



La sofferenza fatta roccia Un racconto per ragazzi di Idolina Landolfi

Diego Salvadori

Università degli Studi di Firenze (<diego.salvadori@unifi.it>)

Citation: D. Salvadori (2024)
La sofferenza fatta roccia. Un
racconto per ragazzi di Idolina
Landolfi. *Lea* 13: pp. 1-10. doi:
<https://doi.org/10.36253/LEA-1824-484x-15295>.

Copyright: © 2024 D. Salvadori.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under
the terms of the Creative Com-
mons Attribution License, which
permits unrestricted use, distri-
bution, and reproduction in any
medium, provided the original
author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the
paper and its Supporting Infor-
mation files.

Competing Interests: The
Author(s) declare(s) no conflict
of interest.

Abstract

I litosauri by Idolina Landolfi has long been overlooked by critics, yet it stands as a significant work deserving of scholarly attention. This article presents a close reading of the text, focusing on its underlying ecopedagogical substratum and exploring the intertextual, figurative, and cinematic references embedded within the narrative. Landolfi's portrayal of *I litosauri* not only offers a captivating story, but also serves as a poignant reflection on ecological concerns and human-nature relationships. By delving into the intricacies of Landolfi's prose and uncovering its rich intertextual tapestry, this analysis seeks to shed light on the literary merits of *I litosauri*, aiming to reclaim its place in contemporary discourse in children and young adult literature.

Keywords: Children Literature, Comparative Literature, Ecopedagogy, *I litosauri*, Idolina Landolfi

1. Un libro, la Terra, un corpo

È il 1999 quando Idolina Landolfi¹ approda al mondo della narrativa per ragazzi con il racconto lungo *I litosauri*, uscito per i tipi della Laterza nella collana “Narrativa per la Scuola”. Un libro sovente liquidato con fare sbrigativo dall'autrice e che tuttavia si pone a valle di una genesi assai complessa, in cui confluiscono lo spirito animalista della figlia di Tommaso Landolfi, nonché la sua straordinaria *vis* affabulatoria, pronta a tradursi in uno *storyworld* di mondi compensativi: di universi fittivi che si dissolvono l'uno nell'altro, sotto le spinte di una *rêverie* dell'istante. In seconda battuta, mette conto specificare che la marca di genere “letteratura per ragazzi” male si adatta a un libro come *I litosauri*, vuoi perché l'opera è estendibile a un bacino di ricezione più ampio, vuoi perché la scrittura – all'apparenza agile e a grandi falcate – è essenzialmente iperletteraria, nutrita da un ipotesto che, per quanto mimetizzato nelle pieghe diegetiche, non manca di rivelarsi in più zone del libro.

¹ Per un quadro generale su Idolina Landolfi, cfr. Pellegrini e Salvadori 2018.

Un testo, *I litosauri*, ingiustamente dimenticato e ormai divenuto introvabile, eppur destinato a entrare, *mutatis mutandis*, nel canone *green* della letteratura italiana per ragazzi, segnatamente a quel filone di opere che si prefiggono un'alfabetizzazione ambientale dei lettori più giovani con un intento ecopedagogico.² Non diversamente dagli *juveniles* di Gilda Musa (penso a *L'arma invisibile* del 1982), Idolina Landolfi si è posta inconsapevolmente in quel solco tracciato da una letteratura per ragazzi di tipo eco-centrato, vertebrata da una più o meno esplicita coscienza ecologica. Lo si arguisce, d'altronde, dai vari personaggi costellanti una narrazione eleggibile a teodicea ed esperienza iniziatica, dove quattro giovani adolescenti intraprendono un viaggio (prima reale, ma poi rivelatosi onirico) all'interno delle viscere della Terra.



Fig. 1 – Piramide di San Cristóbal, Messico, Wikimedia Commons

Opereremo pertanto una lettura *in itinere* e per tasselli citazionali, col duplice intento di restituire la tensione ecologica sottesa al libro, nonché fare luce sui riferimenti letterari che ne struttureranno la partitura. Tutto ha inizio in Messico, nei pressi della Piramide di San Cristóbal (fig. 1), dalla cui sommità i quattro giovani protagonisti si ritroveranno letteralmente nelle profondità del pianeta Terra: un pianeta vivo, popolato al suo interno, e da subito destinato a farsi ricettacolo proiettivo, perché è nelle sue tumescenze che è possibile intercettare le tragiche conseguenze della *hybris* umana. Non è un caso che il Guardiano della Terra, il primo nume a presidiare il ventre del globo, esibisca uno specchio pronto a riflettere, cito:

Ogni efferatezza compiuta dall'uomo dal principio della sua storia: contro i suoi simili e contro gli animali, i suoi compagni del pianeta, e contro le montagne, le foreste, i mari. Sembra davvero che il suo unico scopo sia sempre stato quello di distruggere: in primo luogo sé stesso, e poi tutto il resto. A noi di quaggiù riesce difficile comprendere i motivi delle sue azioni, e perché mai la parola pace gli sia sempre stata sconosciuta... Lui mi ha chiesto di mostrarvi alcune cose, affinché raccontiate a quelli di sopra ciò che avete visto. (Landolfi 1999, 18)

Lo spazio cerca di fare il vuoto, in un'alternanza deittica (“noi di quaggiù”, *ibidem*) che nel tracciare una linea di demarcazione col mondo di superficie finisce per esibirlo in tutta la sua soffe-

² L'ecopedagogia è ascrivibile al campo della pedagogia ambientale (*Environmental Pedagogy*), la quale include a sua volta l'educazione ambientale (*Environmental Education*) e l'educazione per uno sviluppo sostenibile (*Education Sustainable Development*). L'ecopedagogia si prefigge tre finalità educative: alfabetizzazione ambientale; ecoalfabetizzazione culturale, atta a propiziare lo sviluppo di una visione critica delle culture non sostenibili; critica degli effetti anti-ecologici del capitalismo, del colonialismo e dell'imperialismo industriali (cfr. Gaard 2006). Per un approfondimento in merito all'ecopedagogia, cfr. Misiąszek 2020 e 2022.

renza, in un regime di specularità rovesciata. Nondimeno, l'ermeneutica del sottosuolo è finalizzata a una presa di consapevolezza ("affinché raccontiate a quelli di sopra ciò che avete visto", *ibidem*) che necessita di essere rivelata al fine di porre rimedio alla crisi ecologica in corso. Landolfi porta sulla pagina una zona liminale, di soglia, cui si perviene per un cunicolo da cui pendono "bianche formazioni calcaree, dalle forme bizzarre e talvolta raccapriccianti" (17). Il tutto si risolve in

un ambiente d'immani proporzioni: non se ne distingueva la volta, sotto cui aleggiava una spessa nube di vapore luminoso, che costituiva appunto la fonte di luce. Le pareti apparivano in una lontananza remota, simili a poderosi bastioni che proteggevano una città. Nel mezzo era un roccione grigio e lucido come la pirite, il quale, tagliato in maniera irregolare ma, sembrava, secondo un determinato disegno, in molte delle innumerevoli sfaccettature recava imprigionato il riflesso di un volto. Riflesso che non apparteneva a nessuno: nella caverna, infatti, non c'era anima viva. Solo, il vapore si addensava a tratti in figure; senza, però, che si avesse il tempo di distinguere i contorni, esse nuovamente venivano riassorbite nella coltre impenetrabile. (*Ibidem*)

Se da un lato, il passo intensifica la leggibilità del *lithos* ("un roccione grigio e lucido come la pirite", *ibidem*); dall'altro, la narrazione propizia uno sguardo dinamico, simultaneo, multifocale, tale da incrementare l'immersività nel tessuto diegetico nonché nelle immagini restituite dal già citato Specchio della Terra. Anzi, per certi aspetti, è la scrittura stessa a simulare *per verba* tale fusionalità e suggerire un'interazione incorporata tra spettatore e oggetto rappresentato:

Focalizzandovi l'attenzione, era come se la lascia superficie inglobasse lo sguardo, che in tal modo riusciva a vedere al di là, dove si dispiegava un mondo in movimento che aveva tutte le caratteristiche della realtà. *Vi è mai capitato di immaginare di poter penetrare nel paesaggio dipinto in un quadro? Ecco, era un procedimento dello stesso tipo: e i quattro ragazzi si ritrovarono a vivere scene diverse ma sempre angosciose.* (19, corsivo mio)

L'intrusione del narratore e il suo interpellare il polo del narratario – ("vi è mai capitato di immaginare", *ibidem*) – aumentano il tasso immersivo, facilitando altresì lo slittamento deittico, e cioè "il modo in cui i fruitori di una storia spostano il loro 'centro deittico' dal mondo reale al mondo narrativo" (Bernini e Caracciolo 2014, 38). Nondimeno, l'estratto citato chiarisce l'*employment* fluido, e per certi aspetti "plastico", de *I Litosauri*, da intendersi alla stregua di un racconto per via simultanea: il dispiegarsi di universi paralleli (e chiaro è il riferimento alla teoria di Hugh Everett III)³ che si risolvono in uno spazio a prospettico, ubiquo, ma oltremodo discreto e omogeneo (Calabrese 2011, 18).⁴ Il libro è allora superficie proiettante e proiettiva, mentre lo Specchio è eleggibile a membrana translucida, osmotica, tale da offrire ai personaggi – ma oltremodo al lettore – una vera e propria esperienza in realtà aumentata ("si ritrovano a vivere?", Landolfi 1999, 19, corsivo mio):

Qui era una bianca landa deserta, sulla cui neve immacolata s'intrecciavano scie di sangue. Di lato degli uomini, arti e corpolenti e con dei berretti di pelo, si accanivano, colpendoli con nodosi bastoni, contro degli esseri piccoli e soffici, dei cuccioli di foca: e non smettevano finché essi non restavano immobili sulla neve. Allora li prendevano e li spogliavano delle loro pellicce, staccandole dalle carni con dei coltelli

³ Cfr. Landolfi 1999, 44-45: "Esistono degli universi paralleli, vale a dire qualcosa di simile a delle copie, dei doppi di interesse galassie, solamente spostati in una diversa dimensione".

⁴ Mutuo la definizione dal *pensum* lanciato da Stefano Calabrese in merito ai racconti di fiabe: "[quello delle fiabe è uno spazio] *aprospettico* poiché tutto vi è ritradotto in un codice bidimensionale privo di profondità; [...] *ubiquo e discreto* in quanto un luogo può trovarsi dove è ma anche altrove, *omogeneo* perché, al contrario degli stili realistici, i margini siluettistici di ciascuna figura – tendenzialmente monocroma – non vengono mai offuscati da informazioni contrastanti iscritte al loro interno" (2011, 18, corsivo in originale).

dentati. Le pellicce andavano ad ammonticchiarsi su una slitta di legno, lì vicino. Fu un lampo: ai quattro amici parve di vedere al posto dei dolci cuccioli di foca dei bambini: li videro mentre venivano uccisi a bastonate da qualcuno di infinitamente più grande di loro, li videro mentre venivano spogliati della pelle, e quindi abbandonati sul terreno, ammasso informe e sanguinolento, gli occhi sbarrati verso un cielo privo di luce. D'altra parte, c'erano ancora bambini: alcuni avevano i volti lacerati o coperti di bolle piene di pus, ad altri mancavano gambe o braccia. Una bimba dagli occhi a mandola sorrideva, appoggiandosi a due bastoni perché le mancava il piede destro [...]. I ragazzi vedevano tutto questo, ma non potevano in alcun modo intervenire. Poi si ritrovarono in un mare dal colore d'inchiostro: l'acqua non era più acqua, ma aveva una consistenza oleosa, su di essa galleggiavano cadaveri di uomini e di animali [...]. La foresta s'era accesa di fiamme altissime; i suoi abitanti cercavano scampo come meglio potevano, ma il fuoco raggiungeva e li inceneriva. Al posto della vita subentrò la morte; sulla distesa annerita non cresceva un solo filo d'erba. Gruppi di uomini prendevano accordi, ridevano; denaro correva dall'una all'altra mano. (19-20)

Si tratta di passaggio importante, soprattutto perché sollecita un inevitabile interrogativo: può una scena così cruenta, a tratti *splatter*, essere destinata a dei giovani lettori? Chi ebbe modo di affiancare e di confrontarsi con Idolina Landolfi durante la stesura de *I litosauri* ricorda bene come il testo rispecchiasse l'indole animalista dell'autrice e il suo rispetto quasi sacro per l'animale non umano; ma resta il fatto che tali immagini, pronte a dipanarsi come dei veri e propri *tableaux vivants*, rendono percepibile, e a tratti udibile, la sofferenza (prima animale e poi umana) riconducibile allo slancio prometeico dell'*Homo Sapiens*. Nondimeno, mette conto rilevare, specie all'inizio dell'estratto, la modalità con cui la scrittura costringe il lettore ad assumere una postura allocentrata, in virtù di una dislocazione di referenti (dalle violenze sui cuccioli di foca, fino allo scuoiamento dei bambini). La visione in più tempi, che attinge altresì ad alcuni disastri ecologici del passato (dai naufragi delle petroliere, allo sgancio della bomba atomica), permette dunque un avvicinamento, e infine la sovrapposizione, di due soggettività distinte: i protagonisti si fanno consapevoli della loro appartenenza al pianeta Terra e ne constatano, infine, l'irrimediabile crisi. Derivativa è la tensione ecocentrica, mediata dalle presenze animali del libro, tra cui spicca Muzza, "il Gatto dei Gatti" (22), sovrano del regno sotterraneo e qui destinato a assumere "un ruolo universale [...], [come] una specie di simbolo" (*ibidem*). L'animale è modellato su una delle tante presenze feline che hanno popolato la vita dell'autrice, diviene *totem*, vieppiù è destinato a farsi creatura *loquens* – l'animale risponde, volendo far eco all'interrogativo di Derrida, "Et si l'animal répondait?" (Derrida 2006, 163) – nell'atto di condannare le violenze antropiche inferte al Pianeta Terra. L'altro di specie, insomma, si fa creatura divinatoria, rivelando ai protagonisti una visione di un futuro non troppo lontano:

Bastò un minimo cenno della zampa, ed ecco materializzarsi al centro della caverna uno schermo tridimensionale, su cui lentamente affiorarono paesaggi e figure. Prima comparve una spiaggia sconfinata e deserta: la sabbia vi aveva un colore rossastro, il mare tremolava appena, come una massa di mercurio. Sullo sfondo si scorgevano rovine fumanti di città, grattacieli dimezzati, un grande ponte spezzato e con i due monconi immersi nel mare. Ma l'immagine più impressionante era quella del sole: il quale si distingueva tra le cortine di fumo, se ne vedeva l'alone d'un viola smorto, come la fluorescenza che talvolta si forma attorno ai cadaveri. (23-24)

Landolfi ricrea sulla pagina un paesaggio che s'inserisce nella tradizione post apocalittica inaugurata dal *The Last Man* di Mary Shelley (1826), financo a lambire scenari distopici mutuati dalla letteratura coeva – si pensi al *Pianeta irritabile* (1978) di Paolo Volponi o a *Lo smeraldo* di Mario Soldati (1974) – nonché il cinema catastrofico-fantascientifico. Una terra al crepuscolo, verrebbe da dire, che nella prima parte non manca di attingere alla conformazione di altri pianeti, soprattutto in quel deserto rossastro che non può non far pensare alle terre marziane, dove gli "ultimi uomini" sono

creature simili piuttosto a cocodrilli, coperte di squame ma pur con gambe e braccia chiaramente visibili, si trascinavano penosamente per strade fangose, su cui era ancora qualche traccia d'asfalto. Strisciavano sui ventri, fermandosi di tanto in tanto a bere in luride pozze. Non avevano più volti ma musci, lunghi musci che terminavano a becco. Gli occhi erano vitrei, e fatti anch'essi di una carne coriacea. In tali esseri non un centimetro di pelle era a nudo, ma sull'intero corpo era cresciuta una corazza di lamelle durissime. (Landolfi 1999, 24)



Fig. 2 – Kukulcán, il dio serpente piumato della mitologia Maya, Wikimedia Commons



Fig. 3 – Busto di Sobek, Oxford Museum, Wikimedia Commons



Fig. 4 – Frame da *Creature From the Black Lagoon* (1954, Jack Arnold) Wikimedia Commons

La conformazione anatomica delle creature risente di molteplici suggestioni: dal *pantheon* precolombiano – nello specifico, quello Maya e la figura di Kukulcán (fig. 2), divinità metà uomo e metà serpente – a quello egizio – si pensi a Sobek (fig. 3), dalla testa di coccodrillo e il corpo di essere umano – financo a lambire l’universo cinematografico e, nello specifico, il film *Creature from the Black Lagoon* (fig. 4), diretto nel 1954 da Jack Arnold, dove indiscusso protagonista è “l’uomo-branchia” (un terrificante – almeno per l’epoca – essere umanoide dal corpo ricoperto di squame). Landolfi, quindi, sfrutta un ipotesto multiplo e variegato, al fine di riunire l’intera umanità sotto l’ombrello di un comune destino di cenere, come testimoniato dalle parole di rimprovero dello stesso gatto parlante:

‘Vedete come vi siete ridotti?’ disse Muzza, con tono di trionfo [...]. ‘In questo futuro non troppo lontano la superficie del pianeta Terra è stata da voi completamente distrutta’ continuò. ‘Distrutti i boschi e le foreste e trasformati in terreni su cui costruire lussuosi edifici, da vendere a caro prezzo. Inquinati il cielo e il mare, diventati la discarica delle industrie. Ma soprattutto vi siete colpiti a vicenda, avete inventato armi così orribili, così devastanti che, nel corso dei secoli, siete stati costretti a mutare, se volevate sopravvivere. Così la vostra pelle si è ispessita, è diventata una vera e propria armatura per proteggervi dalle radiazioni letali; e a poco a poco avete smesso di camminare, cominciando a strisciare alla ricerca di qualche rivolo d’acqua, di qualche filo d’erba. Il brutto è che vi siete talmente abituati all’aria e alla terra cariche di veleni da non poterne più fare a meno: vi nutrite di essi e con essi soltanto vi fortificate. Una bella sorte, non c’è che dire, per una razza che procedeva orgogliosa a testa alta, che si divertiva a schiacciare noi, più piccoli e deboli (e per noi intendo tutti gli animali), e che dichiarava che avrebbe conquistato tutto l’universo!’. (24-25)

La requisitoria dell’animale non solo si fa tristemente profetica e, ahinoi, tragicamente attuale, ma soprattutto dischiude il fallimento delle logiche di dominio – da qui la portata ecopedagogica del testo – unitamente all’istinto autodistruttivo del genere umano, che si è abituato “alla terra e all’aria cariche di veleni da non poterne più fare a meno” (*ibidem*). Va da sé che a una tensione etica, di stampo quasi leopardiano, risponda l’altro di specie, e cioè l’animale non umano, pronto a rivelare quella che è la sua visuale eccentrica proprio attraverso l’ausilio di una parola che, almeno inizialmente, si carica di revanchismo, in quanto il felino incarna – proprio perché simbolo – tutti gli animali caduti vittime dell’uomo. C’è quindi un senso di urgenza, di crisi ormai in atto cui è giocoforza rispondere maturando una consapevolezza

e un'etica ecologicamente orientate. Ed è adesso che il racconto si fa viaggio iniziatico: un avvicinarsi di realtà parallele che tuttavia non mancano di rivelare lo stato d'allarme del pianeta. Del resto – ed è il titolo stesso a rivelarlo – i litosauri altro non sono che la concrezione geologica della sofferenza del pianeta:

Lo sguardo spaziava a perdita d'occhio: di quel luogo non si distingueva l'orizzonte, sembrava non avesse confini. Né vi era null'altro se non mastodontiche concrezioni geologiche, costituite di tutti i filoni metalliferi presenti all'interno del globo terrestre. La pietra era formata di strati sovrapposti, ciascuno di un colore diverso: bianchi, gialli, marroni, viola persino. Ai ragazzi, che li osservavano attoniti e confusi, vennero in mente i dinosauri, o i tirannosauri, o altri animali preistorici. E non a caso ho detto animali: i mostruosi macigni, infatti, apparivano a tutti gli effetti creature viventi. Sembrava respirassero con infinita lentezza, e aumentavano impercettibilmente di volume, ogni minuto che passava. (58).

La litosfera diviene leggibile e al tempo stesso vitale, eleggendosi a spazio metonimico in piena regola proprio perché comunica a livello visivo la malattia del pianeta. I litosauri, dunque

non sono rocce bensì esseri viventi, esseri che soffrono pene tremende. In essi è concentrato tutto il dolore del mondo. Ogni cattiva azione, ogni crimine che l'uomo compie contro sé stesso o contro altri uomini, contro la natura o gli animali si trasforma in un frammento di pietra, più o meno grande a seconda della gravità dell'azione di cui si tratta. E questo frammento va ad accrescere la massa, che diviene sempre più enorme, finché non soffocherà la terra dall'interno [...]. La Terra è un organismo vivo, e i Litosauri la sua malattia [...]. (59)

Il globo terrestre diviene un organismo vitale, ragion per cui Idolina Landolfi attinge a un ipogeo filosofico che dal neoplatonismo (si pensi al concetto di *anima mundi*) arriva fino a James Lovelock e all'ipotesi Gaia (formulata intorno alla metà degli anni Sessanta), secondo cui “there is no clear distinction anywhere on the Earth's surface between living and nonliving matter. There is merely a hierarchy of intensity going from the “material” environment of the rocks and the atmosphere to the living cells” (Lovelock 2000, 40). Evidenti sono i rimandi al mito della terra cava e, indubbiamente, a quelle letture di cui l'autrice si era nutrita anche per via paterna,⁵ ma l'intima rispondenza tra lo spazio interno (della Terra) e quello di superficie (abitato dagli esseri umani) permette di leggere il passo appena citato anche alla luce del nesso, massa rocciosa-massa tumorale, il cui accrescimento è direttamente proporzionale all'inquinamento e alle vessazioni cui va incontro il tessuto biosferico. Volendo chiamare in causa la prima legge dell'ecologia (“Everything is connected to everything else”, Commoner 1971, 16), è innegabile come Landolfi avanzi l'idea di un pianeta interconnesso, poroso, capillarmente comunicante, le cui viscere sono malate alla stregua di un corpo contaminato e, di conseguenza, destinato a sviluppare delle forme neoplastiche: si noti il rimando, seppur *in tralice*, alla diagnostica medica, in quel “va ad accrescere la massa” (Landolfi 1999, 59), senza contare la natura litica di alcune forme tumorali.

Il sottotesto ecologico, di conseguenza, rivela le sofferenze del pianeta e proprio nel porre i quattro protagonisti in una prospettiva non più egocentrata – ho parlato, paragrafi addietro, di allocentrismo – veicola una alfabetizzazione ambientale che si traduce, almeno a livello narrativo, in un agire concreto, a riprova di come i giovanissimi – come vogliono anche le considerazioni di Carla Benedetti – possano essere una delle vie di fuga da quella che si sta profilando come la

⁵ Da Edgar Allan Poe e *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (2008 [1838]) al *Voyage au centre de la Terre* (1999 [1864]) e *Le Indes noires* (1877) di Jules Verne, passando per *The Mound* (1940) di Howard Philips Lovecraft e, con tutta probabilità, *Icosaméron* di Giacomo Casanova (1798).

sesta estinzione di massa, perché “la giovinezza li rende meno soggetti al ferreo utilitarismo della razionalità strumentale, alla ghigliottina della logica del profitto, alla onnipresente polizia della razionalità economica e di quella, altrettanto pervasiva, che disciplina i saperi moderni” (2021, 100). Una forza, questa, cui l’epilogo dei *Litosauri* sembra attingere a piene mani:

‘Appena tornati, studieremo un piano di attacco, impediremo alla gente di guastare tutte le cose belle che abbiamo ricevuto in sorte, di aggredirsi gli uni con gli altri. E otterremo ad ogni costo questo scopo: promesso?’ ‘Promesso!’ fu la risposta generale. Non ci sarebbe stata, per loro, impresa più faticosa, al cui confronto le trascorse avventure avrebbero potuto considerarsi una passeggiata: ma erano ragazzi, e sarebbero divenuti dei giovani coraggiosi e leali; per molto tempo la parola ‘impossibile’ non avrebbe trovato posto nel loro vocabolario. (Landolfi 1999, 60)

2. Spazi, stazioni, due traiettorie... Cinetiche testuali

Proprio perché viaggio iniziatico, *I litosauri* è strutturato per un susseguirsi di tappe, ciascuna scandita dal volgere dei capitoli e dal passaggio di una specifica soglia. Il libro si fa metafora del continuo attraversamento e ogni capitolo assume a stazione diegetica, atta a consegnare ai quattro protagonisti il viatico per proseguire in questa esperienza tra più mondi possibili, sette in tutto e marcati da due traiettorie distinte. La prima si snoda per cinque dimensioni specifiche: si va dall’interno della piramide (presidiato dal guardiano della Terra) al trono del gatto Muzza; dalla Terra del futuro (dove gli umani si sono ridotti a *cyber-golem*)⁶ al Regno delle nuvole in cui l’*Homo Sapiens* è passato allo stato gassoso – e i quattro protagonisti sono qui scortati dall’Uomo-Nuvola (chiaro rimando al Perelà palazzeschi). Segue, infine, il Regno dell’invisibile, pervaso dalla carica dispersiva di un infinito ultrafisico e interstellare.⁷ Un regno, quest’ultimo, dove ha modo di profilarsi “un’architettura impossibile [...] [che] poteva ricordare un comune palazzo a più piani, con scale, loggiati e terrazze; ma ciascuna scala ritornava su sé stessa, in modo tale che non c’era verso di seguire un percorso che portasse da qualche parte” (Landolfi 1999, 51), e chiaro è il rimando alla struttura labirintica e all’inganno prospettico delle *Carceri* di Giovan Battista Piranesi (ma si potrebbe, specie per quanto riguarda il fitto sistema di cunicoli interni alla piramide, guardare anche al Voreux del *Germinal* di Zola, 1885). Oppure, si pensi alla chiusura del nono capitolo, là dove lo specchio, divenuto superficie attraversabile, richiama in tralice alcune scene di *Orfée*, il film realizzato da Jean Cocteau nel 1950:

Esso non rimandava alcun riflesso, poiché non era uno specchio ma una porta. Ed esitarono, prima di varcarlo: temevano di battere una testata memorabile. Invece la materia di cui era costituito lo specchio si rarefece a contatto coi loro corpi, ed essi passarono dall’altra parte con la stessa semplicità con cui si supera una soglia scostando la tenda. (Landolfi 1999, 54)

⁶ I *cyber-golem* hanno un *floppy-disc* inserito nella bocca, rispetto ai *golem* tradizionali che invece recavano un cartiglio.

⁷ “Era come se fossero all’interno di una sfera smisurata, che sembrava avesse la facoltà di potenziare le emozioni: così la loro paura divenne terrore cosmico, e la nostalgia dei luoghi familiari profondissima angoscia. Non vedevano né sentivano nulla, cercavano di parlare ma la voce non usciva dalla loro gola, o forse il suono non si propagava per qualche misteriosa ragione. Si presero tutti e quattro per mano, a formare una catena che li rendesse più forti. Avevano la sensazione di fluttuare nello spazio e nello stesso tempo di essere saldamente ancorati al suolo. Ancora una volta, crederono di essere morti. A un certo punto ebbero la netta impressione di non esser soli. Cominciarono a udire accanto, alle spalle, un lieve respiro, a percepire rumori come di oggetti che venissero spostati, e anche, sul viso, l’aria derivante da tali spostamenti. Distinsero le ombre, quindi delle *silhouettes* luminose si disposero loro innanzi, quasi a volerli guidare. Le seguirono docili, e furono condotti nel luogo più fantastico che potessero concepire” (Landolfi 1999, 50-51).

Luoghi, insomma, entro cui la reminiscenza letteraria contribuisce alla loro strutturazione spaziale (ma altresì biografica, tanto che San Cristóbal sarà evocata in un parallelismo coi paesini del Meridione italiano). Con la seconda traiettoria, viceversa, i quattro tornano al punto di partenza, giacché il viaggio avrà termine nel regno dei Litosauri, cui tuttavia si accede solo attraversando lo Scudo di Fos, “dov’è racchiuso lo scibile degli universi conosciuti [...] oltre il quale il tempo”, dirà il guardiano, “non ha principio e non ha fine” (56). Una sorta di finestra sul futuribile, da Idolina Landolfi accostata allo scudo di Achille:

Vi erano descritti moltissimi eventi, alcuni enigmatici, altri più decifrabili. Vi videro astronavi che atterravano su un pianeta, enormi rettili sgominati da individui in scafandro, muniti di armi strane; e ancora esplosioni di stelle, una cometa grande dieci volte il nostro sole che solcava i cieli con la sua coda bipartita. Vi videro un tranquillo viale di una qualsiasi città, con i cani che giocavano sul prato e un gatto alla finestra di una casa, tra due tendine di pizzo. ‘Questo è lo scudo di Fos’, disse la guida ‘oltre il quale il tempo non ha principio e non ha fine. A me non è concesso il superarlo: i nostri destini si dividono qui. Buona fortuna!’ I ragazzi salutarono commossi il guardiano, ora per l’ultima volta. Poi gli domandarono in che modo avrebbero potuto sorpassare lo scudo di Fos, e lui rispose che non dovevano far niente, assolutamente niente. Infatti si produsse un lampo accecante, e i quattro amici furono di botto in un ambiente del tutto nuovo. (57)

Nuovamente abbiamo a che fare con una superficie proiettiva: un *medium* divinatorio pronto a sussumere quella polimorfia che anima *I Litosauri*, pervasi dall’ibridismo e dalla con-fusione interspecie. Perché accanto alle visioni profetiche sul destino del mondo, Idolina Landolfi insiste anche su quello che definirei come potenziale postumano, scaturito cioè dalla contaminazione tra più regni biologici e reso possibile dalla natura aliena delle creature che s’incontrano nel corso del testo. Si prenda, ad esempio, la nascita di Nur, incontrato dai quattro adolescenti nel sesto capitolo del libro, ambientato nella Terra del futuro dominata dai *cyber-golem*. La creatura, come si evince dal passo che andremo a citare, viene al mondo uscendo da un utero artificiale, richiamando in tralice il *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley:

L’uovo non mostrava apertura di sorta. Solo da un lato c’era un piccolo oblò [...]: non si vedeva nulla, se non un biancore di latte, come quando la foschia, più simile all’ovatta, avvolge la città [...]. Con grande lentezza l’involucro si scopercchiò: per alcuni minuti ne fuoriuscirono ondate di fumo gelido, quindi apparve una figura in una tuta luccicante. Più che una tuta era una specie di sacco, per cui era impossibile distinguere le fattezze di chi, o di cosa, essa celava [...]. In quel momento il sacco si deformò [...] finché [...] non si svuotò del suo contenuto. Poteva ricordare un pesce; anzi, era una combinazione di vari pesci e molluschi. Aveva le pinne e una coda rigida, sulla quale riusciva a stare in equilibrio; e sul capo una cresta di tentacoli come quelli del polpo. Non si sarebbe potuto parlare di faccia: però gli occhi li aveva, tre occhi sistemati a triangolo giusto sotto i tentacoli, mentre il terzo era una superficie liscia e gommosa. (Landolfi 1999, 29-30)

C’è una combinatoria delle esistenze, un *melting-pot* di tratti anatomici divergenti: chi scrive trapianta e assembla nel vero senso del termine, ridefinendo in tal modo quelle che sono le ontologie di partenza. E una simile ri-composizione è autorizzata, appunto, dall’Altro animale, alla cui grammatica l’autrice attinge a piene mani, sfruttandone in tal senso la carica eccentrica, nonché la spinta propulsiva che sovverte le logiche e i valori acquisiti, fino alla commistione, tra le pagine finali, con quella che è la fisionomia corporea dell’essere umano:

Andarono ancora per un buon tratto; di tanto in tanto, in fondo a un cunicolo che si apriva di lato a quello che stavano percorrendo, intravedevano qualcosa, delle ombre in movimento, o le fiamme di un fuoco. Talvolta un essere mirabolante, magnifico o deforme, attraversava loro il cammino, ma così

in fretta da lasciare soltanto una fugace impressione. Erano soprattutto animali, ma animali che non esistono in natura, con artigli e grifi senza essere uccelli, con pellicce, larghe orecchie e code senza essere mammiferi. Non di rado erano creature ibride, a metà tra l'uomo e l'animale: ne notarono alcune che trascinarono corpi esanimi di individui della razza umana, altre che conducevano, sferzandoli e pungolandoli impietosamente, schiere di uomini e donne incatenati. (56)

Per quanto il risultato di tali “innesti” sia tutt'altro che rassicurante alla vista, resta il fatto che la corda postumana sottesa al libro intacca la visione antropocentrica di partenza, e oltremodo sovverte le rassicuranti coordinate esistenziali per approdare a un'ontologia fluida e dell'indistinto. Nel perseguire l'alterità, la scrittura dei *litosauri* la elegge a elemento trasformativo, consegnandoci un testo che, costantemente, cerca sé stesso. Volendo prendere a prestito una formula di Tzvetan Todorov in merito alla letteratura fantastica, il libro di Idolina Landolfi occupa il lasso di tempo dell'incertezza tra realtà e immaginazione (1970, 29), perché è sull'indecidibile che la partita di questo eccentrico testo si gioca, in un'esitazione irrisolta e sempre portata all'estremo.

Riferimenti bibliografici

- Benedetti, Carla. 2021. *La letteratura ci salverà dall'estinzione*. Torino: Einaudi.
- Bernini, Marco, e Marco Caracciolo. 2014. *Letteratura e scienze cognitive*. Roma: Carocci.
- Calabrese, Stefano. 2011. *Letteratura per l'infanzia. Dall'unità d'Italia all'epoca fascista*. Milano: Rizzoli.
- Casanova, Giacomo. 1798. *Icosameron ou histoire d'Edouard, et d'Elisabeth qui passerent quatre vingts ans chez les Mégamicres habitante aborigènes du Protocosme dans l'interieur de notre globe*. Prague: Prague à l'imprimerie de l'école normale.
- Commoner, Barry. 1971. *The Closing Circle. Nature, Man and Technology*. New York: A.A. Knopf.
- Gaard, Greta. 2006. “Children's Environmental Literature: From Ecocriticism to Ecopedagogy”. *Neohelicon* vol. 36: 321-34. <<https://link.springer.com/article/10.1007/s11059-009-0003-7>> (11/2024).
- Huxley, Aldous. 1932. *Brave New World*. London: Chatto & Windus.
- Misiaszek, Greg W. 2020. *Ecopedagogy: Critical Environmental Teaching for Planetary Justice and Global Sustainable Development*. London: Bloomsbury.
- . 2022. “Ecopedagogy: Critical Environmental Pedagogies to Disrupt Falsely Touted Sustainable Development”. In *The Palgrave Handbook on Critical Theories of Education*, edited by Ali A. Abdi and Greg W. Misiaszek. New York: Springer.
- Musa, Gilda. 1998. *L'arma invisibile*. Milano: SEI.
- Landolfi, Idolina. 1999. *I litosauri*. Roma-Bari: Laterza.
- Lovecraft, Howard P. 1940, “The Mound”. *Weird Tales* vol. 35, no. 6: 98-120.
- Lovelock, James. 2000. *The Ages of Gaia. A Biography of our Living Earth*. Oxford: Oxford University Press.
- Pellegrini, Ernestina, e Diego Salvadori. 2018, *Quando ero mio padre. Su/Per Idolina Landolfi*, Firenze: Florence Art Edizioni.
- Poe, Edgar A. 2008 [1838]. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. Oxford: Oxford University Press.
- Shelley, Mary. 2008 [1826]. *The Last Man*. Oxford: Oxford University Press.
- Soldati, Mario. 1974. *Lo smeraldo*. Torino: Einaudi.
- Todorov, Tzvetan. 1979. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Verne, Jules. 1877. *Les Indes noires*. Paris: Hetzel.
- . 1999 [1864]. *Voyage au centre de la Terre*. Paris: Pocket.
- Volponi, Paolo. 1978. *Il pianeta irritabile*. Torino: Einaudi.
- Zola, Émile. 1885. *Germinal*. Paris: G. Charpentier.