermare un sé altrimenti negato»[45].

L'evoluzione di Daddo o la sua «conversione»[46] si manifesta attraverso piccoli indizi prima del processo finale. Un primo segnale si coglie quando Daddo, ormai pronto a ripartire per Milano, riceve da Ilario una pietra azzurra e comprende «senza tuttavia capire, perché [le pietre] fossero così care alla bestiuccia» (I, p. 119). Nell'atto di riporla nel portafoglio si ferma e di colpo la libera, gettandola in mare. Un secondo indizio emerge quando il conte decide di scendere dalla *Luisa* allo scopo di rinnovare il suo invito all'Iguana di seguirlo a Milano, formulando una nuova proposta che ribalta definitivamente il rapporto asimmetrico tra i due: «non servirai più alcuno, ma sarò io a servire te: capisci?» (I, p. 146).

Una dimostrazione delle divergenti traiettorie del conte e del marchese si scorge poi nel loro ultimo confronto:

> «C'è poi la faccenda del tuo popolo [...] qualcosa, mio caro, ha fatto sì che i tuoi rapporti con l'anima stessa di quest'isola, intendo la tua servettina, la tua cara, un tempo buoni e amichevoli, mutassero? Qualche colpa che non le perdoni? [...]».
> [...] il marchese fece:
> «Le... le hai parlato?».
> «Sì...».
> «Capisco» disse il marchese facendosi pensieroso; e soggiunse: «C'è un equivoco, e posso chiarirtelo in due parole; dipende da nient'altro che un'erronea interpretazione della funzione dei sindacati. Come tu sai, essi stabiliscono il versamento di una certa tassa a favore dei servi, per la loro vecchiaia, e, in mancanza di ciò, un semplice aumento del salario. Essa, in qualche modo, ne aveva sentito parlare, e chiese, se non quella previdenza, un aumento. Non

[44] E. REA, *L'intelligente amore*, cit., p. 6.
[45] SERENA CERASA, *L'Iguana di Anna Maria Ortese*. Per una strategia del riscatto, in «Ospite ingrato», n. 13, 2023, cit., p. 360.
[46] E. AGOSTINETTI, *Spazi di contaminazione*, cit., p. 159.

> aveva considerato che mancavale la iscrizione. Così, finora, non è stato possibile accordarle niente. Tutto qui». (I, pp. 152-153)

In questo caso è il marchese Ilario a riportare su un piano meramente materiale una questione sentimentale e religiosa; viceversa, Aleardo usando spontaneamente il termine «popolo» universalizza la condizione dell'Iguana, palesando una mentalità non più limitata dai vecchi confini. Naturalmente questa incompatibilità ormai insanabile segna l'incrinatura definitiva del rapporto tra i due.
Quando Daddo comprende la doppia natura dell'Iguana, nel momento in cui intuisce che la storia di quella scimmietta Perdita è niente di meno che la storia dell'Iguana, inizia a ricredersi completamente, compiendo un ulteriore salto conoscitivo:

> Dunque, essa non era una così semplice bestiolina, come aveva finora creduto, e anzi si poteva paragonare a una vera, per quanto decaduta, creatura umana [...]. Alla fine, proseguendo in tali ragionamenti, il conte era di nuovo calmo, essendo giunto 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; e perciò l'unica cosa da fare, in taluni frangenti, per non correre il rischio di offendere l'umano, era accorrere là dove si udivano lamenti, estirpandone la causa, senza tuttavia punire, anzi soccorrendo, gli stessi che avevano prodotto quella causa, i quali, non essendo più nell'ordine, ma fuori dell'ordine, e contro, senza dubbio essi medesimi pativano. Se la Iguanuccia non era del tutto, o più, una Iguanuccia, […] perché non rallegrarsi? E se il marchese era invece nel caso opposto, cominciando cioè a non essere, nonché marchese, uomo (sempre per un qualche fenomeno naturale), e lo si vedeva dal suo tremare, perché non aiutarlo? Egli non era, chiaramente, un malvagio.[47] (I, p. 112)

Questi ragionamenti così espressi, di cui la voce narrante sottolinea l'opinabilità, testimoniano come la nuova percezione si stia facendo strada nella mente del conte, designato ora come «il nostro Aleardo» (I, p. 112), perdendo per qualche attimo il suo soprannome ipocoristico. Sensini afferma che: «in corrispondenza di questo salto

[47] Corsivi miei.

conoscitivo e della cacciata dal finto Eden lombardo, Daddo perde naturalmente il nomignolo, come un segno di appartenenza non più concepibile, per diventare "il nostro Aleardo"»[48]. Per quanto mi trovi concorde nell'affermare che in questo preciso caso il ricorso al nome proprio del protagonista segnali una sensibilità più autentica rispetto a quella impostagli dalla società milanese, va notato che è «Daddo» (I, p. 169) a esperire il trauma del processo e della rivelazione finale, facendosi carico anche dell'espiazione della colpa.

Si rileva, nelle riflessioni del conte, il nucleo concettuale ortesiano dell'etica della «partecipazione al dolore»[49] o «del soccorso»[50] che accompagnerà l'autrice fino alle sue ultime opere, passando per *Alonso e i visionari,* fino alla teorizzazione negli articoli che confluiranno nell'opera postuma *Le Piccole Persone*.

Quella colpa ancestrale di cui Daddo percepisce costantemente la presenza - che riecheggia come lamento lontano dei galli - si manifesta nella sequenza onirica del processo che si alterna drammaticamente all'evento reale e tragico della sua caduta e morte nel pozzo. Il martirio di Daddo avviene per recuperare ciò che è stato perduto: «per risanare i frammenti nel tutto ripristinando l'identità intera, inclusiva, ibrida»[51]. Muore per quella 'caduta' che ha portato alla concezione dualistica del mondo, al ripudio dell'Iguana da parte di don Ilario sotto la grande quercia dell'isola. L'immagine della quercia si carica nel testo di una densa stratificazione simbolica e letteraria: richiama uno spazio di radicale alterità e desiderio rivoluzionario di sperimentare un nuovo modo di stare al mondo, rievocando la celebre elce del Cosimo Piovasco di Rondò calviniano[52]; ricorda la *Quercia caduta* (1904) di Pascoli, il gigante arboreo della cui morte piange la piccola capinera[53].

Inoltre, la quercia reca in sé una millenaria memoria mitico-religiosa. L'albero è stato infatti associato a Zeus, poiché dai fruscii delle sue chiome e dal tubare delle colombe di passaggio venivano interpretati dalle sacerdotesse i voleri del padre degli dei[54]. La

---

48 F. SENSINI, *Utopia con chimera*, cit., p. 230.

49 ROSSELLA DI ROSA, *"La Questione Animale" di Anna Maria Ortese: Alonso e i visionari e l'etica del soccorso*, in «Ecozon@», VII, 2, 2016, cit., p. 136.

50 Ibidem.

51 E. AGOSTINETTI, *Spazi di contaminazione*, cit., p. 171.

52 Cfr. ITALO CALVINO, *Il barone rampante*, a cura di Luca Baraneli, Milano, Mondadori, 1993 (1957), p. 9.

53 Cfr. GIOVANNI PASCOLI*, Primi poemetti*, tratto da *Poesie/ Giovanni Pascoli*, Trento, Luigi Reverdito Editore, 1995, ed. elettronica Liber Liber, 2002, pp. 32-33.

54 Cfr. MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI TARANTO (MArTA), *La quercia: l'albero di Zeus*, in «Magazine», 2022. URL: https://museotaranto.cultura.gov.it/it/magazine/la-quercia-lalbero-di-zeus/ (Ultima consultazione: 13/07/2026)

quercia appare anche nella Genesi come il luogo dove Dio si mostrò ad Abramo (18, 1-8): sotto la quercia di Mamre, infatti, venne annunciata la nascita del futuro figlio Isacco.

Nel romanzo ortesiano, l'albero si fa dunque teatro della rivelazione ultima e della nascita di un nuovo equilibrio tra umano e non-umano. Significativo, però, che il luogo preciso dell'accadimento non sia definito con precisione, per cui la sala dell'udienza viene situata «in qualche parte dell'isola non visibile, probabilmente tra le radici di un ulivo o una quercia» (I, p. 162). Anche il richiamo all'ulivo fa eco ad un episodio biblico quando, a seguito del Diluvio Universale, la colomba reca a Noè il ramoscello di ulivo (Genesi 8, 8-12), dimostrando che la Terra è tornata a fiorire e segnalando la fine del castigo divino.

1.5 Dio è una farfalla bianca

Il tema cristologico-demoniaco accompagna l'intera narrazione: dai riferimenti biblici, all'attenzione «cristiana» (I, p. 16) di Daddo per le creature ultime, all'additare l'Iguana come demone, fino al rituale antico che ha luogo nella botola sottostante la cucina alla presenza di Don Fidenzio Aureliano Boso - lombardo amico di infanzia di Daddo, descritto come una «farfalla nera» (I, p. 148) e implicato in loschi e poco chiari «traffici» (I, p. 119) -, dei fratelli Guzman e della famiglia Hopins, definita come una «famiglia del ceto medio mondiale, cioè americano» (I, p. 89).

Per volontà della sig.ra Hopins, la famiglia si è recata sull'isola nell'ottica di far svanire con un «rituale antico» (I, p. 92) le ombre aleggianti nello scantinato e alloggio dell'Iguana, facendo benedire il circoscritto spazio buio. Eppure, all'apparizione dell'Iguana - che viene presa per la collottola da Hipolito - la scena cambia repentinamente sotto gli occhi di Daddo, testimone segreto di quella sorta di «disinfestazione spirituale» (I, p. 97). Muta repentinamente anche la conversazione degli ospiti, virando in maniera goffa verso questioni di tinteggiatura e modi per apportare delle migliorie a quello spazio angusto. Alla vista dell'Iguana, tuttavia, la sig.ra Hopins manifesta chiari segni di «una spettacolare crisi isterica» (I, p. 103) urlando e sbraitando di portare via «la bestia» (I, p. 103) e di ucciderla. La violenza di queste figure nei confronti dell'Iguana è una delle spie anticipatorie di una nuova significazione del sacro che avrà un posto d'onore nella sequenza del processo, molto

complessa da un punto di vista narratologico per la sua intenzionale caoticità, e in particolare nell'immagine di Dio come una farfalla bianca.

Nel romanzo la questione religiosa appare della massima rilevanza, dato che la Chiesa, al pari del sistema economico capitalista, opera mediante una dottrina di esclusione delle devianze dalla norma: in particolare attraverso il dualismo salvezza/dannazione esclude gli animali dal novero di coloro che possono sperare nell'accesso al paradiso. L'Iguana stessa vive nel terrore di non poter ambire alla redenzione ultraterrena, avendo interiorizzato lo sguardo demonizzante dei Guzman. Il paradiso che le era stato espressamente promesso da don Ilario sembra infatti una possibilità ormai sfumata per sempre, perfino Daddo, a cui l'Iguana chiede del suo destino, le risponde che per lei non è previsto né il paradiso, né l'inferno: una prospettiva che verrà messa definitivamente in crisi nella conclusione del romanzo.

Pertanto, si può affermare che questa storia di "conversione" che coinvolge il conte milanese non ha tanto a che fare con i dogmi della religione tradizionale, quanto con un loro definitivo superamento.

Il sacrificio redentivo di Daddo e la rivelazione si alternano in un delirio febbrile che vede succedersi la scena del processo a quella del pozzo, fondendosi in un unico flusso allucinatorio. In questa sequenza, l'autrice scardina le coordinate spazio-temporali, rendendo la disgregazione narrativa il riflesso formale della decostruzione delle logiche umane, capitalistiche e cristiane.

La frantumazione temporale si nasconde nella percezione distorta che hanno i personaggi del passare del tempo: Daddo confonde poche ore con anni interi; l'Iguana stessa segnala, con le cinque dita della mano, il passare dei cinque anni trascorsi in quello stato di segregazione nell'oscurità dentro al pozzo. Vi sono inoltre scene che si ripetono con dettagli completamente differenti, come la casa che muta repentinamente e si fa splendida e lucida; e ancora, personaggi che si trovano contemporaneamente in più luoghi - come accade quando, qualche secondo dopo aver parlato con don Ilario in cucina, Daddo lo avvista fuori dalla finestra. Infine, le specificazioni temporali che collocavano l'arrivo della *Luisa* ad Ocaña il giorno 7 maggio (di un anno non identificato) e l'intero presente narrativo durante la primavera, subiscono un vero e proprio cortocircuito nella sequenza finale, dove si menziona il mese di novembre.

Lo sgretolamento dei confini spaziali, invece, concerne l'abbandono dei confini fisici, che si fanno informi e più luoghi si alternano l'uno con l'altro, come la sala

dell'udienza che muta configurazione, passando per il pozzo, fino all'isola per esteso che sembra muoversi.
È attraverso questo stato delirante che Daddo riesce a percepire la ribellione della natura nel suo complesso:

> Pareva vi fosse, di fuori, una grande agitazione, che non era, o non era solo, della tempesta marina. Si sentiva gridare, e un po' egli credette che fosse la servettina che si ribellava all'amara sua sorte, poi gli parve, il che era impossibile, un coro di voci yankee, le stridule voci della notte, che, come da un altoparlante, imponessero al marchese di raggiungerle. Vi era di tutto, in quel caos, lamento e pianto, riso e orgogliosa sicurezza, e le suppliche del passato e i comandi dell'avvenire. E vi era lo spirito della natura, e la natura stessa, nella sua sana rabbia; ma vi era soprattutto un fatto: che la troppo provata anima dell'architetto, delirava. (I, p. 155)

In questa condizione di profonda alterazione sensoriale il culmine della follia del conte, inevitabile quanto necessaria, è il processo nel tribunale misterioso. Prima che venga rivelato il nome del colpevole, la pubblica accusa, che ha le sembianze del sig. Cole, il proprietario del circo a cui i Guzman avevano intenzione di vendere l'Iguana, ripercorre le miserie che ha dovuto subire «il creatore dei cieli» (I, p. 169) e le lettere ignorate che quest'ultimo aveva inviato, per chiedere soccorso, alle autorità e ai nobili milanesi. Il sig. Cole critica in tal modo l'indifferenza delle classi più elevate e la loro «cultura dell'arroganza» (CC, p. 126) di fronte perfino al creatore stesso.
Viene poi introdotta la vittima: «una semplice farfalla bianca» (I, p. 164) addormentata su una foglia, con le sue antenne dorate, le ali tremanti ed occhi puri, buoni e tristi che rivelano contemporaneamente tutta la sua grandezza e fragilità. Si tratta dell'Altissimo. L'imputato, al contrario, che piange sorretto da don Ilario, è un giovane conte milanese dalla voce sottile e dolce, un conte che somiglia in maniera sconcertante al protagonista. Non si tratta in effetti d'altri che di lui, ma questo Daddo lo comprenderà solo mediante la morte. È attraverso il sacrificio che il protagonista si configura come un «*Imago Christi*»[55] che, superando la posizione prevaricatrice iniziale, sacrifica «la sua moneta più vera» (I, p. 170), ovvero la propria vita. Il martirio

[55] E. REA, *L'intelligente amore*, cit., p. 7.

volontario del conte al posto dell'altro, agisce come catarsi personale e sociale, trasformandolo in garante della possibilità di un rinnovamento etico e una redenzione umana collettiva. Daddo, assimilando le sofferenze del mondo, scopre infatti la dignità intrinseca di tutte le sue creature e la loro sacralità, capendo che nessun essere è privo del diritto alla salvezza. Estrellita si delinea dunque come la prima delle tre «bestie-angelo»[56] della trilogia fiabesca ortesiana.

La dimensione teologica delineata da Ortese opera dunque un ribaltamento del cristianesimo canonico, pur riutilizzandone consapevolmente l'apparato simbolico - è quanto accade con i riferimenti biblici alla quercia e all'ulivo.

Coerentemente con questa prospettiva di riscatto universale, il romanzo si conclude con una preghiera scritta dai fratelli Guzman su richiesta dell'Iguana, un invito poetico che solleciti il conte milanese a ricordarsi, anche nella morte, dell'isola di Ocaña e dei suoi abitanti.

[56] I. BRUNO, *Presenze animali*, cit., p. 116.

CAPITOLO 2. Il lamento del Cardillo: dinamiche di interdipendenza umano e non-umano

La razza umana è sfidata
più di quanto lo sia mai stata
a dimostrare la propria bravura,
non sulla natura ma su noi stessi.
- R. L. Carson, Primavera silenziosa

2.1 Vicende editoriali

Gli anni Settanta e Ottanta si rivelano molto prolifici per Ortese, che scrive ed abbozza un gran numero di testi e che conferma, in veste rinnovata, la sua propensione per il fantastico. Come infatti annota nella metà degli anni Ottanta: «ora amo le fiabe: il non senso mi fa respirare. Non è affatto vero che due più due faccia quattro. L'ho detto: bisogna aggiungere qualcosa all'universo»[57].

In questo periodo la scrittrice, che ha in cantiere diversi testi, tra cui *Alonso e i visionari* e *Il cardillo addolorato,* decide di accantonare la stesura della prima opera per dieci anni, così da dedicarsi interamente alla seconda.

Il nuovo libro, come scrive Ortese a Lucia Borgia nel 1986, è ambientato in una Napoli settecentesca e ha come protagonista «un'eroina napoletana che non ha niente di napoletano, è tutta forza ed energia tedesca, però anche grazia e leggerezza. Nel libro ci sono storie di suspense, di genere fantastico. Dentro c'è la vita che scorre, con un che di giallo»[58]. Influenzato da Hoffmann, questo romanzo-fiaba è per la sua autrice: «leggero e inconsistente, quanto una ragnatela d'argento che voli nell'aria»[59].

La previsione ottimistica di Ortese di terminare il testo nel marzo del 1990 non si avvera: fino a dicembre dell'anno successivo il lavoro di revisione procede a rilento. A gravare sul processo di scrittura sono le precarie condizioni di salute della sorella Maria, che nel novembre del 1990 viene ricoverata in ospedale a Genova[60].

---

[57] L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., p. 584.
[58] IVI., p. 587.
[59] Così scrive Ortese al docente di letteratura tedesca contemporanea all'Università di Milano, e amico, Franz Haas nel marzo del 1990, come riportato in Ibidem.
[60] IVI., p. 592.

Nel giugno 1991, come confida in una lettera a Pietro Citati, Ortese invia il manoscritto a Roberto Calasso, apportando in seguito le correzioni necessarie fino alla fine del 1992. La prima edizione Adelphi dell'opera reca la data "giugno 1993". Nonostante il clamoroso successo - riscosso sia nella critica, sia nel pubblico, come testimoniano le 22 settimane di permanenza nell'ambita lista di «Tuttolibri»[61] - l'opera non riesce a distogliere Ortese dai dolori della sua vita privata, in particolare dalla scomparsa della sorella Maria, morta il 6 febbraio 1993.

2.2 Il riscatto cromatico dei giardini napoletani

Il cardillo addolorato nasce per Ortese dalla «volontà di allontanare la paura».[62] Nella lettera del marzo del 1990 inviata ad Haas, l'autrice scrive infatti:

> Lei ha visto Napoli come l'ho vista io [...]. Strano dolore mi viene da N. quando la ricordo. [...] Ad ogni passo una ferita - uno strazio (gratuito) dissimulato o mistificato da una voce o un colore di allegria e gioia. [...] Questa per me è Napoli. E mentre mi perdo a guardarla - la temo. La cultura più morta a Napoli, è quella del sentimento: - amore - gioia - bontà: un falso da esposizione. Non si può neppure arrabbiarsi: è una cultura impietrita in una (spietata) religione[63].

Eppure, le trentaquattro fotografie del Pallonetto di Santa Lucia ricevute dall'amico, risvegliano in lei un senso di fascinazione radicale per la città[64]. È questo sentimento a rappresentare il vero presupposto del romanzo: «quando iniziai a scrivere *Il cardillo* non sapevo davvero dove volessi andare. Mi piaceva l'idea di un viaggio a Napoli, città che non vedevo da moltissimi anni»[65].

Eccetto questa suggestione di fondo, l'opera procede per continue approssimazioni creative e mutamenti repentini, che l'autrice stessa asseconda e sperimenta durante la stesura del testo. Lei stessa descrive questo processo destrutturato e intuitivo: «l'ho scritto un po' a casaccio, un pezzo ogni mattina. Non partivo da un'idea, ma da

---

[61] L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., p. 595.
[62] Ivi., p. 588.
[63] Ivi., p. 589.
[64] Ibidem.
[65] Ivi., p. 601.

un'immagine. Per esempio, quando Neville visita il giardino, io dico che era pieno di rose; ma poiché era novembre mi era stato fatto notare che risultava impossibile. Allora ho corretto scrivendo, appunto, che la cosa *innaturale* era che c'erano le rose: ne viene fuori qualcosa di un po' magico, ma in realtà era una mia dimenticanza»[66].

Per quanto l'uso del fantastico avvenga talvolta per queste contingenze, la sua presenza risponde in realtà a un duplice scopo. Beatrice Manetti individua nel fantastico maturo di Ortese, a partire proprio dal testo de *L'Iguana* e continuando con il resto della trilogia, molteplici funzioni conoscitive: la discrepanza tra l'elemento perturbante e la dimensione reale introduce innanzitutto un nuovo paradigma, un mondo altro, dove la sacralità si configura come l'esatto opposto dei dogmi imposti dalle religioni istituzionalizzate. Il perturbante, in modo simile a quanto accade ne *L'Iguana*, riproduce gli stessi meccanismi del «potere, che rendono spettrale la realtà, per smascherarli facendoli confliggere con la realtà "altra" del sacro»[67]. Pertanto, l'esperienza numinosa presente viene colta nel terrore e nella fascinazione che essa simultaneamente produce, collimando apertamente con le religioni, colpevoli di rimarcare le gerarchie del potere e del dominio dell'uomo sulle altre creature. In Ortese, infatti, le posizioni antropocentriche tradizionali vengono rifiutate per aprirsi ad una nuova realtà metafisica che trascende il semplice intelletto umano, una realtà che appare più accessibile alle «"persone" non umane che non partecipano alle false gerarchie imposte dalla società occidentale»[68].

Ortese connette le figure perturbanti che popolano i suoi romanzi al sacrificio espiatorio dei suoi protagonisti, tacciati di crimini in principio misteriosi. Questo percorso, che conduce al rapportarsi del soggetto umano con l'alterità, richiede di contro l'annullamento dell'identità individuale, antropocentrica ed egoriferita, presupponendo, in ultimo, lo sgretolamento della realtà di partenza del soggetto stesso. Ne *Il cardillo addolorato* il perturbante si manifesta in una Napoli di fine Settecento dove tre signori di Liegi - il principe Ingmar Neville, lo scultore Albert Dupré e il facoltoso commerciante Alphonse Nodier - sono giunti a Napoli, per una visita di piacere e per stringere relazioni commerciali con il più celebre guantaio della città, don Mariano Civile.

---

66 L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., p. 600.

67 BEATRICE MANETTI, *Fantasmi del potere e ritorno del sacro nella trilogia di Anna Maria Ortese,* in «Bollettino '900- Electronic Journal of '900 Italian Literature», n. 1-2, giugno-dicembre 2018, cit., p. 6.

68 I. BRUNO, *Presenze animali*, cit., p. 118.

La storia, raccontata da un narratore eterodiegetico con focalizzazione interna fissa su Neville, si sviluppa intorno alla figura di Elmina Civile, figlia maggiore e adottiva di don Mariano. Insieme a lei si muovono altri due orfani accolti dal guantaio: Teresa, soprannominata Teresella, e Hieronymus Käppchen, noto anche come il Folletto o Lillot. È per quest'ultimo, una misteriosa creatura di trecento anni, che Elmina rinuncerà ad ogni cosa, compreso il suo amore per il principe Neville, convolando a nozze prima con lo scultore Duprè e poi fidanzandosi con Nodier.
La Napoli de *Il cardillo addolorato* è in profondo dialogo con quella che fa da sfondo al *Il mare non bagna Napoli* (1953), un'opera all'epoca aspramente criticata, in particolare per il capitolo *Il silenzio della ragione* e il suo biasimo nei confronti dell'élite intellettuale napoletana. La polemica spinse Ortese ad allontanarsi per sempre dalla città, come lei stessa ricorderà nella prefazione della ristampa Adelphi del 1994: «resta il fatto piuttosto malinconico (o solo inconsueto?) che tanto la Napoli era offesa [...], quanto la persona accusata di averle inventata una atroce nevrosi, non si siano, in seguito, più incontrate: proprio come se nulla fosse avvenuto. E non era stato così, per me»[69]. L'opera degli anni Cinquanta nasce come un'opera di cronaca ma finisce per svilupparsi tra «oggettività maniacale e ossessiva fantasmagoria»[70], con una narrazione che si apre gradualmente a visioni surreali per svelare l'orrore della realtà storica.
Nonostante la disposizione dei testi sembrerebbe tracciare una sorta di climax verso l'oggettività documentaria, poiché si passa da racconti d'ambientazione realistica (ma pur sempre di invenzione), a testi di cronaca e d'inchiesta, la lettura comporta un progressivo passaggio verso immagini di uomini e eventi sempre più allucinati e distorti.
Quasi a titolo di risarcimento nei confronti della città tanto temuta eppure adorata[71], il capoluogo campano ritorna nella fase più matura della scrittrice sotto i tratti di una fiaba metafisica: «è una Napoli [...] che palpita di rosa e di azzurro e che parrebbe l'opposto della città descritta nel *Mare*»[72] .

---

[69] ANNA MARIA ORTESE, *Il «Mare» come spaesamento*, in *II mare non bagna Napoli,* Milano, Adelphi, 1984, cit., pp. 9-11.
[70] FRANCESCA FAVARO, *«Chi piange in sé»: le forme del dolore per Anna Maria Ortese*, in «Studi Novecenteschi», vol. 38, n. 81, 2011, cit., p. 112.
[71] Cfr. L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., pp. 222- 278.
[72] FRANCESCA FAVARO, *«Chi piange in sé»*, cit., p. 112.

Appaiono tra le due opere alcune sintonie tematiche evidenti: tra queste la sofferenza dei più piccoli, indifesi ed innocenti bambini, come la miope Eugenia o Nunzia Faiella (la bambina-uccello che non ha mai visto il sole), che anticipano il Folletto metamorfico de *Il cardillo*, talmente abituato al disprezzo degli uomini da aver sviluppato un vero terrore per il mondo esterno.
Anche il motivo della scoperta della traumatica verità si presenta in chiave speculare: Eugenia, per mezzo degli occhiali tanto agognati scorge non il mare luminoso che si immaginava e che con la miopia credeva di vedere, ma:

> Il cortile, con la punta verso il cielo e i muri lebbrosi fitti di miserabili balconi; gli archi dei terranei, neri, coi lumi brillanti a cerchio intorno all'Addolorata; il selciato bianco di acqua saponata, le foglie di cavolo, i pezzi di carta, i rifiuti, e, in mezzo al cortile, quel gruppo di cristiani cenciosi e deformi, coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione[73].

Allo stesso modo, Neville, guardando attraverso la lente magica del duca e mago polacco Benjamin Ruskaja, assiste agli eventi passati e confusi all'interno della casa di Elmina[74]. Per entrambi i personaggi, quindi, l'atto di visione coincide con la caduta dei filtri che deformano la percezione della realtà.
Tuttavia, quell'azzurro del mare precluso al popolo di Napoli, le cui condizioni di vita vengono descritte nella loro impellente urgenza, si riscatta ne *Il cardillo addolorato* attraverso un vivido risveglio cromatico[75]. I tre viaggiatori europei, infatti, arrivando in città scorgono come prima cosa «la linea cilestrina del mare»[76], sotto un cielo «di raro azzurro» (CA, p. 21) con nuvole tutte rosa.
Questo recupero del colore, non esclude la dimensione della sofferenza già presente in *Il mare non bagna Napoli*, che anzi si universalizza, declinata nella sofferenza di tutti gli emarginati e vulnerabili, presenti sulla Terra.

---

[73] ANNA MARIA ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 49.
[74] Eventi resi opachi dalla molteplice presenza di narrazioni contraddittorie intorno alla figura di Elmina.
[75] Cfr. FRANCESCA FAVARO, *«Chi piange in sé»*, p. 112.
[76] ANNA MARIA ORTESE, *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1997, cit., p. 20. D'ora in avanti le citazioni tratte da quest'opera saranno indicate direttamente nel testo, tra parentesi, con la sigla CA e il numero di pagina.

Quell'azzurro - promessa di bellezza e di pace - si contrappone alle zone verdi della città, come accade nei parchi ne *Il mare non bagna Napoli*, e che ne *Il cardillo addolorato* acquistano una nuova centralità, trasformandosi in luoghi privati, raccolti e intimi come i giardini.

Nel romanzo del 1953 i parchi cittadini appaiono in perfetto accordo con il degrado individuato della città napoletana: sono teatri della triste infanzia dei bambini indigenti, luoghi ombrosi e in rovina tutt'altro che sicuri. Un esempio è il parco della Villa Comunale, che costeggia la lunga Riviera di Chiaia - una strada defunta, che il parco separa dal mare - dove i «giovani della plebe [...] vi si recano a fare i loro bisogni, oppure a torturare gli animali; [...] i tisici vi sono condotti dai parenti per il consiglio del medico, e si vedono consumarsi su quelle pietre come bianche ali di farfalla»[77]. Sono luoghi di disperazione, dove l'umanità si consuma tra la malattia, la povertà o la crudeltà.

Ne *Il cardillo addolorato* il giardino diventa uno spazio domestico vivo, dotato di *agency*, che afferma una propria vitalità autonoma, interagendo con i personaggi. Lo si nota nella «lussuriosa natura» (CA, p. 44) del roseto fiorito in pieno di maggio - paragonato alla figura umana di «un giovane, bianco nella chioma [...] e azzurro di occhi acutissimi e maliziosi» (CA, p. 44) - che invade il «giardino di fate» (CA, p. 44) della reggia di Caserta e sito del primo incontro tra Neville e il mago polacco Ruskaja, consapevole della sacralità della vita e custode della verità.

Vi è poi il giardino del Pallonetto, il giardino interno della stanza dove Florinda (la figlia maggiore di donna Brigitta Helm, compagna di don Mariano) passava, ormai ammalata, tutto il suo tempo con gli amati uccelli - i «figli dell'aria» (CA, p. 82) - e primo tra tutti il suo adorato cardillo Dodò. È questo il luogo del crimine della piccola Elmina, che si addossa la colpa dell'uccisione del volatile per proteggere l'incosciente Lillot.

Infine, il giardino della Casarella, che desolante e spoglio nei giorni delle nozze tra Elmina e Dupré, acquista anni dopo una connotazione paradisiaca e magica, con fiori rigogliosi che crescono fuori stagione, non appena viene sottratto alla presenza umana: «libero *da* Elmina, il giardinello aveva respirato, era cresciuto» (CA, p. 220). Il giardino che alla vista di Neville sembra cantare di gioia, manifesta la propria capacità

[77] ANNA MARIA ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 51.

di autoregolazione ed autosufficienza, facendosi rappresentante della natura nel suo complesso.

In ultimo, l'importanza del giardino viene rivelata nella sua connessione profonda con il Folletto, autentico figlio «dei fiori» (CA, p. 332), che vive nel prato della *Casarella* nell'assoluto terrore della cristianità e dell'umanità intera: «Ha un vero orrore della specie umana [...], di questa specie salva soltanto don Mariano e la cara Elmina, in quanto crede anch'essi [...] due folletti, o figli dei fiori. Chiunque [...] sia cristiano, o di un'altra religione, o potere, per lui è l'Orrore, e lo riconferma nella sua pericolosa [...] paura del mondo» (CA, p. 332). Hieronymus riesce a trovare una parvenza di libertà solo nella quiete della natura: «non ha nessuno. Solo il respiro…la pace di un giardino…e la grande sorella a lui vicina… come la notte…come la voce calma e fresca dell'acqua…tale per lui è Elmina» (CA, pp. 332-333).

È nello spazio del giardino che Neville, una volta appresa la sacralità del creato, cercherà tracce della presenza del Folletto, ormai scomparso:

> Cercò da allora, ovunque li trovasse li portava a casa, dei piccoli Hieronymus: si accorse e vide che i giardini di Liegi, e così di altre città o capitali, ne erano pieni. Sedevano, con le ginocchia abbracciate e il musetto sulle ginocchia, sotto la neve. Mordevano un po' di pane, o leccavano, svegliandosi, un piattino di latte che qualche nobile dama aveva riempito per loro. Ma sempre svogliati, assenti, estatici. Qualcuno, era certo, aspettavano, e il principe ne conosceva il nome: la «piccola Elmina»! Mutter Helma! egli gravemente aggiungeva. (CA, p. 400)

Il giardino si consacra così come rifugio ultimo dei reietti e di coloro che vengono bistrattati, dimenticati ed emarginati. In questa specifica configurazione l'opera ortesiana risente delle lezioni di Leopardi e di Buzzati, in particolare dello *Zibaldone*[78] e del racconto *La dolce notte*[79], dove l'umanità si mostra continuamente nella sua incapacità di cogliere il dolore delle creature che, sullo sfondo di due giardini notturni, si uccidono, squartano e fagocitano a vicenda.

---

[78] Cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri,* in *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano, 1961. In particolare si intende evidenziare l'affinità dell'opera di Ortese con il testo leopardiano poi noto alla critica come "Un giardino di sofferenza".

[79] Cfr. DINO BUZZATI, *La dolce notte*, in *Il colombre e altri racconti,* Milano, Mondadori, 1989.

2.3 L'architettura del pettegolezzo: il segreto di Elmina e la scatola di Hieronymus

Se lo spazio ortesiano rivendica nuovamente una propria *agency* e autonomia, un'analoga evoluzione investe la raffigurazione dell'alterità. Il personaggio di Hieronymus è una figura proteiforme - richiama in questo l'Iguana - che nel secondo romanzo della trilogia non è più vittima dello sguardo deformante altrui, piuttosto la mutazione viene causata dalla profondità dei suoi sentimenti e delle sue paure: «era, a momenti, incredibilmente normale e bello, un divino giovanetto; tornava però subito, al minimo scatto d'ira, quella creatura del sottosuolo, piccina e deforme, che in lui sempre viveva» (CA, p. 298).

A questo nuovo ibrido instabile vengono attribuiti moltissimi nomi e identità, che si sovrappongono continuamente: «Hieronymus Käppchen» (CA, p. 293), «Folletto» (CA, p. 295), «Lillot» (CA, p. 366), «Caprettino» (CA, p. 263), «Portapacchi» (CA, p. 293), «Berrettino» (CA, p. 293), «Le Vieux Poussin» (CA, p. 293.).

Hieronymus ha quasi trecento anni ed è gravato da un destino incombente: al suo trecentesimo compleanno morirà se prima non viene formalmente adottato da una coppia sposata. Questa è la premessa drammatica, a lungo mantenuta segreta, che muove l'intera macchina degli eventi e che condurrà Elmina verso l'altare.
Il Folletto, infatti, è stato accolto in casa da don Mariano, come le altre due orfane (Elmina e Teresa) ed è anche in parte per l'amore verso il guantaio che, alla sua morte, la maggiore delle sue figlie assume la responsabilità della custodia e della salvezza della creatura.

Con la figura di Elmina, Ortese muta la rappresentazione femminile che aveva caratterizzato *L'Iguana*. Elmina - definita prima una «Chimera meravigliosa» (CA, p. 24), poi una «Regina di Cuori» (CA, p. 268) o, con disprezzo, una «Capra» (CA, p. 278) - è un personaggio tragico che si configura come l'umana vittima redentrice di un fato crudele, chiamata a proteggere una figura che lei percepisce indifferentemente come un figlio ed un fratello. Questa affezione assoluta viene spesso scambiata per amore romantico da Neville, che scorge in Hieronymus il «vero nemico» (CA, p. 324) o «Rivale» (CA, p. 332). Per garantire la sopravvivenza di questo figlio-fratello, Elmina rinuncerà a tutto: possedimenti e ricchezze, ma anche a Neville, l'unico uomo che abbia mai veramente amato.

Elmina eredita l'aspetto perturbante già presente nel personaggio dell'Iguana ma declinato in una forma differente: la sua figura, indiscutibilmente umana, si carica di crudeltà o di dolcezza agli occhi di Neville, in base alle dicerie che la coinvolgono. La sua prima apparizione nel romanzo è emblematica: il suo ingresso nella Casa del Pallonetto è annunciato dal padre e preceduta da una melodia distante. Al cospetto dei tre signori di Liegi, Elmina si mostra nel suo carattere riservato e nella sua freddezza che appare «un abisso» (CA, p. 23) agli stranieri, lasciandoli completamente incantati e producendo in essi uno «stordimento dell'anima» (CA, p. 23). Quest'aura ipnotica, unita all'elemento musicale e al trasformismo dei suoi occhi dorati, che talvolta appaiono verdi, evoca l'archetipo della Sirena (Parthenope), legando la natura misteriosa di questo personaggio alla stessa origine della città di Napoli.

Negli occhi di Elmina sembra celarsi fin dalla sua prima apparizione un segreto inscrutabile, attorno al quale si edifica l'intera struttura narrativa.

L'impianto del romanzo ricalca l'architettura del pettegolezzo, che conferisce un andamento circolare ed ellittico al racconto, dominato da una progressiva amplificazione delle diverse voci, che si contraddicono a vicenda e che ne generano altre. A esplicare le ragioni della necessità di questa "retorica del falso" è il narratore stesso: «senza la retorica, nulla di serio e di vero può essere detto, mancando quel falso che è misura o supporto del vero» (CA, p. 17). Il soggetto dei pettegolezzi incessanti è Elmina ed in particolare l'accadimento che la vede coinvolta, insieme al cardillo. Intorno alla narrazione corale dell'evento nulla sembra coincidere, nemmeno le date o le identità delle persone coinvolte. Solo al termine del romanzo si scoprirà che la figlia del guantaio non è la vera omicida del cardillo Dodò, il prediletto della piccola Florinda Helm - talvolta soprannominata *Soricinella* o confusa con Nadina Civile, figlia di don Mariano secondo alcune voci.

Il vero segreto di Elmina si scopre essere un altro, ovvero il silenzio pattuito con il Cardillo in cambio della salvezza di Hieronymus: «Il Cardillo, per salvare Käppchen, aveva fissato un prezzo: la giovinezza, e il silenzio eterno [...] di Elmina sul suo segreto. Allora sarebbe stata «ricompensata». Così diceva; ma non aveva mantenuto la promessa» (CA, p. 399).

Gli appelli continui che il narratore (presentandosi con un plurale *maiestatis*) rivolge ai lettori e la stessa struttura del pettegolezzo corale servono a denunciare ancora una volta la natura finzionale della scrittura, inducendo il pubblico a un esercizio costante di vigilanza critica. Accanto alla dimensione letteraria, il romanzo rimanda ad una

dimensione orale e performativa, che risente della tradizione teatrale e specificatamente dei meccanismi della commedia. L'opera è infatti suddivisa in capitoli, che funzionano come veri e propri atti: ogni capitolo è scandito da scene - molto spesso presentate come tali - anticipate da brevi sommari, che rimandano all'*argomentum* della commedia classica, svelato in anticipo agli spettatori.

All'interno della narrazione, un ruolo di primo piano è affidato alle figure infantili, che ruotano intorno ai personaggi di Elmina e di Hieronymus: i figli biologici della donna e di Dupré, Babà (soprannominato *La joie)*, Sasà (detta *Palumella)*; Geronte (conosciuto, per il suo lavoro, come Portapacchi), servitore in casa di alcuni amici di famiglia, i Durante.

Il piccolo Ali Albert Babà, primo figlio di Elmina e dello scultore Dupré, muore molto precocemente all'età di 2 anni a causa delle convulsioni. Il bambino è strettamente associato alla figura del Cardillo ed espressamente definito come tale poiché è solito intonare un canto popolare, la *Barcarola* o *Pianto del Cardillo*, appunto, di cui frequentemente storpia le parole. Creatura dolce e gioiosa, Babà crea un legame quasi esclusivo con il padre, ignorando l'indifferenza gelida della madre: per lo scultore il piccolo Babà rappresenta l'epifania del sacro, che l'artista cerca di ritrarre per anni in piccole e varie teste di marmo intitolate «La joie» (CA, p. 133). Babà è la prima vittima innocente della vita, che con la sua morte scardina l'illusione di felicità domestica, trascinando il padre in una depressione fatale.

Al contrario, la secondogenita Sasà (Alessandrina Dupré), nata dopo la morte del primo figlio, appare a Neville nel suo mutismo e nella sua pura ingenuità. Rifiutata dalla madre, che la ritiene brutta e poco intelligente, la bambina risponde rifugiandosi in una dimensione fantastica, giocando e cantando in una solitudine serena che culmina in un prodigioso volo da terra. Tuttavia, verso la conclusione del romanzo, viene rivelata la sua vera natura: Sasà non è (o non è mai stata) la bambina innocente amata da Neville, ma una figura maliziosa e gelosa, a tratti violenta nei confronti del Portapacchi, al quale strappa dal capo la penna tanto amata. Pur di garantirsi una dote e sposare Geronte Watteau, la bambina perora la causa dell'ipoteca sulla Casarella, garantendo l'esclusione del piccolo Hieronymus, adattandosi e piegandosi così alle logiche economiche della società borghese napoletana.

Elmina non sembra essere legata a nessuno dei suoi figli biologici quanto è legata al piccolo Portapacchi, una sorta di doppio del Folletto. La sua identità rimane

volutamente ambigua per tutta la durata del romanzo: Geronte "il Piccolo"[80] viene descritto come un giovane servo, muto e zoppicante, che appare continuamente recando con sé scatole e scatoloni. Man mano che viene rivelata l'identità di Hieronymus e la sua natura metamorfica, si scopre la loro connessione profonda. I pettegolezzi e i ricordi dei familiari collegano infatti Hieronymus ad una «scatola di cartone con i buchi» (CA, p. 296) proveniente da Colonia, attraverso cui sarebbe giunto in Italia e dentro cui è solito vivere. In questa prospettiva, il Portapacchi sembra agire come semplice mandante e trasportatore di Hieronymus, uno «schermo pietoso del terribile individuo di Colonia…Il suo andare e venire, peraltro innocente, dalla Casarella a Palazzo Durante, ha l'intento di nascondere l'andirivieni dell'altro…solo di notte, e in notti senza luna» (CA, p. 297).

La funzione inscindibile del Portapacchi come «servitorello»[81] muto e sottomesso della casa, però, rende stabile il confronto con *L'Iguana* e, come si vedrà, con *Alonso e i visionari* e sembra certificare l'identità condivisa del Folletto e del Portapacchi. Ciò si conferma definitivamente sul piano linguistico quando viene rivelato il vero nome del Portapacchi, ossia «Geronte Käpp» (CA, p. 284), rimandando in maniera indiscutibilmente evidente al cognome del Folletto, Käppchen.

2.4 Funzioni del fantastico: questioni di fantasmi e di ipoteche

Il cardillo addolorato, secondo Beatrice Manetti è essenzialmente «una storia d'amore che segue la traiettoria di una rovina economica e di una caduta sociale; un garbuglio di doti matrimoniali, eredità e ipoteche, di patrimoni accumulati, perduti o dilapidati; una storia di fantasmi, anche, in cui ad apparire e sparire seminando smarrimento e angoscia sono il denaro, il buon nome e i titoli di legittimità»[82]. All'interno di questa cornice, il protagonista, ricordando il percorso di Aleardo ne *L'Iguana*[83], è destinato a rimanere cieco di fronte all'identità di coloro che lo circondano fintanto che resterà agganciato alla pura razionalità economica.

---

[80] Per distinguerlo da Geronte "il Grande", ossia Geronte Watteau, erede legittimo di donna Violante e della fortuna della casata dei marchesi Durante.

[81] B. MANETTI, *Fantasmi del potere e ritorno del sacro*, cit., p. 4.

[82] Ivi., p.5.

[83] È utile evidenziare l'*augmentum* sociale che si è verificato nel diverso *status* nobiliare dei protagonisti: si è passati da un conte ne *L'Iguana* ad un principe ne *Il cardillo addolorato*.

Il romanzo è infatti anche una storia di fantasmi in virtù del fatto che - come spiega Nodier circa il «familiare e pietoso Culto dei Morti» (CA, p. 265) napoletano, secondo cui le anime trapassate da non più di cento anni continuano ad abitare e trafficare indisturbate a Napoli - le anime dei morti rimangono ancorate al mondo terrestre proprio per via dei loro interessi economici. Le questioni materiali sopravvivono quindi anche alla dissoluzione fisica dei soggetti coinvolti, come dimostra la vicenda irrisolta dell'ipoteca della Casarella di Posillipo.

Neville si ritrova casualmente testimone di una vera e propria disputa giuridica d'oltretomba nel cimitero dove gli spettri di donna Brigitta e don Mariano discutono con Elmina, alla presenza del Notaio Liborio Apparente. Donna Brigitta, mossa da un antico risentimento verso Elmina, pretende che il debito, contratto da don Mariano, venga ora saldato al suo erede Pasqualino Helm - anch'esso interessato alla proprietà. Il guantaio aveva donato il villino come dote a Elmina per le sue nozze con Dupré, in vista della futura adozione di Hieronymus da parte della coppia, con cui si sarebbe garantita la salvezza della creatura. Nonostante la disponibilità economica del primo marito, Elmina non ha estinto il debito del padre a causa del suo rifiuto radicale nei confronti di ogni tipo di ricchezza: è convinzione di Elmina, infatti, che qualsiasi bene ottenuto senza duro lavoro ed erogato dal favore altrui equivalga alla schiavitù. Questa concezione, congiunta al tributo di mortificazione e dolore dovuto al Cardillo - che «la voleva priva di tutto, e desolata» (CA, p. 399) - per la salvezza del Folletto, la spinge a rifiutare sistematicamente ogni possibile soccorso finanziario, anche quelli offerti dal principe. Qualsiasi accettazione di doni materiali, o una vita agiata con Neville, avrebbe comportato il tradimento di quel patto sacrificale.

La questione burocratica dell'ipoteca verrà infine risolta mediante l'annullamento del fidanzamento con Nodier, il quale, sposatosi con Teresa, riscatterà legalmente l'ipoteca a Pasqualino Helm. Il possedimento passerà poi a Sasà come dote matrimoniale, a seguito della sua adozione da parte della coppia.

Per gran parte della narrazione, la logica di Neville ricalca la stessa mentalità utilitaristica e finanziaria degli altri personaggi: anche lui si interroga sull'inconsueta generosità di Elmina, che devolve tutte le sue ricchezze ad un istituto di carità di Napoli, limitandosi a vivere con i soldi del suo lavoro da camiciaia. Questa scelta, a discapito della stabilità futura dei figli, suscita un numero consistente di critiche da parte della comunità, venendo etichettata come «generosità contro natura, se non addirittura mostruosa» (CA, p. 159). Il tipo di controllo ossessivo che Neville, per

sopprimere i propri sentimenti, cerca di esercitare su Elmina e tutto ciò che la circonda, si esprime sia attraverso il filtro del denaro (l'indagine sulla dote di lei, i frequenti aiuti finanziari che le mette a disposizione), sia mediante dinamiche di prevaricazione. Neville estende la sua mentalità patriarcale sviluppando perfino la pretesa di poter vigilare sulla felicità a venire di Babà (e così indirettamente della madre Elmina), qualora riuscisse a far legalmente cancellare il nome del primogenito della coppia e sostituirlo con il suo, Ingmar. Questo tentativo di "colonizzazione" dell'identità onomastica viene sventato dalla sorte: il principe, impossibilitato per un incidente a cavallo, non riesce a tornare in tempo a Napoli per completare il suo piano.

In ogni caso, i tentativi di sostegno messi in atto da Neville nascono, come accadeva per Aleardo, anche da un'autentica volontà di soccorso dell'altro, tuttavia sono le modalità con cui questi vengono progettati che rivelano l'interiorizzazione delle logiche economiche, a cui, al contrario, la natura non si sottomette. Si tratta di sistemi formali a cui il Cardillo, mediante la punizione inflitta a Elmina, si oppone: la salvezza di Hieronymus non può essere acquisita con il mero denaro, ma necessita di un sacrificio più profondo.

In questo processo di assistenza, quanto meno tentato, Neville si dice pronto a sposare Elmina e adottare il Folletto, benché il Duca lo avvisi del prezzo altissimo che ciò comporterebbe: «usciresti dalla Chiesa automaticamente, come, senza colpa nella sua credulità, ne è uscita Elimina» (CA, p. 300), poiché la Chiesa ha come «massima nemica la Natura, che ritiene la vera madre, se non la nonna, del Diavolo» (CA, p. 301).

Il processo di evoluzione del protagonista è reso possibile dalla sua natura innata: in lui risiede la stessa propensione melanconica - già riscontrata in Daddo - e un'inclinazione alle arti magiche, che gli vale il titolo di «principe-mago» (CA, p. 78) e che rivela la sua capacità di percepire fenomeni che eccedono i limiti della ragione dogmatica.

Ancora una volta però è la dimensione affettiva a scardinare i vecchi paradigmi, come spiega la voce narrante: «il mondo è disattento [...] talune profonde qualità dell'animo, come quelle che emergono in chi ama di puro amore, rendono gli uomini illuminati; mentre l'amore superficiale non vede nulla in nulla» (CA, p. 240).

Rispetto però al conte de *L'Iguana*, Neville non si afferma come il primo o unico "visionario" della storia, quanto piuttosto come il testimone del rapporto privilegiato tra il "visionario" appunto - in questo caso Elmina, oggetto dell'affezione del principe

- e l'afflitta creatura ibrida, che si fa rappresentante della sofferenza universale di tutti i «Minimi»[84]. L'introduzione della figura del testimone segna lo scarto principale tra il primo romanzo della trilogia e i successivi.

Neville, reso il testimone-osservatore, si afferma come il personaggio più realistico dell'opera[85] e dunque la figura di più facile immedesimazione. Il principe, come il lettore, deve ricostruire il senso perduto degli eventi, tra cronache e pettegolezzi, ma può farlo solamente superando e annullando la propria identità e le proprie radicate convinzioni per giungere a una reale comprensione dell'altro[86].

È bene inoltre rilevare come né Daddo né Neville apportino un effettivo mutamento nel mondo: l'esperienza del viaggio li conduce ad una metamorfosi morale di tipo individuale, in cui entrambi scoprono una nuova capacità di visione, riscattandosi dalla propria precedente cecità ed indifferenza[87].

Nel secondo romanzo della trilogia il baricentro narrativo si sposta dall'oppresso a colui che lo riscatta, che nel *Cardillo* coincide con la figura di Elmina. Questo slittamento assiologico determina un incremento della componente allegorico-speculativa: non solo per le manifestazioni metafisiche di spettri, del Cardillo o della natura metamorfica del Folletto, ma per il ruolo di Elmina, vera e propria incarnazione del processo sacro della «discreazione»[88]. Questa dinamica non si esaurisce in una generica attitudine alla compassione, ma esige l'accettazione del processo di annullamento della propria identità, di rinuncia ai propri beni materiali, di esclusione dai circuiti sociali ed economici, come unica via per farsi carico dei dolori del mondo. Elmina teorizza questa rigida filosofia del sacrificio e mortificazione, spiegando al primo marito: «La felicità è male, Albert. Amare le creature è male. [...] Solo la vita è male, solo la gioia è male!» (CA, p. 137).

La presenza dell'elemento fantastico risponde allo stesso principio conoscitivo: l'impiego di strumenti magici come la lente del duca e mago Ruskaja - prodotta da un artigiano di Cracovia e in grado di far «fiorire il passato» (CA, p. 84) - è funzionale alla destabilizzazione degli sguardi dei potenti. Il principe Neville deve, infatti,

---

[84] M. FARNETTI, *Leggere Ortese*, cit., p. 60.
[85] VILMA DE GASPERIN, *Appunti sul viaggio di Anna Maria Ortese: L'Iguana e Il cardillo addolorato*, in «Narrativa», n. 46, 2024, cit., p. 17.
[86] B. MANETTI, *Fantasmi del potere e ritorno del sacro*, cit., p. 6.
[87] V. DE GASPERIN, *Appunti sul viaggio*, cit., p. 21.
[88] B. MANETTI, *Fantasmi del potere e ritorno del sacro*, cit., p. 2.

predisporsi ad una visione inaspettata e spogliarsi delle proprie certezze per avvicinarsi alla verità.

Se in un primo momento il ricorso alla magia pone in risalto la volontà di Neville di catalogazione e comprensione della figura perturbante di Elmina, ben presto anche le arti magiche e la parola del duca rivelano la propria insufficienza e inaffidabilità. Talvolta, in rari casi, il mago riporta i pettegolezzi altrui, mettendo pur sempre in risalto l'incertezza insita nel passaparola: «e si dice, bada bene, *si dice* soltanto» (CA, p. 85).

2.5 Nuovo paradigma di sacralità: la presenza del Cardillo

«L'uccello fugge. Ella lo rincorre silenziosa, lo afferra e stringe la creatura, con crudeltà inaudita, tra le piccole mani. Riapre le dita… La piccola meraviglia affettuosa non è più: un corpicino da niente le sfugge tra le dita, scivola come un oggetto sul pavimento» (CA, p. 84). Il racconto[89] dell'uccisione del cardillo Dodò da parte di Elmina - un gesto il cui mistero pervasivo segna i primi capitoli - rappresenta soltanto il principio dell'oscura persistenza dei volatili nel romanzo. Dal piccolo Dodò, infatti, si passa al cardillo di cristallo donato da Neville a Elmina in vista delle nozze, al piccolo Babà e al *Pianto del Cardillo*, fino all'enigmatica figura demiurgica del Cardillo, entità che governa e orienta il destino di Hieronymus ed Elmina e si rivela al contempo protettore degli ultimi e giustiziere universale.

A differenza della farfalla bianca, anch'essa uccisa come Dodò, il conturbante Cardillo acquisisce un piacere inquietante nel pentimento e nella mortificazione dei colpevoli. L'uccello sacro, che rimane noncurante verso l'adempimento del patto precedentemente stipulato, si configura come un dio punitivo, che sembra essere sordo persino alle preghiere dei pentiti. Neville, infatti, la cui sensibilità e percezione sono ormai radicalmente mutate, riesce infine non solo ad intuire la realtà della promessa di Elmina al Cardillo, ma giunge a supplicarlo di liberarla dal tormento:

[89] Racconto che solo alla fine scopriamo essere menzognero: Hieronymus è il vero detentore della colpa dell'uccisione di Dodò, come notato nel capitolo precedente. Se quindi la farfalla bianca è stata uccisa a mani nude dal conte e non dall'Iguana, la morte di Dodò si deve completamente attribuire alla figura più emarginata e reietta del romanzo, il Folletto.

> Cardillo, non dimenticarti di Elmina e di Käppchen, Cardillo, Uccello santo, ascolta, se puoi, tutti i poveri Folletti e le loro mute sorelle. Liberali dal male. Proteggili, Angelo o Demone, che tu sia, nobile Cardillo - finché il Sole riempie di gioia tutto il cielo, e quando la notte si accosta. Conducili, se puoi, Cardillo, da me (CA, p. 399).

Analoga funzione catartica è affidata alla poesia opera del principe, intitolata *Ingmar guarda la città di donna Elmina*:

> Muro verde, luna bianca/ dentro l'acqua stanca stanca./ Quel sassolino/ è il mio villaggio [...]. /La luna sull'acqua va/ verso il bordo/ del pozzo. / Me ne sto, / dove sto. /Che pace la luna /che passò (CA, p. 414)[90].

La stessa Elmina, che nonostante la sua educazione monacale è stata estromessa dalla Chiesa per la sua «colpa» (CA, p. 206) o «castigo più alto» (CA, p. 207), quando decide di lasciare per sempre la Casarella si ritira temporaneamente presso il convento a Santa *Maria del Cardillo* (a Casoria). Questo passaggio, che emerge apparentemente come un dettaglio marginale, attesta in realtà la cieca fede della donna rispetto al Cardillo e al disegno da lui contemplato per Hieronymus.

Si delinea così un paradigma di sacralità che presenta molte affinità con *L'Iguana* per ciò che concerne il rapporto tra il Cardillo e la totalità delle creature. Tuttavia, se nel primo romanzo Daddo si offre spontaneamente per riscattare la sofferenza della creatura amata, portandola effettivamente alla salvezza, ne *Il cardillo addolorato* emerge con forza anche il volto temibile e inflessibile della figura demiurgica. L'uccello sacro esige il sacrificio votivo di Elmina e non manifesta alcuna intenzione di salvare il vero colpevole, ovvero il Folletto, il primo ad essersi macchiato del sangue di una creatura più fragile.

Ortese salda la sacralità al processo di «discreazione»[91]: un cammino che presuppone l'accettazione del vuoto, del proprio annientamento materiale e la spoliazione dell'ego, per farsi carico della sofferenza del creato. Nel romanzo questa sacralità della rinuncia

---

[90] Il richiamo al pozzo e all'elemento lunare sembrerebbe creare una connessione con l'opera precedente. Al contempo, il riferimento al movimento dell'astro celeste può alludere all'arrivo prossimo del Cardillo stesso, giunto alla casa di Neville accompagnato dal primo raggio di luna.

[91] B. MANETTI, *Fantasmi del potere e ritorno del sacro*, cit., p. 2.

è incarnata da Elmina, la quale sceglie consapevolmente di divenire «dura e fredda» (CA, p. 27), abdicando ad ogni tipo di gioia (affettiva, materna o coniugale).

Le visioni di Neville rivelano la natura del Cardillo come essere connaturato nelle stelle, nella primavera, nelle notti d'estate, una figura che si manifesta nella sua dimensione numinosa, facendosi incarnazione della vita e della morte. La scomparsa di Neville è infatti preannunciata dal ritornello «Oò! Oò! Oò!» (CA, p. 415) che si diffonde con l'arrivo della luna nascente nel giardino della villa di Liegi e dal maggiordomo che avvisa il principe della visita da parte dell'uccello sacro. Questo canto sovrumano che si trasforma in un'epifania è ciò che permetterà al protagonista di riconciliarsi con il mistero del creato.

Affiorano nuovamente nella scena elementi naturali e sensoriali come il giardino (la cui funzione è già stata analizzata), la luce e la musica, la cui perdurante presenza nella narrazione combacia con momenti di visione e rivelazione.

Se la luce[92] - in particolare crepuscolare o lunare - rivestiva un ruolo di primo piano ne *L'Iguana,* nel secondo romanzo della trilogia emerge con maggiore forza l'elemento sonoro. Ne *Il cardillo addolorato* il canto, così come il silenzio assoluto, molto spesso si lega al luogo del giardino, risultando un fattore fondamentale per la rivelazione. Il silenzio, invece, che si manifesta non solo nella quiete della natura, ma anche nel mutismo dei "vinti", azzera il rumore di fondo del mondo civilizzato restituendo il vuoto necessario alla pura attenzione e alla costruzione di un rapporto con l'alterità[93].

La scena della processione, a cui Neville assiste attonito dallo studio dell'avvocato Liborio, è il dispositivo con cui si rende manifesto questo nuovo paradigma del sacro. Il corteo, strutturato secondo l'iconografia classica della Chiesa (i due sacerdoti all'inizio, le donne del popolo a seguire, così come gli uomini e ragazzi di strada e due Ispettori della Polizia Borbonica in coda), reca al suo centro una portantina con un piccolo bambino con un viso femminile: quello della giovane Elmina. Questa visione mostra a Neville la giovane figlia del guantaio in un tempo precedente alla colpa, serenamente sognante con il capo incoronato da rose, priva della freddezza e dell'indifferenza adulta, attitudini adottate come scudo per la sua dedizione votiva. Alla processione segue incespicando un giovane Caprettino - una delle trasfigurazioni

[92] La luce è infatti ciò che permette alla lente del Duca di proiettare sul muro, come uno schermo, quegli scorci di vita passata, rivelando al principe la verità degli eventi.

[93] Cfr. B. MANETTI, *Fantasmi del potere e ritorno del sacro*, p. 6.

fisiche di Hieronymus - dimenticato (o per meglio dire escluso), che tenta invano di ricongiungersi con la folla. Indicativo di questa nuova concezione è il canto devozionale intonato dal popolo in questa occasione, caratterizzato dal ritornello tipico della *Barcarola* o *Pianto del Cardillo*: un suono che esonda dal repertorio liturgico tradizionale per richiamare un'entità divina trascendente, incarnata direttamente nel dolore delle creature più umili.

CAPITOLO 3. Non-umano trascendente: la vicenda del puma Alonso

Analogie segrete legano assieme
le più remote parti della Natura,
come l'atmosfera di un mattino d'estate
è pervasa di innumerevoli sottilissimi fili.
- *R. W. Emerson, Demonologia*

3.1 Vicende editoriali

La stesura del romanzo *Alonso e i visionari* - nato come racconto lungo - si colloca tra il 1985 e il 1986 a Rapallo, ma viene interrotta per un lungo periodo e ripresa unicamente a partire dal 1994. Interrotta nuovamente per occuparsi del *Cardillo*, l'opera verrà completata e revisionata finalmente a Milano nel 1996 e poi pubblicata con Adelphi. Una delle principali cause di queste incostanti riprese del lavoro sul testo è, come la stessa autrice ricorda in più di una intervista, la narrazione allucinatoria ed oscura dell'opera.

Distribuito in libreria a partire dal 23 maggio 1996 e nonostante le 30.000 copie vendute, *Alonso e i visionari* non otterrà lo stesso favore da parte della critica raggiunto da *Il cardillo addolorato* e ciò produrrà il profondo sconforto dell'autrice[94].

La storia del piccolo puma Alonso ha all'origine non tanto il vasto repertorio letterario sui felini, quanto un episodio biografico per cui Ortese trasfigura in un puma uno dei gatti che ha abitato con lei e la sorella Maria, come l'autrice racconta alla giornalista Francesca Borrelli:

> C'era nella mia vita la figura di un felino, aveva la faccia di un puma…non voglio parlarne altrimenti. Era una creatura meravigliosa, un'immagine religiosa, e un giorno è scomparso. La convivenza con questo felino è una delle esperienze fondamentali della mia vita. Dopo che se ne andò, un certo giorno, immaginai di

[94] Cfr. L. CLERICI, *Apparizione e visione*, pp. 612-619.

> vederlo in una casa dove era accaduto qualcosa: così è nata questa storia[95].

Tra i grandi ammiratori dell'ultimo libro della trilogia si staglia Pietro Citati che descrive l'opera come «una favola scritta per bambini: una specie di *Flauto magico* che parla anch'esso di morte e risurrezione»[96].

3.2 Al confine tra i generi: la storia di un puma e di alcuni intellettuali

L'ultimo libro della trilogia delle "bestie-angelo" si concentra sulle vicende del piccolo puma Alonso, sul mistero della sua scomparsa e riapparizione, e sulla crisi morale di un gruppo di intellettuali durante gli anni di piombo.

La vicenda, con la narratrice omodiegetica Stella Winter, si apre a Renaldina, nella casa dove la donna e il professore americano di scienze umane dell'università di H., Jimmy Op (James Opfering), rievocano un tragico delitto avvenuto dieci anni prima nella villa di Prato della famiglia Decimo. Il figlio maggiore dell'intellettuale Antonio Decimo (all'epoca del misfatto muto e paralizzato), Julio, capo di una delle bande anarchiche più feroci del Paese, è stato assassinato nella propria dimora. Questo delitto insoluto si salda a un primo omicidio, quello del piccolo puma Alonso.

L'animale, inizialmente rinvenuto in Arizona da Jimmy, la direttrice dell'Istituto di Scienze di Phoenix Miss Rose, Antonio e il secondo figlio Decio - che morirà tragicamente in un incidente a New York, tenendo tra le braccia il felino - viene in seguito condotto dall'accademico italiano nella villa sull'Appia, per onorare la volontà del secondogenito.

Nel romanzo, dalla trama biforcuta e duplice, si intrecciano una pluralità di generi: il giallo metafisico, il thriller poliziesco, la narrazione utopica, il romanzo di formazione e quello epistolare. Attraverso questo eclettismo l'autrice ribadisce uno dei nuclei concettuali predominanti nelle sue opere: la contestazione della pretesa conoscitiva dell'uomo occidentale nei confronti del reale, unitamente alla critica di una visione del processo gnoseologico inteso come lineare e non ambiguo.

---

[95] L. CLERICI, *Apparizione e visione*, cit., p. 612.
[96] Ivi., p. 615.

La struttura epistolare, dall'andamento frammentario, funge da ossatura portante del racconto: le lettere che si affastellano, rievocando le vicende passate, sembrano contraddirsi a vicenda, risultando in un continuo cortocircuito informativo. Questa intelaiatura richiama molto da vicino l'architettura del pettegolezzo precedentemente analizzata ne *Il cardillo addolorato*.

Similmente a come avviene nelle altre opere della trilogia, ad incrinare la linearità degli eventi è la presenza dell'elemento fantastico (legato in particolare all'identità oscura di Alonso), che rende il processo conoscitivo ancora più tortuoso. Emerge inoltre nuovamente il tema dell'insufficienza del linguaggio razionale, come si nota nell'episodio del primo incontro con il puma.

Decio, che all'epoca ha già sei anni, ricorre deliberatamente ad una forma sgrammaticata nel tentativo di restituire l'inafferrabile alterità dell'animale: «Guarda, papi, un babi vecchio! No, è nuovo! Ci guarda!»[97]. E ancora, anticipando la decisione di portarlo con loro in Italia, il bambino insiste per toccarlo in questo modo: «*In baccio*, disse [Decio] ridendo per il suo volontario errore» (AV, p. 23).

Il linguaggio simbolico infantile riesce a cogliere con maggiore nitidezza l'inafferrabilità del reale: lo "sbaglio" di Decio dimostra la volontà dei più piccoli di accogliere l'altro nella sua pienezza, sganciandosi dalla rigidità razionale e catalogante del linguaggio adulto[98]. È proprio questa flessibilità a costituire la cifra distintiva che permette ai bambini - che ne avvertono intuitivamente l'essenza - di aderire alla natura fluida dell'alterità.

In *Alonso e i visionari* è possibile rintracciare un ulteriore elemento tipico della trilogia: il motivo del viaggio come distanziamento fisico dal luogo d'origine e affrancamento dalle calcificazioni culturali imposte dalla società natia, passaggio ineludibile per la maturazione dei personaggi[99]. La dimensione itinerante agisce come dispositivo di decostruzione delle sovrastrutture concettuali dei protagonisti.

Ortese, influenzata dalla filosofa statunitense Susan Sontag - la quale afferma: «ho fatto un viaggio per vedere cose meravigliose. Un mutamento nel paesaggio. Un mutamento nel cuore» (CC, p. 138) -, colloca l'incontro con l'alterità nell'inesplorato e inabitato paesaggio arido dell'Arizona, descritto da Op a Stella come un Eden

---

97 ANNA MARIA ORTESE, *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 2017 (1996), cit., p. 19. D'ora in avanti le citazioni tratte da quest'opera saranno indicate direttamente nel testo, tra parentesi, con la sigla *AV* e il numero di pagina.

98 Cfr. R. DI ROSA, *"La Questione Animale"*, cit., pp. 139/140.

99 Cfr. V. DE GASPERIN, *Appunti sul viaggio*, cit., p. 17.

perduto, sfiorito in un deserto. Come evidenziato da Vilma De Gasperin, i richiami biblici e miltoniani compongono solo alcune delle tessere di un mosaico più grande, volto a mettere in scena l'allegoria di una cacciata dal paradiso[100], come si avrà modo di analizzare in seguito.

Elementi d'innovazione rispetto alle opere ortesiane precedenti si riscontrano sia nella configurazione spaziale, sia nella struttura della finzione, entrambe profondamente scardinate per farsi espressione di una crisi conoscitiva radicale. In *Alonso e i visionari* lo spazio, strutturato già ne *L'Iguana* per opposizioni geografiche, si dilata verso estesi territori primordiali, quali l'Arizona - descritta come una «terra rossa e azzurra» (AV, p.19) - e un paradiso pre-creazione, e al contempo si contrae in interni domestici soffocanti, come la casa di Renaldina con il mistero della ciotola dello scantinato o la villa di Prato, luoghi di attese e persistenti violenze. Questa polarità spaziale mette in risalto lo scarto tra l'Eden originario, custode di una comunione armonica tra umano e non umano, e i luoghi simboli della caduta, teatri della frattura prodotta dalla «cultura dell'arroganza» (CC, p. 126), che separa gli intellettuali dalle altre creature.

Infine, per la prima volta scompaiono le interpellanze ai lettori da parte del narratore esterno onnisciente, sostituite da una narrazione omodiegetica in prima persona da parte della protagonista Stella Winter che, al pari dei lettori, accede alla storia attraverso la mediazione della parola altrui. Tale svolta formale risponde a precise esigenze ontologiche, come si mostrerà nel corso del seguente capitolo.

3.3 La figura del testimone: interdipendenza e disconnessione tra umano e non-umano

Se nelle prime due opere la servitù e l'animalità coesistono fisicamente nello stesso personaggio, in *Alonso e i visionari* l'ibridismo del puma, reso ancora più trascendente, assume una forma completamente diversa. Ortese opera infatti una vera e propria scissione onomastica, raddoppiando la figura del servo: da un lato il cameriere spagnolo Alonso Torres Aranda, al servizio della famiglia Decimo, dall'altro il piccolo animale, battezzato anch'esso "Alonso" proprio in virtù del legame che unisce il piccolo Decio al cameriere.

[100] V. DE GASPERIN, *Appunti sul viaggio*, cit., p. 17.

L'identità onomastica tra i due: «produce continue interferenze tra l'area semantica della servitù e quella dell'animalità, fino a confondere le due figure in una sola»[101]. Tale sovrapposizione è evidente nell'associazione al puma di caratteristiche umane, quali la memoria, la sofferenza per i lutti, un atteggiamento paterno, e a Torres dei tratti felini come l'andatura o la conformazione della «zampa» (AV, p. 78).

La differenza teorica tra i due volti della schiavitù viene esplicitata nel romanzo dal criminologo Edwin Cerio, secondo cui essi rappresentano due risvolti idealistici di una stessa immagine, molto pietosa, del mondo, che raramente coincidono: «il *servire* e l'*amare*» (AV, p. 181). Il vero cameriere umano si rivela infatti un uomo «livido, arrogante e sgradevole» (AV, p. 180), disprezza il professor Decimo, cospira con la moglie di quest'ultimo per derubarlo e infine fugge in America per fare il sarto. Al contrario, l'animale - caratterizzato da occhi di «pace e di amore» (AV, p. 23) - custodisce in sé l'essenza del sentimento puro di paternità, in particolare con i figli Decimo e, più in generale, verso ogni creatura: «L'ho visto osservare con attenzione, e direi quasi bontà, un sorcetto che si dibatteva in una pozza d'acqua, e che poi col suo aiuto è riuscito a dileguarsi sotto il suo sguardo attento, affettuoso» (AV, p. 61).

Il concetto di paternità si lega al ricorrente nucleo tematico della responsabilità e del soccorso: in un ribaltamento ideologico rispetto a *L'Iguana* e *Il cardillo addolorato*, Alonso non è una figura che necessita di aiuto, bensì colui che offre soccorso agli uomini. Pur rimanendo vittima della spietatezza umana, è l'ibrido multispecie - talora descritto come un puma, talora come un cane bianco, o confuso con la figura di Torres - ad assumere lo *status* privilegiato di attore della salvezza spirituale e della redenzione umana. Alonso si configura infatti come un «piccolo Cristo» (AV, p. 240) sulla Terra, un'entità di assoluta bontà:

> Che la tragedia nacque di lì: che il cucciolo non rispose [...] al grido di Julio, e Julio, quindi, si uccise. Ma chi avesse conosciuto veramente Alonso sa che il suo cuore non li poteva lasciare senza risposta. [...] Il nostro Alonso li avrebbe soccorsi - aiutati, sempre (AV, pp. 154-155).

È la figura non-umana, quindi, a permettere il risveglio conoscitivo, che sancisce la "discreazione" dai preconcetti umani e permette la «partecipazione, davvero profonda,

[101] B. MANETTI, *Fantasmi del potere e ritorno del sacro*, cit., p. 4.

al dolore del mondo» (AV, p. 230). Una partecipazione che travalica la semplice empatia per farsi processo irreversibile, capace di condurre il professor Op alla morte. Jimmy si ammala infatti di una «febbre fredda» (AV, p. 230), che nasce:

> [...] dalla considerazione del nulla - il nulla e i massacri, che fanno la gloria del nostro mondo. Non vi sono medicine, e solo la punizione - nostra, personale - ci reca qualche sollievo. Questo è tutto ciò che ho veramente udito laggiù in Arizona, dal nobile Puma (AV, p. 230).

Jimmy sceglie di morire per espiare la propria colpevole passività. Il suo peccato risiede nell'essere stato un «testimone silenzioso» (AV, p. 204) dei soprusi subiti da Alonso in casa Decimo. Come ammette nella lettera ad Abraham Lincoln, si rimprovera di non essersi fatto carico del suo dolore e della verità profonda di cui era portatore: «Sarebbe stato a me di far comprendere la sua verità, di illuminare chi l'aveva ricevuto come ospite sulla sua regalità, e questo non feci» (AV, p. 204).

Op incarna lo specchio della cultura dominante, fondata sul diritto di ogni uomo di ergersi a «Primo e Migliore» (AV, p. 205); eppure egli rappresenta anche l'unico reale visionario all'interno del testo, insieme al piccolo Decio e, solo al termine di un lungo processo di "conversione", alla sig.ra Winter.

È opportuno evidenziare la sua duplice funzione: se da un lato Jimmy si configura come testimone silenzioso della crudeltà umana (e in ciò risiede la sua colpa), dall'altro possiede una sensibilità percettiva unica. Pur essendo un intellettuale e condividendo la stessa società dell'utile e del razionale di Antonio Decimo, Jimmy manifesta delle intrinseche capacità che ne favoriscono l'illuminazione visionaria: prima tra tutte è la malinconia, che lo accomuna a Daddo e a Neville. È un tipo di sguardo atipico rispetto al freddo intelletto catalogante di Antonio e alla razionalità apatica iniziale di Stella.

La sig.ra Winter, invece, si fa testimone privilegiata dell'affezione di Jimmy per Alonso. Attraverso il contatto con il primo - specularmente a quanto è accaduto tra Neville e Elmina - la protagonista-narratrice rieduca il proprio sguardo fino a diventare essa stessa una visionaria. Se infatti, almeno inizialmente, le due prospettive polarizzate - quella visionaria di Op e quella più razionale e ordinaria di Winter - emergono nella loro opposizione, il lettore viene progressivamente incoraggiato, per mezzo dello "sfaldamento ideologico" della narratrice Stella, ad abbracciare l'approccio di Jimmy.

Se, invece, all'inizio Stella incarna lo scetticismo laico e razionale (trovandosi spesso in accordo con le posizioni di Antonio Decimo), muta radicalmente per il suo affetto verso il professore. Spie di questo processo di "discreazione" sono lo sfaldamento dell'io del personaggio, mediante meccanismi di depersonalizzazione - per cui la stessa sig.ra Winter si percepisce dall'esterno, arrivando a parlare di sé in terza persona - e il progressivo emergere della compassione, che si manifesta attraverso inconsuete reazioni di pianto e la malinconia di cui ella si sente preda nel finale.

Ancora una volta, pertanto, un processo di responsabilità ne innesca un altro: come Elmina condiziona profondamente Neville, così Jimmy lascia la propria eredità spirituale a Stella, la quale la raccoglie perpetuando il rito sacro del riempimento della ciotola, simbolo di cura nei confronti della natura e delle sue creature.

Jimmy è inoltre ascritto nel testo alla triade di «uomini del lutto» (AV, p. 196) o «della perdita» (*ibid*.), insieme ad Antonio e Julio Decimo: «Gli uomini che hanno perduto, per sempre, qualcosa d'inestimabile, il che non accade a tutti» (AV, p. 77). Quando queste persone non riescono a recuperare la memoria di ciò che hanno smarrito, l'incapacità di farsi bastare i propri sentimenti buoni e miti li fa precipitare nella depressione e nella violenza. Jimmy però si dimostra l'unico in grado di ricucire il legame originario con la natura, attraverso la presa di coscienza visionaria. Antonio, al contrario, cristallizzato in un materialismo cieco, disprezza tutto ciò che esula dalla «pura intelligenza» (AV, p. 19), non riuscendo mai a ricomporre quella frattura pre-caduta o concepire, come farà Jimmy, che la vera ragione è l'intuizione di quel principio più alto e trascendente che lega tutte le cose. La teorizzazione del pensiero dell'intellettuale italiano trova sfogo nei suoi testi: «*Teoria del distacco*» (AV, p. 82) e «*Tregua e travestimento*» (AV, p. 94), in cui sostiene il diritto di sopraffazione dell'uomo, il diritto di esercitare una «giustizia "sulla" vita» (AV, p. 25), asserendo la necessità del distacco dallo «*spirito di dolcezza*» (AV, p. 48) del mondo, percepito come il grande nemico da annientare, e rivendicando un'assoluta irresponsabilità morale.

Questa posizione influenza il figlio maggiore, trascinandolo in una parabola di degrado etico ineluttabile, che lo vedrà leader di un gruppo terroristico tra i più feroci in Italia. Da ragazzo mansueto, che si inginocchia di fronte al puma Alonso, sussurrandogli all'orecchio, Julio si trasformerà in un uomo «duro, disumano, crudele» (AV, p. 57). Non partecipando al viaggio in Arizona, il suo primo incontro con il puma avverrà direttamente in Italia: immediatamente Alonso - che a sua volta lo guarda con occhi

devoti - sembra sostituire per il primogenito il fratello perduto. In questa prima fase Julio intuisce la sacralità del puma, soprannominandolo affettuosamente «Lonsino» (AV, p. 85) e lo difende dall'ostilità di Antonio, che, accecato dalla gelosia, giunge a scagliargli contro un fermacarte dalla finestra. La deriva distruttiva di Julio è causata dalla decisione del padre di disfarsi del felino: alla notizia della sparizione di Alonso, Julio diviene «bianco come un morto» (AV, p. 64) e si chiude in un totale e sordo silenzio attonito. Mesi dopo, credendo di avvistare Lonsino da una cabina telefonica, chiama il padre, che recandosi sul posto troverà il figlio ad accarezzare un cane randagio bisbigliando: «Lonsino, mio caro, angiolino mio, babbo santo!» (AV, p. 85). Separato a forza dall'animale, il ragazzo sviene. L'impossibilità di dare un senso al dolore della perdita - che lo porterà ad aspettare per molto tempo a Termini il ritorno del puma - ne indurisce a tal punto il carattere da renderlo estraneo, freddo, un esempio perfetto della spietatezza vagheggiata dal padre.

Nell'ottava lettera invitata dall'intellettuale italiano al professor Op - datata «18 maggio» (AV, p. 92) ma priva di anno - viene descritta la gioia fanciullesca di Julio nel riabbracciare commosso Alonso, tornato nella villa di Prato con i segni sul corpo di «una assoluta indifferenza [...] (che patì atroce ferita, e poi migrazione da un mondezzaio all'altro)» (AV, p. 124). Tuttavia, il legame originario non può essere ripristinato, poiché corrotto dal sadismo spietato e gratuito di Julio. Quest'ultimo diventa il persecutore del felino, infierendo continui tormenti psicologici - come ricordargli la scomparsa del prediletto Decio o sottrargli la ciotola dell'acqua - fino a mostrare totale indifferenza rispetto alla sua agonia. Infatti, prima di esalare l'ultimo respiro, Alonso attende per mesi il ritorno a casa di Julio e quando finalmente questi rincasa, l'animale raduna le sue ultime forze per avvicinarsi al giovane, sperando in un'ultima carezza prima di morire. Julio, trovandosi davanti il felino morente, se ne discosta con un calcio violento, senza nemmeno riconoscerlo, urlando: «Chi sei? Cosa vuoi? Vattene!» (AV, p. 137).

Se con questo grido di rifiuto consacra la fine di Alonso, questa espressione risuonerà come ultimo grido di Julio prima di morire. Di fronte alla seconda apparizione di Alonso nel giardino di casa (che ancora una volta si distingue come luogo privilegiato del contesto domestico per le figure non-umane), il giovane spira. È questa rivelazione di Spirito che permette a Julio di comprendere finalmente la propria reale iniquità: non l'eversione politica, quanto il tradimento della sua stessa natura di figlio della Terra e il linciaggio morale e fisico nei confronti del puma. Come chiarirà il medico di Op,

Ingres: «Julio 'vide', si riconobbe, e non tollerò più di vivere; se fosse per disperazione, o per seguire quell'uno - il 'piccolo padre' della immaginazione di Jimmy - questo non sappiamo... ma possiamo anche sperarlo» (AV, p. 241).
Emerge dunque chiaramente come sia la contaminazione con la violenza del mondo e la perdita del contatto genuino con le creature a privare gli individui della propria capacità di visione - una facoltà innata e infatti, non a caso, associata alle figure infantili.

3.4 Elementi utopici e altri rimedi

Le interpretazioni della produzione ortesiana alla luce del romanzo utopico non sono infrequenti e - per quanto meno assidue - comprendono anche *Alonso e i visionari*. In particolare, Claudia Marsulli si concentra sull'identificazione del terzo libro della trilogia fantastica come un'(eco)utopia: questa connessione emerge, a suo avviso, nella relazione che la narrazione intrattiene con la Storia, nella funzione empatica del dialogo con il lettore e, infine, nella porosità intrinseca del genere, che si apre ad intersezioni con il fantastico[102].
Per quanto riguarda il rapporto tra racconto e Storia, traspare la tendenza di Ortese a proporre una riflessione critica sul presente storico in cui i lettori si trovano immersi: una prospettiva che ben si adatta alla natura dell'utopia, genere da sempre interrelato alla dimensione storica. L'utopia letteraria, infatti, non aspira a rimanere un puro esercizio sterile, ma a riversarsi nella realtà. Ortese attua questo "sfondamento" della diegesi mediante dispositivi narrativi come lo straniamento e il dialogo metonimico: come osserva Marsulli, Jimmy Op, nei suoi colloqui con Stella Winter, si rivolge in realtà direttamente all'interlocutore extratestuale. Inoltre, il romanzo si chiude con l'invito a rinnovare ogni notte l'acqua nella ciotola gialla del puma: un gesto di cura che trascende la pagina scritta per trasformarsi in un vero e proprio atto utopico di custodia dello «Spirito del mondo» (AV, p. 245).
Bisogna però chiarire la matrice del concetto. Il termine "utopia" deriva da:

> [il] nome fittizio di un paese ideale, coniato da Tommaso Moro nel suo famoso libro *Libellus ... de optimo reipublicae statu deque nova*

[102] Cfr. CLAUDIA MARSULLI, *Fable with Beat. An (eco)utopian Reading of Alonso e i visionari*, in «Between», vol. XIV, n. 27, maggio 2024, cit., pp. 314-315.

> *Insula Utopia* (1516), con le voci greche οὐ «non» e τόπος «luogo»; quindi «luogo che non esiste».[103]

Tuttavia, utopia non significa "impossibile". Al contrario, è necessario superare questa equivalenza comprendendo come il genere si fondi su «l'acquisizione del senso del divenire che la storia le ha insegnato e del senso del reale che gli eventi le hanno contestato»[104]. L'obiettivo ultimo dell'utopia è quello di attivare una tensione tra quello che «c'è già e quello che ancora non è»[105]. Per quanto persista nel testo ortesiano la critica radicale all'epistemologia dominante dell'antropocentrismo e della «cultura dell'arroganza» (CC, p. 126) tipica dell'epoca dell'autrice e la visione proposta possa rappresentare un "canto di speranza" nell'ottica di una rigenerazione spirituale e della ricomposizione della frattura uomo-natura, emergono diversi elementi di scarto rispetto all'utopia classica.

Si rileva innanzitutto il delineamento di una società crudele e violenta, popolata da individui insalvabili così come da personaggi destinati alla visione. La società «dell'Utile» (CC, p. 207) viene certamente messa a confronto con un luogo allegorico da recuperare - un Eden ormai sfiorito -, eppure il testo non si fonda tanto sull'analisi di quest'ultimo, quanto sulla messa in scena del suo crollo. Si tratta di un'impostazione opposta a quella di Moro, dove una *societas perfecta* viene descritta minuziosamente nelle sue leggi, nella sua struttura. Inoltre, il recupero del rapporto con l'alterità si fa più metafisico che mai: il puma è di fatto assente dal presente narrativo e l'incontro tra la testimone e Alonso non avviene mai.

Oltretutto, se nell'utopia classica il viaggiatore fa ritorno per raccontare le sue scoperte e il trionfo dell'Altrove, in *Alonso e i visionari* i portatori diretti della visione vengono cancellati dalla realtà: Jimmy, Decio, Julio - che in momenti diversi della propria esistenza hanno vissuto un rapporto privilegiato con il puma - vanno incontro alla morte.

Il vero motore dinamico della narrazione diventa così l'evoluzione di Stella Winter. Attraverso il dialogo costante con Jimmy - che assume a tutti gli effetti la funzione di mentore - e la progressiva partecipazione intima agli eventi, il personaggio perde ogni certezza originaria fino alla conversione spirituale finale, resa manifesta con la

---

[103] Istituto della Enciclopedia Italiana, *Utopia*, in Vocabolario on line Treccani. URL: https://www.treccani.it/vocabolario/utopia/ (Ultima consultazione 27/07/2026)

[104] C. MARSULLI, *Fable with Beat.*, cit., p. 313.

[105] Ivi., p. 314.

preghiera al puma. Questo nodo nevralgico della trasformazione interiore di Stella e la sua epifania finale avvicinano l'opera alla struttura del romanzo di formazione. Tuttavia, il valore reale del romanzo non dipende dalla sua conformità ad una categoria definita, quanto piuttosto dalla sua natura multiforme. È proprio mediante l'intreccio tra generi differenti - la favola morale, il giallo metafisico, il thriller poliziesco, il romanzo di formazione, il romanzo utopico - che Ortese struttura un processo formale specchio della spoliazione dell'ego e del superamento delle categorie dominanti, passaggi necessari alla visione conclusiva dei protagonisti e, contemporaneamente, dei lettori. Questa eterogeneità formale rappresenta peraltro una costante riscontrabile in tutti e tre i romanzi fiabeschi dell'autrice.

Come osservato da Goffredo Fofi, i tre romanzi sono il risultato di un lavoro lento e stratificato nel tempo, attraverso cui Ortese, ormai giunta alla piena maturità, è in grado di dare vita ad una trilogia al contempo «teorica, profetica, politica, filosofica»[106]. Ciononostante, se si consultano alcune riflessioni saggistiche successive, contenute in *Corpo Celeste*, emerge il vero principio fondativo della scrittura ortesiana e la finalità ultima della sua produzione. Celebrando con ammirazione la lingua e la letteratura americana e anglosassone, Ortese si esprime significativamente in questi termini:

> America! mi sembrò a volte di essere nata laggiù, aver vissuto laggiù una vita, cento, duecento anni fa [...]. Così come amo l'America, di un amore antico, senza barriere, amo altri luoghi della medesima lingua; la Gran Bretagna specialmente. È in questi paesi - in questa loro lingua familiare e insieme strana, tutta azione e visione - che sono nati, hanno le loro radici, quegli uomini e donne che hanno dato vita a una straordinaria letteratura [...]. Una letteratura, appunto, di azione e visione, insegnamento, gioia, profezia insieme. Potrei chiamarla, anche la letteratura del coraggio (CC, pp. 26-27)[107].

È precisamente in *Alonso e i visionari* che questa visione della letteratura come atto di coraggio e testimonianza raggiunge il suo apice teorico e filosofico. Inoltre, per la prima volta all'interno della trilogia, Ortese esplica apertamente le sue fonti letterarie e concettuali, portando a compimento la sua riflessione: la matrice trascendentalista

[106] M. FARNETTI, *Leggere Ortese*, cit., p. 58.
[107] Corsivi miei.

(in particolare emersoniana, evidente anche nella descrizione della *wilderness* dell'Arizona), la teodicea miltoniana e i prelievi biblici cessano di essere semplici suggestioni per strutturarsi nell'impalcatura teorica della sua poetica.
Questa tensione profetica e letteraria non deve tuttavia essere interpretata come un'adesione sterile a ideologie politiche tradizionali: è l'autrice stessa a ridefinire il campo d'azione e il senso profondo del suo impegno prendendo esplicitamente le distanze da categorie ideologiche predefinite. Scrive infatti:

> Oggi si dà alla parola diverso una dimensione fisica o psichica limitata alla sfera affettiva, personale. I veri diversi, per mia esperienza sono altri, e sono di sempre: sono i cercatori d'identità, propria e collettiva, e nazionale, e d'anima. Coloro che videro il cielo, che mai lo dimenticarono, che parlarono del disopra dell'emozione, dove l'anima è calma. Che non credono, o credono poco, ai partiti, le classi, i confini, le barriere, le fazioni, le armi, le guerre [...]. Quelli che vedono il dolore, l'abuso; vedono la bontà o l'iniquità, dovunque siano, e sentono come dovere il parlarne. I cercatori di silenzio, di spazio, di notte, che è intorno al mondo, di luce, che è intorno al cuore. Questi diversi, che vorrebbero semplicemente dare il senso del segreto umano, e trovare, o indicare il rapporto di dovere tra vita e vita, non dovrebbero, io penso, essere considerati scrittori moralistici o politici (CC, p. 30-31).

3.5 Apogeo didascalico e ontologico: il disconoscimento dello Spirito del mondo

A differenza degli altri ibridi multispecie della trilogia, la reale esistenza del puma non trova conferma neppure nel finale: Miss Rose attesta alla polizia la veridicità del viaggio in Arizona e della sua conoscenza degli intellettuali Antonio Decimo e Jimmy Op, ma non menziona il puma. Fa piuttosto un lapidario riferimento ad un «cane [...] *del deserto*, che era morto, tanti anni addietro, in circostanze misteriose» (AV, p. 185), per la cui morte il professor Op fu colto da una profonda commozione. Perfino in merito alla pelliccia inviatale da Antonio Decimo - che avrebbe dovuto testimoniare la vita di Alonso, come la sua morte -, la professoressa dichiara: «di aver conservato una pelle, nel suo studio, per qualche tempo - ma non mandata dall'Italia -, una povera pelle di non so quale fiera non particolarmente bella, e di averla poi bruciata. Questo

è tutto» (AV, p. 186). Alonso si configura quindi come l'ibrido più trascendente dell'intera trilogia.

Il terzo romanzo rappresenta il culmine teorico del processo didascalico e ontologico messo in atto dall'autrice, il che emerge con evidenza nell'esplicitazione della natura sovrumana di Alonso, definito senza mezzi termini un «piccolo Cristo» (AV, p. 240). La creatura appare come un animale aereo, che condivide con Hieronymus l'appartenenza ai «figli dell'aria» (CA, p. 82), ma con un'evoluzione palese: Alonso è a tutti gli effetti asceso a entità divina. Se, infatti, l'Iguana e il Folletto figurano come creature di una natura predisposta da un'entità sovrumana - descritta di volta in volta come una farfalla bianca o un Cardillo -, Alonso incarna a tutti gli effetti il sacro, diventando il diretto destinatario della preghiera finale della narratrice.

Se nei primi romanzi la temibilità soprannaturale dell'esigente Cardillo si scaglia contro Hieronymus o la divinità si materializza in una fragile farfalla esterna all'Iguana, in *Alonso e i visionari* il piccolo puma si distingue per una vicinanza al sacro senza mediazioni, venendo apostrofato come «angelo» (AV, p. 240) o «messaggero del Cielo» (AV, p. 240). L'identità di Alonso come manifestazione dello «Spirito del mondo» (AV, p. 245) segna l'approdo teologico definitivo della trilogia delle "bestie-angelo". Quest'angelo celeste travalica il semplice metamorfismo dell'Iguana e del Folletto per assumere il ruolo di vittima sacrificale ed entità redentrice dell'intera umanità.

Nonostante nel romanzo si susseguano episodi di maltrattamento e denigrazione, il disconoscimento dello Spirito reale del mondo viene elevato a peccato massimo. Jimmy stesso sceglierà di lasciarsi morire per questa sua colpa; eppure, a sacrificarsi per riscattare l'umanità, non è una persona, bensì l'animale Alonso, rivelando appieno la sua natura cristologica. Il puma possiede infatti «una bontà (o dolcezza?) sconfinata che consente al cucciolo di vivere senza ribrezzo tra noi, e a noi di dimenticare continuamente il nostro odio» (AV, p. 123). Questo cucciolo - le cui due «resurrezioni» (AV, p. 188), ovvero il suo ritorno nella villa di Prato dopo l'abbandono e l'apparizione a Julio prima di morire, rappresentano la speranza della salvezza e la certezza della vita eterna -, pur soffrendo la crudeltà umana, non incute timore né richiede sacrifici altrui: è lui stesso a farsi carico del dolore universale.

Alonso, al pari di Cristo, diventa il capostipite di una rinnovata umanità riconciliata con il proprio Creatore. Il sacrificio quindi di questo "nuovo Adamo" permette la redenzione dal peccato originale, o, più specificatamente, dalla "caduta": la perdita del

legame profondo tra umano e non-umano, origine del degrado dei paesaggi desertici e paradisiaci dell'Arizona.

Vilma De Gasperin rimarca a tal proposito l'esistenza nel testo di una vera e propria allegoria esplicita della cacciata dal paradiso terrestre, intessuta attraverso continui richiami, più o meno diretti, alla Genesi biblica e al *Paradiso Perduto* di Milton[108].

Attraverso il martirio di Alonso, Jimmy - e di conseguenza Stella Winter - giunge a percepire il senso autentico del reale:

> Il Mondo, Signore, solo apparentemente è l'Utile e il Visibile. Dietro i suoi confini scintillanti, nelle profonde notti d'estate, regnano l'Inutilità e la Grazia, la Gioia e la Dolcezza assoluta. Tutto ciò che è eterno, che conforta quanti attendono nella disperazione, tutto ciò che è piccolo e che è in attesa del Padre (AV, p. 207).

È la tragica acquisizione di questa nuova consapevolezza - la presa di coscienza del peccato umano insito nella violenza inflitta ad Alonso, come a tutte le creature della Terra, nonché il disconoscimento della sua essenza sacra - che conduce i visionari diretti (prima Decio, poi Julio, infine Op) alla morte. Tuttavia, la coscienza della perdita può attivare un meccanismo di liberazione potenzialmente catartico: è il caso di Stella Winter, che solo dopo aver preso un intimo contatto con la vicenda di Alonso, compie la propria conversione etica. Così infatti si esprime la narratrice nell'invocazione a chiusura del romanzo:

> Caro Spirito, a tua volta Cucciolo del Cielo, abbi comprensione e perdono per le nostre rozzezze [...], riunisci, educa, illumina l'unicità del mondo, fa stringere tra di loro i popoli avversi, consola i vecchi randagi, salva la gioventù debole e sola, ammonisci i forti [...] soprattutto di dare acqua e riposo ai cuccioli disperati. Infine suona, col vento della primavera e dello stesso triste autunno, serene musiche del ritorno, del ritrovamento sospirato, caro Spirito (AV, p. 245).

[108] E. AGOSTINETTI, *Spazi di contaminazione*, cit., p. 197.

CAPITOLO 4. La scoperta dei corpi celesti e altre anticipazioni dell'ecocritica

Gli uomini esistano pure, se vogliono,
e poi uno dopo l'altro muoiono,
loro, le nuvole, non hanno niente a che vedere
con tutta questa faccenda molto strana.
-W. Szymborska, Nuvole

4.1 Approdo teorico del pensiero ambientalista di Ortese

Il percorso tracciato dalla trilogia ortesiana delinea una traiettoria sempre più stratificata e teoretica, volta a scardinare i presupposti specisti e antropocentrici dei protagonisti, così come dei lettori. Sebbene *Alonso e i visionari* rappresenti l'apogeo pedagogico e ontologico dei tre romanzi delle "bestie-angelo", Ortese esplicita pienamente il proprio pensiero ambientalista ed ecocentrico in articoli, saggi e autointerviste raccolte in due opere successive: *Corpo celeste* e *Le Piccole Persone.*
Corpo celeste - pubblicato da Adelphi nel 1997 - raccoglie due «memorie» (CC, p.10) destinate a delle conferenze e incontri culturali, mai avvenuti, in una città nordeuropea, di cui Ortese ha dimenticato il nome, e tre «conversazioni» (CC, p. 11) immaginarie risalenti ai tempi del soggiorno in Liguria. *Le Piccole Persone* - testo postumo uscito per Adelphi nel 2016 a cura di Angela Borghesi - riunisce trentasei interventi tra articoli, saggi inediti e lettere, incentrati sulla critica radicale della società moderna.
Nei testi di *Corpo celeste*, composti tra il 1974 e il 1989, l'autrice esplora il concetto di caduta o «separazione» (CC, p. 17) primordiale dalla Casa originaria dell'uomo. Questa scissione si lega strettamente al concetto di malinconia, che si impone come tratto gnoseologico fondamentale dei visionari o dei testimoni, quali Daddo, Neville e Jimmy. La Natura stessa, avvertendo questo lutto originario, esprime una tristezza pervasiva che attraversa ogni sua creatura; la memoria della frattura emerge dagli occhi benevoli, profondi e quasi divini degli animali, i quali, nel fissare l'uomo, gli balenano il ricordo di un'antica e perduta comunità cosmica.
Ne *Le Piccole Persone,* Ortese definisce la malinconia come «il colmo della grazia umana, del capire umano e anche semplicemente naturale» (PP, p. 45), un «quieto

interrogarsi» (PP, p. 46) sul passato e sul futuro, che permette ai popoli che ne sono colmi di fiorire. Al contrario, le civiltà e le epoche che ne sono prive cadono preda di impulsi distruttivi e sentimenti quali l'orgoglio e la disperazione.

Tipicamente l'adulto-demolitore e colto, per cui il mondo «è il mondo dell'ovvio, del luogo comune» (CC, p. 60), ha subito durante l'infanzia una vera e propria amputazione creativa e fantastica. I bambini nascono infatti con una naturale propensione alla creazione - intesa come «forma di maternità; [che] educa, rende felici e adulti in senso buono» (CC, p. 61) - e con un'istintiva capacità di comprensione del senso del reale e della sua «folgorante dolcezza» (CC, p. 61). Tuttavia, in mancanza di mezzi tecnici per coltivarla ed esprimerla, tale facoltà appassisce, trasformando l'individuo in un adulto distruttore. In *Le Piccole Persone*, la scrittrice denuncia come la società moderna educhi precocemente i ragazzi alla spietatezza sadica, insegnando ai giovani a calpestare formicai, sezionare lucertole per gioco, e anteporre il culto dell'uomo a quello della vita. Secondo Ortese è invece essenziale educare i giovani all'ammirazione e alla meraviglia per la flora e la fauna prima ancora che per la figura umana, biasimando l'indifferenza dell'Italia contemporanea: «L'Italia in fatto di ammirazione, credo sia all'ultimo posto nel mondo. Non ammira nulla. Crede che il mondo sia un fagiolo» (PP, p. 101).

Nel saggio *Attraversando un paese sconosciuto*, in apertura a *Corpo celeste,* Ortese mostra come nella «piccola italia» (CC, p. 28), plasmata dal miracolo economico, si sia formata una società utilitaristica, eretta sui concetti dell'«avere» (CC, p. 40) e del «potere» (*ibid*.), anziché dell'«essere *con gli altri*» (CC, p. 40). In particolare, spiega in *Le Piccole Persone*, ciò è evidente nelle metropoli industriali del Nord, *in primis* Milano: luoghi in cui regna una totale indifferenza per la natura. La mentalità borghese dei milanesi, incarnata da Daddo ne *L'Iguana*, riduce il paesaggio ad uno spazio cartografico, una mera opzione turistica per il divertimento di massa. Al contrario nel Sud, in particolare nelle campagne, la minore industrializzazione ha permesso agli elementi naturali di conservare un maggiore valore simbolico ed affettivo. Esempio di ciò è la presenza in ogni casa di una pianta di «rosa o garofano, geranio o gelsomino [...] e casalingo rosmarino [...] o basilico» (CC, p. 93), che testimonia un legame non ancora del tutto reciso con il mondo naturale. Di questa natura domestica è un perfetto esempio il giardino, la cui funzione è già emersa nell'analisi de *Il cardillo addolorato*, ambientato nel capoluogo campano.

Nelle due opere saggistiche che suggellano la sua produzione, Ortese elabora il concetto teorico di «Inumano» (PP, p. 120), come dimensione cosmica e Legge dell'universo del tutto sorda alle pretese del «diritto» (PP, p. 31) alla felicità o alla sopravvivenza dell'uomo. L'universo e la Terra, infatti, «NON CONOSCONO L'UOMO» (PP, p. 32), la cui esistenza rimane «pura opera del caso, [poiché] egli può sparire in un attimo» (PP, p. 31). L'uomo moderno, anziché riscattare questa sua inanità con la compassione o la pietà verso i suoi «fratelli» (PP, p. 114), si allea con l'inumanità totale cosmica, adottandone la legge fondamentale: «il più debole io - universo - non lo conosco» (PP, p. 32). Con atroce sadismo, l'essere umano applica la legge del più forte alla natura attraverso persistenti soprusi gratuiti. In ciò risiede lo scarto tra l'aggressività naturale e la crudeltà perversa umana: nella natura la violenza risponde ad esigenze biologiche che, una volta appagate, lasciano posto alla mansuetudine dell'animale, mentre nell'uomo la sopraffazione costituisce «la creatività stessa» (PP, p. 132). Per affermare sé stesso, o per far crescere la propria comunità, l'uomo snatura la propria mente mediante continui atti di dominio e sopraffazione.

Nel saggio *Prigionieri del male*, Ortese menziona la testimonianza di un giovane scrittore che ricorda come, da ragazzo, avesse svuotato per «scherzo» (PP, p. 131) il nido di un uccello, schiacciandone le uova e riempiendolo di escrementi umani per osservare la reazione dell'uccello-madre. L'autrice si scaglia contro queste forme di prevaricazione immotivata e spietata a spese di creature più fragili, ravvisandovi il «desiderio di conoscere il dolore attraverso gli spasmi di un altro» (PP, p. 83).

Analogamente, Ortese condanna i numerosi casi di sperimentazioni scientifiche e vivisezioni su cani e topi (secondo una logica immorale per cui il dolore umano è un male da debellare, mentre quello animale è una inevitabile fatalità), la mercificazione degli allevamenti intensivi, definiti le «SS degli animali» (PP, p. 128). Vengono inoltre criticati giochi folklorici come le corride o la battitura del tacchino (*pitu)* a Tonco d'Asti, che riducono gli animali in una vera e propria forma di schiavitù, e la perpetuazione di massacri motivati dalla religione, specificatamente quelli pasquali degli agnellini «con il muso ancora sporco di latte» (PP, p. 156). Va sottolineato come la condizione della schiavitù rappresenti una costante per ogni figura proteiforme incontrata nella trilogia ortesiana: nell'universo concettuale dell'autrice, infatti, la dimensione del non-umano e lo stato di assoggettamento e di schiavitù appaiono tragicamente correlati.

La tragedia inammissibile, spiega la scrittrice, è la totale impunità di questi crimini: le leggi umane non riconoscono come reato un atto di violenza consumato ai danni di un'altra specie, giustificando piuttosto la prevaricazione dell'uomo in virtù dell'intelligenza, considerata sua prerogativa esclusiva. Si è notato come Antonio Decimo incarni perfettamente questo cieco paradigma.

Per Ortese, infatti, l'Intelligenza intesa come mero raziocinio cartesiano ha il solo scopo di annientare le «opere della sua rivale» (CC, p. 144) - la natura - e assaltarne la Legge, ergendosi a matrice di iniquità e di quell'accecamento ideologico che istituzionalizza la violenza contro le creature più miti e buone.

Viceversa, la vera Ragione rappresenta la maturazione di una complessa coscienza cosmica. La Ragione «non agisce, *vede*» (CC, p. 147) e solo questa può restituire dignità all'essere umano, poiché solo dalla visione empatica della sofferenza universale possono scaturire la vera fratellanza e la compassione, laddove l'Intelligenza «paludata di Ragione, aveva giurato di agire, e fondare la libertà democratica: che non è la libertà del Respiro» (CC, p. 147).

È all'interno di questo quadro teoretico che s'iscrive la visione ortesiana di Cristo, inteso come incarnazione del martirio universale che si rinnova in ogni creatura inerme - dall'Iguana, al cardillo Dodò, a tutti i puma del mondo. Riconoscere la presenza della sacralità nel vivente, vittima di offese, significa per Ortese richiamare le persone alla loro missione essenziale: il soccorso e la custodia delle «Piccole persone» (CC, p. 113) del creato. Con quest'ultima definizione si rende manifesto l'atto di estensione orizzontale dell'umanità: "umano" non viene usato dall'autrice in senso intrinseco, ma rappresentativo e così facendo Ortese riflette sulla funzione della deumanizzazione delle altre specie come strumento per giustificarne l'oppressione[109]. A tal proposito Steve Olson scrisse: «Negare l'umanità di un altro popolo è sempre stato un modo per giustificarne l'oppressione e lo sterminio, e la scienza ha una lunga e triste storia di contribuiti a simili atrocità»[110].

La natura proteiforme delle creature della trilogia - costantemente sulla soglia tra sembianze ferine e umane - risponde al tentativo di Ortese di integrare queste figure nel «cerchio dei diritti»[111], una strategia etica tesa a impedire l'esclusione della natura

[109] Cfr. E. AGOSTINETTI, *Spazi di contaminazione*, p. 178.
[110] SERENELLA IOVINO, *Ecologia letteraria e altri scritti di ecocritica,* Milano, Edizioni Ambiente, 2025, cit., p. 101.
[111] S, IOVINO, *Ecologia letteraria,* cit., p. 102.

e la sua degradazione a oggetto, poiché non è possibile privare un soggetto di umanità se tutto è ascritto all'umanità stessa.
Questa prospettiva converge per molti aspetti con alcuni capisaldi della *deep ecology*, nata con la pubblicazione del saggio pioneristico *The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement* (1973) del filosofo norvegese Arne Naess. Quest'ultimo invoca una modifica sostanziale, in senso olistico, della nostra «ecologia percettiva»[112] rifiutando così «l'immagine [cartesiana] dell'uomo-nell'ambiente a favore dell'immagine relazionale, a tutto campo»[113]. Eppure, nel rigettare l'antropocentrismo e nel tentare di ricomporre la frattura tra umano e non-umano, la *deep ecology* tende a oscillare tra l'anelito a un'indistinguibilità mistica uomo-natura e la dilatazione sistematica del "sè" all'ambiente circostante. E' Plumwood ad osservare come questa incorporazione non solo riduca il problema ad una questione meramente psicologico-individuale, ignorando le strutture sociopolitiche ed economiche che sorreggono il dominio logocentrico e antropocentrico, ma rischi paradossalmente di privare del valore intrinseco l'alterità stessa del vivente[114].
Ortese, però, pur adottando un paradigma simile di identificazione allargata, si distanzia dalle posizioni di Naess per una intuizione leopardiana del reale, secondo cui ogni creatura, compreso l'uomo, è esposta all' «Inumano» (PP, p. 120) che governa il cosmo. Per la scrittrice, infatti, l'identificazione con l'altro non si traduce in una fusione indistinta, ma in una presa di responsabilità politica ed etica verso le vittime inermi non solo della legge cosmica della natura, ma del sadismo prevaricatore e gratuito dell'uomo.

4.2 Ortese e l'umanizzazione ambientale: precorrere i tempi

Questi testamenti spirituali rivelano, nei propri temi, una sconcertante attualità, anticipando concetti di grande interesse per l'odierna ecocritica.
È però necessario fare un passo indietro e sottolineare l'importanza del passaggio dal "realismo magico" delle prime opere all'utilizzo del fantastico nella trilogia. Ortese, influenzata da Poe, usa il fantastico come vera e propria pratica «antagonista»[115]. Se,

[112] Ivi., p. 170.
[113] Ibidem.
[114] Ibidem.
[115] B. MANETTI, *Fantasmi del potere e ritorno del sacro*, cit., p. 2.

infatti, già nell'Ottocento l'aspetto perturbante del genere è stato sfruttato in funzione della messa in crisi della pretesa umana di conoscenza e interpretazione completa della realtà, il fantastico femminile del Novecento tende a promuovere in particolare la relazione con l'alterità. Questo nuovo legame comporta però un costo: «la perdita del potere, appunto, inteso come dominio di sé stessi e del mondo»[116]. La stessa tensione dialettica tra realtà e irrealtà comporta la contestazione del proprio mondo e, in ultimo, la sua perdita. Nel processo di "discreazione", ampiamente analizzato, che risente della lezione sull'impersonale di Simone Weil[117], il soggetto deve accettare l'annullamento della propria identità per accedere ad una verità più profonda. I protagonisti della visione appaiono infatti nella loro "disumanità": si pensi al raggelante atteggiamento duro e freddo di Elmina, oppure ai persistenti comportamenti alienati di Jimmy, fenomeni che si estendono anche ai testimoni durante il processo di disvelamento del reale.

In concomitanza con figure quali Elsa Morante, Marguerite Duras, Doris Lessing e Simone de Beauvoir, Ortese appartiene ad una generazione di autrici che «ha dovuto costruire, in un clima di grande isolamento (dagli uomini, dalle altre donne) la propria presenza intellettuale e il proprio mestiere»[118]. Nel caso specifico di Ortese è necessario rimarcare, oltre alla sua perenne condizione finanziaria precaria, l'emarginazione dalla scena intellettuale italiana in conseguenza alle profonde polemiche contro la scena culturale contemporanea. Questa separazione ha, con molta probabilità, rappresentato un'ulteriore causa della peculiarità stilistica e tematica di Ortese nel panorama italiano novecentesco. Di Rosa sottolinea in particolare come, con i suoi testamenti spirituali, Ortese tenti di supplire a «la mancanza di una tradizione filosofica specificamente italiana, volta a indagare [criticamente] la separazione tra uomo e natura»[119].

A testimonianza di una progressiva sensibilità[120] verso questioni ambientali nell'Italia di metà Novecento vi è la nascita del Movimento italiano per la protezione della natura

---

[116] Ibidem.

[117] Ivi., pp. 2-5.

[118] S. IOVINO, *Ecologia letteraria,* cit., p. 103.

[119] R. DI ROSA, *"La Questione Animale"*, cit., p. 142.

[120] Il primo e principale movimento ambientalista del mondo è nato sul suolo americano a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, ispirandosi alle riflessioni di Ralph W. Emerson e Henry D. Thoreau, con l'istituzione della prima riserva naturale protetta al mondo: L'Istituzione del Parco Nazionale di Yellowstone nel marzo del 1872. La parabola dell'ambientalismo italiano invece, pur nascendo a fine Ottocento, con la nascita della Commissione della Flora Alpina del CAI (1883) e la Lega Nazionale per la Protezione dei Movimenti Naturali (1913), subisce una battuta d'arresto nel periodo delle due guerre

(1948) e di Italia Nostra (1955), a cui seguiranno, tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, la creazione del World Wildlife Fund (WWF) e del movimento antinucleare[121].

Per quanto numerosi autori nella nostra letteratura si siano occupati di problematiche ambientali - a partire da Italo Calvino[122] - la «letteratura italiana dell'antropocene»[123] si concentra primariamente sulle ferite preoccupanti inflitte dall'umanità al territorio, in conseguenza al frenetico e caotico sviluppo industriale. Esempi emblematici sono *La speculazione edilizia* (1957)*,* dove Calvino si scaglia contro la cementificazione della costa ligure, oppure *Nuvola di smog* (1958), in cui l'autore riflette sull'emergenza dell'inquinamento atmosferico[124]. Altro esempio è *IX Ecloghe* (1962) di Andrea Zanzotto, dove un mondo naturale idilliaco è costretto a scontrarsi con il progresso moderno.

Peraltro, i timori di molti scrittori si rivolgono principalmente alla matrice del danno ecologico, ovvero la dimensione tecnologica e industriale che, come sostenuto da Gianni Scalia, comporta il passaggio dall' «homo faber»[125] all' «homo technicus»[126] della nuova realtà tecnologico-industriale che costituisce di riflesso «la nuova natura»[127] antropica. In un mondo dominato dalle macchine e segnato dall'avvento dei nuovi *media* che generano paradigmi e linguaggi inediti, la letteratura, secondo Elio Vittorini, non può chiudersi in sé stessa o rifarsi a codici tradizionali diventando sterile e decorativa, ma deve risultare storicamente puntuale. Ne sono esempio gli scritti pubblicati nella rivista «Menabò» (1959-67), il cui quarto numero raccoglie una varietà di interventi incentrati sul mondo industriale a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Tra questi spiccano i cinque componimenti a firma di Vittorio Sereni - che

---

e una conseguente fioritura con la dissoluzione del regime fascista. Cfr. LUIGI PICCIONI, *Il volto amato della Patria. Il primo movimento per la protezione della natura in Italia 1880-1934*, Trento, TEMI, 2014.
URL: https://www.storiadellafauna.com/wp-content/uploads/2020/03/Piccioni-2014.-Volto-amato-della-patria-2a-ed.pdf (Ultima consultazione 6/08/26)

[121] Ibidem.

[122] Cfr. GIUSEPPE LANGELLA, *La letteratura italiana dell'antropocene e la funzione Calvino*, in «*Sanoma*», 22 aprile 2024.
URL: *https://sanoma.it/articolo/folionet/letteratura-italiana-antropocene-funzione-calvino* (Ultima consultazione: 6 luglio 2026)

[123] Ibidem.

[124] Ibidem.

[125] CARLOTTA ALBANESE, *Il dibattito tra letteratura e industria: «Il Menabò 4»*, in «Sinestesieonline», n. 36, 2022, cit., p. 5.

[126] Ibidem.

[127] Ibidem.

confluiranno nella raccolta *Gli strumenti umani* del 1965 - dal titolo *Una visita in fabbrica*, in cui l'autore si immagina un *descensus ad inferos* nello stabilimento milanese della Pirelli, in cui avverte una sempre maggiore solidarietà con la classe operaia, fino a paragonare la sensazione di alienazione della fabbrica a quella dei soldati in guerra[128]. L'esplorazione del mondo della fabbrica condotta da autori come Vittorini e Sereni e la denuncia ecologica formulata da Calvino e Zanzotto risultano quindi complementari: la devastazione del paesaggio e le trasformazioni urbane non sono anomalie marginali, ma l'impatto tangibile di un universo dominato dall'*homo technicus*.

Rispetto a questo orizzonte, la voce di Ortese traccia uno scarto radicale. Pur adottando delle strategie narrative già introdotte da Calvino ne *Il barone rampante* (1957), quali ad esempio la tecnica dello straniamento[129], l'autrice si distingue dalla maggior parte degli autori citati per il tentativo di ripensamento della centralità umana rispetto all'emergenza ambientale. Nella sua prosa, la natura resta vittima e martire dell'uomo, ma l'evoluzione del personaggio non si esaurisce nella presa di coscienza dei propri comportamenti dannosi: avviene nel momento in cui l'individuo comprende pienamente la necessità di suo profondo annullamento, dell'abbandonarsi completamente al *continuum* umano e non-umano, per riuscire davvero a sintonizzarsi con il mondo naturale, dando vita ad una forma di esistenza comune e indifferenziata[130].

In questo senso i romanzi della trilogia si inseriscono perfettamente nella categoria definita a posteriori dalla filosofa Donna Haraway come "Fabula Speculativa (FS)": «la categoria FS rappresenta una pratica e un processo, è il co-divenire l'uno insieme all'altro in una staffetta sorprendente; è una figura che definisce l'esistere e il progredire nello Chthulucene»[131]. La FS si distingue quindi come metodo pedagogico e una pratica conoscitiva capace, mediante la narrazione, di immaginare mondi e modelli di coesistenza sostitutivi.

---

[128] Ivi., p. 6.

[129] Cfr. G. LANGELLA, *La letteratura italiana dell'antropocene e la funzione Calvino*, in «*Sanoma*», 22 aprile 2024. URL: https://sanoma.it/articolo/folionet/letteratura-italiana-antropocene-funzione-calvino

[130] Cfr. R. DI ROSA, *"La Questione Animale"*, cit., pp. 141/142.

[131] DONNA J. HARAWAY, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero Edizioni, 2019, cit., p. 18.

Ortese anticipa numerosi concetti teorizzati da Haraway: lo stesso neologismo "Chthulucene" come temporalità continua alternativa all'Antropocene e al Capitalocene, presenta molte affinità con la visione ortesiana. A differenza dell'era dell'uomo e dell'era del capitale, nel Chthulucene è possibile «con-vivere e con-morire insieme all'altro»[132] in un reticolo di relazioni dove l'uomo non è contemplato come unico fautore della Storia. Haraway rivendica l'interconnessione tra umano e non-umano, affermando che lo sviluppo e l'evoluzione avvengano sempre in virtù della reciproca intersoggettività basata sulla «simpoiesis»[133] (con-fare). Quest'ultimo concetto viene descritto come un sistema generativo, reattivo e situato in cui nulla si crea da solo o si auto-organizza, e per il quale diviene fondamentale generare parentele allargate e imprevedibili - il «fare *kin*»[134]. Per Haraway occorre ridefinire il concetto di parentela allargandolo dalla semplice discendenza biologica a nuove forme di alleanza multispecie che permettano di eliminare le gerarchie verticali dei dualismi comuni, formando piuttosto nuovi sistemi complessi e articolati. Un modello che incarna e anticipa perfettamente questa prospettiva è il rapporto interspecie tra l'Iguana e Daddo, Hieronymus e Elmina, Alonso e Jimmy.

L'opera di Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, pubblicata nel 2016[135], rappresenta una pietra miliare nel campo dell'*ecocriticism*. Quest'ultimo concetto è stato anticipato da Joseph Meeker, nel libro *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology* (1974), con prefazione di Konrad Lorenz, e successivamente coniato da William Rueckert nell'articolo del 1978, dal titolo *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*. Secondo l'iniziale intenzione di Meeker l'ecocritica si definisce come: «lo studio dei temi e delle relazioni biologiche che appaiono nelle opere letterarie. Allo stesso tempo, è il tentativo di scoprire qual è il ruolo giocato dalla letteratura nell'ecologia della specie umana»[136]. Soltanto verso la fine del decennio successivo questa disciplina ha iniziato ad essere riconosciuta in ambiti istituzionali e accademici, da intellettuali americani quali Cheryll Burgess Glotfelty, Scott Slovic, Glen Love, Patrick Murphy e Lawrence Buell.

---

[132] Ibidem.
[133] Ivi, p. 15.
[134] Ivi, p. 187.
[135] La prima traduzione italiana dell'opera, con il titolo *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto,* esce solo nel 2019 con Nero Edizioni.
[136] S. IOVINO, *Ecologia letteraria*, cit., p. 15.

In Italia l'approccio ecocritico ha iniziato a consolidarsi nei primi anni Duemila, risentendo inizialmente del retaggio della tradizione statunitense. Nel 2006, con la pubblicazione del testo *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza* di Serenella Iovino, l'ecocritica ha iniziato a diffondersi capillarmente, stimolando la produzione di manuali e saggi fondamentali per il consolidamento teorico del dibattito, tra cui lo scritto critico di Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* del 2017. È proprio Scaffai a sottolineare i limiti dell'approccio nordamericano, contestando l'affermazione di uno dei suoi maggiori autori, Scott Slovic:

> Così, affermare con le parole di Scott Slovic, [...] che «non esiste una singola opera letteraria che non possa essere fatta oggetto di interpretazione ecocritica» [...]; oppure sostenere che ogni testo è potenzialmente ecologico, e quindi interpretabile in chiave ecocentrica [...], vuol dire abbandonare la critica vera e propria per una sorta di cabala "verde" di forte connotazione ideologica.[137]

L'approccio espansivo che estende il suo sguardo critico ad opere del passato aumenta il rischio - in particolare nei testi dove il tema naturale non ne determina la struttura formale portante - di un'analisi antistorica e anacronistica. Inoltre, come rimarcato in *Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani* (2022) da Marina Spunta e Silvia Ross tale prospettiva rischia di non superare la dicotomia umano e non-umano, continuando a porre implicitamente il primo in una posizione privilegiata[138].

Oltre a una prima linea di stampo etico-pedagogico, influenzata dalle posizioni degli studiosi statunitensi, Niccolò Scaffai individua nell'ecocritica italiana una maggiore predisposizione alla riflessione storico-ermeneutica. Quest'ultima, pur superando alcuni confini dell'approccio americano, tende però a trascurare il potenziale impatto innovativo che l'opera letteraria può avere nel contesto sociale attuale.

A tal proposito, leggere l'opera ortesiana mediante le lenti del pensiero postumano contemporaneo - in particolare secondo la proposta successiva di Rosi Braidotti in *The*

---

[137] NICCOLÒ SCAFFAI, L*etteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa,* Roma, Carocci, 2017, cit., p. 57.

[138] Cfr. MARINA SPUNTA E SILVIA ROSS, *Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani* (2022), Firenze, Franco Cesati Editore.

Posthuman (2013)[139] - offre fecondi spunti di riflessione. Innanzitutto, la critica braidottiana al concetto di Uomo vitruviano classico e la decostruzione della supremazia umana basata sulla razionalità cartesiana presentano numerose affinità con il processo di umanizzazione delle figure non-umane tentato da Ortese. L'operazione dell'autrice anticipa infatti l'apertura all'alterità che gli sviluppi del postumanesimo hanno poi formalizzato:

> "Antropomorfizzare consapevolmente", oggi, è un coraggioso passo verso il superamento di una scienza e di una psicologia antropocentriche e non mero ricondurre o appiattire lo spettro del vivente alla dimensione antropica. E ancora, "antropomorfizzare" significa dare importanza a ciò che ci accomuna e riconoscersi appartenenti a una comunità biologica a cui dobbiamo molte di quelle che pensavamo essere "unicità umane" trovando un corridoio comunicativo fra specie[140].

.

Analogamente, la formulazione di Braidotti della nozione di soggettività nomade[141] - la cui identità è non fissa, non unitaria e in costante rapporto con l'Esterno - trova un chiaro riscontro nella poetica ortesiana, popolata da creature proteiformi, caratterizzate da un'intrinseca fluidità e permeabilità che sfidano costantemente i confini rigidi dell'umano.

---

[139] Stampato in traduzione nel 2014 con il titolo *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte* da DeriveApprodi.

[140] ELEONORA VECCHI, *Antropomorfismo*, in *Abbecedario del postumanismo*, a cura di Elisa Baioni, Lidia María Cuadrado Payeras, Manuela Macelloni, Milano, Mimesis, 2021.

[141] Cfr. R. BRAIDOTTI, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, trad. di Angela Balzano, Bologna, DeriveApprodi, 2014, p. 85-86.

CAPITOLO 5. Letteratura preapocalittica in Pugno: le sirene che domineranno il mondo

The way in which the story of meat is conceptualized
is with constant reference to humans' will:
we allow animals their existence and
we begin to believe that animals cannot exist without us.
- *Carol J. Adams, The Sexual Politics of Meat*

5.1 Vicende editoriali

L'autrice Laura Pugno, nata a Roma il 30 aprile del 1970, ha ricordato la propria vocazione precoce per la scrittura in più occasioni, rievocando le prime sperimentazioni poetiche risalenti all'età di sette anni.
Rammenta in questo modo, durante l'intervista riportata da *Immersioni Letterarie,* la nascita e la maturazione della propria identità di scrittrice:

> Ho iniziato scrivendo poesia. Faccio parte di quella schiera di poeti che ha iniziato scrivendo poesia nell'infanzia, senza, ovviamente, nessuna consapevolezza, e via via in modo sempre più lucido e duraturo nell'adolescenza, intorno ai vent'anni, fino a trovare una mia identità nel dialogo e nel confronto con la tradizione prima e con i poeti della mia generazione poi[142].

Al suo debutto poetico con il libro-conversazione *Tennis* (2002), prodotto a quattro mani con Giulio Mozzi, è seguito progressivamente un avvicinamento e una curiosità sempre più spiccata verso l'ambito prosastico, concretizzatasi inizialmente nella stesura di svariate sceneggiature e racconti brevi. L'esordio narrativo vero e proprio è avvenuto nel 2002 con la raccolta *Sleepwalking. Tredici racconti visionari*, edita con Sironi nella collana «Indicativo presente», ma è il suo primo romanzo breve *Sirene*, pubblicato nel 2007 da Einaudi nella collana «Arcipelago» e poi ripubblicato da

[142] SARA MEDDI*, Intervista a Laura Pugno*, in «Immersioni Letterarie», 27 giugno 2019 URL: https://www.immersioniletterarie.it/blog/intervista-a-laura-pugno (Ultima consultazione 14/08/26).

Marsilio Editori nel 2017, ad averle garantito un'ampia attenzione da parte del pubblico e della critica.

Pugno ha espresso un forte attaccamento nei confronti di questo suo primo romanzo, rammentando l'*iter* ideativo con le parole seguenti:

> L'elaborazione interiore è stata molto lunga, direi quasi dolorosa, ma poi ho scritto la prima versione in tre giorni. La ricordo come un'esperienza di flusso, molto rara e felice, che mi ha portata al romanzo. Certo, poi ci sono state molte altre stesure, e il lavoro è servito: rileggendolo oggi, per rimandarlo in libreria, mi è sembrato un oggetto compiuto, chiuso in sé, nitido[143].

5.2 Antieroe e progenie postumana nella città di Underwater

In un futuro imprecisato dove l'umanità è devastata da un'epidemia di cancro nero causata dall'esposizione solare, la mafia giapponese (la *yakuza*) domina incondizionatamente nella città di Underwater, lungo la costa californiana - dove sono rimasti i pochi «disperati»[144] impossibilitati a pagarsi una residenza in resort suboceanici - sfruttando i profitti ottenuti con lo sfruttamento di una nuova specie, scoperta solo vent'anni prima, le sirene, immuni alla malattia.

Il protagonista, Samuel, è un sorvegliante delle vasche in cui le sirene vengono allevate e nutrite per diventare carne da macello. L'uomo si unisce ad uno degli esemplari, che partorirà Mia, una figura mezzo-sirena mezzo-umana, da cui avrà origine una nuova specie postumana destinata ad ereditare la Terra a seguito dello sfacelo della civiltà.

Pugno ha esplicato di essersi ispirata alla *Saga delle sirene* (*Ningyo Shirīzu*) di Rumiko Takahashi mutando però la premessa narrativa del manga[145] secondo cui mangiare carne di sirene può in rari casi, con il rischio elevato di incorrere in deformazioni o mutazioni orrorifiche, conferire l'immortalità. In *Sirene* la carne degli esemplari maschili è altamente velenosa e per l'avvelenamento non esiste un antidoto, mentre la carne femminile produce una sorta di incantamento profondo negli uomini, così motivato:

---

143 S. MEDDI*, Intervista a Laura Pugno*.

144 LAURA PUGNO, *Sirene,* Venezia, Marsilio Editori, 2017, cit., p. 17. D'ora in avanti le citazioni tratte da quest'opera saranno indicate direttamente nel testo, tra parentesi, con la sigla S e il numero di pagina.

145 Cfr. PIERPAOLO ANTONELLO, *Post-umano, troppo post-umano: Sirene di Laura Pugno*, in «Narrativa», n. 43, 2021, pp. 5-6.

> Quello che faceva impazzire i consumatori di carne di sirena, come gli yakuza sapevano, era il gusto umami.
> Il quinto gusto. Conosciuto e sconosciuto allo stesso tempo. E di colpo, tanto di moda da diventare una droga. Anche gli yakuza ne andavano pazzi [...].
> L'umami – l'ubriacatura di acido glutammico – sembrava toccare un'area del cervello differente dagli altri gusti. Stimolava una zona diversa della lingua.
> Il contenuto dello stomaco di una sirena selvatica, catturata in mare aperto e usata per esperimenti, aveva svelato molto presto il segreto del gusto meraviglioso delle carni della specie: un'alimentazione ricchissima di alghe, con il plancton solo come seconda scelta (S, pp. 96-97).

Atipicamente rispetto alla tradizione classica, le sirene sono caratterizzate nel romanzo da un evidente dimorfismo sessuale. I maschi di sirene sono infatti molto simili a dugonghi di piccola taglia e vengono uccisi dalle femmine dopo il periodo di monta, ridotti alla funzione di semplici fuchi per la riproduzione. Gli individui femminili, invece, - «bestie da latte e da carne e insieme erano donne, prive di parola, prive di gambe, il muscolo unico della coda capace di spezzare in due la schiena di un uomo, la vagina liscia, protetta dall'abrasione dell'acqua di mare da uno smegma madreperlaceo, priva di peli» (S, p. 11) - non solo vengono allevati per essere mangiati ad un ritmo così frenetico da rischiare l'estinzione, ma gli esemplari sterili vengono inviati in bordelli come schiave sessuali.

Il romanzo segue le vicende di Samuel, che, rievocando la figura biblica del profeta Samuele, annuncia la rovina non della dinastia di Eli che ha violato la legge divina, bensì dell'umanità nel suo complesso, accelerando il processo di estinzione con la liberazione finale di Mia nell'oceano, che si ciberà del suo corpo per diversi giorni[146]. In *Sirene* Samuel viene invocato dalla figlia mezzo umana Mia e a differenza del modello biblico dei Salmi (3, 1-19)[147] non si tratta di una convocazione divina, quanto di un tentativo estremo del protagonista di insegnare a parlare alla propria progenie. Un atto di vera e propria violenza epistemica interspecie con cui, imponendo il *logos*

---

[146] Ibidem.

[147] Cfr. PATRYCJA PRZELUCKA, *Sirene come speranza del mondo: la visione di una realtà postumana nel romanzo "Sirene" di Laura Pugno*, in «Fantascienza femminista. Immaginare il genere nella cultura italiana contemporanea», Firenze, Franco Cesati Editore, 2022, p. 148.

umano e fallocentrico, prendere possesso del corpo femminile e annientare l'identità non-umana[148].

Gli abusi di Samuel, nei confronti della sirena mezzoalbina prima e di Mia dopo, rappresentano solo alcuni degli esempi della violenza pervasiva della società machista e tecno-capitalista di Underwater. Pugno normalizza la violenza all'interno della narrazione - mediante un narratore onnisciente extradiegetico con focalizzazione interna fissa su Samuel - riportando con tono monocorde le macellazioni, le torture e le violenze carnali, massimizzando l'effetto perturbante durante la lettura. Inoltre, la totale mancanza di discorsi diretti nel testo, che azzera la dimensione mimetica e polifonica, riflette la condizione di peccato dell'umanità complessiva, destinata ad essere redenta unicamente attraverso una sua neutralizzazione generale.

L'ineluttabile deriva della civiltà umana e la morte della ragazza di cui si è innamorato, Sadako - figlia illegittima di uno dei leader della *yakuza* e "regalata" a Samuel due anni prima - sono i pretesti utilizzati dal protagonista per legittimare le proprie azioni coercitive, in un masochismo depressivo che lo spinge ad abusare e rapire le sirene dall'impianto dell'organizzazione criminale più temibile della città.

Il presente narrativo, ampiamente intervallato da flashback riferiti alla vita passata di Samuel e al primo avvistamento delle sirene, copre un arco limitato e imprecisato di tempo, riducendosi allo stupro iniziale nella vasca delle sirene durante la monta, il rapimento e l'abuso di Mia e la sua liberazione finale. Le relazioni interspecie di Samuel, così come quelle intraspecie, oscillano infatti tra il desiderio di possesso carnale e un tentativo di domesticazione invasivo e violento.

Figlia dell'abuso interspecie è la «sanguemisto» (S, p. 56) Mia che, pur rimanendo anfibio come le altre sirene, possiede occhi «dotati di vere palpebre» (S, p. 47), delle labbra carnose e un apparato fonatorio umano.

Secondo Pierpaolo Antonello gli occhi umani di Mia corrisponderebbero antifrasticamente alla cecità di Samuel, tipica della fase terminale del cancro nero nota come fase del "derma bianco", poiché la pelle si tinge di candore lattiginoso e, come quella dei bambini, appare completamente liscia: «La progressione patologica del cancro è simbolicamente orientata, poiché la perdita della pelle e la cecità rappresentano una disumanizzazione all'interno delle connotazioni distopiche della

---

148 GIULIA FABBRI, *Posthuman Existences and Ecofeminist Imaginaries in Laura Pugno's Novels Sirene (2007) and La ragazza selvaggia (2016)*, in «de genere», n. 11, 2025, cit., p. 102.

vista e del tatto come forme di dominio sessuale e visivo [...]. Mia sembra acquisire una sorta di visione ibrida, mentre quella di Samuel si deteriora fino a scomparire»[149]. Nella scena che precede la fuga conclusiva, nelle vasche della *yakuza* Mia sembra riconoscere per un breve attimo il padre ormai morente. Questa breve esitazione che parrebbe suggerire la possibilità di un dialogo tra il mondo umano e quello non-umano, rimane però del tutto irrisolta nel finale. Quando infatti Mia pronuncia il nome di Samuel, i lavoratori della *yakuza* tentano di assaltare la vasca e imprigionare la sirena, ma Samuel riesce a liberarla, venendo risucchiato con lei dall'acqua che fuoriesce nel mare aperto, annegando.

Mia rimasta incinta e sopravvivendo in un primo tempo grazie alla carne del cadavere del padre - in un ribaltamento esatto per cui è la controparte maschile a rappresentare una mera fonte di cibo - dà vita ad un nuovo branco di sirene, di cui assume il ruolo di *alpha*. L'epilogo dimostra come l'unica reale possibilità di sopravvivenza umana sia legata al dissolvimento dell'*Homo sapiens* in una natura ibrida, femminile, corporea, dimentica dell'uomo stesso.

5.3 Legami ecofemministi in *Sirene*: Sadako, Ivy e Mia

I due nuclei nevralgici della lingua e del corpo nel romanzo si connettono all'intersezione tra la sottomissione sessuale femminile e lo sfruttamento degli animali, in una perfetta rappresentazione di ciò che Carol J. Adams illustra in testi come *Ecofeminism and The Eating of Animals* (1991).

Come riportato dall'autrice e attivista statunitense, dai suoi albori l'ecofemminismo, formatosi a partire dalla metà degli anni '70 in America, ha connesso il dominio sulla natura con il dominio sulle donne, sostenendo l'urgenza dell'unione tra movimenti femministi ed ecologisti. Le donne intervistate da Adams dichiarano infatti:

> Look at the way women have been treated. We've been completely controlled, raped, not given any credibility, not taken seriously. It's the same thing with animals. We've completely mutilated them, domesticated them. Their cycles, their entire beings are conformed

[149] P. ANTONELLO, *Post-umano, troppo post-umano,* cit., p. 15.

> to humans's needs. That's what men have done to women and the earth[150].

Il quadro teorico di queste posizioni si è sviluppato poco dopo le prime rivendicazioni ambientali da parte delle femministe: si ricordano l'edizione «Nature» nella rivista *Woman of Power: A Magazine of Feminism, Spirituality, and Politics* (1988), con articoli sui diritti degli animali, le linee guida per crescere dei figli vegetariani e un'intervista alla coordinatrice di un'associazione di protezione della fauna.
Seguono le prime antologie ecofemministe come *Reclaim the Earth* (1983), che contiene saggi che affrontano le principali forme di degrado ambientale, la salute delle donne, i pericoli degli impianti chimici, l'era nucleare e il movimento Chipko.
I diversi gruppi femministi della metà degli anni Settanta, comprese le differenti tendenze radicali, spirituali e socialiste individuate da Carol Adams, concordemente contestano la cultura carnea che è riuscita a separare le conseguenze del mangiare animali, come l'eccessivo consumo energetico ed idrico e l'inquinamento causato dagli allevamenti intensivi, dal loro consumo quotidiano. Così riporta Adams la testimonianza di una delle sue intervistate:

> The objectifying of women, the metaphors of women as pieces of meat, here's this object to be exploited in a way. I resent that. I identify it with ways that especially beef and chickens also are really exploited. The way they stuff them and ruin their bodies all so that they can sell them on the capitalist market. That is disturbing to me in the same way that I feel that I am exploited[151].

In nessuna intervista Pugno menziona esplicitamente l'ecofemminismo, per quanto temi ecologici e l'adesione al movimento femminista si presentino ricorrentemente durante le conversazioni della scrittrice con i giornalisti. In particolare, l'autrice è stata scelta come una delle due madrine ufficiali della fiera dell'editoria femminile, *Feminism9,* tenutasi a Roma nel mese di marzo del 2026. Nell'intervista con Eleonora De Nardis, Pugno dichiara:

---

[150] CAROL J. ADAMS, *Ecofeminism and The Eating of Animals*, in «Hypatia», vol. 6, n. 1, 1991, cit., p. 127.
[151] Ivi, p. 128.

> Per me questo ruolo ha il significato di un gesto di restituzione del moltissimo che dal femminismo ho ricevuto: la possibilità di potermi pensare come un soggetto assoluto, come un essere umano completo, e di pensare il mondo a partire da questo. Come scrive Marcia Tiburi in *Il contrario della solitudine. Manifesto per un femminismo in comune*, ho potuto riconoscermi come donna solo nel momento in cui ho potuto riconoscermi femminista[152].

E ancora, a proposito della relazione tra umano e non-umano con le istanze femministe contemporanee risponde: «Oggi pensare le questioni del femminismo significa, più che mai, pensare le questioni [...] dei viventi. Le asimmetrie di potere e di pensiero in cui siamo faticosamente vissute [...] si sono rivelate impossibili da sostenere. Il prezzo è troppo alto, non solo per le donne, ma per tutto il pianeta, per ogni forma di vita».
La narrazione rimane spoglia anche di citazioni e riferimenti letterari, in essa semplicemente Pugno mette in scena il fallimento della società tecno-capitalista lasciando al lettore la necessità di interrogarsi sui presupposti politici e culturali del mondo descritto.
In questa realtà immaginata da Pugno, Sadako è il personaggio umano femminile posto nella maggiore condizione di subalternità: dopo essere stata inviata a più uomini della *yakuza* che l'hanno sottoposta a violenze sessuali e maltrattamenti, è stata data in "dono" a Samuel che se ne dichiara innamorato, senza porsi il dubbio di essere ricambiato. Sadako, infatti, non ha mai manifestato il suo consenso alla relazione: questa assoluta privazione del diritto all'autodeterminazione la rende un doppio perfetto delle sirene[153]. Altro elemento rilevante, che svela come l'amore conclamato di Samuel per Sadako nasconda in realtà una pura volontà di possesso, è l'iniziale indecisione sul destino del suo cadavere: cibarsi di lei o imbalsamarla, replicando le medesime brutalità inflitte dai leader *yakuza* sulle sirene selvatiche, prima della loro quasi estinzione. Solo alla fine Samuel opterà per la cremazione, liberando le ceneri di Sadako nel mare.

---

[152] ELEONORA DE NARDIS,*"L'editoria delle donne? Una magnifica sirena che sfida acque gelide e inospitali". Intervista a Laura Pugno*, in «Articolo21», 19 febbraio, 2026. URL: https://www.articolo21.org/2026/02/leditoria-delle-donne-una-magnifica-sirena-che-sfida-acque-gelide-e-inospitali-intervista-a-laura-pugno/#:~:text=Grazie%20a%20Laura%20Pugno%20per%20restituirci%20il,critica%20ecologica%20e%20come%20progetto%20culturale%20condiviso.
(Ultima consultazione 14/08/26)
[153] G. FABBRI, *Posthuman Existences and Ecofeminist Imaginaries,* cit., p. 103.

Quando, con il marchio *y* sulla schiena, viene ritrovata da Samuel per la prima volta nuda e legata nella sua camera da letto, Sadako si chiude in un mutismo volontario - per cui solamente dopo diversi giorni riesce a pronunciare il proprio nome sillabandolo – in maniera analoga al silenzio deliberato di Mia successivo ai due stupri da parte del padre e da parte dell'esemplare di sirena nelle vasche yakuza. Altro elemento comune è la capacità di far impazzire gli uomini: «Sadako era una droga, [...] anche se questo era un segreto ben custodito, e gli altri avevano annuito» (S, p. 96). Questo incantamento ancora una volta è prodotto dall'umami, la sostanza che caratterizza la carne delle sirene e il cui utilizzo viene imposto a ragazze come Sadako che «avevano in borsa lo spray di soluzione umami da spruzzare in piccoli fogli di carta filtro, o direttamente sulla lingua» (S, p. 97).

Sadako morirà a 17 anni per via del cancro nero e la sua pelle fittamente tatuata (con i *kanji*) dall'ex "proprietario" sarà cancellata nello stadio finale della malattia. Sadako è affezionata ai suoi ideogrammi - che la contraddistinguono a tal punto da convincere Samuel a tatuare la schiena di Mia nello stesso modo - poiché sostiene siano «una lingua incapace di mentire» (S, p. 49). In effetti, i *kanji* possono essere letti come simboli della crudeltà degli uomini, della loro volontà di dominio sul corpo della donna, tanto da renderlo una pergamena su cui esprimere sé stessi[154].

Sadako, pur non venerando la dea Yemanjà, l'orixà sirena dei bahiani di Underwater, come fa invece Ivy, nutre un profondo rispetto per le sirene: un trasporto così profondo da scegliere di essere vegana e di non partecipare a nessuna forma di violenza sulla specie pelagica. Si rivela perfino incapace di toccare o avvicinarsi a Samuel quando, di ritorno dal suo turno giornaliero, odora ancora di morte.

Come Sadako, anche Ivy, militante nel MLF (*Mermaid Liberation Front*), è morta diversi anni prima del presente narrativo ed è vittima della violenza di Samuel, che si infiltra nelle file della società attivista per volontà della yakuza. Portando Ivy in un bordello la costringerà a mangiare carne di sirena e poi a legarsi ad una di esse, filmandola in modo da ricattarla per ottenere informazioni. Ivy deciderà poco dopo di suicidarsi per il rimorso.

Entrambe le figure femminili umane avvertono una vicinanza, diversa per modalità e ragioni, alla specie delle creature marine immaginata da Pugno.

---

[154] Cfr. P. PRZELUCKA, *Sirene come speranza del mondo,* pp. 148- 150.

Le sirene del romanzo sono caratterizzate da una identità liminale che conduce il narratore ad assimilarle alternativamente ad animali, in particolare oche e foche, e a donne umane. Queste creature marine sono quindi sottoposte non solo ai pregiudizi specisti, ma anche sessisti, due istanze che si autoalimentano in un ciclo di «objectification, fragmentation, and consumption»[155]. Emblematico è il ricordo dell'episodio di caccia alle sirene selvagge del vecchio capo *yakuza*, il precedente "proprietario" di Sadako: dopo averne catturata una ne consuma le carni e ne abusa contemporaneamente, mentre questa è ancora in vita.

Una dinamica altrettanto complessa connette il protagonista a queste figure ibride, come testimonia la scena di violenza sessuale interspecie ai danni della sirena mezzoalbina. L'attrazione erotica di Samuel si intreccia con la sua volontà di dominio patriarcale che trova compimento proprio nella violazione del confine biologico: «Il suo sperma era buono come quello di un maschio di sirena, aveva superato la barriera della specie» (S, p. 32). In questo modo, l'atto di inseminazione sancisce il doppio abuso, simultaneamente, sul corpo femminile e animale.

Come teorizza Carol Adams in *The Sexual Politics of Meat* (1990) sia negli abusi sessuali, che nei femminicidi, quanto nei macelli, il corpo viene oggettificato attraverso la privazione del suo valore ontologico, venendo così consumato materialmente e metaforicamente. Questo processo si basa sulla trasformazione dei corpi delle donne e degli animali in «*absent referent*»[156]: l'identità della vittima animale viene rimossa e resa invisibile - sia linguisticamente sia fisicamente, come accade ad esempio con l'isolamento dei macelli in zone lontane dai centri abitati - legittimando l'atto di sopraffazione. Lo stesso accade per i corpi femminili, ridotti letteralmente e simbolicamente a "pezzi di carne", dinamica rappresentata nel testo frequentemente mediante l'espressione «carne di mare» (S, p. 57). Il linguaggio stesso diviene quindi funzionale all'oblio dell'identità originaria del soggetto violato.

Tale oblio subisce tuttavia un ribaltamento finale a danno dell'elemento umano maschile: Mia, una volta libera, pronuncia solo raramente il nome di Samuel svuotandolo di senso, in una dissoluzione fisica ed esistenziale del protagonista e più in generale una cancellazione totale dell'umanità dalla propria mente, che si fa «tabula rasa» (S, p. 134).

---

[155] G. FABBRI, *Posthuman Existences and Ecofeminist Imaginaries,* cit., p. 104.
[156] Ivi., p. 105.

Ancora una volta, emerge, accanto al corpo, la centralità del linguaggio. Mia, a differenza delle altre sirene, è provvista di un apparato fonatorio e di una piena padronanza della facoltà comunicativa, come dimostra la scelta di mutismo volontario successivo alla violenza subita.

Al pari di Sadako, che muore incinta di un paio di mesi e le cui ceneri vengono sparse per l'oceano, Mia riesce a scappare in mare aperto portando in grembo una nuova vita. Sarà proprio Mia a formare una nuova specie postumana e a portare a compimento - con i medesimi *kanji* ancora impressi sulla schiena - la volontà di Sadako, restituendo la libertà alle sue amate creature ibride.

5.4 Ecodistopia o utopia claustrofobica? Un prontuario per l'estinzione umana

A differenza della trilogia fantastica di Ortese, in *Sirene* non è prevista una redenzione umana finale: la civiltà è destinata a subire una prospettata cancellazione totale e, conseguentemente, un annullamento di ciò che ha sempre giustificato, stando all'opinione della maggioranza, la presunta superiorità umana, ovvero il linguaggio. Quest'ultimo, infatti, si svuota della propria funzione semantica, per diventare puro verso animale e suono de-personificato.

In questo scenario alternativo postumano e femminile, la fermezza con cui la voce narrante predice il «futuro radioso» (S, p. 133) dell'umanità, poiché si basa su tecnologie non ancora inventate nel presente narrativo di Underwater, come il trapianto completo della pelle o la capacità di coltivare in laboratorio il derma della popolazione semi estinta dei Boscimani (gli unici in grado di resistere al cancro nero), assume una valenza apertamente ironica[157]. In particolare, quindi, *Sirene* si connota per caratteristiche tipiche del genere apocalittico e specificatamente d'anticipazione, proiettando il lettore in un mondo sull'orlo del cataclisma, senza alcuna possibilità di salvezza.

Frequentemente la critica individua nel primo romanzo di Pugno un'ecodistopia che, secondo la formulazione di Marco Malvestio, può essere intesa come «un genere ibrido, in cui la riflessione su un evento catastrofico (il cambiamento climatico) si unisce alle speculazioni predittive della distopia, dal momento che le sue origini sono

[157] Cfr. ROBERT RUSHING, *Sirens without Us: The Future after Humanity*, in «Californian Italian Studies», vol. 2, n. 1, 2011, p. 3.

generate dal comportamento quotidiano delle società contemporanee»[158]. L'emergenza climatica costituisce l'innesco narrativo: l'epidemia letale di cancro nero che sta decimando la popolazione mondiale e disperdendo i pochi sopravvissuti è causata da mutamenti del sole dovuti allo sfruttamento smodato e imprudente delle risorse della Terra.

La presenza di questo ecosistema sconvolto può permettere di classificare il romanzo all'interno di un sottogenere della fantascienza, il *climate-fiction (cli-fi),* che esplora l'impatto antropico globale. Occorre però chiarire che non si tratta di un romanzo di *hard climate fiction*, dal momento che l'autrice non esplora approfonditamente la dimensione scientifica dei cambiamenti climatici, quanto le dimensioni morali dell'abuso ambientale. Inoltre, poiché la dinamica climatica intrinseca viene per lo più sottaciuta, risulta fecondo ricorrere alla nozione di «Antropocene inconscio»[159] teorizzata da Mark Bould, che registra una tendenza della letteratura contemporanea non strettamente di genere a eludere la rappresentazione diretta della crisi ecologica, la quale finisce comunque per infiltrarsi sotto traccia nelle narrazioni. In questo modo l'opera rivendica l'urgenza della tematizzazione delle derive antropocentriche anche solo come premesse diegetiche.

L'"Antropocene inconscio" rappresenta la risposta sintomatica alla presenza degli «iperoggetti»[160] teorizzati da Timothy Morton: entità reali massicciamente distribuite nello spazio e nel tempo, con cui entriamo costantemente in relazione - come ad esempio la biosfera, l'antropocene o la radioattività - la cui scala oltrepassa le facoltà percettive umane. Questa minacciosa vicinanza con gli iperoggetti provoca un crollo cognitivo e psicologico, identificato come una «difesa schizofrenica»[161], a cui segue un tentativo difensivo di distanziamento. In questo risiede la caratteristica primaria degli iperoggetti, ovvero la loro vischiosità, descritta da Morton nella complessità di distanziarsene:

> I segnali più intimi e immediati degli iperoggetti sono vividi e spesso dolorosi, eppure portano in sé una traccia di irrealtà. Non

[158] GIULIA RONCATO, *Distopia-utopia selvaggia nell'opera di Laura Pugno*, in «Cahiers d'études italiennes», vol. 42, 2026, cit., p. 11.
[159] Cfr. MARK BOULD, *L'Antropocene inconscio. La cultura del disastro climatico*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2022.
[160] TIMOTHY MORTON, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Roma, Produzioni Nero, 2018, cit., p. 9.
[161] Ivi., p. 39.

> sono più sicuro del luogo in cui mi trovo. Ho una strana sensazione di familiarità con il fatto di non sentirmi a casa mia [...]. Più faccio fatica a comprendere gli iperoggetti, più scopro di esserne contaminato. Sono appiccicati al mio corpo[162].

Non esiste pertanto una distanza neutrale che ci consenta di osservarli esternamente; inoltre, spiega Morton, le manifestazioni locali dell'iperoggetto - ad esempio l'innalzamento del livello del mare o le ondate di calore o, nel caso dell'universo di Underwater, il cancro nero della pelle e la luce tossica del sole - non ne esauriscono la totalità, ma ne costituiscono tracce parziali e vischiose impresse sul paesaggio e sugli esseri viventi.

Tuttavia, ridurre *Sirene* alla cornice della rappresentazione dell'iperoggetto vischioso o alla matrice ecodistopica individuata da Malvestio rischierebbe di circoscrivere l'opera entro una traiettoria nichilista. Invece, la critica Giulia Roncato sottolinea come vi sia uno scarto evidente con la distopia tradizionale, alla luce della categoria del «selvaggio»[163]. Nella distopia classica viene descritto «ciò che ci atterrisce allo scopo di scacciarlo, per ridurlo alla nostra misura e metterlo sotto controllo. Per vederlo [...] come superabile»[164]; *Sirene* presenta però anche affinità con l'utopia, in quanto l'elemento selvaggio tacciato come nocivo e temibile non viene assoggettato, ma al contrario si libera della dimensione antropocentrica rivelandosi l'unica via rigenerativa. Il romanzo contiene infatti, pur nell'iniziale dimensione preapocalittica e distopica cannibale, un germe di palingenesi finale.

Richiamando Fredric Jameson in *Archeologies of the Future* (2005) e la tendenza contemporanea alla mescolanza dell'utopia con elementi distopici, Roncato propone di leggere il romanzo di Pugno come una convergenza tra i generi: «il 'selvaggio-strange stranger' di Pugno permette, pertanto, una definizione di ibridazione anche letteraria tra distopia e utopia, in cui l'aspetto qualitativo e quantitativo della prima diminuisce esponenzialmente, lasciando maggior spazio alla seconda»[165]. Questo processo formale presenta una carica distruttiva e creatrice volta a scardinare i punti di riferimento moderni in vista di un'identificazione «mai riuscita e mai possibile»[166],

---

[162] T. MORTON, *Iperoggetti* , cit., p. 40.
[163] G. RONCATO, *Distopia-utopia selvaggia,* cit., p. 1
[164] Ivi., p. 2.
[165] Ivi., p. 3.
[166] Ivi., p. 4.

non dissimile dall'eclettismo di genere ortesiano. È pertanto possibile estendere all'esordio narrativo di Pugno il concetto di «scrittura deformante»[167] impiegato da Serenella Iovino per *L'Iguana*: pur nella distanza stilistica, le due autrici condividono una postura etica che, entro scenari di coercizione e violenza sistemica, apre piccoli spiragli per ripensare l'alterità oppressa[168]. Questa configurazione dialoga strettamente con la costellazione delle FS teorizzata da Donna Haraway, fondata sulla capacità di ripensare il presente attraverso modelli alternativi ed esplorare l'intreccio strutturale tra specismo e sopraffazione patriarcale, rientrando pertanto nella convergenza tra fantascienza e femminismo speculativo. Tuttavia, l'annientamento biologico finale dell'umanità descritto in *Sirene* rivela impossibile quel rapporto interspecie di «con-divenire»[169] auspicato dalla filosofa statunitense.

Immaginando la scomparsa definitiva dell'*Homo sapiens*, *Sirene* intercetta piuttosto l'appello lanciato da Wu Ming nel saggio *New Italian Epic* (2009)[170]. Lungi dall'adottare una postura allarmista, il collettivo bolognese guarda al futuro con una prospettiva ad ampio raggio, suggerendo la necessità per la letteratura di contemplare una eventuale estinzione biologica dell'umanità:

> Ci rifiutiamo di ammettere che andiamo incontro all'estinzione come specie. Certamente non nei prossimi giorni, e nemmeno nei prossimi anni, ma avverrà, avverrà in un futuro che è intollerabile immaginare, perché sarà senza di noi. [...] Altre specie umane si sono estinte prima di noi, verrà anche il nostro momento. Funziona così, è parte del tutto, la danza del mondo[171].

Pur essendo distante dal quel «respiro epico unito ad una tonalità emotiva accorata e partecipe» proprio della *New Italian Epic* (NIE) - presentandosi anzi nella sua brevità, asetticità e claustrofobia - secondo Robert A. Rushing, *Sirene* presenta numerose consonanze con questa nebulosa di opere, non solo per l'immaginazione di un mondo alternativo, ma anche per il superamento del distacco ironico e metanarrativo tipico

---

[167] E. NEGRISOLI, *Riscrivere l'alterità,* cit., p. 105.
[168] Ibidem.
[169] D. HARAWAY, *Chthulucene*, cit., p. 18.
[170] Cfr. R. RUSHING, *Sirens without Us,* pp. 3-8.
[171] WU MING, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, cit., p. 56.

delle narrazioni postmoderniste. Il criterio di «sguardo obliquo»[172] formulato da Wu Ming presenta infatti numerose affinità con la narrazione decentrata e disumanizzante di Pugno, retta da un narratore onnisciente extradiegetico e da focalizzazione interna fissa su un vero e proprio antieroe, Samuel.

Rientra tra le caratteristiche individuate da Wu Ming anche la categoria dell'oggetto narrativo non identificabile[173] in cui vengono smascherate - attraverso il fantastico speculativo ed elementi che risentono di echi del genere distopico, preapocalittico e *cli-fi*, utopico - le dinamiche del tardo capitalismo, dello sfruttamento intensivo delle risorse planetarie e del controllo sui corpi e della loro mercificazione. Infine, a tale quadro si affiancano la sovversione linguistica, ma celata - operata nel romanzo mediante la sottrazione del discorso diretto - e, come rilevato da Rushing, il «tacit multilingualism»[174] tipico del NIE:

> this multilingualism appears unconsciously, as a natural cosmopolitanism of the internet age that requires no comment. The languages of preference for Wu Ming are, in addition to Italian, English, Spanish and Chinese (two parts of the book are titled New Italian Epic and Sentimiento nuevo), rather than German or French. This tacit multilingualism, of course, may be part of the subtle linguistic experimentation that Wu Ming lists as an explicit characteristic of the New Italian Epic[175].

Il romanzo di Pugno, in piena sintonia con questa sensibilità, offre una fusione multiculturale di toponimi e nomi propri: la città di Underwater e i personaggi di Sadako, Samuel, Mia, Ken'nosuke, Hassan, culminando nell'ibridismo simbolico della divinità marina verde argento Yemanjà-Inaè, di matrice africana.

---

172 Ivi., p.26.
173 Cfr. R. RUSHING, *Sirens without Us,* p. 6.
174 Ibidem.
175 Ivi., p. 10.

CAPITOLO 6. Un bosco selvaggio e la sua ragazza irrecuperabile

In my childhood bed we float, your sweet
husky voice singing about the crescent
moon, with two horns sharp and bright we would
climb into like a boat and row away
and see, you sang, where the pretty moon goes.
- *Marge Piercy, The Moon Is Always Female: Poems*

6.1 Vicende editoriali

La ragazza selvaggia rappresenta uno dei vertici della produzione prosastica di Laura Pugno. L'opera, pubblicata nel 2016 con Marsilio Editori, ha ottenuto una calorosa accoglienza da parte del pubblico e della critica fino all'ingresso nella cinquina finalista del Premio Campiello nel 2017.

Il romanzo, composto mediante lunghi silenzi di stesura e numerose riprese, è descritto dall'autrice in un'intervista con Giuseppe Zucco come: «il più complesso finora, più romanzesco in senso classico, polifonico, alla Bachtin»[176]. L'intenzione iniziale di Pugno era comporre un racconto relativo alla scomparsa e al ritrovamento di una ragazza destinata a rimanere irraggiungibile, eppure la difficoltà nel motivare la recondita irrecuperabilità della giovane persiste per lungo tempo:

> Se ricordo, ho cercato per quasi due anni questa che ora definisco una risposta a una domanda. [...] La risposta alla domanda che circondava di sé la mia protagonista è arrivata in modo del tutto inatteso – leggevo stesa sul divano nella stanza degli ospiti, in attesa che finisse la lavatrice, nella mia vecchia casa di Madrid, che non è quella in cui vivo ora: un momento che non aveva, a dire il vero, nulla di sublime [...]: la giovane donna perduta e ritrovata, sarebbe stata una ragazza selvaggia[177].

[176] GIUSEPPE ZUCCO, *In territorio selvaggio: un'intervista a Laura Pugno*, in «Minima et moralia», 9 gennaio 2019. URL: https://minimaetmoralia.it/libri/territorio-selvaggio-unintervista-laura-pugno/ (Ultima consultazione: 18/08/2026)
[177] Ibidem.

6.2 Il caso Held: *feral children* e una gemella feroce

Ispirandosi al fenomeno dei *feral children* e in particolare delle *mémoirs* del medico Jean Itard sulla rieducazione di Victor de l'Aveyron[178], trovato nei boschi Lacaune nel sud della Francia, Pugno racconta la storia del "caso Held". Dasha, una delle due gemelle ucraine adottate da Giorgio e Agnese Held, è scomparsa nei boschi della riserva di Stellaria all'età di dodici anni. Soltanto un decennio più tardi, la ricercatrice Teresa Santanera (Tessa) segnala alla famiglia di aver ritrovato la ragazza ferita nei pressi del container in cui vive e lavora. Dasha, ormai dai tratti e comportamenti animaleschi, verrà presa sotto custodia dal padre, l'unico parente in grado di occuparsene, data la scomparsa della madre Agnese e il coma causato da un incidente d'auto della sorella gemella Nina. Giorgio Held tenterà un'impossibile rieducazione della figlia nella propria villa di Roma, affiancato da Tessa, un'équipe di medici, logopedisti e specialisti del comportamento e da Nicola Varriale, figlio dell'amico di famiglia Michele, morto anni prima.

La parabola del legame tra le due gemelle, Dasha (all'anagrafe Daria) e Nina, è scandita da un doppio movimento che costituisce il baricentro tematico del romanzo. Al progressivo distanziamento culturale e fisico, culminante con l'abbandono di Dasha da parte della sorella nel bosco, segue, all'indomani del ritrovamento, una loro riconnessione spirituale e biologica.

Trovate all'Istituto per minori di Pripyat, a Kiev, le bambine vengono adottate da Giorgio, all'insaputa della moglie, poiché folgorato dalla vitalità di Nina. Se quest'ultima appare subito vivace, recettiva, socievole e predisposta alle attenzioni, Dasha si mostra cagionevole, docile e passiva, un'ombra della sorella: «Erano due, identiche. Nina aveva un doppio»[179].

Questa divaricazione si intensifica esponenzialmente con il loro arrivo in Italia, nella villa degli Held a Roma, usata come luogo liminale tra una natura indomita e una civiltà ultra-tecnologica per permettere alle bambine di abituarsi alla nuova condizione e venire educate al loro nuovo ingresso nel mondo.

---

[178] G. ZUCCO, *In territorio selvaggio*. URL: https://minimaetmoralia.it/libri/territorio-selvaggio-unintervista-laura-pugno/

[179] LAURA PUGNO, *La ragazza selvaggia*, Venezia, Marsilio Editori, 2016, cit., p. 72. D'ora in avanti le citazioni tratte da quest'opera saranno indicate direttamente nel testo, tra parentesi, con la sigla RS e il numero di pagina.

Nina si distingue immediatamente per i suoi «progressi furiosi» (RS, p. 85) nell'apprendimento della lingua italiana e il perfetto adattamento alle norme sociali, laddove Dasha persiste in un mutismo ostinato, non biologicamente giustificato, tanto da spingere la logopedista ad affermare: «Credo che capisca molto più di quanto a noi non sembri» (RS, p. 80). Un'intuizione confermata da Agnese, convinta di aver sentito cantare la bambina nel cuore della notte in ucraino, con una voce talmente melodiosa da non poter essere attribuita alla stonata gemella.

Questi cambiamenti divergenti raggiungono l'apice della manifestazione l'estate in cui la famiglia Held si trasferisce temporaneamente nella proprietà di Stellaria (Casabosco), insieme alla famiglia Varriale:

> Nina era cambiata, tutti lo vedevano. Nel corpo, certamente. Si era alzata e irrobustita, aveva avuto, di colpo, insieme a Dasha, lo stesso giorno, alla stessa ora quasi, il menarca, i capelli da filacce di lino erano diventati una chioma folta e spessa, ma c'era qualcos'altro. Non era solo la pubertà che irrompe in Nina, e quando gli Held lo avevano capito, era troppo tardi. Il guscio trasparente che racchiudeva le due sorelle e ne faceva una cosa sola si era spezzato. Non era stata un'incrinatura subito visibile, si era allargata poco a poco (RS, p. 85).

Nel microcosmo di Stellaria, Nina si impone immediatamente come la capobanda di un gruppo di coetanei, marginalizzando totalmente Nicola e Dasha. Quest'ultima, docile, solitaria e indifferente alle dinamiche di gruppo, trova rifugio nell'inseparabile cucciolo di cane cecoslovacco donatole dal padre, Astrid.

Sviluppando una profonda avversione e disprezzo verso Dasha, Nina diviene ogni giorno più crudele - «Era stata come una febbre del sangue, quella che all'improvviso aveva preso Nina» (RS, p. 84) -, perpetuando ogni tipo di angheria sulla sorella, che d'altra parte rimane sveglia ogni notte in attesa di Nina e incassa i soprusi con tenace arrendevolezza.

La distinzione tra crudeltà gratuita e aggressività necessaria - che Dasha svilupperà durante il decennio di sopravvivenza nei boschi - ricalca da vicino la distinzione tracciata da Anna Maria Ortese tra il sadismo gratuito umano e la pura necessità biologica della natura. Questa profonda frattura ontologica si riverbera nel rapporto speculare che le due bambine hanno con l'ambiente: il terrore idrofobico di Nina che

contrasta con la «spaventosa capacità» (RS, p. 80) di apnea di Dasha; l'indifferenza di Nina nei confronti di Astrid si oppone al rapporto quasi simbiotico di Dasha nei confronti dell'animale; l'indifferenza verso la propria terra natia della prima contrasta con il canto notturno della seconda in ucraino. Ancora una volta, la dimensione linguistica si sviluppa parallelamente a quella corporale: entrambe le bambine subiscono, con l'arrivo in Italia, trasformazioni fisiche improvvise, eppure, mentre Nina si adatta alla nuova lingua e assoggetta il proprio corpo alle nuove norme sociali spruzzandosi addosso un intero flacone di profumo, Dasha tende irremovibilmente all'invariabilità sensoriale e linguistica.

Dopo la sua riapparizione, Dasha viene descritta come una creatura dall'orologio biologico sospeso, dalla fisionomia ancora infantile e questo scarto somatico e temporale si palesa nel momento dell'incontro tra le due sorelle nella villa di Roma:

> E la somiglianza con Nina, nonostante gli anni trascorsi alle intemperie e lo sviluppo interrotto del corpo, era innegabile. Vedere Nina e Dasha una accanto all'altra era come vedere una sola persona spostarsi avanti e indietro nel tempo, come se il suo corpo avesse seguito un doppio calendario (RS, p. 130).

Il tema del doppio, in particolare gemellare, si articola non solo come un potente dispositivo narrativo, ma come strumento epistemologico: Nina e Dasha incarnano due reazioni antitetiche allo sradicamento e alla civilizzazione coercitiva. Nina per abbracciare la "cultura dell'arroganza" - come direbbe Ortese - violenta ed esclusiva, attua una soppressione della propria identità originale, compreso il suo odore e la sua lingua madre, recidendo al contempo il rapporto di parentela con la propria sosia, abbandonandola nel bosco senza rimorsi manifesti, quanto meno iniziali. Questa relazionalità gemellare è riflessa e contratta in un'altra figura femminile, la madre adottiva Agnese, che scopre in età adulta, per via di una escrescenza infetta al fianco destro, di aver assorbito la propria gemella nell'utero, traendone la convinzione che «il senso di solitudine che l'accompagnava da sempre fosse legato, nel profondo del suo corpo, a quel remoto evento prenatale» (RS, p. 79).

Questa dinamica speculare pervade l'intera narrazione, estendendosi ai due personaggi-testimoni della vicenda, Nicola e Tessa. La ricercatrice, rimasta a lungo sola nel suo container immerso nella natura di Stellaria, funge da doppio "civile" di Dasha: viene cercata spesso dalla ragazza, in particolare durante le perturbazioni

atmosferiche, e con lei Tessa instaura un'intesa muta tanto da rappresentare l'unica presenza capace di placarne i parossismi durante il periodo di reclusione forzata.
Nicola, invece, profondamente legato a Nina per via dei suoi sentimenti, manifesta un ribrezzo iniziale nei confronti di Dasha, speculare a quello di Nina precedente all'abbandono. Con il passare dei giorni e successivamente alla riconnessione biologica-spirituale delle due gemelle che sembrano rispondere alla presenza l'una dell'altra, lo stesso Nicola (in quanto specchio di Nina), comincia gradualmente a tollerare la presenza della gemella:

> Quello che Nicola non poteva sapere, perché ancora non era accaduto, che nei mesi seguenti sarebbe stato lui [...] a nutrire per Dasha un'ossessione ancora più profonda, di cui il ribrezzo iniziale era solo la parte emersa dell'iceberg. Ma tutto questo doveva ancora venire (RS, p. 166).

La conclusione del romanzo, con la restituzione di Dasha all'ambiente naturale a cui appartiene, assume una traiettoria circolare, rimarcando l'irreversibilità del processo di ibridazione della ragazza, del suo diventare parte integrante delle dinamiche boschive. Pur privata del suo pervasivo odore selvaggio, la ragazza elude ogni tentativo di ammaestramento da parte del proprio padre: rifiuta la postura eretta e la lingua, fuggendo, non appena ne ha l'occasione, con il nuovo cane Ysild e la sua inseparabile coperta grigia. La presenza costante di questo elemento è particolarmente significativa, poiché Dasha si presenta insensibile alle escursioni termiche esterne, in una globale ipoestesia. Pertanto, il raggomitolarsi di Dasha nella coperta, secondo Tessa, può rimandare soltanto ad una memoria somatica infantile: «Se sentiva freddo, pensò Tessa, non era il freddo di quella mattina di gennaio, ma un tempo più spietato e più antico, forse il gelo della sua infanzia, scritto nella memoria della carne, anche se la mente era venuta a mancare» (RS, p. 139).
La temperatura è un motivo ricorrente nell'opera di Pugno, in cui viene ripetutamente contrapposto il gelo asettico urbano con la densità termica e umida del bosco di Stellaria. Lo stesso calore corporeo che si trasmette da Nina a Dasha come passaggio finale di energia vitale permette a Dasha di salvarsi, e viene immaginato da Tessa come «onde radio perfette tra le menti delle due ragazze» (RS, p. 161).
L'identità porosa e liminale di Dasha è il vero snodo narrativo: a differenza di Victor de l'Aveyron, la bambina è stata formata nel mondo civilizzato ed è scomparsa a dodici

anni. Avendo vissuto nel bosco la sua adolescenza e non l'età infantile pre-linguistica, Dasha si staglia come un soggetto non classificabile secondo schemi clinici o altri tipi di tassonomie. La sua scomparsa, in parte volontaria, costringe a interrogarsi sui confini del concetto stesso di "umano": Dasha è sempre stata "irrecuperabile" secondo le norme civili o lo è diventata?

Di fronte alla violenza ordinatrice accade nuovamente che la figura femminile perturbante, la ragazza selvaggia, in continuità con la creatura marina postumana Mia in *Sirene*, risponde sottraendosi al dominio, riaffermando la propria identità ibrida, pura e indomabile.

6.3 La funzione del selvaggio e i confini porosi di Stellaria

Analogamente al personaggio femminile-animale dell'Iguana in Ortese, Dasha non viene mai interpellata con il proprio nome. Questa negazione dell'identità femminile si traduce formalmente in un "mutismo narrativo", determinato dal rifiuto del narratore extradiegetico di adottarne il punto di vista.

Lo stile asettico di Pugno si riconferma nella prosa tesa ed essenziale, tuttavia, a differenza di *Sirene,* la narrazione si apre al discorso diretto, seppure in forma misurata, e assume una dimensione corale e collettiva. Ne risulta un andamento «meno apodittico di quello dei libri precedenti»[180] per mezzo dello sfruttamento di «un involucro apparentemente convenzionale»[181], che esula dai territori della fantascienza pura. Le istanze realistiche si intrecciano con l'irriducibile alterità del selvaggio incarnata da Dasha, la quale si fa natura abbandonando definitivamente le norme sociali, a cui appare impermeabile fin dall'infanzia.

Dasha incarna quindi perfettamente la figura del "*strange strangers*" di Morton, in quanto figura non regolare, inafferrabile e incomprensibile al modello androcentrico e logocentrico, ma priva della pretesa di realizzarsi in una dimensione di alterità pura e incontaminata[182].

---

[180] DANIELE GIGLIOLI, *Boschi e misteri: un labirinto (ma il labirinto è il romanzo)*, in «Corriere della Sera», 22 maggio 2016.

[181] FILIPPO LA PORTA, *Il racconto di una lacerazione indimenticabile richiede sobrietà*, in «Il Sole 24 Ore», 31 luglio 2016.

[182] Cfr. G. RONCATO, *Distopia-utopia selvaggia,* cit., p. 7.

Se lungo l'intero arco diegetico Dasha rimane silente, subordinata al costante sguardo esterno giudicante, è possibile segnalare un'inversione prospettiva incipitaria che zoomorfizza l'elemento umano e tecnologico, introducendo un ribaltamento rispetto al resto del romanzo. I lontani led rossi delle pale eoliche, visti dal bosco di Stellaria, vengono ricondotti infatti all'ambito naturale: «splendevano come pupille di un grande animale» (RS, p. 13). Tale metafora evidenzia la porosità sistemica che fa capo non solo al mondo naturale, ma anche umano-tecnologico: l'elemento antropico-artificiale si fa ferino, così come simmetricamente il selvaggio si fonde all'umano attraverso Dasha. A questa apertura iniziale risponde specularmente l'epilogo, in cui Tessa, liberando la ragazza insieme a Nicola, si interroga sulla capacità del bosco di riaccogliere una creatura segnata dall'intervento sociale e umano.

Nuovamente, in una trama in cui il potere antropocentrico mira a sopprimere l'animalità e normalizzare il corpo non-umano femminile, la devianza di Dasha riesce comunque a sottrarsi al controllo dominante. In ciò - oltre al fatto che in questo caso Pugno non costruisce un mondo dove si percepisce la catastrofe imminente, come accade in *Sirene*, tanto che proprio l'autrice parla di «apocalisse a bassa intensità»[183]- si delinea una progressione dalla distopia all'utopia rispetto all'esordio prosastico dell'autrice[184]: Dasha non solo riesce ad affermare la propria identità fluida, ma lo fa mediante una rete finale di complicità umana e non-umana. Il sacrificio di Nina e Ysild, il sostegno di Agnese durante la fuga, l'intervento di Nicola e Tessa, fedeli alle ultime volontà di Giorgio, ne determinano la liberazione.

Per tutto il romanzo la narrazione, eccetto i numerosi flashback, si concentra sull'allontanamento forzato di Dasha dal bosco, la sua vera casa; solo a seguito di molti mesi, prendendo atto dell'impossibilità e dell'immoralità del processo di rieducazione, i personaggi permettono il ricongiungimento finale: «Nessuno in quella sala, pensò Tessa, era innocente, non Agnese, non Held, non i medici, certamente non Nina [...]. E nemmeno lei e Nicola, fermi lì fuori a guardare come due sconosciuti, due che spiano di nascosto» (RS, p. 141).

Tale prospettiva condanna i preconcetti dualistici umani alla base della rieducazione. Di questa sensibilità liminale è custode proprio Tessa, il personaggio a cavallo tra i

---

[183] NICOLÒ MENITTI-IPPOLITO, *La scelta di Dasha ragazza selvaggia in cerca di libertà*, in «La Tribuna di Treviso», 12 agosto 2017.
URL: https://www.marsilioeditori.it/media/rassegna_stampa/ttv178123172430.pdf
(Ultima consultazione: 19/08/2026)

[184] Ivi., p. 9.

due mondi, che decide volontariamente, durante gli anni di numerosi avvistamenti, di non riferire a nessuno la presenza di Dasha. È Tessa, infatti, di cui si esplora la prospettiva a più riprese, rimasta sola a inventariare le specie animali e manutenere i sentieri nella riserva, a proteggere «la soglia, testimoniare un confine che non doveva essere oltrepassato» (RS, p. 15). Di questo confine, percepito come invalicabile, sono già rivelati i contorni labili prima dell'apparizione di Dasha: «A volte Tessa passeggiava per le antiche strade, dove ormai cresceva l'erba. Quella visione di città invasa, di natura dappertutto, le piaceva» (RS, p. 22).

6.4 Prospettive di non intervento: la riserva naturale come Terzo paesaggio

L'immaginaria riserva naturale di Stellaria, che appare per «sottrazione dal territorio antropizzato» [185] in quanto cancellato dalle mappe e privo della presenza antropica, risulta un perfetto esempio del concetto di «Terzo paesaggio»[186] teorizzato da Gilles Clément.

Con la nozione di "Terzo paesaggio" il biologo francese individua l'insieme dei luoghi disabitati, privi di una funzione economica e non sottoposti a una qualsivoglia forma di potere, rifugi di una varia biodiversità il cui mantenimento spontaneo dà origine a ibridazioni inconsuete e configurazioni evolutive inaspettate. Questi luoghi possono comprendere: residui, come le periferie urbane; riserve naturali circoscritte dalle barriere naturali o amministrative; insiemi primari, ovvero territori intaccati dall'impronta antropica.

Nel suo manifesto Clément invita architetti, urbanisti e paesaggisti a cambiare approccio verso questi luoghi, riconoscendone l'importanza ecologica: la vera urgenza è comprendere che «lo statuto (non scritto ma accertato) del Terzo paesaggio è di ordine planetario. Il mantenimento della sua esistenza non dipende da esperti ma da una coscienza collettiva»[187].

Similmente a quanto accade per il perimetro di Stellaria (eccetto qualche possibile bracconiere), i personaggi imparano a rispettare l'identità di Dasha stessa senza più pretese di possesso o di plasmazione: in lei l'umanità in quanto *logos* cartesiano è stata assorbita ed eliminata, così come le norme sociali, lasciando spazio alla caparbietà

[185] GILLES CLÉMENT, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2016, cit., p. 7.
[186] Ivi., p. 9.
[187] Ivi., p. 26.

biologica, come l'edera che ricopre i vecchi edifici di Stellaria. Dasha incarna per queste ragioni il concetto di "Terzo paesaggio", mentre sua sorella Nina, perfettamente acclimatata alle norme socio-culturali dominanti, è la personificazione del luogo antropico chiuso e sterile per eccellenza, ovvero la città di Stellanova.

Il rapporto speculare tra le gemelle, richiama inoltre le due diverse reazioni femministe rispetto alla associazione delle donne con la materia passiva e irrazionale della natura che ha storicamente contraddistinto la cultura occidentale, come delucida Stacy Alaimo in *Undomesticated Ground* (2000). A seguito della rivoluzione scientifica si è cominciato a ritenere che il genere femminile avesse una profonda connessione con la natura, vista come subordinata, passiva e irrazionale:

> Casting woman as synonymous with nature actually constituted woman as "woman", that is, as a completely sexed being. Defining woman as that which is mired in nature thrusts woman outside the domain of human subjectivity, rationality, and agency. In a dauntingly impermeable formulation, woman is not only constituted as nature, but nature is invoked to uphold the propriety of this very institution, as when Rousseau badly asserts that the "laws of nature" created woman "to please and be subjected to man"[188].

A partire dal Novecento diverse femministe, tra cui De Beauvoir e Sherry Ortner, hanno esortato a mutare le rappresentazioni che associano la donna alla dimensione ambientale e naturale, causa delle disparità di genere, sostenendo la necessità di un cambiamento istituzionale e di rappresentazione che piuttosto avvicini le donne all'ambito più "elevato" della cultura. Tuttavia queste posizioni adottano involontariamente l'approccio razionale cartesiano, che respinge la natura piuttosto che ridefinirla, rafforzando l'opposizione binaria di partenza: «Working with rather than against predominant dualisms, many important feminist arguments and concepts necessitate a rigid opposition between nature and culture»[189].

Altre attiviste, invece, come Luce Irigaray, esortano le donne a non trascendere la dimensione naturale, poiché la decostruzione del pensiero patriarcale deve partire dalla rivendicazione deliberata del proprio ruolo femminile, comprendendo che:

---

[188] STACY ALAIMO, *Undomesticated Ground*: *Recasting Nature as Feminist Space*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, cit., p. 2.

[189] S. ALAIMO, *Undomesticated Ground*, cit., p. 4.

> Exposing how the male logos does not merely reproduce nature but reproduces "(from) nature", Irigaray's parentheses playfully mirror the mechanisms of concealment. Such mechanisms serve to deny that the language, knowledge, culture, and subjectivity of men are produced from the very (female) matter that they disavow [...]. One must assume the feminine role deliberately. Which means already to convert a form of subordination into an affirmation, and thus to begin to thwart it[190].

Molte posizioni vicine a quelle di Irigaray mistificano però la natura come luogo edenico di cui la donna è nutrice prediletta, così facendo il rischio di ridurre la natura a un'immagine di vittima femminilizzata aumenta, portando a riversare la colpa del degradato stato ambientale sulle donne, responsabili della sua cura.

Nell'ottica di un superamento di queste insidie, Alaimo propone di abitare deliberatamente il territorio selvaggio, il territorio non addomesticato. Questo luogo, ampiamente frequentato da numerose scrittrici americane del XIX secolo, essendo uno spazio esterno al contesto familiare e domestico, permette fisicamente di allontanarsi dalle dinamiche restrittive patriarcali[191] aprendosi a possibilità nuove e, in quanto terra indomita, funge da modello per l'insurrezione femminile.

Se la cultura e la testualità sono sistemi chiusi, la modalità più consona per rappresentare la natura, che invece si dimostra materia dotata di una forte *agency,* come sostengono intellettuali quali Donna Haraway, Carolyn Merchant e Sandra Harding, è invece:

> engage in a kind of "situated theorizing" that dwells precisely at the places where the discourses of nature are implicated in classism, sexism, racism, and heterosexism. Such situated theorizing, operating through a kind of grounded immersion rather than bodiless flight, is not only appropriate for environmental feminisms but for all feminisms that refuse Cartesian models of knowledge, agency, and subjectivity[192].

---

[190] S. ALAIMO, *Undomesticated Ground*, cit., p. 8.
[191] Cfr. Ead., *Feminism, Nature and Discursive Ecologies*, Open Humanities Press, 1996, cit., p. 3-5.
[192] Ead., *Undomesticated Ground*, cit., p. 20.

Secondo Alaimo le scrittrici devono quindi riuscire a immergersi nella complessità corporea e materica della natura, riconoscendone al contempo l'alterità autonoma e la continuità con l'umano[193]. Ciò è possibile mediante strumenti quali la finzione che, grazie alla sua carica utopica, riesce a offrire uno spazio per le donne «to imagine themselves beyond the strictures of their role, values, and subject positions. The form of narrative itself gives a sense of unfolding, traversing, and travelling that is consonant with writing nature as a feminist space»[194]. Le autrici non devono quindi pensare alla natura come un luogo bucolico e idilliaco, ma liminale dove ripensare i vecchi preconcetti fallocentrici, abitando le zone d'ombra delle rappresentazioni egemoniche per sovvertirle dall'interno[195].

Ripensare le sfumate frontiere delle categorie fondative del pensiero occidentale è un'operazione complessa, tentata da Pugno mediante la porosità che smaschera la delimitazione della natura e della cultura come dimensioni a sé stanti. Inoltre ne *La ragazza selvaggia* l'*agency* del bosco è tale per cui esso è in grado di plasmare completamente nuovi soggetti non classificabili: Stellaria è la concretizzazione del territorio non addomesticato in cui il nuovo soggetto abita una alterità radicale e al contempo contaminata. È l'immersione profonda, quella che Alaimo definisce «grounded immersion»[196] a permettere al soggetto trans-corporeo di Dasha – trans-corporeità che si «origina proprio a partire dal riconoscimento del sé come entità solidamente situata, negando la scissione tra soggetto e oggetto»[197] - di presentarsi in tutta la sua emancipazione da qualsiasi forma di catalogazione o contenimento. Ancora una volta la natura, che Dasha interiorizza a pieno, funge da modello di sottrazione e insurrezione dalla percezione del soggetto come entità chiusa e definita.

Per di più, sia il territorio di Stellaria, sia il corpo di Dasha appaiono contaminati: l'elemento tecnologico e umano, con le luci delle pale eoliche in lontananza e la radioattività della città natale delle gemelle, Chernobyl, contribuiscono alla demistificazione della natura come soggetto immutabile e passivo, tanto che, come precedentemente esposto, nell'epilogo Tessa si chiederà se il bosco sarà in grado di accettare nuovamente la presenza di Dasha, "contaminata" dai mesi di vita umana.

---

193 Cfr. S. ALAIMO, *Feminism, Nature and Discursive Ecologies*, cit., p. 6.
194 Ead., *Undomesticated Ground*, cit., p. 22.
195 Ivi., p. 20.
196 Ivi., p. 10.
197 Ead., *Allo scoperto. Politiche e piacere ambientali in testi postumani*, trad. Laura Fontanella, Milano, Mimesis, 2024, cit., p. 49.

CAPITOLO 7. *Melusina:* un incontro da fiaba e nuove prospettive utopiche

Non c'è avventura più impegnativa:
lottare per estinguerci con dignità
e il più tardi possibile,
magari avendo passato il testimone
a un'altra specie.
-Wu Ming, New Italian Epic

7.1 Vicende editoriali

Melusina costituisce il secondo numero, pubblicato nel 2022, della collana «Illustrati» della casa editrice Hacca, incentrati sui quattro elementi, con particolare attenzione all'universo femminile. Dopo *Nome non ha* di Loredana Lipperini, che gravitava attorno all'elemento della terra approfondendo la figura della Sibilla, Laura Pugno ha deciso di esplorare nuovamente la figura della sirena, basandosi sul celebre esordio narrativo del 2007 ma differenziandosene per presupposti e sensibilità etica. Con il corredo visivo di Elisa Seitzinger e ispirata dal saggio di Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina, la nascita delle fate nel Medioevo* (1989), Pugno ha creato una storia a metà tra la fiaba e la narrazione utopica, con una prosa lirico-evocativa in cui a prendere la parola è il mare stesso.



Illustrazione di Elisa Seitzinger in Laura Pugno,
Melusina, Milano, Hacca, 2022, p. 15.

7.2 L'apparizione di nuove creature oltreumane: le Luci del Nord

La vicenda, raccontata in terza persona, ruota intorno ad Alice, istruttrice di immersioni subacquee giunta nella città di Stellamarina per onorare la memoria della nonna Marie-Ange Daras, che non ha mai conosciuto. In questo luogo incontra Emma, che la conduce nella piccola isola dove sorge Nostra Signora delle Foreste (o Santuario), una riserva marina di cetacei ora proibita all'uomo e dove per decenni ha prosperato una comune di donne nota come le Luci del Nord. Emma, che si rivela essere la sorella di Alice, le racconta in una notte intorno al fuoco la storia della loro famiglia: la nonna Marie-Ange, fuggita dalla Francia ancora adolescente negli anni Settanta, era approdata sulla piccola Isola Stella nella speranza di creare uno spazio sicuro per donne che, come lei, condividevano un segreto: la natura di Melusine. Sull'isola è cresciuta Agnès, la madre di Emma e Alice, la quale ha costantemente rifiutato con ferocia il proprio destino metamorfico, optando per una fuga nella società umana: ha abbandonato la prima figlia a Santuario e ha deciso di crescere la seconda con lei in giro per il mondo.

Il romanzo si configura come una riscrittura del mito medievale della Melusina, la fata con natura metamorfica, codificata nelle opere di Jean d'Arras (1392), e Coudrette (1405) e poi diffusa nell'area germanofona per mezzo del rifacimento in tedesco dello svizzero Thüring von Ringoltingen. In questi racconti la figura sovrumana di straordinaria bellezza delle Melusine - che secondo Laurence Harf-Lancner era stata prefigurata in diversi testi latini del XII fino alle soglie del XIV secolo - possiede una natura parzialmente ofidica: a cadenza settimanale si trasforma per metà (dalla vita in giù) in un enorme serpente o in un drago, data la sovrapposizione semantica medievale dei termini[198].

Tutte queste fonti, nonostante alcune variazioni, tramandano lo stesso canovaccio narrativo: un uomo mortale che si ritrova solo in un luogo lontano - solitamente per motivi di caccia - incontra una fanciulla di straordinaria bellezza. La fata, che l'uomo ormai completamente innamorato chiede in sposa, acconsente al legame imponendo però dei tabù, come il divieto tassativo di contemplarla nel giorno della metamorfosi. All'unione felice della coppia segue inevitabilmente la violazione del patto:

---

[198] SALVATORE PANTANO, *Dalle fatue a Melusina*, s.d, in Academia.edu, cit., p. 5. URL: https://www.academia.edu/32378074/Dalle_fatuae_a_Melusina (Ultima consultazione: 8/09/2026)

> per qualche motivo o su condizionamento o intervento di un parente (maldicente, geloso) lo sposo infrange il patto con la sua sposa-fata non rispettando le condizioni e i divieti posti. Svelata la sua natura sovrumana e ferica la fata non potrà più rimanere con il suo sposo e abbandona per sempre la famiglia ritornando nel suo "mondo" (salvo eventuali apparizioni per accudire i figli). Questi ultimi possono restare con il padre o andare via insieme alla fata-madre[199].

In *Melusina*, Pugno opera un ribaltamento radicale escludendo quasi totalmente la figura maschile: i pochi uomini che appaiono nella diegesi sono privi di nome o relegati ai margini della comune al femminile: è il caso di Adam, che accetta con gratitudine la sua funzione di testimone senza rivendicare alcuna pretesa egemonica. Adam, proveniente dal bosco di Stellaria - segnato dalla perdita della prima moglie di parto e poi dalla morte precoce del proprio figlio - accoglie l'alterità irriducibile delle Luci del Nord, arrivando infatti ad affermare a proposito di Marie-Ange: «Io sapevo chi era, cos'era, e la amavo come una perfezione della natura» (M, p.90). Questo capovolgimento patriarcale, evidente anche in rapporto alla relazione di Samuel e Mia, si manifesta persino nell'atto di nominazione: l'uomo accetta di farsi rinominare, per cui perderà il suo vero nome (Adamo), per quello prediletto da Marie-Ange, collocandosi in uno stato di subordinazione verso colei che lui venera come «Angelica» (M, p. 90).



Illustrazione di Elisa Seitzinger in Laura Pugno, *Melusina*, Milano, Hacca, 2022, p. 99.

In maniera non dissimile da quanto accade in *Sirene*, le Melusine riconducono primariamente il ruolo degli uomini ad una mera funzione riproduttiva. Perfino Agnès, che si differenzia dalle Luci del Nord per il desiderio di appartenere alla sola comunità umana, al pari della Sirenetta di Andersen[200], intraprende una fugace relazione amorosa con un ragazzo, un giovane giocoliere di

[199] S. PANTANO, *Dalle fatue a Melusina*, cit., p. 6.
[200] Cfr. HANS CHRISTIAN ANDERSEN, *La regina delle nevi e altri racconti*, Milano, Rizzoli, 2018.

Stellamarina, di cui ignora persino il nome. Questo legame appare, se non per un breve momento iniziale, del tutto privo di un reale attaccamento sentimentale: «il ragazzo non le mancava, l'amore umano non le mancava» (M, p.77). Quando infatti il giovane scopre Agnès con la coda da drago-serpente mentre allatta Emma, l'ordine collassa: il testimone attonito, per la sicurezza comune delle Luci del Nord, viene sacrificato: «In quell'istante il ragazzo diventa il loro toro, agnello, murena del sacrificio, se le Melusine hanno dèi, hanno dèe» (M, p. 85).

Per Marie-Ange la metamorfosi non rappresenta un castigo, ma una liberazione dalle maglie del dominio patriarcale: «Le sembrava che mutare forma la svincolasse dal mondo degli uomini. Basta un corso d'acqua mi disse una volta, e non c'è schiavitù che tenga, non c'è potere» (M, p. 61).

Pugno forgia in tal modo una figura «oltreanimale, oltreumana»[201] (M, p. 58) che supera i confini biologici delle specie. L'autrice dà infatti vita a delle creature marine liminali a metà tra «*Melusina-Medusa, drago serpente sirena, sogno, sogno incubo*» (M, p. 57). La paratassi e l'asindeto agiscono in questa descrizione come il riflesso stilistico della dissoluzione dei confini anatomici e organici. Una volta trasformate, le Melusine hanno una particolare capacità di percezione reciproca: «Alice è cosciente, pienamente cosciente, sente Emma nella sua mente come una vibrazione, una frequenza, qualcosa che la attraversa e passa oltre, ritorna, con un ritmo suo, un codice suo. E lei nella mente di Emma è la stessa cosa» (M, p. 58). Questa comunicazione telepatica, che richiama le frequenze energetiche delle gemelle in *La ragazza selvaggia*, si traduce tipograficamente in versi caratterizzati da un *font* celestino. Il colore rimanda chiaramente all'elemento acquatico e segnala la transizione verso la lingua del mare, che si tramuta in attore attivo onnisciente e profetico, in grado di conoscere e svelare le verità profonde e intime della protagonista e delle altre Melusine. L'acqua è la portavoce ancestrale dei sentimenti e dei pensieri corali di queste creature: «la voce che nella mente sussurra *Melusina, Melusina-Medusa, drago serpente sirena, sogno, sogno incubo* è la stessa di Emma, di Agnès, di Marie-Ange, di sua madre e delle madri. Emma è davanti a lei, Emma è la stessa cosa» (M, p.57) . Il nuovo idioma marino sancisce il collasso della lingua razionale, portando alla scomparsa del discorso diretto.

---

[201] LAURA PUGNO, *Melusina*, Milano, Hacca, 2022, cit., p. 58. D'ora in avanti le citazioni tratte da quest'opera saranno indicate direttamente nel testo, tra parentesi, con la sigla M e il numero di pagina.

Questa voce polifonica si caratterizza in particolare per fonemi sibilanti, come il verso animalesco prelinguistico "Shhh Shhh" - analogo al soffio di Mia in *Sirene* - che Emma ripete più volte per calmare Alice o il soprannome storpiato della protagonista (Alyss), che evoca lo sciabordio delle onde. Si tratta di un idioma incomprensibile agli umani, analogo alla lingua del libro rilegato in seta che Emma consegna alla sorella. L'edizione, che «ha qualcosa di medievale» (M, p. 41), reca al suo interno, in caratteri finissimi, delle fiabe in francese «*Mélusine, le Chevalier du Cygne*… il cavaliere del Cigno» (M, p. 41), che Marie-Ange ha chiosato e trascritto durante tutta la sua vita. L'opera appare quindi come «il libro di tutte le Mélusine, anche di quelle che verranno, e come ha già fatto una volta, glielo porge. Sulla prima pagina la calligrafia grande e irregolare di Marie-Ange ha scritto, stretto sui margini, un verso di Eugenio Montale da *Piccolo testamento - ognuno riconosce i suoi*» (M, p. 96).
Ancora una volta nella scrittura di Pugno, la pretesa di conoscenza epistemologica viene turbata dallo scarto tra mente e corpo: la trasformazione fisica in Melusina risponde a necessità biologiche, mostrando un involucro corporeo passivo privo di memoria di quanto è avvenuto, mentre la coscienza può opporsi alla metamorfosi, con il rischio di cedere alla follia. È il dramma di Agnès, che vive questa trasformazione come un'invasione esterna, tanto da ribattezzare la creatura metamorfica con il nome di Aliénor, come fosse una creatura estranea. Per scongiurare la necessità corporea alla trasformazione, Agnès si rifugia negli studi universitari, diventando un'esperta di «*forestry studies, forest sciences*» (M, p.23), ma la scissione tra corpo e intelletto sfocia in un delirio psichiatrico che la conduce al ricovero clinico. Paradossalmente, il disfacimento del controllo razionale sfocia nella resa all'attrazione fisica dell'elemento marino: «Pensa a sua madre che finisce i suoi giorni nelle acque di un fiume [...]. Una vita animale, inconsapevole o consapevole in un altro modo, in un altro mondo, un'altra forma di perdersi dentro di sè, è questo che le è toccato in sorte? Se Agnès è ancora viva, e nuota in forma estremamente potente nelle acque [...], Alice lo accetta» (M, p.96).
Se Marie-Ange rappresenta l'armonia di questo sodalizio - e con lei Alice ed Emma giungono ad una conciliazione pacifica tra le due dimensioni: «acqua dentro e acqua fuori che si intrecciano come DNA, RNA» (M, p.57)-, Agnès rappresenta il tragico diverbio tra la dimensione fisica e mentale arrivando a percepire il suo alter ego nel modo seguente: «Aliénor [...] è questo mostro, Aliénor è sua madre, è tutte loro, le sue molte madri, le loro storie intrecciate in questo luogo [...] che sembra chiudersi ogni

giorno più su di lei come per risucchiarla» (M, p.71). Il concetto di essere femminile mostruoso trova una precisa radice storica nel patrimonio testuale a cui Pugno attinge: Laurence Harf-Lancner ha analizzato numerose testimonianze mediolatine in cui la figura della donna-fata, e la Melusina in particolare, subisce un processo di demonizzazione da parte di alcuni chierici cristiani medievali, tra cui Walter Map, Goffredo d'Auxerre o Gervasio di Tilbury:

> Map riferendosi alle donne fatate protagoniste nel suo Edric il selvaggio usa il termine "pulcherrima pestis", in Henno "pestilencia" o il generico "puella" mentre Goffredo d'Auxerre arriva a utilizzare termini come "phantasia" e "daemonium" riferendosi alle apparizioni di queste donne sovrumane. Si noti come però questi stessi chierici non resistano al desiderio di narrare storie fantasiose in cui il meraviglioso non è legato alla divinità, attingendo al fondo della cultura popolare e mossi dal gusto per l'exemplum. [202]

Questo lessico della demonizzazione risulta ampiamente interiorizzato da Agnès, ed è proprio su questi temi che si innesta la riflessione di Rosi Braidotti in *Madri, mostri e macchine* (1995), in cui sostiene che la sua figurazione proteiforme del "mostro" capovolge la pretesa tassonomica cartesiana (tra *res cogitans* e *res extensa*), rintracciano questa ambivalenza già nell'etimo della parola:

> come si evince dall'antica radice greca della parola mostri: *teras*, che significa allo stesso tempo orribile e meraviglioso, oggetto di aberrazione e adorazione, situato tra il sacro e il profano. [...] Il mostro non è del tutto estraneo ma neanche completamente familiare: la sua esistenza si colloca nella zona intermedia. Lo descriverei insomma come un paradosso: l'Altro mostruoso è allo stesso tempo liminale e costitutivamente centrale per la nostra percezione della normale soggettività umana[203]

La resistenza a qualsiasi forma di normalizzazione rende il mostro una figura profondamente sovversiva, capace di eludere i vincoli antropocentrici e patriarcali che tentano di determinarlo. Storicamente anche le donne, al pari dei mostri, sono state declassate a poli negativi dell'uomo vitruviano: le donne, alterità assolute appunto,

---

[202] S. PANTANO, *Dalle fatue a Melusina*, cit., p. 4.
[203] ROSI BRAIDOTTI, *Madri mostri e macchine*, trad. di Anna Maria Crispino, Roma, Castelvecchi, 2021, cit., p. 75.

condividono con le creature proteiformi la condizione di estraneità a ciò che è normativo e normato. Abbracciare tale estraneità permetterebbe alla donna e al mostro di operare sulla differenziazione, facendosi innesco del cambiamento.

Sia le sirene del romanzo d'esordio, sia le Melusine incarnano perfettamente il soggetto mostruoso postumano così come articolato da Braidotti ne *Il postumano, la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte* (2014): «la soggettività postumana esprime una forma di responsabilità, basata su un forte sentimento della collettività, articolata grazie alla relazione e alla comunità. Rappresenta una rimozione dell'ostacolo dell'individualismo autocentrato»[204].

Il rapporto umano e non-umano alla base di *Melusina* interroga le medesime premesse ontologiche esposte da Karen Barad, per la quale: «posthumanism marks a refusal to take the distinction between "human" and "nonhuman" for granted, and to found analysis on this presumably fixed and inherent set of categories»[205]. Con Emma ed Alice la nuova generazione di Melusine accoglie la propria appartenenza multispecie, inaugurando un nuovo orizzonte, improntato ad una liberazione radicale: «Emma e Alice ridono come due adolescenti, come due nuove vite. In un momento in cui il futuro non è ancora scritto, in cui la marea si alza e si abbatte sulle bellissime architetture» (M, p.97).

7.3 Strange stranger in *Melusina*: il confronto con *Sirene*

Melusina si pone in uno stato di forte continuità con i due romanzi precedenti ed in particolare con *Sirene,* di cui Pugno stessa rende manifesta - nelle note di chiusura al testo - il rapporto di filiazione. I due testi compongono infatti un dittico speculare, attuando due operazioni opposte ma complementari di reimmaginazione del futuro[206]: «per l'elemento Acqua, la casa editrice Hacca mi ha chiesto di esplorare - di nuovo - la figura della Sirena. [...] La via della Sirena era già stata percorsa fino in fondo, e così, per esaudire la richiesta, ho scelto l'inverso della Sirena, la figura della Melusina» (M, p.101).

---

[204] R. BRAIDOTTI, *Il postumano,* cit., p. 53.

[205] CECILIA ÅSBERG E ROSI BRAIDOTTI, *Feminist Posthumanities: Redefining and Expanding Humanities*, in «The Edinburgh Companion to the New European Humanities», Edinburgh, Edinburgh University Press, 2024, cit., p. 333.

[206] I. BRUNO, *Presenze animali*, cit., p. 101.

Una prima divergenza riscontrabile tra le due specie pelagiche risiede nella natura della loro mutazione: all'ibridismo biologico fisso delle sirene si contrappone la ciclicità metamorfica delle Melusine, la cui trasformazione acquatica è solamente temporanea. Entrambe le figure incarnano uno stato liminale e ambivalente, rappresentando perfettamente la categoria di "strange stranger" formulata da Timothy Morton sulla scorta dell'«arrivant»[207] derridiano. Alice percepisce infatti in Emma una componente «infinitamente enigmatica» (M, p. 12) e simultaneamente «infinitamente rassicurante» (M, p. 12) ed è proprio questa ambiguità di fondo a riflettere la qualità dell' «uncanny» (perturbante)[208] freudiano che innerva lo «strange stranger", tale per cui: "The strange stranger is not only strange, but strangely so. They could be us. They are us»[209]. Questa figura si staglia come un'entità unica e irripetibile, eppure capace di formare una collettività di forme di vita. Più che verso una tradizionale "comunità" - costrutto concettuale che implica un confine netto tra interno ed esterno -, la riflessione di Morton converge verso la nozione di «mesh»[210], che dà vita ad una collettività estesa: una forma aperta di interconnessione tra viventi e materia inorganica senza centro né margini, dialogando con il concetto di «fenotipo esteso»[211] di Richard Dawkins. L'intreccio o *mesh* non deve tuttavia essere inteso come uno spazio armonico e ordinato, bensì come un'alleanza aperta e tensiva tra entità eterogenee e singolari. Lo "strange stranger" decostruisce l'idea astratta di "Natura" come alterità oggettiva ed esterna all'uomo, imponendo un'intimità destabilizzante con ciò finora ritenuto estraneo e svelando la permeabilità dei confini tra le specie. Di fronte all'incapacità di prevedere o conoscere a priori l'Altro, l'unica postura etica perseguibile diventa l'accoglienza orizzontale incondizionata, incarnata da Adam, che trascende la figura del semplice testimone distaccato: dopo aver legato la propria vita prima a una moglie "della terra", si è infine congiunto alla nuova compagna acquatica - «Nel bosco c'è ancora la mia casa e dentro ci crescono le piante, un albero ha sfondato il tetto. Ora quell'albero è la mia prima moglie e Marie-Ange la seconda» (M, p. 90) - interconnettendosi profondamente, mediante queste relazioni intermedie, all'ambiente circostante.

---

[207] TIMOTHY MORTON, *Thinking Ecology: The Mesh, The Strange Stranger, and the Beautiful Soul*, in «Collapse», VI, 2010, cit., p. 275.
[208] Ivi., p. 277.
[209] Ivi., p. 275.
[210] T. MORTON, *Thinking Ecology*, cit., p. 270.
[211] Ivi., p. 272.

Le sirene e le Melusine esercitano inoltre un fascino irresistibile per l'essere umano maschile e, in entrambi i casi, l'immersione pelagica sembra corrispondere ad una rimozione cognitiva dell'umano, conducendo ad una vera e propria «tabula rasa» (S, p. 134), in cui la coscienza di ciò che è stato si smarrisce.

Entrambe le narrazioni intercettano la dinamica di quello che Mark Bould definisce «Antropocene inconscio»[212]. In particolare, il cambiamento climatico non si impone come una premessa narrativa manifesta in Melusina, ma permea l'atmosfera diegetica in maniera latente, facendo continuamente appello al ritirarsi della brina o all'innalzamento delle maree destinate a sommergere le terre emerse. Perfino l'architettura di Forte Stella testimonia questa lenta dissoluzione: «la camera di alabastro splende [...]. Verrà il giorno in cui sarà sommersa e restituita al mare ma non è ancora venuto e in quell'impermanenza c'è il tempo umano, comunque umano, delle loro vite» (M, p. 97). In un mondo in cui il livello dell'acqua sale di anno in anno, l'annullamento antropico e il decentramento della componente umana nell'identità stessa delle Melusine appaiono invariabilmente segnati.

Inoltre, se il dramma di *Sirene* si consuma nell'inevitabilità del cataclisma ecologico, *Melusina* stempera la prospettiva della catastrofe aprendosi all'orizzonte rigenerativo dell'"utopia" di Marie-Ange. La linearità e inesorabilità apocalittica cede dunque il passo ad una temporalità circolare, fondata sul passaggio di testimone della famiglia Daras, alla guida della futura collettività oltreumana: «Marie-Ange ha desiderato una vita libera, per sè e per loro, quell'utopia è finita, ma non la possibilità dell'utopia: potranno ricominciare, da qualche altra parte. Per questo Emma le ha scritto, pensa Alice, per questa ultima speranza. Hanno una storia condivisa, e, da adesso, sono in due» (M, p. 96).

Mentre la vita nell'universo preapocalittico di *Sirene* è filtrata dalla prospettiva alienata di Samuel - irrimediabilmente segnato dalle sovrastrutture machiste e antropocentriche -, la parabola di Alice si fonda su una graduale iniziazione alla scoperta. Tale percorso identitario non è scontato, dato il rifiuto terrorizzato alla metamorfosi provato dalla madre, cresciuta nella prima infanzia nella società umana e poi nella comune delle Luci del Nord durante l'adolescenza. Alice tuttavia riesce,

---

[212] Cfr. MARK BOULD, *L'Antropocene inconscio. La cultura del disastro climatico*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2022.

nonostante la sua formazione, a sintonizzarsi profondamente con la sua doppia natura, aprendosi ad un *continuum* viscerale con l'ambiente e l'alterità interna.

L'utopia di *Melusina* risiede dunque nell'accettazione del soggetto della propria alterità perturbante, che richiede di contro un processo di doloroso annullamento dell'identità individuale egoriferita e lo sgretolamento della realtà di partenza del soggetto stesso. L'opera ritrae anche, per la prima volta, una dimostrazione di un armonioso rapporto non prevaricatore tra umano e non-umano per mezzo della figura di Adam che, affrancato da rigidi schemi formali, si fa garante di una rigenerazione etica condivisa.

Anche le scelte formali riflettono lo scarto paradigmatico: se in *Sirene* la totale mancanza del discorso diretto soffoca la polifonia per restituire una condizione di massimo peccato complessivo, in *Melusina*, invece, questa omissione riflette la volontà dell'autrice di ricalcare la simbiosi biologica e spirituale delle creature femminili con la natura, rifiutando il linguaggio utilitaristico e ordinatore dell'uomo. Questa assenza viene infatti colmata dall'intervento corale e sinestetico della voce marina, che incarna la memoria profonda di tutte le generazioni di Melusine.

Tuttavia, *Melusina* condivide alcune caratteristiche con *Sirene*, tra le quali si annovera la sensibilità postumana e speculativa, a partire dalla prefigurazione di un orizzonte post-antropocentrico. In questa direzione si colloca la scelta di Marie-Ange di ispirarsi, per il nome "Luci del Nord", alla stella polare, identificando nelle Melusine una guida verso cui orientarsi. A ciò si unisce una forte eterogeneità formale, che rende il testo un incrocio di influenze a metà tra la fiaba, il racconto lungo, la narrazione utopica e il libro illustrato. Questa vocazione ibrida si riflette anche sul piano stilistico attraverso una sovversione linguistica dissimulata, testimoniata dalla mancanza del discorso diretto e dall'andamento fortemente ritmico, debitore alla poesia, in particolare nella descrizione delle Melusine: «Melusina, Melusina-Medusa, drago serpente sirena, sogno, sogno-incubo, mutaforma, metamorfosi» (M, p. 52). Questa sperimentazione si estende anche all'onomastica marcatamente ibrida e transculturale, come accade in *Sirene*, rintracciabile nei nomi di Marie-Ange e Agnès, Alice, Emma ed Adamo.

La ricerca formale si muove oltre i confini del semplice libro scritto per mezzo dell'impiego dell'inchiostro celeste per la voce dell'acqua, che dialoga strettamente con le tavole dallo stile gotico di Seitzinger. Infine, la vocazione intermediale e sperimentale dell'opera si traduce nel dispositivo metaletterario del *mise en abyme*: la configurazione del libro di fiabe medievaleggiante presente nella trama rimbalza dal

piano diegetico a quello extratestuale dell'oggetto-libro, arricchito da capilettera miniati e da un fitto apparato iconografico, fortemente simbolico, tra cui spiccano le figure del melograno e della lepre, consolidate allegorie di fecondità e rigenerazione.

7.4 Incontrare le proprie sorelle a Stellamarina: richiami a *La ragazza selvaggia*

A differenza dei personaggi ortesiani, come la signora Winters in *Alonso e i visionari* - per la quale il processo di discreazione è funzionale alla presa di coscienza finale -, Agnès, vero e proprio ibrido, compie viceversa un tentativo di repressione identitaria come scissione e soppressione della propria componente metamorfica, volto a respingere una natura insita nella propria identità avvertita come "mostruosa". Al contempo, la madre delle protagoniste di *Melusina* adotta una traiettoria speculare a Dasha de *La ragazza selvaggia*: laddove Dasha - dopo la sua formazione "civile" fino alla prima adolescenza - sceglie di non fare ritorno nel mondo umano, lasciandosi assorbire e plasmare dalla dimensione boschiva, Agnès - educata nella società e costretta alla vita nella comune solo a partire dai diciassette anni - ripudia la dimensione naturale per rifugiarsi nel mondo antropico, nel disperato tentativo di reinserirsi nella vita civile.

Ciononostante, la pulsione selvatica indomabile è destinata a riaffiorare ineluttabilmente, come accade a Dasha e a Mia. Si assiste quindi ad una riconfigurazione della tematica del doppio, già esplorata nei lavori precedenti dell'autrice: questa scissione non necessita più del dispositivo speculare delle gemelle, ma viene interiorizzata nelle singole figure delle Melusine, traducendosi in Agnès in una lacerante dialettica tra due istanze conflittuali, la mente e il corpo. Inoltre, se in *Melusina* è Agnès a compiere una scelta individuale rifiutando la propria animalità, in *La ragazza selvaggia* è il personaggio maschile di Giorgio, che incarna perfettamente la figura del padre-padrone, a essere mosso dal desiderio di addomesticare la figura femminile perturbante, ponendosi in aperta antitesi con l'approccio relazionale non dominante incarnato da Adam.

Accade nuovamente, sul piano compositivo, similmente a quanto avviene in *La ragazza selvaggia*, che Pugno doti la sua narrazione entro coordinate storiche reali: un chiaro esempio ne sono i riferimenti al confinamento pandemico durante l'epidemia di Covid-19 - che riconfigura le dinamiche di isolamento e prossimità corporea -

oppure la menzione all'ambiente accademico di Oxford, in cui Alice intraprende, per poi interromperli, gli studi in biologia marina. Questo ancoraggio storico non esaurisce tuttavia la fitta trama di corrispondenze tra i romanzi, i quali dialogano profondamente sul piano dei richiami topografici.

Il motivo del doppio geografico riemerge in particolare nel raccordo tra Stellanova - città descritta nuovamente come spazio di reclusione antropica e situata a ridosso della riserva forestale di Stellaria - e Stellamarina, piccolo borgo nato come modesto insediamento di pescatori, progressivamente snaturato dall'espansione turistica, e prossimo a Nostra Signora della Foresta. Quest'ultimo, una riserva marina preclusa all'uomo, custodisce una biodiversità spontanea ed unica, a riprova di come il «Terzo Paesaggio»[213] non evolva «secondo curve temporali semplici ma secondo le modalità biologiche dell'ambiente»[214]. Sia Stellaria sia Santuario incarnano con precisione il concetto di Clément: a Stellaria la vegetazione viene rappresentata nel lento processo di inglobamento dei resti degli edifici antropici, mentre al Santuario le rovine costiere vengono gradualmente assorbite dal moto delle maree. Entrambi si configurano quindi come territori indomiti e indomabili, esempi delle possibili declinazioni di quell' «undomesticated ground»[215] inteso da Stacy Alaimo come una natura non passiva, bensì come agente comunicativo e terreno d'elezione per la riappropriazione dell'autonomia e della libertà del soggetto femminile. In tale configurazione, l'elemento idrico si fa spazio anti-domestico per eccellenza, che dal rinselvatichimento individuale di Dasha si espande in una ibridazione collettiva utopica e matrilineare.

È necessario sottolineare inoltre come la trasfigurazione della Melusina rifugga qualsiasi idealizzazione edenica, poiché l'ibrido è contemporaneamente «sogno-incubo» (M, p. 52). I soggetti femminili di Pugno non si limitano a rivendicare un'emancipazione circoscritta alla sfera individuale, ma la saldano indissolubilmente a quella dell'ecosistema terrestre e marino con cui coesistono. Ciò non di meno, Pugno elude accuratamente ogni deriva mistica incentrata su una "Madre natura" vittimizzata e connessa ad una femminilità passivamente violata: la terra e il femminile si affermano piuttosto come agenti riflessivi, enigmatici e opachi, pienamente iscritti nelle tensioni storiche, capaci di abitare la propria costitutiva ambiguità.

---

213 G. CLÉMENT, *Manifesto del Terzo paesaggio*, cit., p. 48.

214 Ibidem.

215 S. ALAIMO, *Undomesticated Ground*, cit., p. 2.

Lo scarto che distanzia gli ultimi due romanzi dall'esordio narrativo di Pugno, in cui Mia scaturiva dalla violenza interspecie di Samuel, così come dalla trilogia ortesiana - nella quale, assumendo come esempio *L'Iguana*, la metamorfosi riflette la proiezione del desiderio altrui ed Estrellita viene salvata dal processo di spoliazione dell'ego del protagonista maschile -, risiede proprio nel superamento dell'ibridismo come condizione biologica subita e innata. In Dasha prima, e poi coralmente in Marie-Ange, Alice ed Emma, l'abitare la soglia e la mostruosità diviene una postura ontologica deliberata: una profonda immersione materiale (*grounded immersion*) che converte i corpi femminili e gli elementi naturali in agenti di decostruzione dei dispositivi patriarcali di dominio.

CAPITOLO 8. *Fiction* disillusa: l'approccio teorico di Pugno a metà tra prosa e poesia

Si insiste troppo, in generale, sull'uomo.
Il poeta dice che lo studio appropriato dell'umanità
è l'uomo. Io dico: studia per dimenticare tutto questo.
Abbraccia più ampie visioni dell'universo.
- *Henry David Thoreau, Journal*

8.1 L'illusione irraggiungibile del giardino addomesticato: un diario di appunti per le generazioni a venire

L'opera *In territorio selvaggio* viene pubblicata per la prima volta nel 2018 su iniziativa dell'editore di Nottetempo, Andrea Gessner, all'interno della collana «gransasso | trovare le parole», gestita da Daniele Giglioli. A Pugno viene affidato il compito di riflettere sul termine "selvaggio":

> *Pareva all'editore che l'autrice avesse in sé da sempre un territorio selvaggio che generava via via le figure i miti i ritmi da cui sono scanditi i suoi libri di versi e i suoi romanzi. Un territorio tutto suo, e insieme di tutti, o meglio di nessuno. I veri boschi non sono di nessuno.*
>
> *Per questo le abbiamo chiesto di trovare le parole per condurre, per quanto possibile, il lettore dentro quel territorio. Non per mapparlo, misurarlo, esaurirlo, ma per attraversarlo insieme, sicuri che ci sarebbero stati incontri, sorprese, avventure, fate morgane, trappole, imprevisti, pericoli e prodigi.*
>
> *Ogni lettore riconoscerà i suoi*[216].

[216] LAURA PUGNO, *In territorio selvaggio*, Milano, Nottetempo, 2018, cit, p. 10. D'ora in avanti le citazioni tratte da quest'opera saranno indicate direttamente nel testo, tra parentesi, con la sigla TS e il numero di pagina.

Pugno apre il volume parafrasando i versi montaliani di *Piccolo Testamento,* gli stessi con cui Marie-Ange concluderà la sua raccolta di fiabe sulle creature pelagiche nel successivo *Melusina*.

Attraverso una scrittura ampiamente frammentaria, l'autrice compone un'opera dichiaratamente ibrida, sospesa tra il quaderno di appunti, la raccolta aforistica e il saggio teorico - dove a dominare sulle asserzioni sono le formule interrogative - funzionale al superamento dei confini tradizionalmente legati ai generi letterari. Questo scardinamento si realizza mediante una scelta linguistica che contamina una scrittura poetica e prosastica, traducendo nuovamente sul piano formale l'istanza teorica e approdando ad una scrittura che, rifiutando ogni dualismo, si rende scrittura selvaggia.

Emerge ancora la profonda assimilazione del concetto clémentiano di "Terzo paesaggio", che in *In territorio selvaggio* assume una valenza generativa. Pugno costruisce una stringente analogia tra il Terzo paesaggio e la poesia: entrambi sono confinati ai margini urbani o all'incolto del mondo editoriale, ma è proprio questa decentralità a costituirne il valore primario, una forma di resilienza indipendente ed unica. La poesia, al pari del Terzo Paesaggio, è uno «spazio che non esprime né potere né la sottomissione al potere»[217], un'area naturale e improduttiva che si configura, in virtù di queste caratteristiche, in "uno spazio sacro"[218]. Nelle riserve, nei residui e negli insiemi primari proliferano ecosistemi spontanei destinati a custodire «il futuro biologico»[219] planetario, così come la poesia diventa luogo di custodia del futuro linguistico ponendosi come «spazio comune del futuro» (TS, p. 119), una soglia di sottrazione dal linguaggio razionale e di riappropriazione del selvaggio, analoga a quanto avviene con i frammenti poetici celestini di *Melusina,* attraverso cui l'acqua riacquisisce progressivamente il controllo del flusso narrativo.

Pugno estende questo parallelismo tra la creazione poetica e le erbe selvatiche che infestano gli angoli dei giardini domestici nel modo che segue: «La poesia, le erbe, erbacce quindi? Leggermente mosse dal vento. Le ginestre di Leopardi? È poco, è molto?» (TS, p. 119). Tuttavia, la tesi cardinale del saggio rivela come il selvaggio - che non esiste in natura, ma viene creato quando «chiudiamo la porta di casa» (TS, p.

---

[217] G. CLÉMENT, *Manifesto del Terzo paesaggio*, cit., p. 11.
[218] Ivi., p. 52.
[219] Ivi., p. 28.

38) - non sia un altrove esteriore ed estraneo, bensì un principio che «deriva dal corpo» (TS, p. 69).

La diffidenza verso la saldatura tracciata da Pugno tra corpo e selvaggio, approfondita in seguito, si riflette nella predilezione dei lettori per i romanzi rispetto alla poesia: laddove la forma poetica opera come esplorazione solitaria alle estreme frontiere della lingua, la prosa si impone invece come «il momento in cui il bottino di queste esplorazioni viene riportato alla comunità» (TS, p. 46). La poesia è quindi un'arte in grado di prosperare con minimi mezzi e accetta il rischio di disorientarsi al suo interno come in una boscaglia inesplorata, mentre il romanzo, necessitando di «un sistema sociale avanzato, un'industria editoriale avanzata, una produzione di massa» (TS, p. 88), costituisce un territorio addomesticato, predisposto a offrire rassicurazione e conforto, specchio di «una società che vive nelle case, che trascorre la propria vita – i giorni; le notti – nello stesso luogo» (TS, p. 29). Eppure, se il pensiero occidentale ha operato una cesura proiettando il "selvaggio" all'esterno - l'*hic sunt leones* delle cartografie antiche, inteso come luogo inesplorato e potenzialmente pericoloso -, la vera letteratura, spiega Pugno, è in grado di mostrare l'intima contiguità che da sempre unisce, dentro di noi, questi mondi ritenuti inconciliabili.

Per chiarire tale prospettiva, Pugno ricorre alla triade metaforica del giardino, del bosco e del deserto: tre geografie mentali le cui interconnessioni vengono svelate a poco a poco. Il giardino si configura inizialmente come un «Eden, in cui crescono alberi di mele dorate, irraggiungibili» (TS, p. 22): un perimetro confortante, analogo al romanzo, dove ogni nuova conoscenza traumatica viene interdetta. Al polo opposto si situa il bosco, come «luogo del selvaggio per eccellenza» (TS, p. 16), ambiente estraneo, incoltivabile e perturbante, in cui dimora l'albero della conoscenza e il dolore che questa conoscenza irrimediabilmente comporta poiché «di fronte all'albero della conoscenza del bene e del male si è lasciati soli» (TS, p.23). A questi due scenari si aggiunge infine quello del deserto, distesa di desolazione radicale, destinato a inglobare «in se stesso i boschi che sono stati, e le città» (TS, p. 112).

Viene poi svelata la convergenza tra queste tre geografie che appaiono alla società come diametralmente opposte: «giardino e bosco coincidono» (TS, p. 112) e così anche «bosco e deserto» (TS, p. 112).

Per spiegare questo passaggio teorico è necessario sottolineare come Pugno sostenga la necessità di sviluppare una disillusione circa la dicotomia tra giardino - come spazio interno, rassicurante e addomesticabile - e bosco - territorio selvaggio e inconoscibile

-, allo stesso modo in cui risulta indispensabile, nell'orizzonte contemporaneo dell'Antropocene, azzerare la frattura tra mente e corpo. Il corpo è infatti «il primo luogo del selvaggio» (TS, p. 20), come occhi gialli che ci scrutano dall'oscurità interiore, che scopriamo appartenere a noi stessi. Il corpo sanguina, si modifica, invecchia e resiste ad ogni assoggettamento, al punto che ogni pretesa di controllo coercitivo si rivelerà destinata al fallimento, poiché «alla prima occasione si libera. Cercando anche la distruzione, se necessario» (TS, p. 20). Si tratta della medesima ribellione somatica riconducibile all'irresistibile magnetismo dell'elemento idrico in Agnès o nel riaffiorare dell'istinto primordiale in Mia, la quale si riappropria della propria ferinità, nonostante la nascita in cattività.

L'autrice sancisce una perfetta equivalenza ontologica «Il corpo è la mente. La mente è il corpo» (TS, p. 24) ed è quando la coscienza accetta di riconoscere la propria intrinseca animalità che si dischiudono percorsi percettivi inediti. È quanto accade in *Melusina* nel momento in cui Alice acconsente alla necessità biologica dell'ibridismo, abbandonandosi a una trasmutazione corporea e spirituale che le permette di collegarsi organicamente all'ecosistema marino.

In un pianeta minacciato dalla desertificazione, l'unica strategia di sopravvivenza risiede allora nell'insegnamento del cactus - «corpi diventati case di sé stessi, ridotto al minimo il bisogno di acqua» (TS, p. 113) -, ovvero nell'abitare pienamente il proprio corpo, comprendendone e rivendicandone la costitutiva matrice animale:

> Nel tuo corpo abita una comunità. Sentirsi a casa con i tuoi demoni e i tuoi *daimon.* Questa è una versione, l'altra è la comunità esterna, quella che comunque vuole abitare il tuo corpo, definirlo, deciderlo. Avere potere su di te. Ogni vero potere, anche quello sulle menti, passa dai corpi. Sono la stessa cosa (TS, p. 107).

Personaggi come Dasha incarnano quindi perfettamente questo paradigma, mediante l'immersione radicale nel selvaggio, attraverso una mente che congiuntamente al corpo smette di percepirsi come un'eccezione rispetto all'ordine naturale:

> Sentirsi a casa nel proprio corpo. Al punto che quella casa sia sempre insieme a te, in ogni luogo sia te, anche nel bosco, essere il bosco. Non potrai esserne, quindi, dal tuo corpo, sgusciato fuori come una lumaca, con un uncino aguzzo. Non hai esoscheletro, sei

> lo scheletro e la carne, non hai opposti perché sei entrambi, nello stesso tempo, con la stessa intensità. Da te continua a scaturire per sempre il tuo conflitto, ma tu non ne hai paura (TS, p. 107).

A chiarire la resistenza umana a questa innovativa traversata è la stessa Pugno in un'intervista con Giuseppe Zucco di «Minima et moralia». Alla domanda esplicita sulle ragioni dell'angoscia dell'uomo nel territorio selvaggio, l'autrice risponde infatti che:

> Perché segretamente sappiamo benissimo tutto questo, sappiamo cosa vi troveremo, cediamo alla paura di noi stessi, di ciò che ci è più familiare e che più nel tempo, come il corpo stesso, ci diventa straniero, *Unheimlich*. La distanza tra il giardino e il bosco, tra noi e noi stessi, è sempre di un passo, ma nell'attraversarla, come nelle fiabe, quando ci voltiamo indietro, ci rendiamo conto che invece sono trascorsi forse cento, forse mille anni[220].

8.2 L'ambientalismo di Pugno quando ciò che rimane siamo *Noi senza mondo*

Il volume *Noi senza mondo* è stato pubblicato per la prima volta da Marsilio Editori nel 2024. Pensata come prosecuzione teorica di *In territorio selvaggio*, l'opera ha alle spalle una produzione stratificata e discontinua, segnata da riprese e abbandoni, rammentata dall'autrice stessa:

> Ho iniziato a scrivere questo libro tre volte: tre anni fa, due anni fa e adesso. I due anni fa di questo adesso era il 15 marzo 2020, a Madrid all'inizio del lockdown. Le prime pagine di allora erano punteggiate, come le uova screziate di una fenice, di notazioni quasi diaristiche di quello che stava succedendo, a me e a tutti[221].

L'ibridismo già sperimentato in *In territorio selvaggio* si dilata nuovamente oltre la dimensione di genere, acquisendo una tensione verso il collettivo che trova il proprio modello nell'ultima trascrizione attendibile, anche se incompleta, di *Nuova Arte della*

---

[220] Cfr. G. ZUCCO, *In territorio selvaggio: un'intervista a Laura Pugno*.

[221] LAURA PUGNO, *Noi senza mondo*, Venezia, Marsilio Editori, 2024. cit, p. 117. D'ora in avanti le citazioni tratte da quest'opera saranno indicate direttamente nel testo, tra parentesi, con la sigla NSM e il numero di pagina.

Guerra, celebre come «manoscritto umano» (NSM, p. 7), di Sun Tzu. Numerose attestazioni dimostrano come il testo fosse inciso originariamente su diversi materiali - «su foglie, su brandelli di corteccia e in parte su corpi di donne e uomini» (NSM, p. 8) -, dando vita non al volume cartaceo tradizionale, ma ad una «composizione che è farsi seme e terra, che germoglia nella mente» (NSM, p. 8). Tramandato attraverso numerose generazioni, il testo si configura come prodotto di una scrittura collettiva che scardina la concezione individualistica della figura autoriale. La scrittura allora si riscopre nella sua intrinseca continuità con la materia viva, umana e non-umana, trasformandosi in un flusso sistemico che attraversa corpi e coscienze collettive. Tale eredità genera forme imitative sempre più diffuse:

> Quando si cominciò a sapere, ad avere notizia [...] della *Nuova Arte della Guerra,* ci furono fenomeni di imitazione. Piccoli gruppi si riunirono in comunità intorno a leader carismatici, e diventarono libri. Anche loro tracciarono le parole di un testo sulla propria pelle e su quella degli altri [...] Di uno di questi gruppi sappiamo che si era raccolto intorno a *L'ultimo dei Mohicani* di James Fenimore Cooper (NSM, p. 10).

La storia di Cooper del 1826 funge da testo fondativo e generatore di *Noi senza mondo*, per cui Pugno vi ricorre lungo l'intero arco argomentativo come testimonianza - per quanto mediata dal codice finzionale - della scomparsa di una civiltà: una vera e propria «scatola nera» (NSM, p. 23), che racchiude linfa verde e marrone capace di svelare i limiti della conoscenza umana e l'entità delle perdite ecologiche negli anni. L'autrice gioca sulla denominazione del testo con la sigla «TLOTM_1826» (NSM, p. 91), trattandola come un file d'archivio o una vera e propria capsula del tempo:

> In un certo senso*, L'ultimo dei Mohicani* è una scatola nera, un dispositivo per immagini o ologrammi che proietta intorno a noi un bosco.
> Un mondo in cui accade la fine di un mondo.
> Una scatola per conservare l'oscurità.
> [...] lo scritto ritrovato in una necropoli, una sepoltura già quasi completamente ricoperta di verde, già mondo-senza-di-noi, può essere tracciato in una lingua ormai completamente perduta, non traducibile senza una stele di Rosetta che la sveli (NSM, p. 26).

L'ultimo dei Mohicani evoca la scomparsa del mondo, non nella sua totalità, quanto nel tramonto di uno specifico paradigma storico-culturale di relazione con la natura. Questo orizzonte, così come il bosco dove si muovono Cora, Alice e Hawkeye, viene trasfigurato da Cooper - ispirato dai paesaggi del Nord America della fine del 1757 - in un luogo mitico e simbolico. Il critico Goffredo Fofi rileva come la narrazione si collochi «nonostante il pretesto storico, in un'aura già simbolica, quasi astratta, dove la foresta e il lago sono la Foresta e il Lago delle prove arturiane ben più che uno specifico lago e una reale foresta» (NSM, p. 40), una natura idealizzata dove:

> Non si sciupano pallottole e non ci si abbandona a crudeltà inutili. Hawkeye dice: "Ritengo peccato uccidere un secondo cervo prima di aver mangiato il primo [...]". E tanto è vero che quando, in The Deerslayer [...] si lascia andare a un delitto gratuito (un uccello in una gara di tiro), verrà punito (si punirà) finendo catturato da una tribù nemica (NSM, p. 43).

Il bosco smette di essere un semplice scenario geografico, per farsi teatro iniziatico in cui i protagonisti intraprendono una vera e propria *quest* - motivo del titolo alla prima parte dell'opera - arturiana del cavaliere che si confronta con il proprio destino. Il bosco si carica quindi della valenza archetipica della foresta magica e perigliosa, configurandosi come la soglia del selvatico.

Questa soglia, che stabilisce un distanziamento tra la sfera rassicurante dell'umano dal non-umano incontrollato e selvaggio, si estende fino a investire e decostruire il concetto stesso di "mondo". Richiamando il pensiero del teorico degli iperoggetti Timothy Morton, Pugno mostra come il vero cambiamento avvenga con il dissolvimento del concetto stesso di "mondo" come oggetto esterno, stabile, ininfluente. Non si tratta più di prefigurare, sulla scorta di Alan Weisman, un ipotetico *Mondo senza di noi*, piuttosto si tratta di abitare la condizione di un *Noi senza mondo*. In un pieno ribaltamento prospettico, che rinuncia alla spettacolarizzazione della catastrofe, l'autrice rivela la nostra totale e inestricabile immersione negli ecosistemi biologici. Una consapevolezza condivisa anche con Matteo Meschiari in *La grande estinzione*:

> Invece di contare su miracolose invenzioni scientifiche *in extremis*, dobbiamo puntare su l'intensificazione delle facoltà immateriali di resistenza di cui l'uomo è capace. [...] allo stesso modo dobbiamo dotarci nuovamente di un cuscino armonizzatore di sogni [...] quelli che ci aiuteranno a decentrare l'io/noi che è all'origine dell'idea stessa di fine (NSM, p. 83).

Insieme al concetto di mondo viene ridefinito anche il concetto di collettività, attraverso un rinnovato "noi", chiamato a reinventare immaginativamente ogni atto del quotidiano, compresa la morte biologica. Nel teorizzare il decentramento dell'individuo, Pugno attinge al pensiero dell'ecofemminista Val Plumwood ed in particolare alle riflessioni raccolte nel volume postumo *The Eye of the Crocodile* (2013). Il testo trae origine dal traumatico evento autobiografico del 1965, quando, durante un'esplorazione solitaria a bordo di una canoa l'East Alligator River nel Kakadu National Park in Australia, Plumwood fu attaccata violentemente da un coccodrillo marino e trascinata sott'acqua per tre volte consecutive, riuscendo miracolosamente a salvarsi. Quest'esperienza di quasi-morte e l'essere ridotta a cibo per un altro predatore, in un mondo «violentemente eracliteo» (NSM, p. 83), la porta a scardinare l'arroganza dei presupposti antropocentrici, costringendola ad un ripensamento integrale. Le riflessioni che scaturiscono da questa esperienza spingono Plumwood ad approdare ad una concezione animista della morte, ispirata sotto certi aspetti al pensiero aborigeno, intesa non in senso letterale ma come continuità materiale tra: «la nostra forma di vita e le altre. [...] la morte è una forma di cura estrema che rendiamo alla terra e alla comunità attraverso ciò che ci costituisce, il nostro corpo, offrendo [...] conforto, speranza e vita ad altri» (NSM, p. 84). Queste forme di connessione sono perfettamente allineate al concetto di «compost vivente» (NSM, p. 73) di Donna Haraway, secondo cui, in un mondo leso e vitale, irrimediabilmente segnato dall'uomo, il "making kin" multispecie è l'unica possibilità di sopravvivenza comunitaria. L'ibridismo che si forma allora - esplorato nella terza sezione del libro intitolata *Metamorfosi* - coincide con la nascita di forme alloctone e invasive che, per citare Fred Pearce nel suo *Why Invasive Species Will Be Nature's Salvation* (2015), manifestano una sorprendente forza rigenerativa:

> introdotta a caso o a forza, che riesce non solo a sopravvivere ma a prosperare, che ricrea una foresta intatta dove c'è solo devastazione,

> che con il tempo riesce a diventare old-growth, antica a sufficienza da essere considerata primordiale. (La poesia fa questo, nella letteratura) (NSM, p. 48).

Nel medesimo modo operano i funghi matsutake descritti in *Il fungo alla fine del mondo* dall'antropologa Anna Lowenhaupt Tsing: «tendono a crescere prevalentemente in ambienti antropici devastati, facendo nascere la possibilità di nuove forme di vita per quanto incerte e precarie, di nuove *patch* di Olocene» (NSM, p. 74).

Lungi dell'offrire una sterile assoluzione morale alle devastazioni sistemiche prodotte dall'Antropocene, il concetto di «*New Wild*» (NSM, p. 75) di Pearce diventa per Pugno un bagliore di speranza per le generazioni a venire, per cui specie impreviste sono in grado non solo di integrarsi e prosperare nel nuovo ecosistema contaminato, ma di generare nuova natura selvaggia.

In *Noi senza mondo* le visioni di Pearce e Haraway, anziché configurarsi come utopie irrealizzabili, si rivelano come «un tratto arcaico che torna a essere visibile» (NSM, p. 108): un invito ad abbandonare l'antropocentrismo dell'"io" per aprirsi a una relazionalità multispecie.

Questa indagine saggistica è infine intervallata nel testo di Pugno da inserti poetici. Sono proprio le poesie a veicolare la metamorfosi corporea culminante nelle ultime pagine, dove una misteriosa figura femminile attraversa un progressivo processo di "inforestamento": un esito che porta a compimento il processo ibridante che, da Mia e Dasha, conduce alle figure acquatiche delle Melusine.

In un panorama letterario incline a narrazioni dal basso tasso di finzionalità - ciò che David Shields descrive come «Reality Hunger»[222]-, Pugno assume una postura etica differente. Pur condividendo il richiamo alla responsabilità autoriale verso il presente storico, non rinuncia all'invenzione fantastica e alla trasfigurazione simbolica, riproducendo in tal modo lo scarto necessario a deporre le sovrastrutture culturali e a concepire un nuovo stato dell'esistenza.

Nelle opere del primo decennio degli anni Duemila - sotto la spinta della rinnovata urgenza di recuperare «un'etica del narrare»[223] dopo la tragedia dell'11 settembre 2001 - emergono due tratti fondamentali: la presenza diretta dell'autore nel testo e l'esigenza

[222]A. CINQUEGRANI, *I personaggi non torneranno*, cit., p. 145.
[223] Cfr., WU MING, *New Italian Epic*, cit., p. 24.

di raccontare la realtà senza mediazioni[224]. Eppure, come sottolinea Alessandro Cinquegrani, l'esplosione della *non-fiction* e la presenza di elementi reali appaiono insufficienti per descrivere un fenomeno culturale complesso, per cui è utile riprendere la nota di Walter Siti a *Troppi paradisi:*

> All'opposto di quanto accade nei romanzi-a-chiave, dove i fatti veri vengono attribuiti ai personaggi "in maschera", qui a persone reali, indicate con nomi e cognomi, si attribuiscono fatti esplicitamente fittizi. Così funziona la post-realtà, nel regno dell'immagine, dove il prezzo da pagare per la propria notorietà è di essere trasformati in personaggi quasi-veri, condensatori di fantasmi[225].

L'utilizzo generico di piani di realtà differenti è presente anche nelle ultime opere di Pugno, qui analizzate, ma con un capovolgimento preponderante per cui non è la *fiction* a invadere la realtà, come nelle narrazioni degli anni Duemila, ma la realtà a filtrare a intermittenza dentro la cornice visionaria e finzionale.

.

[224] Cfr. ALESSANDRO CINQUEGRANI, *I personaggi non torneranno? La letteratura contemporanea tra finzione e realtà*, Roma, Carocci editore, 2024, cit., pp. 150-151.
[225] A. CINQUEGRANI, *I personaggi non torneranno?,* cit., p. 145.

CONCLUSIONI

In questo percorso si è evidenziato come a collegare Anna Maria Ortese e Laura Pugno sia una profonda sensibilità verso l'alterità non-umana e le complesse riflessioni che investono l'Antropocene e gli impatti antropici sul pianeta. Nonostante dunque la diversità temporale e i dispositivi narrativi prescelti, le due autrici si distinguono per l'impegno costante volto a ripensare l'apertura verso l'altro.

Pur sfruttando un'ibridazione formale, che abbatte i confini tradizionali dei generi, entrambe ricorrono ad una finzione straniante, investita di una funzione deformante rispetto all'orizzonte concettuale dualistico occidentale. In Ortese tale deformazione si riscontra nella sintassi ellittica, nella temporalità e spazialità indefinite e sospese, nelle figure multiformi perturbanti e nei frequenti appelli al lettore che spezzano l'illusione letteraria; in Pugno si esprime mediante una lingua asettica ed essenziale, che riporta la violenza sistemica con tono monocorde che massimizza l'effetto straniante attraverso la costruzione di universi finzionali a cui vengono connessi riferimenti a dati storici reali e narrazioni prive di discorso diretto, dove a prendere la parola è la terra stessa per mezzo di una poesia dal timbro oracolare.

Ortese utilizza il fantastico, dalla matrice cristiana-panteista, per estendere orizzontalmente l'accezione di "umanità" a tutte le creature terrestri, tentando di integrare figure come Estrellita, Hieronymus e Alonso nel "cerchio dei diritti". La salvezza di queste creature ibride si compie unicamente attraverso un processo di compassione ed empatia, e conseguentemente di "discreazione" intesa come spoliazione dell'ego da parte dei testimoni umani.

Nei mondi finzionali di Pugno, al contrario, l'attenzione si sposta progressivamente dal testimone umano - la cui rilevanza si riduce drasticamente, come nei casi di Samuel, di Tessa e Nicola e infine di Adam - alle creature oltreumane, che si riappropriano della centralità e della gestione della narrazione. A queste figure è affidato il futuro biologico planetario, in un ribaltamento radicale che vede il mondo marginalizzare progressivamente l'umano.

L'ibridismo stesso nelle creature ortesiane è innanzitutto subìto, per cui queste figure sono vittime dei soprusi umani e si presentano nel loro tentativo di ottenere un'accettazione e un pieno riconoscimento sociale. Tale condizione ibrida è ontologica in Alonso, ma si sposta su un piano simbolico per mezzo dello sdoppiamento onomastico con la figura umana: un dispositivo di straniamento - che si distingue dallo

sdoppiamento gemellare de *La ragazza selvaggia* o interiore di *Melusina* - che fa crollare ogni pretesa gnoseologica dei personaggi umani, permettendo loro di riconoscere la sacralità delle "Piccole persone". In Pugno, invece, il dispositivo del doppio mette in scena la lacerazione provocata dalla mutazione in seguito all'accettazione del *continuum* uomo-natura.

Per questo motivo i personaggi oltreumani pugnani compiono un passo ulteriore: il loro linguaggio rifiuta ed esclude il *logos* cartesiano. A differenza dei personaggi ortesiani - come Estrellita - che, pur con alcune difficoltà, tentano di esprimersi e ragionare secondo i dettami antropocentrici e logocentrici pur di rivendicare il loro diritto al riconoscimento.

L'ibrido ortesiano incarna infatti la vittima innocente e oppressa fino al sacrificio finale, le figure multispecie di Pugno sono dotate di una forte *agency* e potere di autodeterminazione e la capacità di compiere atti di violenza nell'ottica della propria autoconservazione, suscitando nell'uomo un misto di incantamento e timore, di familiarità ed estraneità: sono gli *strange stranger* teorizzati da Timothy Morton.

Lo scarto tra le due autrici risiede quindi nella traiettoria delineata dal rapporto interspecie: laddove Ortese immagina relazioni individuali che attivano nel soggetto umano una concezione nuova del mondo, risvegliando l'etica della custodia e accettazione dell'alterità, Pugno raffigura specie inedite nella loro intrinseca solidarietà ecosistemica e nella loro disposizione ad accettare la presenza umana qualora essa si dimostri rispettosa, come nel legame tra le Melusine e Adam. L'umanità di Pugno viene comunque superata o marginalizzata: Adam stesso è percepito come una figura esterna rispetto alla comunità femminile e pelagica delle Luci del Nord.

Si è inoltre notato come la narrativa ortesiana aneli al ripristino di un'antica armonia perduta, simboleggiata dalla rappresentazione del territorio desertico americano come eco di un Eden originario. Tale condizione è recuperabile unicamente mediante la compassione e l'azzeramento dei preconcetti della "cultura dell'arroganza" - incarnata dalla borghesia milanese e capitalista o dagli intellettuali degli anni di piombo -, riscoprendo l'antico legame di fratellanza con la natura. La mentalità dei bambini è emblematica dello scardinamento della logica intellettuale che ha privato l'uomo del contatto con l'ambiente e le creature che lo circondano e la lingua infantile, poiché scorretta e sgrammaticata, è in grado di cogliere con più efficacia l'identità fluida delle creature multiformi. A questa dimensione infantile si unisce la magia, come ulteriore

chiave di accesso privilegiata per cogliere l'invisibile legame tra le cose, superando le tradizionali maglie razionali.

In Pugno, invece, che con *Sirene* prospetta un mondo preapocalittico dove l'*Homo sapiens* si avvia all'estinzione per lasciare in eredità la terra ad un nuovo soggetto postumano, si compie un'inversione teorica in *La ragazza selvaggia*, *Melusina* e *Noi senza mondo*: si prende atto della mera eventualità di un mondo senza di noi, oltre che del necessario annullamento del concetto stesso di "mondo" inteso come alterità separata, esterna e selvaggia. L'umanità deve abbandonare la centralità dell'io, per predisporsi ad una *grounded immersion* con l'ecosistema non addomesticabile. In quest'ottica, Pugno invita i lettori a superare la rigida dicotomia tra interno domestico ed esterno selvaggio, poiché non solo la natura pervade ogni spazio, ma costituisce parte integrante della nostra stessa corporeità. Per Ortese il giardino rappresenta al contrario l'ultimo rifugio dei reietti - come accade ne *Il cardillo addolorato* - e, come emerge in *Corpo celeste*, si contrappone la concezione utilitaristica del paesaggio tipico delle città industriali del Nord Italia al legame affettivo custodito nelle cittadine meridionali, dove la presenza domestica diffusa delle piante attesta un legame naturale non ancora reciso.

La critica mossa alla cultura tecno-capitalista e al binarismo ontologico, incentrata sulla revisione delle sovrastrutture culturali piuttosto che sulla mera cronaca della devastazione ambientale con l'avvento dell'*homo technicus*, pone Ortese al di fuori dei panorami letterari dominanti del Novecento e la rende una precorritrice delle istanze ecocritiche sviluppate da figure come Val Plumwood, Donna Haraway e Rosi Braidotti.

La proposta di Pugno risente invece dell'insegnamento di Gilles Clément e dialoga esplicitamente la pratica delle parentele interspecie - il *making kin* - di Haraway, esortando a "inforestarsi" per diventare tutt'uno con l'ambiente. In questa direzione è evidente il richiamo a Val Plumwood, che concepisce la morte come forma estrema di cura e restituzione alla Terra - attraverso cui doniamo il nostro corpo alla comunità planetaria -, e a Carol J. Adams, il cui concetto di "*absent referent"* illumina il nesso tra consumo di carne e violenza di genere.

Ponendosi nelle coordinate dell'"Antropocene inconscio" identificato da Bould, Pugno intercetta inoltre l'urgenza della New Italian Epic immaginando il passaggio di testimone a nuove specie destinate a ereditare il territorio ormai inabitabile, come i funghi matsutake di cui parla in *Il fungo alla fine del mondo* Anna Lowenhaupt Tsing,

o più in generale il concetto di *"New Wild"* di Fred Pearce. Eppure, la scelta dell'elemento finzionale si pone in controtendenza rispetto alla massiccia diffusione della *non-fiction* nella narrativa degli anni Duemila, dove la finzione invade la realtà che diviene il vero punto di partenza della narrazione.

Se dunque Ortese anticipa profeticamente nodi cruciali delle attuali istanze ecocritiche, Pugno si iscrive pienamente nel dibattito sulla crisi ecologica e biopolitica attuale, dando vita ad opere di resistenza immaginativa.

ABBREVIAZIONI

AV= Alonso *e i visionari*, Milano, Adelphi, 2017 (1996).

CA= *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1997 (1993).

CC= *Corpo Celeste*, Milano, Adelphi, 1997.

I= *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 2016 (1965).

M= *Melusina*, Milano, Hacca, 2022.

NSM= *Noi senza mondo*, Venezia, Marsilio Editori, 2024.

PP= *Le Piccole Persone*, Milano, Adelphi, 2016.

RS= *La ragazza selvaggia*, Venezia, Marsilio Editori, 2016.

S= *Sirene*, Venezia, Marsilio Editori, 2017.

TS= *In territorio selvaggio*, Milano, Nottetempo, 2018.

BIBLIOGRAFIA

Adams J. Carol, *Ecofeminism and The eating of Animals*, in «Hypatia», vol. 6, n. 1, 1991.

Alaimo Stacy, *Allo scoperto. Politiche e piacere ambientali in testi postumani*, trad. Laura Fontanella, Milano, Mimesis, 2024.

Albanese Carlotta, *Il dibattito tra letteratura e industria: «Il Menabò 4»*, in «Sinestesieonline», n. 36, 2022.

_____, *Feminism, Nature and Discursive Ecologies*, Open Humanities Press, 1996.

_____, *Undomesticated Ground: Recasting Nature as Feminist Space*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.

Andersen Hans Christian, *La regina delle nevi e altri racconti*, Milano, Rizzoli, 2018.

Antonello Pierpaolo, *Post-umano, troppo post-umano: Sirene di Laura Pugno*, in «Narrativa», n. 43, 2021.

Åsberg Cecilia e Braidotti Rosi, *Feminist Posthumanities: Redefining and Expanding Humanities*, in «The Edinburgh Companion to the New European Humanities», Edinburgh, Edinburgh University Press, 2024.

Attanasio Elisa (a cura di), *Ai margini dell'umano. Luoghi, scrittura e pensiero di Anna Maria Ortese*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2025.

_____, *Divenire drago: esplorazioni nell'opera di Ortese*, Bologna, Pendragon, 2022.

Baioni Elisa, Cuadrado Payeras Lidia María , Macelloni Manuela*, Antropomorfismo*, in *Abbecedario del postumanismo*, Milano, Mimesis, 2021.

Braidotti Rosi, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, trad. di Angela Balzano, Bologna, DeriveApprodi, 2014.

_____, *Madri mostri e macchine*, trad. di Anna Maria Crispino, Roma, Castelvecchi, 2021.

Bould Mark, *L'Antropocene inconscio. La cultura del disastro climatico*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2022.

Buzzati Dino, *La dolce notte*, in *Il colombre e altri racconti,* Milano, Mondadori, 1989.

Calvino Italo, *Il barone rampante,* a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 1993.

Cerasa Serena, *L'Iguana di Anna Maria Ortese. Per una strategia del riscatto*, in «Ospite ingrato», n. 13, 2023.

Cinquegrani Alessandro, *I personaggi non torneranno? La letteratura contemporanea tra finzione e realtà*, Roma, Carocci editore, 2024.

Citati Pietro, *La principessa dell'isola*, in *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 2016 (1965).

Clément Gilles, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2016.

Clerici Luca, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Luni Editrice, 2025.

De Gasperin Vilma, *Appunti sul viaggio di Anna Maria Ortese: L'Iguana e Il cardillo addolorato*, in «Narrativa», n. 46, 2024.

Di Rosa Rossella, *"La Questione Animale" di Anna Maria Ortese: Alonso e i visionari e l'etica del soccorso*, in «Ecozon@», VII, 2, 2016.

Fabbri Giulia, *Posthuman Existences and Ecofeminist Imaginaries in Laura Pugno's Novels Sirene (2007) and La ragazza selvaggia (2016)*, in «de genere», n. 11, 2025.

Farnetti Monica, *Leggere Ortese*, Roma, Carocci editore, 2025.

Favaro Francesca, *«Chi piange in sé»: le forme del dolore per Anna Maria Ortese*, in «Studi Novecenteschi», vol. 38, n. 81, 2011.

Giglioli Daniele, *Boschi e misteri: un labirinto (ma il labirinto è il romanzo)*, in «Corriere della Sera», 22 maggio 2016.

Haraway Donna J. , *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero Edizioni, 2019.

Iovino Serenella, *Ecologia letteraria e altri scritti di ecocritica,* Milano, Edizioni Ambiente, 2025.

La Porta Filippo, *Il racconto di una lacerazione indimenticabile richiede sobrietà*, in «Il Sole 24 Ore», 31 luglio 2016.

Leopardi Giacomo, *Zibaldone di pensieri,* in *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano, 1961.

Manetti Beatrice*, Fantasmi del potere e ritorno del sacro nella trilogia di Anna Maria Ortese*, in «Bollettino '900- Electronic Journal of '900 Italian Literature», n. 1-2, giugno-dicembre 2018.

Marsulli Claudia, *Fable with Beat. An (eco)utopian Reading of Alonso e i visionari*, in «Between», vol. XIV, n. 27, maggio 2024.

Menna Rossella, *Il cambiamento climatico in scena: una crisi di immaginazione*, in *Nuovi crocevia per lo spettacolo: linee di ricerca e generazioni a confronto*, Milano, Milano University Press, 2025.

Morton Timothy, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Roma, Produzioni Nero, 2018.

_____, *Thinking Ecology: The Mesh, The Strange Stranger, and the Beautiful Soul*, in «Collapse», VI, 2010.

Ortese Anna Maria, Alonso *e i visionari*, Milano, Adelphi, 2017 (1996).

_____, *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1997 (1993).

_____, *Corpo Celeste*, Milano, Adelphi, 1997.

_____, II *mare non bagna Napoli,* Milano, Adelphi, 1984.

_____, *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 2016 (1965).

_____, *Le Piccole Persone*, Milano, Adelphi, 2016.

Pascoli Giovanni*, Primi poemetti*, tratto da *Poesie/ Giovanni Pascoli*, Trento, Luigi Reverdito Editore, 1995, ed. elettronica Liber Liber, 2002.

Plumwood Val, *Feminism and the Mastery of Nature*, London, Taylor & Francis e-Library, 2003.

Przelucka Patrycia, *Sirene come speranza del mondo: la visione di una realtà postumana nel romanzo "Sirene" di Laura Pugno*, in «Fantascienza femminista. Immaginare il genere nella cultura italiana contemporanea», Firenze, Franco Cesati Editore, 2022.

Pugno Laura, *In territorio selvaggio*, Milano, Nottetempo, 2018.

_____, *La ragazza selvaggia*, Venezia, Marsilio Editori, 2016.

_____*, Melusina*, Milano, Hacca, 2022.

_____, *Noi senza mondo*, Venezia, Marsilio Editori, 2024.

_____, *Sirene*, Venezia, Marsilio Editori, 2017.

Rea Elisabetta, *"L'intelligente amore": epistemological hybridity in Ortese's Iguana*, in *Querellas de las mujeres: Pasado y presente*, Madrid, Caterina Duraccio (Editora), 2023.

Roncato Giulia, *Distopia-utopia selvaggia nell'opera di Laura Pugno*, in «Cahiers d'études italiennes», 42, 2026.

Rushing Robert, *Sirens without Us: The Future after Humanity,* in «Californian Italian Studies», vol. 2, n. 1, 2011.

Scaffai Niccolò, L*etteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa,* Roma, Carocci, 2017.

Sensini Francesca Irene, *Utopia con chimera. L'Iguana di Anna Maria Ortese*, in *Illustion et chimères*, Marsiglia, Presses Universitaires de Provence, 2020.

Spunta Marina e Ross Silvia, *Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022.

Wu Ming, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

SITOGRAFIA

Copernicus Climate Change Service, *Copernicus: 2025 was the third hottest year on record*, European Centre for Medium-Range Weather Forecasts, 14 gennaio 2026.
URL: https://climate.copernicus.eu/copernicus-2025-was-third-hottest-year-record (Ultima consultazione: 11/09/2026).

De Nardis Eleonora, *"L'editoria delle donne? Una magnifica sirena che sfida acque gelide e inospitali". Intervista a Laura Pugno*, in «Articolo21», 19 febbraio, 2026.
URL: https://www.articolo21.org/2026/02/leditoria-delle-donne-una-magnifica-sirena-che-sfida-acque-gelide-e-inospitali-intervista-a-laura-pugno/#:~:text=Grazie%20a%20Laura%20Pugno%20per%20restituirci%20il,critica%20ecologica%20e%20come%20progetto%20culturale%20condiviso.
(Ultima consultazione 14/08/26)

Istituto della Enciclopedia Italiana, *Utopia*, in Vocabolario on line Treccani.
URL: https://www.treccani.it/vocabolario/utopia/ (Ultima consultazione 27/07/2026)

Langella Giuseppe, *La letteratura italiana dell'antropocene e la funzione Calvino*, in «*Sanoma*», 22 aprile 2024.
URL: *https://sanoma.it/articolo/folionet/letteratura-italiana-antropocene-funzione-calvino* (Ultima consultazione: 6 /08/26)

Meddi Sara, *Intervista a Laura Pugno*, in «Immersioni Letterarie», 27 giugno 2019.
URL: https://www.immersioniletterarie.it/blog/intervista-a-laura-pugno
(Ultima consultazione 14/08/26)

Menitti-Ippolito Nicolò , *La scelta di Dasha ragazza selvaggia in cerca di libertà*, in «La Tribuna di Treviso», 12 agosto 2017.
URL: https://www.marsilioeditori.it/media/rassegna_stampa/ttv178123172430.pdf
(Ultima consultazione: 19/08/2026)

Museo Archeologico Nazionale di Taranto (MArTA), *La quercia: l'albero di Zeus*, in «Magazine», 2022.
URL: https://museotaranto.cultura.gov.it/it/magazine/la-quercia-lalbero-di-zeus/ (Ultima consultazione: 13/07/2026)

Pantano Salvatore, *Dalle fatue a Melusina*, s.d, in Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/32378074/Dalle_fatuae_a_Melusina (Ultima consultazione: 8/09/2026)

Piccioni Luigi, *Il volto amato della Patria. Il primo movimento per la protezione della natura in Italia 1880-1934*, Trento, TEMI, 2014.
URL: https://www.storiadellafauna.com/wp-content/uploads/2020/03/Piccioni-2014.-Volto-amato-della-patria-2a-ed.pdf
(Ultima consultazione 6/08/26)

Pugno Laura e Schiavone Ivan, *Un luogo testuale complesso. Poesia, terzo paesaggio? Un dialogo con Ivan Schiavone*, in «Le parole e le cose», 30 gennaio 2022.
URL: https://www.leparoleelecose.it/un-luogo-testuale-complesso-poesia-terzo-paesaggio-un-dialogo-con-ivan-schiavone/#:~:text=Poesia%2C%20terzo%20paesaggio%3F%2C%20rubrica%20a%20cura%20di,per%20cuore%20l'analogia%20tra%E2%80%A6%2026%20Febbraio%202021. (Ultima consultazione: 11/09/2026).

University of Cambridge Institute for Sustainability Leadership (CISL), *IPBES Report on biodiversity loss*, Sustainability Horizons, maggio 2019.
URL: https://www.cisl.cam.ac.uk/resources/sustainability-horizons/march-2019-1/ipbes-report-on-biodiversity-loss (Ultima consultazione: 11/09/2026).

Zucco Giuseppe, *In territorio selvaggio: un'intervista a Laura Pugno*, in «Minima et moralia», 9 gennaio 2019.
URL: https://minimaetmoralia.it/libri/territorio-selvaggio-unintervista-laura-pugno/ (Ultima consultazione: 18/08/2026)