

From *Locus Amoenus* and Heterotopia to a New Posthuman *Oikos*: M. Haushofer's *Die Wand/The Wall*

Stefania Acciaioli

Abstract

Haushofer's work has long been misunderstood, although the authoress rather anticipated central issues of feminism. Her modernity is particularly evident in *Die Wand/The Wall* (1963), her masterpiece, which, thanks to its great interpretative potential, not surprisingly contributed to the rediscovery and reinterpretation of the writer's entire oeuvre. It is also the only novel that does not focus on the private and claustrophobic sphere of the domestic dwelling. The peculiarity of this text lies in the fact that, on the one hand, it is still highly topical and, on the other, its different interpretations complement rather than exclude each other, thus paving the way for always new hermeneutic approaches. This paper offers a posthuman reading of the text, which traces the stages of the protagonist's metamorphosis as a progressive dissolution of the self and of its anthropocentric perspective in an 'entanglement' of space-time reticular interconnections and in a 'fusion' of the human with the animal and even the inorganic kingdom. In this way, although the ambivalent initial mountain idyll suddenly seems to turn into a heterotopic open-air prison, it ultimately proves to be a space for the protagonist's 're-location' in a new paradoxically 'public' *oikos* of nature.

Keywords

Marlen Haushofer, *Die Wand/The Wall*, Nature, Oikos, Posthuman.

Da *locus amoenus* ed eterotopia a nuovo *oikos* postumano: *Die Wand/La parete* di M. Haushofer

Stefania Acciaioli

Rispetto alle sue conterrane vicine al Gruppo 47, come Bachmann e Aichinger, o nutritesi dello sperimentalismo del dopoguerra, come Mayröcker, la vita più provinciale e l'opera "dimessa" di Marlen Haushofer¹ sembrano poco spettacolari e sempre in lotta contro i pregiudizi dei critici². La sua pur notevole produzione, infatti, è stata a lungo fraintesa a causa dell'ambientazione domestica, dello stile "sottotono" e del carattere apparentemente poco emancipato delle sue protagoniste, sebbene l'autrice, con la sua sottile e radicale critica, avesse piuttosto anticipato questioni centrali del femminismo e non solo.

Haushofer è prevalentemente una scrittrice 'di interni' in cui la violenza privata diventa *mise-en-abyme* di quella storica rappresentata in controluce. I suoi romanzi³ costituiscono istantanee di scene quotidiane e claustrofobiche à la Hopper, che immortalano donne nella loro esistenza 'pietrificata', intrappolate nel «lavoro di Sisifo» (Beauvoir 1949) e nella 'gabbia dorata' della loro dimora, costrette a rimanere a "guardare dal-

¹ Il presente contributo è nato all'interno di un seminario moderato dal Prof. Giulio Iacoli tenutosi il 9 aprile 2024 all'Università La Sapienza di Roma nell'ambito del progetto PRIN 2022 "A Physical Geography of German-speaking Literature" CUP: B53D23022210006 e costituisce una rielaborazione della relazione presentata dall'autrice in tale giornata di studi.

² Il più ricorrente e stigmatizzante è quello di "prosa da casalinga (Hausfrauenprosa)", cfr. Strigl 2000a, Gürtler 2010, Venske 1995.

³ La produzione di Marlen Haushofer comprende numerosi racconti di varia lunghezza, libri per ragazzi e cinque romanzi, solo in parte tradotti in italiano (le traduzioni tra parentesi sono nostre): *Eine Handvoll Leben/ (Una manciata di vita)* (1955), *Die Tapetentür/ (La porta dietro la carta da parati)* (1957), *Die Wand/La parete* (1963), *Himmel, der nirgendwo endet/Un cielo senza fine* (1966) e *Die Mansarde/La mansarda* (1969). Per la specularità tra violenza privata e storica cfr. Kecht 2007.

la finestra”, sottostando alle “regole del gioco” sociali, introiettate fin dall’infanzia, e continuando a tramandarle in una patologica “coazione a ripetere patriarcale”, senza spiragli o apparenti vie di fuga se non precari “surrogati di felicità”.

L’unico romanzo ambientato in uno spazio esterno e non privato è *Die Wand/La parete* (1963), capolavoro che, non a caso, nella sua fertilità interpretativa, mostra tutta la modernità narrativa della scrittrice, contribuendo fin dagli anni Ottanta del Novecento alla riscoperta e alla rilettura dell’intero macrotesto di Haushofer.

Il motivo della parete, in tutto il suo ambivalente significato di paradossale strumento di esclusione/separazione e protezione, costituisce uno dei ricorrenti fili rossi della prosa dell’autrice fino a materializzarsi e a diventare co-protagonista del romanzo omonimo. Com’è noto, infatti, il capolavoro è ambientato in una valle delle Alpi austriache, spazio in bilico tra idillio apparente e anti-idillio incombente⁴, in cui improvvisamente appare quella barriera invisibile, ma impenetrabile che imprigiona, isolandola definitivamente da tutto e da tutti, la protagonista senza nome, unica superstite di una catastrofe e di un inspiegabile processo di pietrificazione della civiltà al di là.

L’ampio spettro delle interpretazioni della *Parete* spazia dalle questioni dei generi letterari, come l’utopia, la distopia o la robinsonata⁵, a quelle femministe⁶, e, passando per gli Animal Studies, confluisce in una multi-

⁴ Sul motivo della parete cfr. Freytag - Hackel - Tacke 2021; per l’interpretazione di idillio/anti-idillio cfr. ad esempio Svandrlik 2002 e Kargl - Le Née 2019.

⁵ Nonostante alcune apparenti somiglianze, a differenza di Robinson Crusoe, la protagonista non ha un atteggiamento appropriativo e ‘colonialistico’ verso l’ambiente circostante e gli altri esseri viventi (Said 1993) e, ormai in simbiosi con la natura, non prova alcun desiderio di ritornare nel mondo al di là della parete. Inoltre il romanzo può essere letto come una «Genesi postmoderna, à rebours» (Svandrlik 2000: 217, corsivi nel testo), in quanto gli ultimi esponenti del genere umano si incontrano in un Eden da *The Day After*, ma qui è l’uomo a rendersi colpevole del peccato originale uccidendo senza motivo gli animali della donna, atto che pone fine alla storia umana, in quanto la protagonista, a sua volta, diventa una vendicatrice che ricorda la Grande Madre del racconto haushoferiano *Die Geschichte vom Menschenmann* (*La storia dell’uomo maschio*) e poi decide di scrivere la cronaca per cercare (inutilmente) di far chiarezza sulla parete e sul gesto violento dell’intruso. Cfr. anche Abraham 1986, Roebling 1989, Knapp 1995.

⁶ Si tratta delle interpretazioni che, con Luce Irigaray, leggono l’opera come critica al patriarcato, grazie all’elaborazione di un modello di soggettività etica femminile basata sulla responsabilità, l’amore/la cura (degli animali) e un’alterità irriducibile. Cfr. ad esempio Lorenz 1979, Richards 2020.

sfaccettata critica della civiltà⁷ nonché nella più recente lettura del romanzo come «monito ecologico nell'era dell'Antropocene» (Zschachlitz 2019). Tuttavia la particolarità del testo, nella sua peculiare complessità e proteiforme attualità, consiste nel fatto che queste interpretazioni non si escludono, ma si completano a vicenda, espandendosi «a rizoma» (Deleuze - Guattari 1980) e offrendo sempre nuove possibilità ermeneutiche, come la presente. A ben guardare, infatti, questi primi livelli di lettura possono facilmente confluire in un secondo, che ne amplia gli orizzonti, superandone le distinzioni binarie e offrendo una lettura meno antropocentrica e più «postumana» dell'opera (Braidotti 2013). In questa nuova ottica l'essere umano si fonde con l'ambiente naturale *tout court* diventando parte di una molteplicità, di un ecosistema, in una rete di reciprocità e di interconnessione che va oltre gli esseri viventi, creando, così, un nuovo concetto di *oikos*, inteso come paradossale abitazione nello spazio 'pubblico' della natura.

All'interno del macrotesto dell'autrice, come dicevamo, rispetto alla situazione tipica della 'prigione domestica' o di altri spazi chiusi come il collegio, questo romanzo rappresenta il rovescio della medaglia: la donna qui viene improvvisamente 'catapultata fuori dalla finestra' nella natura, da cui è rimasta a lungo alienata, mentre la civiltà stessa ha subito il destino di pietrificazione che finora era riservato a lei. Invitata dai cugini Luise e Hugo a trascorrere qualche giorno nel loro chalet di caccia sulle montagne austriache, la narratrice in prima persona, nell'arco della notte in cui compare la parete invisibile, si ritrova a vivere uno scenario apocalittico in uno spazio che da *locus amoenus* muta in *locus terribilis*, o meglio nell'«eterotopia» (Foucault 1984) di una paradossale prigione all'aperto, mentre al di là del 'muro' non c'è più vita. Superato il momento iniziale di straniamento e sconforto, comunque, la protagonista coglie la «rivelazione di un ordine nascosto, un habitat invisibile [...] sotteso al reale conosciuto» (Scaffai 2017: 102). Si tratta di un vero e proprio "disvelamento", a cui l'etimologia del termine greco *apokálypsis* allude, ovvero della "rivelazione" di una «*Umwelt*», che implica «il rapporto tra *noi* e *l'altro* [in un] ambiente, spazio di esistenza e di empatia [...] da interpretare non come territorio esclusivo ma come sistema abitato e percepito» (*ibid.*: 32). Allora l'iniziale

⁷ La critica è rivolta all'affermazione del soggetto sull'altro, sia esso la natura o la donna, e al potenziale distruttivo dell'umanità (all'epoca della Guerra Fredda e della bomba atomica, ma anche in un senso che non perde di attualità) in nome del progresso e del consumo feticista e agonale. Tale critica è associata anche al filo rosso del paradiso perduto legato all'infanzia e al processo di socializzazione. A tal proposito cfr. ad esempio Littler 1998, Strigl 2000b, Bunzel 2000.

“catastrofe”, che aveva improvvisamente trasformato l’idillio in carcere, apre lo spazio della possibilità, tornando ad assumere un valore positivo potenziato, in quanto «spalanca le porte del nostro ambiente e ci obbliga a cambiare prospettiva sulla dimora nella quale ci credevamo gli unici legittimi detentori» (*ibid.*: 102-103). Inoltre per la narratrice costituisce anche un’occasione di ‘liberazione’ e di «re-location» (Westphal 2007: 39 sgg.; Iacoli 2008: 22) che conferisce una dimensione «performativa» al «cronotopo» letterario (Bachtin 1979; Butler 1990; Iacoli 2008: 168-169).

Il testo, infatti, rappresenta al contempo un momento di rifondazione del mondo in simbiosi con la natura, all’insegna dell’«entanglement» (Barad 2007), della «sympoiesis» e del «making kin» (Haraway 2016), nonché di trasformazione non solo interiore della protagonista intesa non come autodeterminazione, ma piuttosto come «determination by nature» (Ní Dhúill 2022⁸), in cui la perdita di tutto ciò che è tradizionalmente considerato tipicamente umano assume progressivamente una connotazione positiva. Fin dall’incipit del romanzo tale processo è già in atto e ne vengono evidenziate due componenti fondamentali, quella temporale e quella razionale:

Oggi, 5 novembre, inizio la mia *cronaca*. Annoterò tutto con la massima precisione possibile. Ma non so neppure se oggi sia veramente il 5 novembre. *Nel corso dell’ultimo inverno ho smarrito alcuni giorni*. Non sono in grado di dire che giorno della settimana sia. Credo però che ciò non abbia molta importanza. Devo basarmi su appunti succinti; succinti perché non contavo mai di scrivere questa *cronaca*, e temo che nel ricordo molte cose si presentino diverse da come le ho realmente vissute. [...] *Non scrivo per il gusto di scrivere; vi sono costretta dalle circostanze, se non voglio perdere la ragione*. [...] *Non so con precisione che ora sia*. Probabilmente le tre del pomeriggio. *Il mio orologio è andato perduto* [...] Posseggo una biro e tre matite. La biro è quasi esaurita, e detesto scrivere con la matita. [...] Eppure, non ho altra scelta. Scrivo sul rovescio di vecchi calendari e su della carta commerciale intestata ormai ingiallita⁹. (Haushofer 2020 [1992]: 9-10)

⁸ Ní Dhúill, nella sua interpretazione «metabolica» del romanzo, pone ripetutamente l’accento sul fatto che tale lettura non implica una visione idilliaca del «ritorno alla natura» del neoruralismo, come il romanzo mette ripetutamente in rilievo, sottolineando la fatica della lotta per la sopravvivenza della protagonista, sebbene tale «lavoro di Sisifo» non casalingo sia in fondo più connotato in senso positivo che negativo. Una simile ambivalenza viene messa in rilievo anche da Battiston 2019 e Zschachlitz 2019.

⁹ «Heute, am fünften November, beginne ich mit meinem *Bericht*. Ich werde

Fin da queste prime pagine, infatti, è presente uno «sdoppiamento narrativo» (Grimm-Hamen 2019: 113) con effetto a specchio, tra l'Io dell'enunciazione che scrive al presente, cercando di rielaborare non solo l'apparizione della parete, ma anche e soprattutto, a ritroso, la catastrofe della perdita di Lince e Toro, e l'Io dell'enunciato, evocato al passato, un Io ingombrante da cui la protagonista prende progressivamente le distanze. Fin dalla prima pagina del romanzo la narratrice cerca di porsi come forza ordinatrice ripropo- nendosi di scrivere un documento-testimoniaza, un resoconto-protocollo («Bericht») il più preciso possibile per tenere a bada il buio della notte e delle sue paure. Tuttavia tale proposito, così come la volontà di oggettivazione e presunta padronanza di sé e del proprio discorso che lo sottendono, risulta inaffidabile e presenta già, fin dalla prima pagina, in nuce, le digressioni e i vuoti temporali che dopo i primi tre giorni di resoconto dettagliato dalla comparsa della parete prendono sempre più campo: il tempo narrativo accelera e il suo rapporto con il tempo reale diventa sempre più blando, fino a diventare soggettivo. La scrittura quindi rimane in bilico tra la necessità di aggrapparsi alla cognizione del mondo della donna in quanto essere umano “pensante” e l'impossibilità di continuare ad applicare le vecchie categorie kantiane di intelletto e ragione ad una realtà che vi si sottrae.

Tale sdoppiamento a livello formale trova corrispondenza anche sul piano tematico. Per la protagonista si tratta allora di disimparare i significati associati alle vecchie percezioni e imparare a percepire la nuova dimensione, cosa che le permette di sviluppare uno sguardo sempre più sensibile al flusso delle immagini e alle sensazioni della natura che confluisce in un linguaggio figurato, metaforico, che si fa specchio della sua trasforma-

alles so genau aufschreiben, wie es mir möglich ist. Aber ich weiß nicht einmal, ob heute wirklich der fünfte November ist. *Im Lauf des vergangenen Winters sind mir einige Tage abhanden gekommen.* Auch den Wochentag kann ich nicht angeben. Ich glaube aber, daß dies nicht sehr wichtig ist. Ich bin angewiesen auf spärliche Notizen; spärlich, weil ich ja nie damit rechnete, diesen *Bericht* zu schreiben, und ich fürchte, daß sich in meiner Erinnerung vieles anders ausnimmt, als ich es wirklich erlebte. [...] *Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben; es hat sich eben so für mich ergeben, daß ich schreiben muß, wenn ich nicht den Verstand verlieren will.* [...] *Ich weiß nicht genau, wie spät es ist.* Wahrscheinlich gegen drei Uhr nachmittags. *Meine Uhr ist verlorengegangen* [...] Ich besitze einen Kugelschreiber und drei Bleistifte. Der Kugelschreiber ist fast ausgetrocknet, und mit Bleistift schreibe ich sehr ungern. [...] Aber ich habe ja keine Wahl. Ich schreibe auf der Rückseite alter Kalender und auf vergilbtem Geschäftspapier». (Haushofer 2020 [2004]: 7-8). Dove non diversamente indicato, nelle citazioni i corsivi sono nostri.

zione. Non è un caso, infatti, che la protagonista tenda da un lato, almeno inizialmente, ad antropomorfizzare gli animali di cui si prende cura, mentre dall'altro attribuisca loro dei nomi che sfumano i confini non solo tra le specie, come il cane che si chiama Lince, il gatto che si chiama Tigre o la mucca di nome Bella, ma anche tra organico e inorganico, come nel caso della gatta Perla. La donna perde quindi gradualmente la capacità di distinguere non solo tra animali domestici e selvatici, ma anche tra animali e l'essere umano, mentre i nuovi ritmi del suo essere nel mondo naturale cambiano, rallentano, ampliandone i confini cognitivi e il suo concetto di ragione, che diventa progressivamente una capacità innata e 'porosa', caratteristica di tutti gli esseri viventi e non più soltanto tipica dell'uomo. Molto spesso, infatti, la narratrice definisce «ragionevoli» («vernünftig») certi comportamenti di Lince o Bella, mentre lei stessa si definisce «irragionevole» («unvernünftig»), come quando decide di sprecare parte delle sue scorte di cibo per nutrire un cervo selvatico nel bosco e poi impara a rinunciare al suo vecchio modo di ragionare segando la legna, cosa che le riesce solo quando il suo corpo entra finalmente in sintonia con i ritmi più lenti della natura e comprende l'interazione "legno-sega-uomo". Infine, verso l'epilogo del romanzo, laddove la protagonista afferma: «Non esiste impulso più ragionevole dell'amore»¹⁰ (*ibid.*: 205), la ragione ormai non è più in contraddizione con l'istinto, che comprende movimento, emozione e impegno, ossia quella forza vitale (*élan vital* o *zoe*) che permea l'intera natura unendo tempo, spazio e tutti gli esseri in una grande rete e in cui gradualmente confluisce e si dissolve anche la soggettività individuale:

Da quando Lince è morto lo avverto chiaramente. Siedo al tavolo e il tempo è fermo. Non lo vedo, non lo sento e non lo intendo, eppure mi circonda da tutti i lati. [...] *Si estende all'infinito, come un'immensa ragnatela.* [...] *Un'inesorabile rete grigia*, nella quale è intrappolato ogni secondo della mia esistenza. Forse mi appare così terrificante perché conserva tutto e non permette a nulla di finire veramente¹¹. (*Ibid.*: 204)

¹⁰ «Es gibt keine vernünftigerer Regung als die Liebe» (*Ibid.*: 238).

¹¹ «Seit Luchs tot ist, empfinde ich das deutlich. Ich sitze am Tisch, und *die Zeit steht still*. Ich kann sie nicht sehen, nicht riechen und nicht hören, aber sie umgibt mich von allen Seiten [...] *Sie dehnt sich aus in die Unendlichkeit wie ein riesiges Spinnennetz* [...] *Ein graues, unerbittliches Netz*, in dem jede Sekunde meines Lebens festgehalten liegt. Vielleicht scheint sie mir so schrecklich, weil sie alles aufbewahrt und nichts wirklich enden läßt» (*Ibid.*: 237).

Questo processo di «dispersal of the self»¹² (Littler 2022: 47) passa attraverso diverse tappe non necessariamente successive, ma piuttosto simultanee o interconnesse, che costituiscono «una riscrittura degli schemi narrativi del genere ‘storia di una metamorfosi’ (il termine ‘Verwandlung’, infatti, compare molto spesso nel testo)» (Svandrlík 1997: 204) che è al contempo un processo di ‘appaesamento’ in una nuova dimora. Se in un primo momento la catastrofe iniziale sembra aver realizzato l’incubo della protagonista che da piccola temeva che scomparisse tutto ciò che vedeva non appena si fosse voltata, lentamente la narratrice impara a connotare positivamente la contingenza e l’instabilità del reale e ad abitare l’immediatezza del luogo in cui si trova, trasformandosi in sintonia con i ritmi delle stagioni e del tempo atmosferico. Vale la pena allora soffermarsi sui momenti cardine di tale processo trasformativo.

Dietro la parete, innanzitutto, la donna può gradualmente liberarsi dalla «mascherata» (Roebing 1994) a cui era costretta nella società: si taglia i capelli, smette di truccarsi e non usa più le pinzette per sistemarsi le sopracciglia, ma per togliersi le schegge dalle mani dopo il lavoro, mentre il suo corpo, sottoposto a fatica e privazioni, diventa quello di “un essere asessuato”. Inoltre si crea una nuova famiglia di animali basata sulla cura, su nuovi principi etici improntati ad uno spirito ecologico olistico volto al mantenimento dell’equilibrio dinamico di tutti gli elementi interagenti, compresi gli esseri umani, all’interno di un sistema complesso, su un’etica dell’autolimitazione e su una tassonomia dell’umanità che supera le distinzioni binarie di genere, distinguendo solo in base alla capacità di amare o di uccidere¹³.

Parallelamente alla mutazione esteriore mette in atto anche la decostruzione del proprio passato che implica un lavoro di lutto non meno faticoso di quello fisico: nel sogno avviene una vera e propria catabasi riemergendo dalla quale la protagonista ‘seppellisce’ sia i morti che il Natale. In questa fase trova ancora difficile tenere separato l’io scrivente dall’io esperiente, ma il cambiamento è già in corso:

Allora, durante la seconda estate, non ero ancora giunta a questo punto. I confini erano ancora tracciati nettamente. *Mi è difficile,*

¹² Chamayou-Kuhn (2019: 28) la chiama invece «Ich-Entgrenzung»: dissoluzione dei confini/sconfinamento dell’Io.

¹³ Nel testo vengono contrapposte Luise, che ama la caccia più del marito, e la protagonista che uccide solo per nutrirsi o per porre fine all’agonia di animali morenti e riflette sugli equilibri dell’ecosistema, mostrando un alto grado di coscienza ecologica, cfr. Leopold 1949.

scrivendo, tener distinto il mio vecchio io da quello nuovo; il mio nuovo io, di cui non sono certa che non venga lentamente riassorbito da un noi molto più vasto. Eppure, la trasformazione era avviata già allora. La colpa era dell'alpe. Nel silenzio ronzante del prato, sotto la vastità del cielo, era quasi impossibile restare un io singolo e separato, una piccola vita cieca e caparbia, restia a inserirsi nella grande comunità. Un tempo, una vita simile mi riempiva di orgoglio, ma sull'alpe mi sembrò tutt'a un tratto ridicola e meschina, un nulla pieno di arie¹⁴. (Ibid.: 159-160)

La citazione mette chiaramente in rilievo sia il processo demistificatore della narrazione che la lucida presa di distanza della narratrice dal suo vecchio Io.

Inoltre la protagonista, grazie alla rottura delle sveglie e alla perdita dell'orologio da polso, si libera anche dalla misura cronologica del tempo e dal suo aspetto rituale e simbolico, mentre la grave malattia che la coglie durante il secondo inverno dopo la scomparsa del gatto Tigre, facendole perdere il conto dei giorni, costituisce il momento di svolta decisivo nel passaggio dal vecchio al nuovo ordine, in quanto il calcolo delle feste e delle ricorrenze perde definitivamente di senso. Da quel momento scandisce il flusso del tempo con segni naturali e, nei mesi invernali, ossia quelli della scrittura, con i movimenti delle cornacchie, tra cui ne scorge una bianca, emarginata dalle altre, con la quale si identifica. Nel testo, infatti, si assiste a una vera e propria lessicalizzazione del passaggio dal «tempo dell'uomo» («Menschenzeit») al «tempo delle cornacchie» («KrähENZEIT»).

Oltre alla conquista della progressiva simbiosi con il flusso vitale della natura e con i suoi ritmi più lenti e non lineari, ma ciclici, immersi nella *durée* bergsoniana, la narratrice prende anche le distanze dal pensiero esclusivamente razionale, in quanto si rende conto che la conoscenza profonda delle cose è intuitiva e mediata dalle immagini che permettono di

¹⁴ «Damals, im zweiten Sommer, war es mit mir noch nicht so weit gekommen. Die Grenzen waren noch streng gezogen. *Es fällt mir schwer, beim Schreiben mein früheres und mein neues Ich auseinanderzuhalten*, mein neues Ich, von dem ich nicht sicher bin, daß es nicht langsam *von einem größeren Wir aufgesogen* wird. *Aber schon damals bahnte die Verwandlung sich an*. Die Alm war schuld daran. *Es war fast unmöglich*, in der summenden Stille der Wiese unter dem großen Himmel *ein einzelnes abgesondertes Ich zu bleiben*, ein kleines, blindes, eigensinniges Leben, das sich nicht einfügen wollte in die große Gemeinschaft. *Einmal war es mein ganzer Stolz gewesen, ein solches Leben zu sein, aber auf der Alm schien es mir plötzlich sehr armselig und lächerlich, ein aufgeblasenes Nichts*» (Haushofer 2020 [2004]: 185).

attivare il ricordo attraverso i sensi, riappropriandosi della percezione piena di stupore di una bambina, per approdare infine ad uno stato simbiotico in cui «il bosco pensa attraverso di lei»:

Mi ero allontanata da me stessa quanto è possibile a un essere umano. [...] Compresi che tutto, o quasi tutto di ciò che avevo fatto o pensato fin lì, era stata solo un'imitazione. Altre persone avevano pensato e agito per me, prima di me. Dovevo solo seguire la loro traccia. Le ore sulla panca davanti alla capanna erano la realtà, un'esperienza che facevo in proprio, anche se incompleta. Quasi sempre i pensieri erano più rapidi degli occhi e falsificavano l'immagine reale. [...] Fin dall'infanzia avevo disimparato a vedere le cose con i miei occhi, e avevo scordato che il mondo un tempo era stato giovane, intatto e molto bello e terrificante. Non potevo ritrovare il cammino perduto, non ero più una bambina, non più capace di sentire e di vedere come una bambina; eppure la solitudine, per alcuni attimi senza memoria e senza coscienza, mi aveva portato a contemplare ancora una volta l'immenso splendore della vita¹⁵. (Ibid.: 181-182)

Ogni tanto i miei pensieri si aggrovigliano, ed è come se il bosco allungasse le sue radici dentro di me per pensare col mio cervello i suoi vecchi, eterni pensieri. Ed il bosco non vuole che gli uomini ritornino¹⁶. (Ibid.: 159)

Il passaggio dall'Io a un 'noi' postumano implica, quindi, la necessità di un modo altro di pensare, un «tentacular thinking» (Haraway 2016), che va di pari passo con una perdita progressiva di rilevanza non solo della

¹⁵ «*Ich hatte mich so weit von mir entfernt, wie es einem Menschen möglich ist [...] Ich begriff, daß alles, was ich bis dahin gedacht und getan hatte, oder fast alles, nur ein Abklatsch gewesen war. Andere Menschen hatten mir vorgedacht und vorgetan. Ich mußte nur ihrer Spur folgen. Die Stunden auf der Bank vor der Hütte waren Wirklichkeit, eine Erfahrung, die ich persönlich machte, und doch nicht vollkommen. Fast immer waren die Gedanken schneller als die Augen und verfälschten das wahre Bild. [...] Seit meiner Kindheit hatte ich es verlernt, die Dinge mit eigenen Augen zu sehen, und ich hatte vergessen, daß die Welt einmal jung, unberührt und sehr schön und schrecklich gewesen war. Ich konnte nicht mehr zurückfinden, ich war ja kein Kind mehr und nicht mehr fähig, zu erleben wie ein Kind, aber die Einsamkeit brachte mich dazu, für Augenblicke ohne Erinnerung und Bewußtsein noch einmal den großen Glanz des Lebens zu sehen» (Ibid.: 210-11).*

¹⁶ «*Manchmal verwirren sich meine Gedanken, und es ist, als fange der Wald an, in mir Wurzeln zu schlagen und mit meinem Hirn seine alten, ewigen Gedanken zu denken. Und der Wald will nicht, daß die Menschen zurückkommen» (Ibid.: 185).* Questa immagine ricorda il «wood wide web» di Simard (2021).

femminilità, del genere e dell'età della protagonista, ma anche della sua soggettività individuale *tout court*:

Potevo tranquillamente scordarmi d'essere una donna. A volte ero una bambina alla ricerca di fragole, poi di nuovo un giovane uomo che segava la legna, oppure, quando sedevo sulla panca a contemplare il tramonto con Perla sulle ginocchia ossute, una creatura decrepita priva di sesso. [...] Sono sempre magra, ma muscolosa, e la faccia s'è coperta d'una fitta rete di minuscole rughe. Non sono né brutta né attraente, più simile a un albero che a un essere umano, un piccolo tronco bruno e coriaceo, a cui occorre tutta la sua forza per sopravvivere¹⁷. (Ibid.: 72)

Inoltre la 'dispersione dell'Io' nelle sue multiple trasformazioni passa attraverso il superamento delle distinzioni e dei confini tra la narratrice e gli animali prima, come nel caso di Lince, che ne condivide persino le paure iniziali, e, poi, tra lei e gli altri esseri inanimati:

Quell'estate scordai completamente che Lince fosse un cane e io una persona. Lo sapevo, ma aveva perduto il suo significato discriminante. Anche Lince era cambiato. Da quando mi occupavo assiduamente di lui, si era fatto più tranquillo, e non pareva più costantemente in ansia che potessi dissolvermi nel nulla non appena si allontanava cinque minuti¹⁸. (Ibid.: 228)

Infatti tale processo di 'dissoluzione' dell'essere umano in un entanglement reticolare con la luce bianca del paesaggio innevato culmina in una scena del romanzo in cui la protagonista desidera scambiare la sua vita di sforzi incessanti con l'entropia della materia inorganica, che nel film di Pöls-

¹⁷ «Ich konnte ruhig vergessen, daß ich eine Frau war. Manchmal war ich ein Kind, das Erdbeeren suchte, dann wieder ein junger Mann, der Holz zersägte, oder, wenn ich Perle auf den mageren Knien haltend auf der Bank saß und der sinkenden Sonne nachsah, ein sehr altes, geschlechtsloses Wesen [...] Ich bin noch immer mager, aber muskulös, und mein Gesicht ist von winzigen Fältchen durchzogen. Ich bin nicht häßlich, aber auch nicht reizvoll, einem Baum ähnlicher als einem Menschen, einem zähen braunen Stämmchen, das seine ganze Kraft braucht, um zu überleben» (Ibid.: 82).

¹⁸ «In jenem Sommer vergaß ich ganz, daß Luchs ein Hund war und ich ein Mensch. Ich wußte es, aber es hatte jede trennende Bedeutung verloren. Auch Luchs hatte sich verändert. Seit ich mich soviel mit ihm befaßte, war er ruhiger geworden und schien nicht dauernd zu befürchten, ich könnte mich, sobald er fünf Minuten wegging, in Luft auflösen» (Ibid.: 265).

ler (2012)¹⁹ viene resa con una serie di inquadrature astratte del sole e degli alberi visti attraverso una bufera di neve in un attimo di completo *white-out*:

Stavo distesa sulla panca e, se chiudevo gli occhi, vedevo all'orizzonte montagne innevate, bianchi fiocchi che mi calavano sul viso in un grande silenzio luminoso. *Non esistevano pensieri, nessun ricordo, solo la grande, silenziosa luminescenza della neve [...] e il desiderio di annullarmi in quel silenzio candido senza dolore a volte è molto grande*²⁰. (*Ibid.*: 128-129)

Non è certo un caso che, poco dopo questo momento di climax simbiotico con tutte le forme della natura, la narratrice verbalizzi la sua consapevolezza che, parallelamente, anche il suo nuovo processo di 'appaesamento' e 'rilocalazione' è finalmente compiuto:

All'improvviso ebbi l'inquietante sensazione di non appartenere più veramente a nessun luogo, dopo qualche minuto comunque questo turbamento si dissipò e tornai a *sentirmi completamente a casa sull'alpe [...] Qui, nel bosco, in realtà mi trovo al posto che mi spetta*²¹. (*Ibid.*: 160, 191)

Specularmente, e non senza ironia, la protagonista sottolinea anche l'evoluzione inversamente proporzionale alla sua, ossia quella della Mercedes di Hugo, ultimo «oggetto desueto» (Orlando 1993) e relitto di una civiltà insulsa ed estinta, ormai 'rifunzionalizzata' e diventata la 'casa' degli animali del bosco:

Tubi del gas, centrali elettriche e oleodotti; ora che gli uomini non esistono più mostrano infine la loro vera, misera faccia. E a quel tempo ne avevano fatto degli idoli, piuttosto che oggetti di consumo. Pure

¹⁹ Per la versione cinematografica e, in particolare, la resa filmica della durata bergsoniana e dei paesaggi sublimi à la C.D. Friedrich cfr. Littler 2022.

²⁰ «Ich lag auf der Bank, und wenn ich die Augen schloß, sah ich Schneegebirge am Horizont, weiße Flocken, die sich auf mein Gesicht senkten in einer großen hellen Stille. Es gab *keine Gedanken, keine Erinnerungen, nur das große stille Schneelicht [...] und das Verlangen, in die weiße schmerzlose Stille einzugehen, ist manchmal sehr groß*» (Haushofer 2020 [2004]: 148-149).

²¹ «Plötzlich hatte ich das unbehagliche Gefühl, nirgendwohin wirklich zu gehören, aber nach einigen Minuten verlor es sich, und *ich war wieder ganz auf der Alm zu Hause. [...] Hier, im Wald, bin ich eigentlich auf dem mir angemessenen Platz*» (*Ibid.*: 186, 222).

qui, in mezzo al bosco, mi ritrovo un oggetto del genere, la Mercedes nera di Hugo. Era quasi nuova, quando arrivammo. *Oggi è ricoperta di intrichi vegetali, un nido per topi e uccelli. [...] La Mercedes di Hugo si è trasformata in una meravigliosa dimora, calda e protetta dal vento. Si dovrebbero piazzare più automobili nei boschi, sarebbero luoghi ideali per la nidificazione*²². (Ibid.: 191-192)

Infine persino i sogni della narratrice, in quanto forma di espressione non verbale e parte della memoria radicata nei sensi, fanno da specchio al cambiamento e contribuiscono a scandire il passaggio al nuovo ordine postumano e, quindi, a nuove forme di comunicazione e rappresentazione, attraverso la presa di coscienza del bisogno del superamento della scrittura:

*In sogno metto al mondo dei figli, e non sono solo umani, tra loro ci sono gatti, cani, vitelli, orsi e altre curiose creature pelose. Eppure prorompono tutte dalla mia persona, e in loro non vi è nulla di che possa spaventarmi o provocarmi disgusto. Acquista un aspetto sconcertante solo a scriverlo, con parole umane e una scrittura umana. Questi sogni forse dovrei disegnarli con dei ciottoli sul muschio verde, oppure tracciarli nella neve con un bastone. Ma ancora non ne sono capace. Probabilmente non vivrò abbastanza a lungo da trasformarmi fino a quel punto. Un genio forse ne sarebbe capace, ma io sono solo un essere umano, il quale ha perduto il suo mondo e si trova in cammino alla ricerca di un mondo nuovo. Questo cammino è doloroso e ancora lontano dall'essersi concluso*²³. (Ibid.: 203)

²² «Gasrohre, Kraftwerke und Ölleitungen; jetzt, da die Menschen nicht mehr sind, zeigen sie erst ihr wahres jämmerliches Gesicht. Und damals hatte man sie zu Götzen gemacht anstatt zu Gebrauchsgegenständen. Auch ich habe mitten im Wald so ein Ding stehen, Hugos schwarzen Mercedes. Er war fast neu, als wir damit herkamen. *Heute ist er ein grünüberwuchertes Nest für Mäuse und Vögel. [...] Ein herrliches Heim ist Hugos Mercedes geworden, warm und windgeschützt. Man müßte mehr Autos in den Wäldern aufstellen, sie gäben gute Nistplätze ab*» (Ibid.: 222).

²³ «Im Traum bringe ich Kinder zur Welt, und es sind nicht nur Menschenkinder, es gibt unter ihnen Katzen, Hunde, Kälber, Bären und ganz fremdartige pelzige Geschöpfe. Aber alle brechen sie aus mir hervor, und es ist nichts an ihnen, was mich erschrecken oder abstoßen könnte. *Es sieht nur befremdend aus, wenn ich es niederschreibe, in Menschenschrift und Menschenworten. Vielleicht müßte ich diese Träume mit Kieselsteinen auf grünes Moos zeichnen oder mit einem Stock in den Schnee ritzen. Aber das ist mir noch nicht möglich. Wahrscheinlich werde ich nicht lange genug leben, um so weit verwandelt zu sein. Vielleicht könnte es ein Genie, aber ich bin nur ein einfacher Mensch, der seine Welt verloren hat und auf dem Weg ist, eine neue Welt zu finden. Dieser Weg ist schmerzlich und noch lange nicht zu Ende*» (Ibid.: 235).

Il “finale” del romanzo, tuttavia, non si chiude né sull’uccisione dell’ultimo uomo da parte della protagonista, né sull’ultima perdita retaggio dell’essere umano, quella della scrittura appunto, ma si apre sull’emblematica immagine del volteggiare delle cornacchie sul bosco, nuova “dimora” dell’io narrante, e sulla sua certezza che, come nel ciclo naturale, «non è ancora la fine. Tutto continua» e «qualcosa di nuovo si sta avvicinando»²⁴ (*ibid.*: 236).

²⁴ «Ich sehe, daß dies noch nicht das Ende ist. Alles geht weiter [...] etwas Neues kommt heran» (*Ibid.*: 275).

Bibliografia

- Abraham, Ulf, "Topos und Utopie. Die Romane der Marlen Haushofer", *Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts*, 35.1/2 (1986): 53-83.
- Bachtin, Michael M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway*, Durham-London, Duke University Press, 2007.
- Battiston, Régine, "Funktion der Landschaft in Marlen Haushofers Werk", *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Eds. Sylvie Arlaud - Marc Lacheney - Jacques Lajarrige - Eric Leroy du Cordonnoy, Berlin, Frank & Timme, 2019: 39-57.
- Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, trad. it. *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 2016.
- Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, Cambridge, Polity, 2013, trad. it. *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi, 2014.
- Bunzel, Wolfgang, "'Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben'. Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Himmel, der nirgendwo endet*", »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...« *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Eds. Anke Bosse - Clemens Ruthner, Tübingen-Basel, Francke Verlag, 2000: 103-119.
- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London, Routledge, 1990, trad. it. *Scambi di genere*, Firenze, Sansoni, 2004.
- Chamayou-Kuhn, Cécile, "Grenz- und Fremdheitserfahrungen in *Die Wand*", *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Eds. Sylvie Arlaud - Marc Lacheney - Jacques Lajarrige - Eric Leroy du Cordonnoy, Berlin, Frank & Timme, 2019: 17-37.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *Milles plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper & Castelvechi, Roma, 2003.
- Foucault, Michel, "Des espaces autres", *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 1984, trad. it. *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2001.
- Freytag, Julia - Hackel, Astrid - Tacke, Alexandra (Eds.), *Gegen die Wand. Subversive Positionierungen von Autorinnen und Künstlerinnen*, Berlin, Neofelis, 2021.

- Grimm-Hamen, Sylvie, "Voix de femmes: modalités et enjeux de l'écriture dans *Die Wand* et *Die Mansarde* de Marlen Haushofer", *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer*. *Die Wand und Die Mansarde*, Eds. Sylvie Arlaud - Marc Lacheney - Jacques Lajarrige - Eric Leroy du Cordonnoy, Berlin, Frank & Timme, 2019: 111-125.
- Gürtler, Christa (Ed.), *Marlen Haushofer 1920-1970. Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!*, Linz, StifterHaus, 2010.
- Haraway, Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham North Carolina, Duke University Press, 2016, trad. it. parz. in *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero, 2019.
- Haushofer, Marlen, *Die Wand*, Berlin, Ullstein, 2020 [2004], trad. it. *La parete*, Roma, edizioni e/o, 2020 [1992].
- Iacoli, Giulio, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.
- Kargl Elisabeth - Le Née Aurélie, "'Es stimmt nicht, daß ich nicht idyllisch sein will'. Idylle et anti-idylle dans l'œuvre de Marlen Haushofer", *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer*. *Die Wand und Die Mansarde*, Eds. Sylvie Arlaud - Marc Lacheney - Jacques Lajarrige - Eric Leroy du Cordonnoy, Berlin, Frank & Timme, 2019: 59-73.
- Kecht, Maria-Regina, "Marlen Haushofer: Recollections of Crime and Complicity", *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 31.1 (2007): 1-27.
- Knapp, Gerhard P., "Re-writing the Future: Marlen Haushofer's *Die Wand*: A Female Utopia of the 1960s and Beyond", *1945-1995: Fünfzig Jahre Deutschsprachige Literatur in Aspekten*, Eds. Gerhard P. Knapp - Gert Labrousse, Amsterdam, Rodopi, 1995: 281-306.
- Leopold, Aldo, "Thinking like a Mountain", *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, New York, Oxford University Press, 1949: 129-133.
- Littler, Margaret, "The Cost of Loving: Love, Desire, and Subjectivity in the Work of Marlen Haushofer", *'Other' Austrians. Post-1945 Austrian Women's Writing. Proceedings of the Conference held at the University of Nottingham from 18-20 April 1996*, Ed. Allyson Fiddler, Bern, Peter Lang, 1998: 211-224.
- Littler, Margaret, "The Posthuman and Marlen Haushofer's *Die Wand* on Page and Screen", *Marlen Haushofer: Texte und Kontexte*, Ed. Andrea Capovilla, Berlin, Frank & Timme, 2022: 41-58.
- Lorenz, Dagmar C.G., "Marlen Haushofer – Eine Feministin aus Österreich", *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, 12.3/4 (1979): 171-191.

- Ní Dhúill, Caitríona, "Fuelling Lockdown: Haushofer's *Die Wand* as a Text of the Great Acceleration", *Marlen Haushofer: Texte und Kontexte*, Ed. Andrea Capovilla, Berlin, Frank & Timme, 2022: 19-40.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
- Richards, Anna, "'The Friendship of Our Distant Relations': Feminism and Animal Families in Marlen Haushofer's *Die Wand* (1963)", *Feminist German Studies*, 36.2 (2020): 75-100.
- Roebling, Irmgard, "Arche ohne Noah. Untergangsdiskurs und Diskursuntergang in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*", *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Bd. 8 Untergangsphantasien*, Eds. Johannes Cremerius - Wolfram Mauser - Carl Pietzcker - Frederick Wyatt, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1989: 74-91.
- Roebling, Irmgard, "Weiblichkeit als Maskerade zur Besänftigung der Dämonen. Einheit und Trennung in Marlen Haushofers Roman *Die Mansarde*", *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche Bd. 13 Trennungen*, Eds. Johannes Cremerius - Gottfried Fischer - Ortrud Gutjahr - Wolfram Mauser - Carl Pietzcker, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1994: 163-185.
- Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993, trad. it. *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'occidente*, Roma, Gamberetti, 1998.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Simard, Suzanne, *Finding the Mother Tree: Uncovering the Wisdom and Intelligence of the Forest*, London, Allen Lane, 2021.
- Strigl, Daniela, *Marlen Haushofer. Die Biographie*, München, Econ Ullstein List Verlag, 2000a.
- Strigl, Daniela, "Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus", »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...« *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Eds. Anke Bosse - Clemens Ruthner, Tübingen-Basel, Francke Verlag, 2000b: 121-136.
- Svandrlik, Rita, "Marlen Haushofer: una casalinga dai sogni interessanti", *Transizioni. Saggi di letteratura tedesca del Novecento (Lasker-Schüler, Aichinger, Bachmann, Haushofer, Mayröcker)*, Ed. Uta Treder, Firenze, Le Lettere, 1997.
- Svandrlik, Rita, "Una Robinson e la sua isola tra le alpi austriache: il romanzo *La parete* di Marlen Haushofer", *Robinson: dall'avventura al mito*.

- 'Robinsonnades' e generi affini, Eds. Maria Chiara Gnocchi - Carmelina Imbroscio, Bologna, CLUEB, 2000: 205-221.
- Svandrlík, Rita, "Introduzione. I confini dell'idillio", *Idillio e anti-idillio nella letteratura tedesca moderna*, Bari, Palomar, 2002: 5-18.
- Venske, Regula, "»Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte...« Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers", *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*, Eds. Anne Duden et al., Frankfurt/M., Verlag Neue Kritik, 1995: 43-66.
- Westphal, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, trad. it. *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando Editore, 2009.
- Zschachlitz, Ralf, "Die Wand – Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns", *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Eds. Sylvie Arlaud - Marc Lacheney - Jacques Lajarrige - Eric Leroy du Cordonnoy, Berlin, Frank & Timme, 2019: 75-91.

Filmografia

Die Wand, Dir. Julian Roman Pölsler, Österreich/Deutschland, 2012.

L'autrice

Stefania Acciaioli

Stefania Acciaioli PhD è Assegnista di Ricerca in Letteratura Tedesca presso il Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali della Sapienza Università di Roma. Inoltre è docente di Letteratura tedesca e comparata all'Università di Bonn e di Italiano all'Università di Colonia. La sua dissertazione ha ricevuto il Premio FUP Tesi di Dottorato. Ha tenuto conferenze in numerosi convegni internazionali, è stata Erasmus Visiting Lecturer e Researcher all'estero e collabora con l'Università di Firenze. Ha pubblicato monografie sul fantastico perturbante in Hoffmann e Beckford e sull'ironia in Hauff, e saggi sul Romanticismo europeo, la fiaba d'arte, la letteratura di viaggio, il rapporto tra letteratura e arti figurative, Werfel e Bachmann. È membro di varie associazioni accademico-scientifiche e dei comitati editoriali delle collane BSFM (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna, FUP - Firenze University Press) e Transaustria Sprach land schaften (Pisa, Edizioni ETS).

Email: stefania.acciaioli@uniroma1.it

L'articolo

Data invio: 31/05/2024

Data accettazione: 31/08/2024

Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questo articolo

Acciaioli, Stefania, "Da *locus amoenus* ed eterotopia a nuovo *oikos* postumano: *Die Wand/La parete* di M. Haushofer", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai - *Between*, XIV.28 (2024): 1-19, <http://www.between.it/>

, *Da locus amoenus ed eterotopia a nuovo oikos postumano*