



UNIONE EUROPEA
Fondo Sociale Europeo



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Italianistica
ciclo XXXVII

Tesi di Ricerca

Scongiurare l'Apocalisse

**La responsabilità degli scrittori
e il romanzo nell'era del riscaldamento globale (2000-2024)**

SSD: L-FIL-LET/14

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Alessandro Cinquegrani

Supervisore

ch. prof.

Alessandro Cinquegrani

Dottoranda

Giulia Simeoni

Matricola 85656

La borsa di dottorato è stata cofinanziata con risorse del
Programma Operativo Nazionale Ricerca e Innovazione 2014-2020, risorse FSE REACT-EU
Azione IV.4 "Dottorati e contratti di ricerca su tematiche dell'innovazione"
e Azione IV.5 "Dottorati su tematiche Green"

Introduzione.....	5
0.1. L'Antropocene, tra clima e cultura	6
0.2. Antropocene, ecologia e letteratura	13
0.3. Antropocene, immaginario e società Il romanzo nell'Antropocene	17
0.4. Il romanzo nell'Antropocene.....	22
0.5. Metodologia e organizzazione del presente lavoro	29
Primo Capitolo – Generi e modi. Limiti e possibilità della narrazione mimetica del cambiamento climatico.....	34
I.1. Limiti e possibilità del romanzo e della narrazione mimetica del cambiamento climatico.....	35
I.2. Una ricostruzione delle intersezioni tra letteratura ed ecologia in Italia per un inquadramento delle proposte d'indagine.....	38
I.3. Narrazione mimetica del cambiamento climatico - cambiamento climatico, catastrofi naturali, crisi familiari e storie borghesi	42
I.3.I. <i>Strategie I</i> : rappresentazione mimetica del cambiamento climatico e aderenza alle fonti specialistiche (tra dati scientifici e intertesti)	43
I.3.I.a. <i>Dopo la pioggia</i> (2021) e <i>La casa mangia le parole</i> (2019): la funzione dell'intertesto.....	46
I.3.I.b. Il realismo speculativo di <i>Qualcosa, là fuori</i> (2016) e la narrazione del presente in <i>Tasmania</i> (2022): il ruolo del dato scientifico	57
I.3.II. <i>Strategie II</i> : rappresentazioni traslate della natura: questione ambientale e società tra lavoro e proprietà privata	68
I.3.II.a. Intersezioni tra ecologia, lavoro e mercificazione della natura	70
I.3.II.b. La casa come rappresentazione simbolica di famiglia e ambiente in <i>Estate caldissima</i> (2023) e <i>Violazione</i> (2012)	79
I.3.III. Qualche considerazione provvisoria: tra <i>fine del mondo</i> e <i>fine di un mondo</i> 83	
I.4. Una parentesi sulla produzione narrativa oltreconfine	89
I.4.I. <i>Strategie III</i> : spostamenti metonimici e scambi metaforici in <i>Flight</i> <i>Behaviour</i> (2012)	91
I.4.II. <i>Pattern</i> tematici: tra casa, famiglia, ecologia e società	97
I.4.III. <i>Strategie IV</i> : il ruolo dell'ironia in <i>Solar</i> (2010).....	105
I.4.IV. Cosa può fare il riempitivo? Qualche riflessione su <i>The Road</i> (2006) ...	112
I.5. Fantascienza, fantastico e fiaba nelle narrazioni del cambiamento climatico e dell'Antropocene	121

I.6.	Ritorno alla realtà – Un approfondimento su <i>La vita in tempo di pace</i> (2013)	134
I.7.	Per un bilancio parziale: limiti e possibilità della narrazione mimetica del cambiamento climatico e dell'Antropocene	145
Secondo Capitolo – Antropocene Subconscio. Cronotopo, descrizione e punto di vista		150
II.1.	Abitare l'Antropocene: messa in discussione dei costrutti spazio-temporali	151
II.2.	Dal Globo alla Terra. Spazio dei flussi, tempo accelerato ed evanescenza virtuale.....	154
II.3.	Antropocene subconscio e implicazioni letterarie.....	158
II.4.	Spazio - Non solo natura: lo spazio antropico della strada come specchio del sé contemporaneo in <i>Strada provinciale tre</i> di Simona Vinci e in <i>I quindicimila passi</i> di Vitaliano Trevisan.....	165
II.4.I.	Spazio - Il cronotopo della strada in <i>Strada provinciale tre</i> (2007) di Simona Vinci: interconnessioni tra sé, ecologia e lavoro	166
II.4.II.	Spazio – La descrizione della strada in <i>I quindicimila passi</i> di Vitaliano Trevisan: se il bosco diventa uno spettro.....	173
II.5.	Spazio - Ridisegnare la mappa di una città attraverso la storia: <i>Lo stradone</i> di Francesco Pecoraro	181
II.6.	Tempo - Attraverso le direttrici del tempo interiore per la costituzione di una coscienza collettiva: <i>La vita in tempo di pace</i> di Francesco Pecoraro.....	191
II.7.	Dal cielo, ritornare sulla Terra. Globo, visione aerea e coscienza planetaria	204
II.8.	Qualche considerazione finale – prima parte	216
Terzo Capitolo – Umano e non-umano. Il narratore, i personaggi e gli altri.....		219
III.1.	Le voci dell'Antropocene: nuovi attori o nuove responsabilità etiche? ...	220
III.2.	Il ruolo del non-umano nella costruzione del significato del testo	226
III.3.	Tra romanzo, romanzesco ed epica: il narratore, i personaggi funzione e l'impostazione corale.....	250
III.4.	Noi: esistiamo davvero? - Esseri umani, essere terrestri: una ricognizione sull'uso della prima persona plurale nelle narrazioni antropoceniche.....	258
III.5.	Qualche considerazione finale – seconda parte	268
Conclusioni		271

Bibliografia.....	281
--------------------------	------------

Introduzione

0.1. L'Antropocene, tra clima e cultura

Nei primi anni Duemila il climatologo e chimico Paul Crutzen e il biologo Eugene Stoermer avanzano l'ipotesi di usare il termine Antropocene per indicare quella che per loro sarebbe la nuova era geologica, che si distinguerebbe dalla precedente, l'Olocene, per l'impatto che le attività umane hanno sull'ambiente e sull'atmosfera. Nei primi mesi del 2024, l'International Union of Geological Sciences rigetta formalmente la proposta, sottolineando che, per quanto il termine sia diventato d'uso comune e abbia influenzato il dibattito pubblico oltre che quello propriamente scientifico, non esistono evidenze cronostratigrafiche del passaggio da un'epoca geologica all'altra.¹ Nonostante la mancata legittimazione da parte della comunità scientifica, la parola-concetto ha conosciuto una notevole rilevanza sul piano culturale, tanto che da essa sono germinati una serie di derivati, come Capitalocene (cfr. Moore 2017), Econocene (cfr. Norgaard 2013), Technocene (cfr. Martins 2018), Chthulucene (cfr. Haraway 2020), Plantationocene (cfr. Haraway 2015), Wasteocene (cfr. Armiero 2021), Plasticene (cfr. Nurra 2022), etc., ognuno dei quali enfatizza una particolare sfumatura di significato rispetto agli effetti che l'attività antropica ha sul pianeta. Non sorprende che si sia sviluppato un ampio dibattito teorico e filosofico, considerato che il termine in sé solleva una spinosa questione interpretativa, che porterebbe alla distinzione di una visione prometeica dell'Antropocene² e di una, invece, critica (cfr.

¹ La proposta avanzata nel 2000 (P. CRUTZEN, E. STOERMER, *The 'Anthropocene'*, in «IGBP Newsletter», n° 41, 2000, pp. 17-18) e meglio strutturata successivamente nel 2002 (P. CRUTZEN, *Geology of Mankind: The Anthropocene*, in «Nature», n° 415, 23, 2002, ultima consultazione: 15/3/2025 <https://www.nature.com/articles/415023a>) è stata formalmente rifiutata dall'unione internazionale di scienze geologiche con la nota del 20 marzo 2024 (IUGS-ICS, *The Anthropocene*, 20 marzo 2024 https://www.iugs.org/_files/ugd/f1fc07_40d1a7ed58de458c9f8f24de5e739663.pdf?index=true). I termini temporali qui segnalati costituiscono indicativamente anche gli estremi lungo i quali si muove il presente lavoro di ricerca.

² Secondo questa prospettiva, l'Antropocene costituirebbe «l'epoca di un dominio pieno e incontrastato dell'umanità, intesa come un tutto indistinto, sul pianeta Terra, ormai ridotto a oggetto manovrabile e integralmente gestibile» (P. MISSIROLI, *Teoria critica dell'Antropocene: vivere dopo la Terra, vivere nella Terra*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, p. 32). L'Antropocene, allora, diverrebbe l'epoca dell'uomo, ossia quel momento storico in cui l'essere umano riesce a controllare e manipolare il non-umano e dunque, in tal senso, si possono ascrivere a questa matrice di pensiero le ipotesi di soluzioni geoeconomiche o le spedizioni su Marte promosse da Musk.

Missiroli 2022): secondo la prospettiva prometeica l'uomo, grazie al progresso tecnologico, riuscirebbe a far fronte a tutte le ipotetiche crisi del vicino futuro, mentre, in un'ottica critica, l'umano dovrebbe ripensare all'impatto delle sue azioni e alla relazione che intrattiene con il pianeta. Al contempo, ci sono discrepanze anche sulle origini della nuova epoca geoclimatica: Crutzen e Stoermer fanno simbolicamente coincidere l'inizio della nuova era con la data d'invenzione della locomotiva a vapore, ossia il 1784, mentre, secondo altre teorie, bisognerebbe risalire ancora più indietro nel tempo, alla metà del XV secolo, momento cui si possono ricondurre le radici del sistema di produzione attuale, o addirittura al neolitico, inteso come momento in cui l'essere umano, passando da uno stile di vita nomade di cacciatore a uno sedentario da agricoltore, avrebbe iniziato a esercitare il suo dominio sulla natura.³ Se da un punto di vista geologico appare difficile determinare a partire da quando le conseguenze dell'attività umana abbiano influenzato gli ecosistemi a tal punto da comprometterne gli equilibri, allora fa capolino la proposta di usare l'espressione per descrivere un periodo storico: così, secondo John McNeill e Peter Engelke, l'Antropocene avrebbe inizio nel 1945, anno d'avvio della Grande Accelerazione, ossia del fenomeno di crescita rapida e senza precedenti che ha caratterizzato il Secondo Dopoguerra a livello economico, sociale, tecnologico e ambientale (cfr. McNeill, Engelke 2018). Proprio a partire dalla seconda metà del XX secolo, si registrano un aumento vertiginoso delle emissioni di gas serra, dovuto anche alla modificazione dei sistemi di produzione di energia, e un incremento quasi incontrollato della popolazione, con un conseguente riassetto della conformazione urbana e ambientale: fenomeni più evidenti come inquinamento e perdita della biodiversità non solo diventano più incisivi, ma assumono proporzioni globali.⁴ Non

³ Per una ricostruzione più completa delle diverse proposte rispetto alla datazione dell'Antropocene, si consulti: C. BONNEUIL, J. B. FRESSOZ, *La Terra, la storia e noi: l'evento antropocene*, tr. it. di A. Accattoli e A. Grechi, Roma, Treccani, 2019 (I ed. Paris 2013) e in particolare il primo capitolo, *Una rivoluzione geologica* (pp. 5-22).

⁴ «In un articolo apparso nel 2016 sulla rivista «Science» l'Anthropocene Working Group ha riconosciuto la grande accelerazione come la principale teoria scientifica che spiega il passaggio della Terra all'Antropocene.» (E. C. ELLIS, *Antropocene. Esiste un futuro per la Terra dell'uomo?*, trad. it. di C. Turrini, Firenze-Milano, Giunti, 2020; I ed. Oxford 2018).

è un caso che sia proprio alla fine degli anni Sessanta⁵ che ci si inizi a preoccupare di contenere gli effetti che le attività umane producono sul pianeta e con il *Rapporto sui limiti dello sviluppo* redatto dal Club di Roma (1972) si introduce il concetto di sviluppo sostenibile: nel report, gli esperti sostenevano che, se il tasso di crescita dell'epoca fosse rimasto invariato, tanto sotto il profilo dell'industrializzazione quanto sotto quello demografico, nel corso di circa un secolo le risorse disponibili per le generazioni future si sarebbero esaurite. I principi di sostenibilità si radicano nel discorso pubblico soprattutto a seguito della stesura del Brundtland Report (*Our Common Future*, 1987) da parte della Commissione mondiale sull'ambiente e lo sviluppo (WCED). Parimenti, negli anni Ottanta, le evidenze scientifiche circa il riscaldamento globale e il relativo impatto dannoso per l'ambiente e per le società si dimostrano sempre più solide tanto che si avverte l'esigenza di fornire dati scientifici chiari in merito, in modo da elaborare delle risposte politiche adeguate: così, nel 1988⁶ nasce Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC), organo internazionale che è formato da gruppi di lavoro e ricerca il cui scopo ultimo è trovare una strategia di risposta globale per il contenimento degli effetti del surriscaldamento globale.⁷ Difatti, se è vero che

⁵ Fondamentale, in tal senso, fu la pubblicazione del saggio-manifesto di Rachel Carson (1962), che denunciava come l'uso dei pesticidi (del DDT in particolare) provocasse danni irreparabili sugli ecosistemi (cfr. R. CARSON, *Primavera silenziosa*, intro. di A. Gore, trad. it. di C. A. Gastecchi, sesta ed. ampliata, Milano, Feltrinelli, 1999; I ed. Boston 1962, I ed. it. Milano 1963). Il dibattito che si generò a seguito dell'uscita del libro portò, tra le altre cose, all'istituzione di una giornata (22 aprile) dedicata alla celebrazione del pianeta Terra (1969). Nei primi anni Settanta, nascono, poi, i primi movimenti ecologisti a carattere internazionale, come Greenpeace e Friends of the Earth.

⁶ L'anno successivo esce il saggio di Bill McKibben che denuncia come l'antropizzazione dei territori abbia raggiunto livelli tali da poter annunciare la *fine della natura* (cfr. B. MCKIBBEN, *La fine della natura: il manifesto dell'altra ecologia*, trad. it. di A. D'Anna, Milano, Bompiani, 1989; I ed. New York 1989). Con ogni evidenza, la ricostruzione temporale qui fornita è parziale e sommaria: un maggiore interesse nei confronti della questione ecologica si registra anche a livello di sensibilità collettiva. Tuttavia, appare importante notare come il processo di istituzionalizzazione su scala internazionale del problema climatico e ambientale si concretizzi alla fine degli anni Ottanta.

⁷ Si ricordano i fondamentali Protocollo di Kyoto (1997) e gli Accordi di Parigi (2015), trattati che hanno segnato, se pur con scarsi risultati, la politica internazionale, anche perché sembra che la Terra si stia riscaldando più velocemente di quanto preventivato (cfr. AA. VV., *Global Warming in the Pipeline*, in «Oxford Open Climate Change», Volume 3, Issue 1, 2023, <https://doi.org/10.1093/oxfclm/kgad008>; e anche: O. MILMAN, *Global Heating is Accelerating, Warns Scientist Who Sounded Climate Alarm in the 80s*, in «The Guardian», 2 novembre 2023, ultima consultazione: 15 marzo 2025 (online:

l'Antropocene può essere considerato come un sistema di fenomeni complessi innescati da più fattori, appare innegabile che il surriscaldamento globale e le sue più manifeste conseguenze rappresentino la principale minaccia per la sopravvivenza degli ecosistemi e per il mantenimento di quegli equilibri che garantiscono la vita di moltissime specie sul pianeta. Così, anche se le prove stratigrafiche del passaggio a una nuova fase geologica della Terra risultano insufficienti, il surriscaldamento delle temperature medie, per esempio, l'innalzamento del livello dei mari e le conseguenti modificazioni della biosfera (con tassi più rapidi e più alti di estinzione di specie animali e vegetali) – ciò che, *sic et simpliciter*, si definisce *crisi climatica* – sono la dimostrazione tangibile del fatto che è in atto un processo di trasformazione profonda degli ecosistemi terrestri: in un'ottica sistemica (cfr. Zalasiewicz *et al.*, 2012), cioè, si rende evidente come la specie umana abbia prodotto delle modificazioni irreversibili su scala globale che interessano il pianeta nel suo insieme. Dato che il riscaldamento globale innesca molteplici processi di alterazione ecosistemica (es.: acidificazione degli oceani, scioglimento dei ghiacciai, modificazione delle correnti monsoniche, desertificazione, etc.), spesso, nell'uso comune, accade che il termine Antropocene sia impiegato come sinonimo di crisi climatica (cfr. Ghosh 2017): l'innalzamento della temperatura media è solo una delle implicazioni della complessa fenomenologia dell'Antropocene, tuttavia, il tema, più di altri, ha catturato l'attenzione e l'interesse collettivi. Proprio l'azione del *global warming* ha messo in luce la portata globale dell'impatto antropico sul pianeta: se l'essere umano, cioè, si era da sempre dimostrato un agente biologico, capace di modificare l'ambiente circostante, adesso si rivela un agente geologico, responsabile quindi delle alterazioni del sistema terrestre (cfr. Chakrabarty 2021, pp. 66-67; Oreskes 2007, p. 93). Anche la diffusione delle catastrofiche proiezioni rispetto agli scenari che si realizzerebbero nel momento in cui non si riuscisse a contenere l'aumento

<https://www.theguardian.com/environment/2023/nov/02/heating-faster-climate-change-greenhouse-james-hansen>).

della temperatura terrestre ha contribuito alla centralità del problema climatico.⁸ Poiché il fenomeno è interconnesso a una pluralità di fattori e potrebbe suscitare gravi ripercussioni a più livelli (ambientali, biologici, socio-economici, politici), il riscaldamento globale si configura come un'«iperoggetto», secondo la definizione di Timothy Morton, ossia un fenomeno «viscoso», che opera su scale temporali profonde, che non agisce soltanto in un luogo specifico, ma coinvolge tutto il pianeta e di cui è difficile avere cognizione proprio per via della sua multidimensionalità (Morton 2018, p. 11). Il cambiamento climatico, quindi, sfida la diretta percezione che, in genere, gli umani hanno degli accadimenti cui si trovano ad assistere: sembra quasi invisibile e di esso, si possono osservare e studiare solo delle tracce parziali. Rob Nixon ha suggerito di parlare di «*slow violence*» per descrivere l'azione della crisi climatica in modo da enfatizzare il fatto che le mutazioni che produce coinvolgono il *deep time* della Terra e dunque, risultano difficilmente conformabili alla temporalità umana (cfr. Nixon 2011, Chakrabarty 2021). Invece, Eva Horn ha avanzato l'idea di definire il cambiamento climatico una non-catastrofe, perché, per quanto le sue conseguenze possano definirsi drammatiche (se non apocalittiche), esso non si presenta come un singolo evento repentino, ma appare come un processo lungo, sfumato e diffuso nel tempo e nello spazio o come il risultato di micro-accadimenti che non sempre è facile ricondurre a un'unica scaturigine (cfr. Horn 2018). Dunque, la questione del surriscaldamento globale trascende il dibattito prettamente scientifico e in virtù della portata delle sue implicazioni, si estende alla sfera sociale e culturale. In particolare, l'essere umano si trova a riflettere sul fatto di essere artefice del proprio infausto destino – che nella peggiore delle ipotesi prefigurerebbe l'estinzione della specie oltre che la distruzione di interi ecosistemi – e sul fatto che non è possibile avere piena comprensione (e controllo)

⁸ Si fa qui riferimento alle previsioni redatte dai gruppi di lavoro dell'IPCC e in particolare, al *The Fifth Assessment Report* (AR5) del 2013 (consultabile al seguente link: https://ar5-syr.ipcc.ch/topic_futurechanges.php) e allo *Special Report on Global Warming of 1.5°C* (SR15) del 2018 (al link: <https://www.ipcc.ch/sr15/>), in cui emerge la necessità di contenere il riscaldamento della temperatura sotto i 2°C dai livelli preindustriali (ultima consultazione: marzo 2025).

delle controreazioni prodotte dal sistema Terra:⁹ l'iperoggetto influisce sulla vita umana senza che ce ne si renda conto e soprattutto, ne condiziona il futuro, che si tinge di nero e assume su di sé una sfumatura apocalittica (cfr. Malvestio 2021 A, pp. 13-24). Allora, si formulano teorie secondo cui l'essere umano sarebbe il parassita della super-creatura pianeta Terra (cfr. Lovelock 2021) o altre interpretazioni, che si focalizzano sulle strutture sociali che vincolano il modo di vivere degli esseri umani sul pianeta. Se per Fisher la crisi climatica rappresenta la concreta manifestazione delle contraddizioni e dei limiti intrinseci al capitalismo (cfr. Fisher 2018, pp. 54-55), si inquadra la questione anche in un'ottica trasformativa: così, per Žižek, il surriscaldamento globale rappresenta uno dei 'quattro cavalli dell'apocalisse', motivo per cui, in potenza, il fenomeno può diventare il catalizzatore di un cambiamento radicale (cfr. Žižek 2011; si veda anche: Malm 2018). Il problema climatico e ambientale si fa pervasivo, compenetra il discorso culturale in tutta la sua diversificata articolazione e permea la condizione esistenziale dell'individuo contemporaneo.

Allora, se sul piano geologico permangono delle incertezze sulla possibilità di riferirsi al presente con l'espressione Antropocene, da una prospettiva storico-culturale si può constatare come questa sia l'epoca in cui si è maturata la consapevolezza del fatto che l'essere umano abbia un impatto sull'ambiente tale da alterarne gli equilibri e in cui si sollevano interrogativi sulle possibili soluzioni alla luce delle difficoltà di comprensione di

⁹ Già Beck sottolineava come la questione ecologica fosse interpretata attraverso la lente del 'rischio' e dunque, si configurasse come una crisi prodotta dagli effetti collaterali di industrializzazione e progresso tecnico-scientifico che hanno fatto sì che si potesse manipolare l'ambiente anche su vasta scala. Al tempo stesso, però, cambiamento climatico, inquinamento e perdita di biodiversità sfuggono al consueto modello di gestione delle crisi, in genere locali e circoscritte. «*Con la crescita del potenziale della razionalità rivolta allo scopo (Zweckrationalität) cresce anche l'incalcolabilità delle sue conseguenze*»: non solo gli esseri umani faticano ad avere una visione d'insieme degli effetti delle scelte politiche, economiche e tecnologiche portate avanti a partire dalla seconda metà del secolo scorso, ma gli esiti talvolta, poiché tangono non solo aspetti prettamente sociali, ma anche – come nel caso del riscaldamento globale o dell'inquinamento ambientale – la componente naturale, dato il loro sviluppo multiscalare, non possono essere inquadrati attraverso «le modalità di calcolo del rischio, come sono state sinora definite dalla scienza e dalle istituzioni legali» che dunque «collassano» (tutte le citazioni si riferiscono a: U. BECK, *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, ed. it. a cura di W. Privitera, trad. it. di W. Privitera, C. Sandrelli, G. C. Brioschi e M. Mascarino, Roma, Carocci, 2005; I ed. it. Roma 2000; I ed. Frankfurt am Main 1986, p. 29).

fenomeni che si muovono su scale spazio-temporali ad ampio raggio. Difatti, «oltre a cambiare il mondo intorno a noi, l'Antropocene ha cambiato, o dovrebbe aver cambiato, anche noi, e il nostro modo di comprendere la nostra civiltà e la nostra storia» (Malvestio 2021 A, p. 16). Il riconoscimento dell'influenza che l'umanità esercita sugli ecosistemi designa la comparsa di un nuovo orizzonte culturale, che, poiché determina una ridefinizione interpretativa dell'epoca contemporanea (si veda, per esempio, Latour 2020), si delinea come il marcatore dello sviluppo di una nuova stagione storico-culturale. Con 'Antropocene' si definisce non solo «il nostro tempo storico», ma anche «la nostra condizione» (Bonneuil Fressoz 2019, p. XIII), proprio perché in relazione al concetto, rivediamo e ripensiamo il nostro agire. Come si è ribadito, il cambiamento climatico diventa il simbolo emblematico sia della nuova era geologica che della nuova temperie culturale: gli effetti del surriscaldamento globale, da un lato, investono in modo generalizzato tutto il pianeta e chi lo abita (sebbene, da un punto di vista sociale, si accentuino quelle differenze e disuguaglianze che già contraddistinguono l'assetto geopolitico globale),¹⁰ dall'altro,

¹⁰ In tal senso, il concetto di Antropocene risulta controproducente in quanto il termine, richiamando il concetto di *anthropos*, tende a favorire un appiannamento delle disuguaglianze globali e delle differenti responsabilità storiche dei singoli stati o delle diverse classi sociali. Come sottolinea Moore, il concetto legittima un'omogeneizzazione che tende a ignorare o a celare le dinamiche storiche che hanno condotto allo sviluppo della crisi climatica ed ecologica (cfr. J. W. MOORE, *Antropocene o capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, trad. it. e curatela di A. Barbero e E. Leonardi, Verona, Ombre corte, 2017; I ed. Oakland-Kairos 2016). Se Moore si focalizza sui processi di produzione del modello capitalista, Chakrabarty affronta la questione in un'ottica postcoloniale: «Perché includere i poveri del mondo – la cui cosiddetta 'impronta di carbonio' è comunque minima – tramite l'utilizzo di termini onnicomprensivi come *specie* e *umanità*, quando la colpa dell'attuale crisi dovrebbe esplicitamente ricadere innanzitutto sulle nazioni ricche, e poi sulle classi ricche dei paesi più poveri?» (D. CHAKRABARTY, *Clima, storia e capitale*, a cura di M. De Giuli e N. Porcelluzzi, trad. it. di A. Aureli, Milano, nottetempo, 2021; I eds. *The Climate of History: Four Thesis*, 2009; *Climate and Capital: On Conjoined Histories*, 2014; Chicago 2009; Chicago 2014; p. 84). Allo stesso modo, Rob Nixon suggerisce che la 'violenza lenta' della crisi climatica intensifica le ingiustizie e le disuguaglianze economiche e sociali, dato che in genere le comunità più povere dei paesi ecologicamente ed economicamente più fragili subiscono conseguenze più gravi e al tempo stesso, la loro maggiore vulnerabilità non è riconosciuta come tale all'interno del dibattito pubblico (cfr. R. NIXON, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge-London, Harvard University, 2011). Affrontano la questione anche Ghosh (cfr. A. GHOSH, *La Grande Cecità: il cambiamento climatico e l'impensabile*, trad. it. e curatela di A. Nadotti e N. Gobetti, Vicenza, Neri Pozza, 2017; I ed. London-Chicago 2016, in particolare pp. 147-193) e Klein, citata nel capoverso a seguire (N. KLEIN, *This Changes Everything: Capitalism VS. the Climate*, New York, Simon & Schuster, 2014). Con questa specifica, si intende ricordare al lettore come sia necessario distinguere l'innovativa prospettiva filosofico-

proprio perché le conseguenze dell'impatto umano sull'ambiente potrebbero pregiudicare la continuazione della vita sul pianeta per come la si è conosciuta fino ad oggi, il problema prevede una risposta collettiva e una visione di specie (cfr. Latour 2020), che implicino una riconformazione delle strutture sociali, politiche ed economiche che contraddistinguono le civiltà odierne. Come si delineano le caratteristiche di una 'condizione antropocenica', così la crisi climatica si configura come un «*everything change*» (Atwood 2015), un fenomeno che ricalibra i modelli interpretativi preesistenti e che diventa motore di un «*existential crisis for the human species*» (Klein 2014, p. 24). Allora, l'Antropocene si modella come manifestazione ed espressione dello spirito del tempo presente, che si iscrive nella necessità storica dell'uomo contemporaneo di ripensare e trasformare la propria relazione con la natura.

0.2. Antropocene, ecologia e letteratura

Secondo Latour, l'Antropocene si configura come un nuovo paradigma culturale attraverso cui osservare la realtà e risignificarla.

Di fronte a notizie sempre più sconcertanti, dovremmo sentire intimamente di essere scivolati da una semplice crisi ecologica a quel che bisognerebbe piuttosto chiamare una profonda mutazione nel nostro rapporto con il mondo. (Latour 2020, p. 28)

Entrare nell'Antropocene, scegliere di abitarci, significa modificare il proprio pensiero in funzione dei cambiamenti che stanno investendo il Sistema Terrestre nel suo insieme. Da un lato, come si è anticipato a conclusione del precedente paragrafo, ciò si concretizza con una riconcettulizzazione del rapporto tra natura e cultura che miri a un superamento del binomio oppositivo (per esempio, in antropologia, cfr. Descola 2021; Tsing 2021; Kohn 2021);¹¹ dall'altro lato, questa rimodulazione ermeneutica implica uno sforzo immaginativo,

culturale che il termine Antropocene dischiude dalle implicazioni storico-politiche che tende a celare e che, invece, è bene di volta in volta riportare alla luce.

¹¹ Ragiona nei termini dell'antropologo Philippe Descola anche Latour, il cui lavoro – che in italiano compare con il titolo *La sfida di Gaia* – appare profondamente influenzato dalla riconfigurazione del concetto di *natural-culturale* (cfr. D. HARAWAY, *The Companion Species*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003; B. LATOUR, *La sfida di Gaia*, trad. it di D. Caristina, prefazione di L. Mercalli, Milano, Meltemi, 2020; I ed. Paris 2015). Nella prospettiva di un superamento delle coppie antinomiche, intervengono anche le teorie postumane, che

dal momento che la maggioranza dei problemi che caratterizzano l'Antropocene (es.: il riscaldamento globale) e le relative implicazioni risultano difficilmente avvertibili e osservabili attraverso i tradizionali canali che l'essere umano ha usato fino ad ora per comprendere il reale: la discrasia interpretativa si rileva su più piani, *in primis* sul piano della percezione quotidiana (per esempio, per quanto riguarda il cambiamento climatico, è complesso rendersi conto di tutte le modificazioni sistemiche in corso, dal momento che operano su scale spazio-temporali a vasto raggio), *in secundis* sul piano prettamente scientifico (in relazione al *global warming*, le previsioni sui possibili scenari futuri presentano prospettive diversificate tra loro, dato che le variabili del Sistema Terra sono così numerose, che sembra non si possa avere assoluta certezza di cosa potrebbe accadere nei prossimi anni – soprattutto, con la consapevolezza che le anticipazioni stilate in precedenza si sono rivelate sfalsate e il pianeta continua a scaldarsi più velocemente di quanto preventivato; cfr. Hansen *et al.*, 2023). Proprio perché la questione antropocenica attiva un dibattito teorico-culturale e perché richiede uno sforzo immaginativo per la prefigurazione di cosa accada a livello macroscopico, s'inaugura la branca di studi che prende il nome di *Environmental Humanities*: le EH si sviluppano in un'ottica interdisciplinare che riunisce scienze ambientali, scienze sociali, letteratura e le altre arti con il fine ultimo di «occuparsi di questioni fondamentali di significato, valore, responsabilità e scopo in un periodo di rapido e crescente cambiamento» (Bird Rose *et al.* 2012; trad. mia).

considerano all'interno del discorso anche il progresso tecnico-tecnologico e coniano il concetto di *ibrido* per definire identità fluide e multiformi (cfr. D. HARAWAY, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it. e curatela di L. Borghi, prefazione di R. Braidotti, Milano 2018; I ed. New York 1991; I ed. it. Milano 1995). La concezione dell'ibrido come possibilità di superamento dei limiti umani si inquadra all'interno del *frame* teorico denominato transumanesimo (per una distinzione delle due correnti e un approfondimento si rimanda a: F. FERRANDO, *Postumanesimo, transumanesimo, antiumanesimo, metaumanesimo e nuovo materialismo. Relazioni e differenze*, in «Lo Sguardo. Rivista di Filosofia», N. 24, 2017 (II), pp. 51-61). Infine, sul concetto di *agency* del non-umano, si sviluppa la corrente del Nuovo Materialismo, che pone al centro la materia nella sua capacità di auto-organizzazione e che si interroga sulla potenza d'agire delle creature e degli elementi che appartengono a ciò cui s'attribuisce il nome di Natura (per es.: M. K. BARAD, *Performatività della natura: quanto e queer*, trad. it. di R. Castiello, curatela di E. Bougleux, Pisa, ETS, 2017; I ed.: Durham-London 2007; J. BENNETT, *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*, Durham-London, Duke University Press, 2010).

Prendendo slancio da questa reciprocità, le scienze umane ci aiutano a supplire al deficit di immaginazione che emerge quando, come scrive la filosofa italiana Rosi Braidotti (2013), ci troviamo a dover 'pensare l'impensabile': le dimensioni e le conseguenze delle crisi globali associate a *global warming*, estinzioni di massa, inquinamento, pandemie, deforestazione e tutti i risvolti di un pianeta ferito, sono infatti "tanto importanti da sfidare la nostra rappresentazione". (Armiero, Iovino 2020, pp. 40-41)¹²

Esito dell'evoluzione della prospettiva decostruzionista secondo-novecentesca, le *Environmental Humanities* intendono riconfigurare la posizione dell'umano in un'ottica ecologica e scardinare la deriva antropocentrica tipica della tradizione di pensiero occidentale. Se le *Environmental Humanities* raggiungono una conformazione più matura soltanto negli ultimi decenni, il legame tra ecologia e discipline umanistiche affonda le sue radici in un passato più lontano e si rivela una costante stabile nel corso del tempo. In particolare, nell'ambito della critica letteraria, a partire dagli anni Settanta si sviluppa quello che in seguito è stato definito approccio ecocritico. Se il termine-ombrello '*ecocriticism*' raccoglie in sé diverse metodologie e approcci, ciò non toglie che, nelle sue molteplici sfaccettature, il campo d'indagine sia ben definito – ossia la relazione tra ecologia e letteratura (cfr. Glotfelty 1996, p. XVIII-XIX): la prima ondata di studiosi e letterati si è dedicata all'esaltazione della *wilderness*, mentre, a partire dagli anni Novanta, si è iniziato a indagare quale fosse il rapporto tra natura e cultura e come, attraverso i testi letterari, si potesse esaminare tale relazione (cfr. Buell 2005). Si possono distinguere, così, diversi approcci che rispondono a una variegata nomenclatura: *ecocriticism*, *environmental criticism* (cfr. Buell 2005), *géocritique* (cfr. Westphal 2009), *ecopoétique* (cfr. Blanc *et al.* 2008), critica ecologica (cfr. Scaffai 2017), ecologia letteraria (cfr. Iovino 2006), etc..¹³ Al di là delle diverse categorie critiche, che ci si interessi all'analisi del paesaggio, all'agentività del non-umano o

¹² La citazione di Braidotti fa riferimento al volume: R. BRAIDOTTI, *Il postumano: la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, trad. it. di A. Balzano, Roma, DeriveApprodi, 2014 (I ed. London 2013), p. 160.

¹³ Per una ricostruzione sintetica, ma puntuale del panorama teorico attraverso cui si muovono le discipline che compongono la branca delle *Environmental Humanities*, con una più specifica focalizzazione sull'ambito della critica letteraria, si rimanda a: A. ELIA, *Literature and the Environmental Humanities: a theoretical framework*, in «Status Quaestionis» (26), 2024 (<https://doi.org/10.13133/2239-1983/18766>).

alla conformazione del testo letterario in relazione al pensiero ecologico, appare importante rilevare che la questione antropocenica si intrecci, strutturi e influenzi i paradigmi culturali di riferimento, determinando un'accresciuta significatività del problema ambientale anche in letteratura. Così, in generale, attraverso i testi letterari, s'intende sondare come evolva il rapporto uomo-natura, come si sia modificata nel corso del tempo la rappresentazione del naturale, come ne emerga l'agentività, come le forme del linguaggio incidano sulla concezione che si ha del non-umano o, sulla scia degli studi postcoloniali e femministi, ci si interroga su come si possa decostruire la concezione antropocentrica e idealizzante della *Natura*. Tuttavia, se è vero che lo scopo ultimo delle discipline che compongono le EH appare quello di ridimensionare la centralità attribuita all'uomo nel discorso culturale, d'altra parte, il cambiamento climatico e le sue conseguenze esigono che proprio l'essere umano si faccia carico delle responsabilità derivate da un'impostazione sociale basata sull'imperativo totalizzante di una crescita continua e della consapevolezza che le scelte operate da pochi individui in funzione del proprio benessere finiscono per compromettere la salute e la sopravvivenza di creature umane e non-umane. Così, il termine-concetto di Antropocene ha avviato un dibattito teorico-filosofico che pone al centro la Terra come sistema, tuttavia le questioni epistemologiche e morali spesso pongono in secondo piano la necessità politica di un cambiamento economico-sociale radicale. In tal senso, intervengono le critiche del pensiero eco-marxista che sottolineano che «se il buco dell'ozono diventa un ibrido a metà tra natura e cultura, c'è il rischio che ci si dimentichi di individuare nell'azione antropica l'origine del suo allargamento» (Malm 2018, p. 36). Allora, è proprio l'emergenza climatica e ambientale a ricondurre il problema antropocenico alla sua tangibilità presente: si elude l'eventuale astrattezza di alcune controversie sui confini tra naturale e culturale proprio ricordando che «*the storm is coming*», la tempesta sta arrivando che il barometro lo segni o meno (*ivi*, p. 90)¹⁴ e che la responsabilità della risposta politica di ciò che è avvenuto

¹⁴ Si tratta della frase-manifesto con cui Malm critica il relativismo latouriano e l'impostazione dei precedenti lavori, in particolare del saggio: B. LATOUR, *Non siamo mai stati moderni*, trad. it. di G. Lagomarsino, curatela e prefazione di G. Giorello (nuova ed. aggiornata) Milano, Elèuthera, 2018 (I ed. Paris 1991, prima ed.

e avverrà è da attribuire all'uomo – cosa che, a sua volta, riaccende alcune domande fondamentali sull'idea che l'essere umano ha di sé: «chi, dove, quando, come e perché? *Chi* siamo, noi che ci chiamiamo ancora “umani”? In quale epoca ci troviamo? [...] *Dove* abitiamo?» (Latour 2020, p. 68). Proprio per questo motivo, il presente lavoro cerca di soffermarsi proprio sul tema del cambiamento climatico e dei fenomeni a esso più direttamente connessi (es.: inquinamento, devastazione del territorio...) nella convinzione che proprio tale questione costituisca il fulcro delle sfide globali dei prossimi anni, sia in termini socio-politici che di immaginario¹⁵ (cfr. Ghosh 2017).

0.3. Antropocene, immaginario e società Il romanzo nell'Antropocene

La temporalità umana e il *deep time* lungo il quale si succedono le trasformazioni geoclimatiche faticano a coniugarsi sicché, per l'umanità, i mutamenti in atto nel pianeta risultano quasi impercettibili. L'esperienza che gli umani acquisiscono del riscaldamento globale è sempre mediata dagli effetti secondari o indiretti: solo attraverso le conseguenze più critiche e calamitose, si è raggiunta una piena consapevolezza dell'urgenza di questa crisi. Poiché si presenta come un iperoggetto che si muove lungo scale spazio-temporali estese (cfr. Morton 2018) e poiché la sua azione è associata a una *violenza lenta*, difficile da avvertire pur nella sua persistenza (cfr. Nixon 2011), il cambiamento climatico «rappresenta una sfida [...] per il nostro modo abituale di vedere le cose, e per la cultura contemporanea

it. Milano 1995); e dell'articolo: ID., *On the Partial Existence of Existing and Nonexisting Object*, in AA.VV., *Biographies of Scientific Objects*, Lorraine Daston (ed.), Chicago, University of Chicago Press, 2000, pp. 247-269, p. 248.

¹⁵ Il concetto ha una definizione cangiante, per cui di volta in volta se ne enfatizza la matrice di potenzialità creativa (cfr. J-P. SARTRE, *L'immaginario: psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, a cura di R. Kirchmayr, Torino, Einaudi, 2007; I ed. Paris 1940; I ed. it. Torino, 1948 con il titolo *Immagine e coscienza*), l'aspetto subconscio (cfr. J. LACAN, *La topique de l'imaginaire* [1954], in ID., *Le séminaire. Livre I: Les écrits techniques de Freud 1953-54*, Seuil, Paris 1975) e l'influenza che la cultura dominante ha nella costruzione dello stesso (si veda il concetto di *habitus* come dispositivo dinamico, strutturato e strutturante in P. BOURDIEU, *Il senso pratico*, trad. it. e curatela di M. Piras, Armando, Roma 2005, I ed. Paris 1972, p. 84). Così, per immaginario, si può intendere quel processo di «creazione incessante ed essenzialmente indeterminata (sociale-storica e psichica) di figure/forme/immagini, a partire da cui soltanto si può parlare di 'qualche cosa'» e contemporaneamente l'insieme delle «figure/forme/immagini», il cui contenuto plasma l'idea di mondo di ciascun individuo. (C. CASTORIADIS, *Prefazione all'edizione originale* in ID., *L'istituzione immaginaria della società*, trad. it. di F. Ciaramelli e F. Nicolini, con un saggio introduttivo di P. Barcellona, Bollati Boringhieri, Torino 1995, I ed. Paris 1975, pp. XXXVII-XXXVIII).

in generale» (Ghosh 2017, p. 16) e di conseguenza, anche per le arti e la letteratura (*ibidem*). Occorre comprendere come, nel contesto delle dinamiche climatiche, ogni comportamento che implichi un'alterazione d'equilibrio, anche solo a livello locale, possa generare, sul lungo periodo, effetti di vasta portata che coinvolgono tutto il complesso assetto del Sistema Terrestre. Così, il cambiamento climatico fa sì che si imponga un nuovo modo di interpretare quanto accade sul pianeta: si osservano fenomeni, eventi e modelli in un'ottica sistemica, secondo cui ogni elemento appare interconnesso e risente dell'entropia generata dal riscaldamento globale. Di qui, a partire dalla fine degli anni Settanta, si sono formulate diverse teorie che intendono i sommovimenti del sistema terrestre come quelli di un'unica creatura capace di autoregolarsi in funzione del mantenimento delle condizioni ottimali per la vita (cfr. Lovelock 2021). In tempi più recenti, ossia con l'evoluzione del dibattito antropocenico, si sono operate delle riconfigurazioni metaforiche dell'*ipotesi Gaia* (cfr. *ibidem*), come quella di Latour o quella di Haraway, i quali si riferiscono alla Terra con il nome di Gea/Gaia, «l'impura madre che accoglie e ricompone» (Ferrari 2020, online) ogni cosa in una fitta rete di relazioni. Parimenti, si evoca il lovecraftiano Cthulhu/Chtulhu (da cui deriva anche l'espressione 'Chthulucene') come simbolo delle forze sotterranee e delle interconnessioni che simpoieticamente formerebbero il pianeta (cfr. Haraway 2020). D'altra parte, proprio perché nel corso del tempo non si è tenuto conto dell'impatto delle azioni umane sul lungo periodo, le previsioni sul prossimo futuro annunciano scenari per nulla rassicuranti: la comunità scientifica continua ad avvalorare l'urgenza di adottare misure per invertire il corso degli attuali sviluppi e prevenire conseguenze disastrose. Così, il problema del riscaldamento globale è spesso interpretato nei termini apocalittici non solo perché nelle peggiori ipotesi potrebbe verificarsi una sesta estinzione di massa (cfr. Kolbert 2014), ma anche perché, se per assurdo l'umanità sparisse o smettesse all'improvviso di alterare l'ambiente, il ripristino degli equilibri ecosistemici richiederebbe moltissimi anni (cfr. Weisman 2008). La prefigurazione del disastro climatico-ambientale, allora, attiva l'orizzonte simbolico della catastrofe che contraddistingue l'immaginario collettivo e che

risulta radicato nella produzione culturale contemporanea.¹⁶ In generale, come sottolinea Malvestio, il concetto di Antropocene è direttamente connesso alla proliferazione dell'immaginario della fine (e non solo perché il termine impone una riflessione sulle conseguenze dell'azione umana, spostando il punto d'osservazione nel futuro). Il Secondo Novecento si presenta da un lato come il periodo più pacifico della storia occidentale – al punto da far pensare a un arresto degli eventi (cfr. Fukujama 1992, Baudrillard 1993) –, dall'altro quello in cui, a livello culturale, emerge una tendenza ossessiva nei confronti della catastrofe (cfr. Malvestio 2021 A, pp. 17-18). La cultura mass-mediatica, attraverso la quale si sono feticizzate immagini di morte, sofferenza e distruzione (con la conseguente e relativa desensibilizzazione),¹⁷ e la rimozione dell'esperienza quotidiana del dolore (cfr. Baudrillard 1979, Han 2021) hanno corroborato il simbolismo correlato all'immaginario del disastro, che diventa la lente attraverso cui si leggono presente e futuro sicché si avverte sempre più palpabile la sensazione di vivere in tempi penultimi (cfr. Belpoliti 2005, Žižek 2011). Il problema ambientale, tuttavia, non si configura come un *crollo* o come una crisi momentanea, ma come un lungo processo di trasformazione già in atto e inarrestabile: proprio perché i meccanismi d'alterazione sono già osservabili e le previsioni sugli ipotetici

¹⁶ Rispetto alla diffusione dell'immaginario della fine nella produzione letteraria e audiovisiva recente, si prendono a riferimento i seguenti studi teorici: J. BERGER, *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1999; M. COMETA, *Visioni della fine: apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo, Duepunti, 2004; A. TAGLIAPIETRA, *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, Bologna, il Mulino, 2010; M. LINO, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema: catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le lettere, 2014; F. LA MANTIA, S. FERLITA, *La fine del tempo: apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca*, Milano, Angeli, 2015; H. J. HICKS, *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2016; e soprattutto, per ciò che riguarda il fulcro del presente lavoro: M. MALVESTIO, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milano, nottetempo, 2021.

¹⁷ Si pensi a Sontag quando scrive: «viviamo infatti sotto la minaccia continua di due prospettive egualmente spaventose, anche se apparentemente opposte: la banalità ininterrotta e un terrore inconcepibile» (S. SONTAG, *L'immaginazione del disastro*, in EAD., *Contro l'interpretazione*, trad. it. di P. Dilonardo, Milano, nottetempo, 2022, p. 299). Al tempo stesso, l'esperienza negativa è fruita in termini di spettacolarizzazione dato che «assistere da spettatori a calamità che avvengono in un altro paese è una caratteristica ed essenziale esperienza moderna» (EAD., *Davanti al dolore degli altri*, tr. it di Paolo Dilonardo, Milano, Mondadori, 2003, I ed. New York 2003, p. 15) Soprattutto attraverso la profusione di immagini è possibile oggettivizzare la realtà e dunque possederla (*ivi*, p. 70) e la familiarità con la sofferenza rende il fruitore maggiormente anestetizzato rispetto alla stessa (*ivi*, p. 74).

mutamenti dell'ecosistema terrestre sono supportate da dati scientifici consistenti, la catastrofe appare più plausibile e l'apocalitticismo risulta più reattivo che in altri contesti. Così, il futuro appare sempre più rovinoso: se «l'ambiente cambia più velocemente della società», allora «il futuro prossimo non solo è sempre più imprevedibile, ma forse sempre più impossibile» (Danowski, Viveiros de Castro 2017, p. 173).¹⁸ D'altra parte, la causa ecologica è sempre stata connessa alla retorica apocalittica, soprattutto in funzione di un accrescimento di consapevolezza rispetto alla crisi in corso e di una mobilitazione politica per la risoluzione del problema (cfr. Buell 1995, pp. 280-308; Garrard 2004, pp. 85-107). Tuttavia, se in un primo momento i riferimenti a una futura catastrofe si sono rivelati efficaci per sensibilizzare le persone rispetto alla questione ambientale, successivamente l'impiego dell'immaginario apocalittico ha smesso di destare quel senso d'urgenza capace di risvegliare le coscienze e indurre gli individui all'azione, anzi si è rivelato addirittura controproducente. La saturazione della retorica apocalittica ha prodotto da un lato un eccessivo pessimismo e un senso di impotenza che suscitano quell'angoscia paralizzante tipica di chi ha subito un trauma (cfr. Kaplan 2016), dall'altro ha avuto come conseguenza una normalizzazione del problema climatico e ambientale, che legittima l'inazione con un atteggiamento fatalista o di indifferenza rispetto al futuro (cfr. Malm 2022, pp. 147-168). Se si accoglie il ragionamento di Kaplan e quindi si interpretano le minacce del cambiamento climatico come un trauma collettivo che genera ansia o rifiuto, allora appare necessario seguire il 'processo terapeutico' proposto da Žižek che individua nella crisi ecologica «uno dei quattro cavalieri dell'apocalisse» – ossia uno dei fenomeni che determineranno il raggiungimento di un punto critico per il sistema capitalistico – e che invita il lettore a metabolizzare il cambiamento come se si trattasse di un lutto (cfr. Žižek 2011, p. 11 e p. 13).

¹⁸ L'inattendibilità del futuro sembra la diretta conseguenza dello stabile radicamento dei precetti di funzionamento della società del rischio, come emerge in: F. BERARDI (BIFO), *Futurabilità*, Roma, Nero, 2018, pp. 19-46. Si attiva, cioè, un paradosso conoscitivo tale per cui maggiore è il capitale tecnico impiegato per calcolare l'eventuale rischio culturalmente accettato (es.: statistiche, simulazioni, etc.), maggiore è il grado di incertezza percepita rispetto all'impossibilità di anticipare gli ipotetici scenari futuri (già in: U. BECK, *La società del rischio*, op. cit.).

Infatti, quella che si dovrebbe elaborare sarebbe la fine del capitalismo e dunque, della società occidentale per come la si è conosciuta negli ultimi due secoli. Se la diagnosi fosse corretta, si spiegherebbe anche l'eccessivo ricorso all'immaginario della catastrofe e del disastro che si è verificata negli ultimi decenni in ambito culturale. Secondo le teorie di Ernesto De Martino, bisogna distinguere tra apocalissi psicopatologiche – che riguardano l'individuo e la sua frattura con la realtà simbolica di riferimento – e apocalissi culturali – attraverso cui si manifesta un disorientamento collettivo di fronte a cambiamenti storici e socio-culturali radicali (cfr. De Martino 1964, 2019, in particolare pp. 347-412 e pp. 547-580). Nel momento in cui si attraversa una crisi culturale, le società tendono a sviluppare narrazioni apocalittiche che mirano a rafforzare il sistema simbolico e valoriale di riferimento attraverso epiloghi che prevedano o il ripristino degli equilibri iniziali o la costituzione di un nuovo ordine. Tuttavia, già De Martino segnalava che le allora nuove narrazioni della fine non presupponevano una palingenesi, fattore che costituiva il sintomo inequivocabile della crisi della società borghese (cfr. *ibidem*). Si può inscrivere in questo quadro di ragionamento anche il celebre *refrain* per cui è *più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo*, proprio perché la consistente produzione di scenari distopici o post-apocalittici risponde all'esigenza dell'inconscio collettivo di elaborare le crisi del sistema socio-culturale dominante.¹⁹ In tal senso, allora, l'immaginario apocalittico non si dimostra

¹⁹ Scrive Muzzioli: «Il diffondersi delle rappresentazioni distopiche coincide non per caso con l'affermarsi della globalizzazione su scala planetaria. È davvero fin troppo ovvio: dal momento in cui finisce la divisione del mondo in due 'blocchi' e cade l'alternativa tra capitalismo e comunismo, l'immaginario collettivo diventa incapace di pensare al futuro, se non nei termini, appunto, della fine del mondo. Il capitalismo trionfante, compiuto e assoluto, si bea della propria incomparabilità [...] ma è anche un capitalismo rimasto 'solo al mondo', che nella sua solitudine non può evitar di specchiarsi nell'incubo del proprio crollo, per altro annunciato da sintomi inquietanti che si affacciano or qua or là, sempre con maggiore fracasso.» (F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe: istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Milano, Meltemi, 2021; I ed.: Roma, 2007, p. 16). Sebbene ogni singola narrazione costituisca un caso a sé stante, in linea generale, si possono registrare due tendenze del genere distopico e post-apocalittico che sarebbero funzionali alla riaffermazione dei valori dominanti. In un caso, anche se nelle intenzioni autoriali l'accentuazione di alcune caratteristiche del realmente esistente per la configurazione del mondo narrativo rientra tra strategie impiegate per denunciare le storture del presente, quello che spesso si finisce per rappresentare è l'irrigidimento delle strutture dominanti, *come se non fosse possibile un'alternativa*. In secondo luogo, si intende sottolineare che spesso, nei mondi rovinosi immaginati e soprattutto negli scenari post-catastrofe, la sopravvivenza dei personaggi è garantita dal ricorso alla legge del più forte, alla violenza e spesso

solo abusato in termini di produzione culturale, ma si rivela anche controproducente se si pone in relazione allo scopo ultimo che il discorso ecologico intende perseguire. La questione climatica-ambientale presuppone una profonda modificazione del sistema di produzione e organizzazione delle società umane e se è vero che l'arte può influire sul processo di responsabilizzazione collettivo proprio agendo sulla costruzione del capitale culturale condiviso (cfr. Ghosh 2017, pp. 16-17),²⁰ l'artista che si prefigga uno scopo etico dovrà tenere in considerazione proprio quel magma culturale attivo e agente cui l'inconscio collettivo attinge e cui risponde. Se «il senso della fine» appare una circostanza antropologicamente essenziale per l'interpretazione della vita e del presente (cfr. Kermode 2020) e se risulta complesso immaginare *un altro futuro* – utopico, positivo – dal momento che strutturalmente non sussistono le basi per la sua realizzazione (cfr. Jameson 2005), allora, per lo meno si auspica *che l'apocalisse sia scongiurata*, ossia attraversata, decostruita o rovesciata.

0.4. Il romanzo nell'Antropocene

L'Antropocene schiude una trasformazione culturale che presuppone una ricalibrazione del pensiero e uno sforzo d'immaginazione (cfr. Ghosh 2017, p. 16): in particolare, le conseguenze del riscaldamento globale mostrano come la natura non sia «tiepida e ordinata» (*ivi*, p. 29), anzi, comprovano come il suo dinamismo sfugga al controllo umano. Proprio in virtù del fatto che la natura si manifesta come un sistema complesso e dagli effetti imprevedibili, se ne riconosce una spinoziana *puissance d'agir* (cfr. Latour

a salvarsi sono singoli individui a dispetto del gruppo: cioè, nel percorso narrativo, si riaffermano proprio quei valori che sono alla base di una visione liberista del consorzio sociale.

²⁰ Si veda soprattutto: «Da questa prospettiva, le questioni che oggi gli scrittori e gli artisti dovrebbero affrontare non riguardano solo gli aspetti politici dell'economia dei combustibili fossili, ma anche i nostri stili di vita e il modo in cui essi ci rendono complici degli occultamenti messi in atto dalla cultura in cui siamo immersi. Per esempio: se le tendenze contemporanee in architettura, anche in quest'epoca di sempre maggiori emissioni, prediligono scintillanti grattacieli rivestiti di vetro e metallo, non dovremmo chiederci quali forme di desiderio vengono alimentate da simili edifici? Se io, come romanziera, decido di usare questo o quel marchio come elemento della descrizione di un personaggio, non dovrei chiedermi se e in quale misura ciò mi rende complice delle manipolazioni esercitate dal mercato?» (A. GHOSH, *La Grande Cecità*, cit., p. 17).

2020),²¹ ossia «riconosciamo qualcosa cui abbiamo voltato le spalle: vale a dire la presenza e la prossimità di interlocutori non-umani» (Ghosh 2017, p. 38). Così, si avverte l'esigenza di tracciare una nuova formulazione per i concetti di naturale e non-umano e tale riconfigurazione si riverbera anche nelle arti e nella letteratura – e dunque, nel romanzo. Si sceglie di restringere al solo romanzo il campo d'indagine del presente lavoro perché si tratta del genere che più di altri risulta rappresentativo della modernità, diventandone specchio e mettendone in luce le contraddizioni, ma anche perché ha conosciuto una diffusione uniforme e sistematica a livello mondiale sicché si può considerare il genere principe attraverso cui indagare il funzionamento della *world literature* (cfr. Casanova 2023) e che riflette le implicazioni culturali dei processi di globalizzazione (cfr. Calabrese 2005 A). Come ogni cambiamento epocale, anche l'avvento dell'Antropocene influisce sulla conformazione del romanzo. In particolare, suggerisce Ghosh, a modificarsi non dovrebbero essere soltanto i contenuti, ma anche le forme che veicolano il racconto (cfr. Ghosh 2017). Lo scrittore indiano, rifacendosi agli studi morettiani,²² ricostruisce la genealogia del romanzo ed evidenzia, così, i legami tra la struttura del testo e il radicamento della cultura borghese:²³ il romanzo moderno tende a focalizzarsi sulle vicende di un individuo, presta attenzione, cioè, al particolare a discapito di una storia collettiva o dall'afflato universale; di conseguenza, per la costruzione dell'edificio romanzesco, si opera una delimitazione delle coordinate spazio-temporali lungo cui si svolge la storia e così, si

²¹ Rispetto al concetto di *agency* (termine in genere preferito rispetto al francese '*puissance d'agir*' o all'italiano 'agentività'), si accoglie la critica formulata da Malm rispetto all'equiparazione di azioni umane e non-umane, equiparazione che implica il mancato riconoscimento dell'intenzionalità degli accadimenti che concernono il problema ecologico e climatico – ossia: una tempesta si verifica, mentre di un oleodotto si desidera e si ordina la costruzione (si veda A. MALM, *The Progress of This Storm: Nature and Society in a Warming World*, London-New York, Verso, 2018, p. 77).

²² In particolare: F. MORETTI, *Il secolo serio*, in AA.VV., *Il romanzo. La cultura del romanzo*, vol. I, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, pp. 689-726; ID., *Il borghese: tra storia e letteratura*, trad. it. di G. Scocchera Torino, Einaudi, 2017 (I ed. London-New York 2013).

²³ Ghosh intercetta una correlazione in tal senso interessante: «La probabilità e il romanzo moderno sono, di fatto, gemelli, nati all'incirca nello stesso periodo, fra le stesse persone, sotto una stella condivisa che destinava entrambi a fungere da contenitori per lo stesso tipo di esperienza.» (A. GHOSH, *La Grande Cecità*, cit., p. 23).

predilige il racconto di accadimenti ordinari, mentre si fuggono l'improbabile e l'inaudito.²⁴ Tuttavia, proprio il riscaldamento climatico e le sue conseguenze impongono un rovesciamento del prototipo del romanzo ottocentesco: uno scrittore che voglia rappresentare il mondo odierno, scrive Ghosh, non potrà evitare di confrontarsi con il progressivo aumento di eventi straordinari che costellano il quotidiano (tempeste, trombe d'aria, tsunami... etc.) e d'altra parte, queste circostanze eccezionali riguardano proprio quello che un tempo costituiva solo lo sfondo delle vicende, mentre ora, risvegliatosi, si muove e agisce, tangendo la vita degli individui al punto da rendere necessaria una risposta collettiva. Inoltre, l'azione del non-umano esige che si prendano in considerazione intervalli spazio-temporali ad ampio raggio. Così, se l'inaudito destituisce l'ordinario, se la lunga durata sostituisce la discontinuità narrativa o il breve intervallo di una vita e se la storia collettiva diventa più importante di quella singolare, allora anche la conformazione del romanzo deve modificarsi di conseguenza: Ghosh adduce che una soluzione possa trovarsi nell'adozione di un orientamento epico per la strutturazione del racconto. La narrazione epica, infatti, si prefissa di mettere in scena la continuità di lunghi periodi di tempo (ossia la *longue durée* delle modificazioni geologiche), di concedere spazio alla rappresentazione del non-umano e del formidabile, con il fine ultimo di tratteggiare una storia universale. D'altra parte, Ghosh solleva un'altra questione: si augura che sia il romanzo, in qualità di genere *serio* (o erede della *serietà*), a trattare del problema ecologico e intima che lo faccia attraverso il modo mimetico, sia per una questione di potere simbolico che il genere ha all'interno del campo letterario, sia perché riscontra come, nonostante i cambiamenti

²⁴ Si ricorda qui come soprattutto il meccanismo del riempitivo costituisca «un tentativo di razionalizzare il romanzo [e la vita], e disincantare l'universo narrativo: poche sorprese, ancor meno avventure, e miracoli neanche a parlarne» (F. MORETTI, *Il secolo serio*, cit., p. 708, aggiunta mia). La razionalizzazione del romanzo investe non solo i contenuti, ma anche la forma, sostiene Moretti. La costruzione narrativa del romanzo ottocentesco così si distingue per un andamento narrativo lento, cosa che consente di esercitare un controllo sul tempo (narrativo e della vita): attraverso i riempitivi, i romanzieri riescono a tratteggiare la quotidianità delle persone comuni, la cui vita si contraddistingue, come è ovvio, per un certo grado di incertezza, ma un'«incertezza [che] rimane locale e circoscritta» (F. MORETTI, *Il borghese*, cit., p. 61). Così, gli spazi riservati al riempitivo rappresentano «le buone maniere» che «servono a dare una regolarità, una forma all'esistenza» ((F. MORETTI, *Il secolo serio*, cit., p. 691).

climatici siano «spaventosamente reali» (Ghosh 2017, p. 35) e nonostante l'urgenza della crisi ambientale – urgenza che dovrebbe essere «un buon criterio per valutarne la serietà» (ivi, p. 14; «seriousness» Ghosh 2016, p. 8) –, il tema ecologico sembra confinato alla sola letteratura fantascientifica. Anzi, sottolinea Ghosh, ogni qual volta si menzioni il cambiamento climatico in un testo, questo viene escluso «dai ranghi della letteratura seria» (Ghosh 2017, p. 18).²⁵ Ed è proprio per questi motivi che circoscrive il suo ragionamento al romanzo serio-borghese (ricordandone le radici ottocentesche) e alla rappresentazione mimetica del reale, con una focalizzazione sul presente (dato che i cambiamenti climatici «accadono davvero, su questa terra, *adesso*»; Ghosh 2017, p. 35 corsivo mio).

Se è vero che il modello ottocentesco «costituisce in qualche modo il baricentro di tutto il sistema» romanzesco e che «'il romanzo realista' può fornire un paradigma» con il quale raffrontare i singoli esemplari (Bertoni 1998, p. 2), il genere non è però rimasto invariato nel corso dei due secoli che lo separano dal momento della sua consolidazione – o meglio: del raggiungimento della sua «pienezza di risultati e di funzioni» (*ibidem*). Così, il modello realista ottocentesco è stato di volta in volta rifiutato, capovolto, trasformato o destinato a nuove funzioni d'uso, senza tuttavia che si sia definitivamente reciso il filo che lega la forma romanzo alla realtà, al suo scopercchiamento.²⁶ Allora, occorre inscrivere il ragionamento di Ghosh all'interno del panorama in costante mutamento in cui si muove la letteratura. Ed è proprio a partire dalla fine degli anni Novanta e in maniera più eclatante, dall'inizio del nuovo millennio²⁷ che si inizia a ritessere il rapporto tra letteratura e realtà attraverso

²⁵ Ghosh individua un problema di campo nella presenza di una gerarchia letteraria, formata da «il castello» o anche «la dimora in cui risiede la narrativa seria» e dalle «umili abitazioni che [la] circondano», ossia «quegli annessi un tempo conosciuti come 'gotico', 'romance' o 'melodramma', e adesso chiamati 'fantasy', 'horror' e 'fantascienza'» (A. GHOSH, *La Grande Cecità*, cit., p. 31).

²⁶ «Più di ogni altra forma letteraria, il romanzo gioca infatti con la percezione della realtà: la riflette, la traveste, la stravolge; se ne difende con l'arma di una finzione consapevole e vitale che innalza mondi sul niente del possibile. Non è affatto strano, quindi, che due grandi costellazioni semantiche [della parola romanzo] ruotino intorno ai concetti di 'illusione' e di 'menzogna'.» (F. BERTONI, *Romanzo*, Scandicci, La nuova Italia, 1998, p. 5).

²⁷ Policastro individua in *Pastorale americana* di Roth (1997) e ne *Le correzioni* di Franzen (2001) «un deciso cambiamento di rotta» per il quale si abbandona l'«indirizzo dell'autoreferenzialità letteraria dominante degli autori postmoderni» e si ricomincia a «interrogarsi sui fenomeni della realtà nelle sue varie declinazioni

quell'orientamento compositivo che è definito come *ritorno alla realtà*. Dopo la fase ironico-nichilista dei giochi mistificatori del postmodernismo che avevano scardinato la possibilità di corrispondenza tra *le parole e le cose* (cfr. Foucault 2016), ossia tra le rappresentazioni e i referenti a favore di un'esibita finzionalità – da cui nascono *nuovi mondi* (cfr. Doležel 1999), labirinti ipertrofici e ucronie che destabilizzano l'attendibilità della concezione ontologica che si è maturata rispetto ai *realia* (cfr. McHale 1987) –, emerge una condivisa necessità, nel campo letterario e artistico in generale, di ritornare a occuparsi della realtà, ossia di riprendere contatto con i problemi (culturali, sociali, politici) che riguardano la contemporaneità e la condizione (post)postmoderna (cfr. Lyotard 1989). Se infatti lo scetticismo non ha abbandonato del tutto (o forse per niente) la posizione dell'uomo contemporaneo, che risente dell'annunciata estinzione della verità (cfr. Vattimo 2009), ciò che appare mutato è il desiderio di superare²⁸ la postura di smarrimento e d'ostentato nichilismo nei confronti di ciò che accade, e dunque della storia, che al contrario di quanto

(politica, culturale, sociale, familiare [...])» attraverso il recupero di forme e modalità narrative tradizionali (G. POLICASTRO, *Polemiche letterarie: dai Novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012, p. 67). Donnarumma retrodata la comparsa del nuovo orientamento di un decennio circa: «A partire dagli anni Novanta, il panorama della narrativa internazionale ha iniziato a mutare. Molti degli scrittori che si sono imposti [...] sembrano aver liquidato il postmoderno.» (R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il mulino, 2014, p. 61). Per cercare di condensare (in breve) il discorso sullo scenario italiano e sulle tendenze internazionali, si sceglie di apporre a testo tale datazione, nella consapevolezza di sviscerare sbrigativamente una questione che meriterebbe più spazio d'approfondimento.

²⁸ In tal senso, si ricorda l'emblematico brano di Wallace che attraverso la metafora della festa restituisce laconicamente l'idea: «Questi ultimi anni dell'era postmoderna mi sono sembrati un po' come quando sei alle superiori e i tuoi genitori partono e tu organizzi una festa. Chiami tutti i tuoi amici e metti su questo selvaggio, disgustoso, favoloso party, e per un po' va benissimo, è sfrenato e liberatorio, l'autorità parentale se ne è andata, è spodestata, il gatto è via e i topi gozzovigliano nel dionisiaco. Ma poi il tempo passa e il party si fa sempre più chiassoso, e le droghe finiscono, e nessuno ha i soldi per comprarne altre, e le cose cominciano a rompersi o rovesciarsi, e ci sono bruciature di sigaretta sul sofà, e tu sei il padrone di casa, è anche casa tua, così, pian piano inizi a desiderare che i tuoi genitori tornino e ristabiliscano un po' d'ordine, cazzo... Non è una similitudine perfetta, ma è come mi sento [...] E poi arriva il disagio più acuto, quando lentamente ci rendiamo conto che in realtà i genitori non torneranno più – e che *noi* dovremo essere i genitori.» (estratto da: WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 120-121, che riprende e traduce l'intervista di Wallace rilasciata a Larry McCaffery per *The Review of Contemporary Fiction: William T. Vollmann, Susan Daitch, David Foster Wallace; Younger Writers Issue*, in «Review of Contemporary Fiction», vol. 13, maggio 1993).

preannunciato continua a fare il suo corso (cfr. Fukuyama 1992).²⁹ In effetti, si riconduce a un fatto storico in particolare il consolidamento della rinnovata predisposizione d'interesse e d'apertura nei confronti della realtà fattuale: «con l'11 settembre 2001 si chiude la stagione del postmodernismo. Comincia un periodo nuovo che ancora non ha nome e che richiede impegni e responsabilità diversi» (Luperini 2005, p. 20).³⁰ Donnarumma, nel secondo capitolo suo saggio *Ipermodernità* (2014, in particolare pp. 62-65), suggerisce che a tramontare siano la produzione postmodernista di matrice statunitense e il postmoderno inteso come indirizzo poetico e atteggiamento culturale, di cui tuttavia continuano a rilevarsi le tracce, e non solo in casi isolati; d'altra parte, si ribadisce come la postmodernità, ossia quel periodo della storia occidentale inaugurato a seguito del Seconda Guerra Mondiale, non possa dirsi conclusa o superata e anche l'attentato del World Trade Center si configuri come un evento traumatico ma incapace di produrre una vera e propria ripartenza.³¹ In ogni caso, la necessità di fuoriuscire da una stagione culturale per inaugurarne un'altra e la portata simbolica di un evento in apparenza incredibile, eppure spaventosamente vero hanno indirizzato la produzione artistica, e dunque anche narrativa, verso nuovi orizzonti e approdi. Appaiono testi che non possono essere ricondotti all'etichetta postmoderna (o non del tutto), testi che si delineano come oggetti narrativi non

²⁹ Si rimanda a Donnarumma: «Ciò che è cambiato rispetto al postmoderno insomma è la posizione intellettuale di chi scrive e si sente chiamato a prendere la parola sul presente; con la conseguenza di un vistoso mutamento anche nella scelta dei temi di rappresentazione» (R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., p. 107). In tal senso, in Italia, risulta esemplificativo del mutato atteggiamento letterario, il saggio-manifesto: WU MING, *New Italian Epic*, op. cit..

³⁰ In merito alla *fine del postmoderno*, non sempre si trova una linea di congiunzione che sia pacifica (cfr. F. JAMESON, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, trad. it. di B. Gastadello e di E. Marongiu, introduzione di C. Benedetti, Sansoni, Milano, 2003; I ed. London - New York 2002) tuttavia, si ricorda anche la sua precedente annunciazione, che in ambito italiano è rappresentata da: A. BERARDINELLI, *La fine del postmoderno* (1997), in ID., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 15-33.

³¹ E qui si veda Casadei che riconduce la tendenza della narrativa italiana contemporanea a farsi «più storic[a] dello storico» alla riflessione innescata dall'attento alle Torri Gemelle, ossia a «quando un atto terroristico si attua nei modi di uno spettacolo da *fiction* catastrofica: ma appunto, si tratta invece di terribile realtà, che rimette in marcia la storia. Questo è vero, tuttavia il sistema fittizio diffuso, che porta a un'estetizzazione di ogni aspetto del reale, è ancora compatto e il circuito delle 'immagini reali' ha ben presto assorbito anche questo *choc*, simbolico ma non perenne» (A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il mulino, 2007, pp. 125-126).

identificati (*UNO: Unidentified Narrative Objects*; cfr. Wu Ming 2009). Così, si individuano dei tentativi di reintegrazione degli effetti del *novel* tradizionale attraverso la riproposizione di una scrittura «nuovamente 'realistica'» (Casadei 2007, p. 75), tentativi che possono essere letti come sintomo di un desiderio di riaffermazione del reale al di là di ogni finzionalizzazione o trasposizione mass-mediatica, al di là degli ipermondi del virtuale. E proprio sulla scia della necessità di ricongiungimento e rinnovata adesione al vero, che si possono inquadrare alcune caratteristiche delle tendenze ipermoderne, come la commistione tra impianto narrativo e saggistico, l'impiego del racconto testimoniale o documentario, la presenza di un io (in genere personaggio-narratore, spesso anche autore) che assume un ruolo d'ancoraggio e che si fa garante della veridicità della storia, una narrazione in presa diretta che riserva maggiore spazio testuale alle registrazioni sensoriali e corporee. E spesso ci si confronta con «un realismo che presuppone consapevolmente un patto di lettura basato sulla *volontà etica* di comprensione e intervento» (Donnarumma 2014, p. 199 corsivo mio): non solo si cerca di «ricondere la lettura a un'interpretazione intrinsecamente etica della realtà», come ricorda Casadei menzionando i contributi di Booth e Nussbaum (Casadei 2007, p. 102 e ss.), ma si risveglia l'idea che la parola letteraria possa intervenire e modificare il corso degli eventi (cfr. Benedetti 2011, 2021).³²

E, tratteggiata questa breve (brevissima) panoramica sugli esiti del romanzo contemporaneo (panoramica che si focalizza sull'andamento della narrativa italiana, che risente però di un'atmosfera internazionale che segue questo orientamento), il discorso di Ghosh consolida i suoi presupposti (come il rimando al romanzo borghese, o meglio alla

³² Ed è forse questa la prerogativa più significativa della produzione ipermoderna, ossia la riabilitazione del giudizio morale all'interno della letteratura e in particolare del romanzo (*novel*). Inoltre, sotto la luce del paradigma etico si spiegherebbero anche altre tendenze della narrativa contemporanea come quella di «dire la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità» (M. COVACICH, *Prima di sparire*, Torino, Einaudi, 2008, p. 278) – qui, si ruba la formula a un caso particolare, ma essa risulta declinabile all'esigenza generale di narrare una *storia* (in qualche modo) *vera* con tutte le conseguenze che ciò comporta –; il ricorso al genere storico o ai modi della *detection* attraverso il giallo e il *noir* se si pensano come espressione d'un bisogno recondito di giustizia e giustezza; la messa in scena del subalterno e del vittimario (cfr. D. GIGLIOLI, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, nottetempo, 2014), ma anche la rappresentazione dell'esatto contrario, ossia d'un male incarnato (ma affabile) può essere ricondotta a questo principio (cfr. S. ERCOLINO, M. FUSILLO, *Empatia negativa: il punto di vista del male*, Firenze-Milano, Bompiani, 2022).

sua evoluzione postuma). La sua proposta di ricalibrare il romanzo verso un orientamento epico collima con le nuove declinazioni interpretative rispetto agli oggetti, alle forme e agli scopi della letteratura (cfr. Wu Ming 2009, Benedetti 2011). Allo stesso modo, le dichiarazioni di un intento etico rispondono a un impulso culturale generale. Rimane da capire se l'Antropocene (o meglio: la sua 'scoperta') possa essere interpretato come quell'evento non-evento capace di sancire un definitivo cambio di paradigma (culturale, sì, ma con ricadute più estensive e determinanti), cosa che i *crolli* (cfr. Belpoliti 2005) del recente passato (il crollo del Muro di Berlino, il crollo delle Torri Gemelle, il crollo della Borsa nel 2008) non sono riusciti davvero a suscitare. D'altro canto, il riscaldamento climatico e le sue conseguenze non costituiscono un accadimento circoscritto, limitato nello spazio e nel tempo o potenzialmente dimenticabile perché poco incidente: non si tratta di una crisi, che può rientrare ed essere superata, ma innesci una modificazione così profonda che risulta complesso prevederne con certezza i veri effetti. Se è vero, infatti, che «la storia dell'umanità è disseminata di stermini e ferocie», tuttavia «non era mai successo prima d'ora che la violenza genocida si esercitasse sui viventi di domani» (Benedetti 2021, p. 5): il cambiamento climatico riguarda tutti e da vicino, forse più di ogni altra questione della storia umana.

In seconda battuta, occorre sondare se e come questa trasformazione sia in atto e si manifesti nelle produzioni culturali contemporanee, e in particolare, nel romanzo. Se la visione che l'uomo contemporaneo ha maturato del mondo necessita d'essere rimodellata – proprio perché intervengono nuovi attori e nuove scale spazio-temporali, come si possono far convergere storie umane e non-umane all'interno di quella forma magmatica e sempre mutevole che è il romanzo? E, quindi, nello specifico, cosa succede in area italiana?

0.5. Metodologia e organizzazione del presente lavoro

Come forse appare già chiaro a seguito dell'inquadramento delineato fino a qui, questo elaborato si propone di tenere insieme (in modo ingenuo forse, oltre che pretenzioso) molteplici discorsi e di operare su diversi livelli.

Dal titolo si desume che il presente lavoro intenda indagare come sia costruito il romanzo che si interfacci con le questioni connesse all'Antropocene, e in particolare quello che si confronti in modo diretto con il problema del riscaldamento climatico, ossia con quell'iperoggetto che appare difficile da immaginare, oltre che da rappresentare. In tal senso, soprattutto nel primo capitolo, si dedicherà maggiore spazio alla trattazione di quei romanzi che abbiano cercato di mettere al centro e di sviluppare *direttamente* – e cioè in modo esplicito e attraverso una narrazione mimetica – il tema del cambiamento climatico, operazione che tenta di rispondere alle problematiche di campo già evidenziate da Ghosh. S'intende cercare di tratteggiare una mappa – una mappa incompleta, parziale, deficitaria, quindi un abbozzo, un primo schizzo – degli esemplari che trattano in modo veridico della questione climatica per osservare attraverso quali dispositivi narrativi sviluppino il tema in modo da registrare se vi siano costanti nelle soluzioni adottate o se intervengano specificità della produzione italiana rispetto a quella internazionale. Per operare un confronto in tal senso, saranno menzionati anche testi anglofoni che si suppone abbiano costituito dei modelli o abbiano influito sulla produzione italiana contemporanea. L'indagine si muove, quindi, lungo confini spazio-temporali definiti: ci si occupa del romanzo italiano contemporaneo (con un ragionamento sulle possibili influenze internazionali) dal 2000 (data-simbolo cui si riconduce la 'scoperta' dell'Antropocene) al presente (per quello che è stato possibile). Tuttavia, il metodo d'indagine risponde di un duplice movimento cui si cerca infine di trovare una sintesi. Da un lato, si è cercato di sezionare i testi per comprendere come siano stati costruiti, interrogandosi sugli effetti che possono aver prodotto nel lettore, nella convinzione che l'attivazione di un sentimento apocalittico finisca per risultare controproducente rispetto al messaggio ecologico che spesso gli autori desiderano veicolare. Dunque, l'analisi procede in senso narratologico e stilistico, ma mantiene in filigrana i ragionamenti sulle implicazioni socio-culturali della questione abbozzati in queste pagine introduttive. In qualche modo, soprattutto in alcuni punti, ci si pone dalla parte dello scrittore ed è anche per questo motivo che, tra i paragrafi del primo capitolo, ricorre la parola 'strategie' che sottende la domanda: "come rappresento

l'iperoggetto?", "in che modo ne parlo?". Di conseguenza, si sacrificano almeno in parte le distinzioni di genere, a volte anche la separazione tematica non tiene. Dall'altro lato, invece, si è voluto operare in senso opposto, cercando di comprendere cosa succede se il riscaldamento globale, e più in generale le tematiche dell'Antropocene, non costituiscano il polo centrale attorno al quale ruota la narrazione, ma rimangano *sullo sfondo*. Così, lo sguardo, soprattutto nel secondo capitolo, diventa più ermeneutico, meno analitico, più aperto e dunque, potenzialmente più difettoso.

Nello specifico, il lavoro consta di tre sezioni. Nel primo capitolo, *Generi e modi. Limiti e possibilità della narrazione mimetica del cambiamento climatico*, si intende restituire una panoramica sulle soluzioni narrative adottate per trattare in modo esplicito il problema del riscaldamento globale, osservando come la questione ecologica si possa intersecare con la vita quotidiana dei personaggi del racconto, ossia come si coniughi un problema *universale*, (e dunque globalmente condiviso) con la narrazione del *particolare*. I romanzi presi in considerazione in questa prima *tranche* sono: *Violazione* di Alessandra Sarchi (2012), *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro (2013), *Qualcosa, là fuori* di Bruno Arpaia (2016), *La casa mangia le parole* di Leonardo Luccone (2019), *Dopo la pioggia* di Chiara Mezzalama (2021), *Tasmania* di Paolo Giordano (2022), *Estate caldissima* di Gabriella Dal Lago (2023), *Gli straordinari* di Edoardo Vitale (2024). Per ampliare il discorso rispetto alle diverse possibilità garantite dall'impiego di altri generi e modi rispetto a quelli normalmente associati al romanzo tradizionale, si prendono in esame: *Dio, il diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni* di Sebastiano Vassalli (2008) e *Anna* di Niccolò Ammaniti (2015). Per ingaggiare un confronto con il panorama narrativo straniero che potenzialmente ha influito su quello nazionale, si considerano soprattutto: *La strada* di Cormac McCarthy (2007), *Libertà* di Jonathan Franzen (2010), *Solar* di Ian McEwan (2010), *La collina delle farfalle* di Barbara Kingsolver (2013). Nel secondo capitolo, *Antropocene Subconscio. Cronotopo, descrizione e punto di vista*, si intende esplorare come alcune configurazioni spazio-temporali possano favorire l'avvio di una riflessione a più ampio raggio sulla condizione degli ecosistemi, del pianeta e delle specie che lo abitano, attraverso un rovesciamento della concezione del

pianeta inteso come globo. Ci si focalizza sull'analisi del non-luogo strada e degli spazi aeroportuali e in tal senso, si utilizzano come casi studio: *I quindicimila passi* di Vitaliano Trevisan (2002), *Strada provinciale tre* di Simona Vinci (2007), *Lo stradone* di Francesco Pecoraro (2019) per lo studio del cronotopo della strada, mentre per la considerazione sul paesaggio osservato dall'alto, si ricorre nuovamente a *Dio, il diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni* di Vassalli (2008) e a *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro (2013). Nel terzo capitolo, *Umano e non-umano. Il narratore, i personaggi e gli altri*, si intende da un lato ragionare sull'assetto più o meno polifonico dei romanzi analizzati in precedenza, dall'altro osservare come siano rappresentati attori non-umani e che ruolo svolgano in relazione allo sviluppo del motivo ecologico. Si aggiungono alla disamina: *Sirene* di Laura Pugno (2007), *Bambini bonsai* di Paolo Zanotti (2010) e *Canto degli alberi* di Antonio Moresco (2020).

Il lavoro si propone di seguire la linea inaugurata da Niccolò Scaffai con *Letteratura e ecologia* (2017), ma risente anche dell'influenza dei contributi di Erin James (2015, 2022) e di Marco Caracciolo (2021, 2022). Si tengono conto dei ragionamenti proposti dalla linea più culturale degli studi,³³ ma non sempre se ne condividono gli esiti. Per il concetto di Antropocene Subconscio, si riprendono le idee di Mark Bould con il suo *L'Antropocene inconscio* (2022), mentre le riflessioni sul senso del luogo risentono soprattutto dei contributi di Heise (2008) e Westphal (2009).

In ultimo, si desidera esplicitare che tutta la ricerca è stata guidata da un quesito (forse ingenuo, forse sciocco, quanto spesso sottovalutato e fondamentale): cosa fa un romanzo? O meglio ancora: cosa dovrebbe fare? Il problema su quale sia il ruolo della letteratura nella società odierna, affiorato a seguito della lettura di Benedetti (2021) – lettura

³³ Oltre agli studi già citati, ci si riferisce soprattutto a: A. TREXLER, *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2015; T. CLARK, *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*, London-New York, Bloomsbury, 2015; A. JOHNS-PUTRA, *Climate Change and the Contemporary Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019; AA. VV., *Cli-fi: a Companion*, ed. A. Goodbody, A. Johns-Putra, Oxford, Peter Lang, 2019; J. THIEME, *Anthropocene Realism. Fiction in the Age of Climate Change*, New York-Dublin, Bloomsbury Publishing, 2023.

giusta/contrapposta alle argomentazioni di *Contro l'impegno* di Siti (2021) – accompagna le meditazioni e la scrittura dell'elaborato fin dal primo giorno, né, ad oggi, si è trovata una soluzione che sia definitiva. E di questo, e d'altro, mi scuserete.

**Primo Capitolo –
Generi e modi. Limiti e possibilità della
narrazione mimetica del cambiamento climatico**

I.1. Limiti e possibilità del romanzo e della narrazione mimetica del cambiamento climatico

Nel saggio *The Great Derangement* (2016), tradotto in italiano con il titolo *La Grande Cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile* (2017), lo scrittore indiano Amitav Ghosh osserva come la crisi climatica sia connessa anche a una crisi della cultura (Ghosh 2017, p. 16). Se il concetto di Antropocene riscrive il modo attraverso cui l'essere umano contemporaneo legge e interpreta la realtà, anche la letteratura e le arti in generale sono coinvolte in questo processo di riconfigurazione dei saperi. In particolare, sottolinea Ghosh, la forma romanzo, per come si è strutturata nel corso del tempo, potrebbe risultare limitata in relazione alla rappresentazione delle trasformazioni dovute al riscaldamento globale: focalizzato sull'azione individuale, sulla messa in scena del quotidiano e meno attento nei confronti dell'«inaudito» relegato allo sfondo (Ghosh 2017, p. 23),¹ il romanzo si rivelerebbe inadatto alla restituzione della complessità che caratterizza l'«iperoggetto»-cambiamento climatico, ossia quel fenomeno «viscoso», «non-locale», che opera su scale temporali profonde e di cui è difficile avere cognizione (Morton 2018, p. 11). Così, il riscaldamento globale non risulta solo «impensabile» (cfr. Ghosh 2017) ma anche *irrappresentabile*: e se proprio quegli strumenti culturali che potrebbero favorire la trasformazione dell'*habitus* collettivo (cfr. Bourdieu 2005 p. 84) si rivelano inadeguati, appare necessario ripensare la forma proprio in funzione di questa riconfigurazione, suggerisce Ghosh. Nonostante i cambiamenti climatici siano «spaventosamente reali» (Ghosh 2017, p. 35) essi vengono percepiti come qualcosa di lontano rispetto all' «ordinarietà del quotidiano» (Moretti 2001, p. 691), ossia sono visti come eventi, se non inverosimili o surreali, per lo meno eccezionali a tal punto che, ogni qual volta un testo ne faccia menzione, esso tenda a esser escluso «dai

¹ Nella sua dissertazione, Ghosh si rifà agli studi morettiani sul romanzo (soprattutto F. MORETTI, *Il secolo serio*, in AA.VV., *Il romanzo. La cultura del romanzo*, vol. I, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, pp. 689-726; ID., *Il borghese: tra storia e letteratura*, trad. it. di G. Scocchera Torino, Einaudi, 2017; I ed. London-New York 2013).

ranghi della letteratura seria» (Ghosh 2017, p. 18).² Nella sostanza, lo scrittore indiano osserva come, oltre a una questione di rappresentazione interno alla forma, la tematizzazione del cambiamento climatico sollevi anche un problema di campo (cfr. Bourdieu 2005, 2013), che coinvolge il capitale simbolico attribuito, nello specifico, ai diversi generi letterari. Inoltre, Ghosh rivolge l'attenzione alla funzione etica della letteratura: egli osserva come da un lato le opere «esprimono e al tempo stesso nascondono la matrice culturale che l[e] ha provocat[e]», dall'altro, siccome nel corso del tempo proprio la letteratura è stata capace di esplorare le diverse problematiche che contraddistinguevano la società in un dato momento storico, l'incapacità culturale di raccontare in modo mimetico e serio la crisi causata dal riscaldamento globale testimonierebbe che «questa nostra epoca [...] verrà definita l'epoca della Grande Cecità» (Ghosh 2017, p. 18). Siccome gli scrittori contribuiscono alla formazione dell'immaginario culturale di riferimento, nel momento in cui scelgono di eludere il tema e di escludere il problema climatico dal romanzo borghese, favoriscono il disinteresse nei confronti di una questione la cui urgenza dovrebbe costituire «un buon criterio per valutarne la *serietà*» (*ivi*, p. 14 corsivo mio). Dunque, la crisi climatica e ambientale meriterebbe di entrare a pieno a titolo nella «dimora in cui risiede la narrativa seria» (*ivi*, p. 31), ma per motivi sia culturali che intrinseci alla forma questo non avviene e

² In particolare, Ghosh sostiene che ogni qual volta si menzioni il cambiamento climatico, il testo sia associato al genere fantascientifico, come se gli eventi legati alla trasformazione dell'ecosistema terrestre richiassero una dimensione di irrealtà. Nell'originale si legge: «it could even be said that fiction that deals with climate change is almost by definition not of the kind that is taken *seriously* [...] the mere mention of the subject is often enough to relegate a novel or a short story to the genre of science fiction» (A. GHOSH, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2016, p. 7). Avvalorerebbe la posizione di Ghosh il fatto che, di norma, la *cli-fi* sia associata alla letteratura di genere e che la maggioranza delle narrazioni che tematizzano il problema siano ambientate in uno scenario futuro in cui gli esseri umani non sono riusciti a far fronte alle conseguenze del cambiamento climatico. Si vedano, per esempio, la prima definizione di *climate fiction* proposta da Bloom (2007) o l'introduzione di Goodbody e Johns-Putra (*Introduction*, in AA. VV, *Cli-fi: a companion*, ed. by A. Goodbody e A. Johns-Putra, Oxford, Peter Lang, 2019, pp. 1-3). Andersen avanza l'idea che «A fiction is not automatically climate fiction if it presents a future in which human beings must persevere under difficult climatic conditions. [...] one of the conditions that makes climate fiction such an important tool for reflection is exactly that it takes its point of departure from what is arguably the greatest challenge facing humanity today: anthropogenic global warming» (G. ANDERSEN, *Climate Fiction and Cultural Analysis. A New Perspective on Life in the Anthropocene*, London-New York, Routledge, 2020, p. 5).

così, Ghosh suggerisce sia necessario che il romanzo si modifichi in modo che l'individuo e la sfera dei piccoli fatti privati non siano più al centro della narrazione e che si riscopra, invece, l'interesse per quel mondo naturale, di cui man mano ci si è preoccupati sempre meno e che ora ritorna ad avere un impatto tangibile e un rilievo non trascurabile. Infatti, nel corso del tempo, la 'Natura', privata di ogni connotato mitico, spogliata di ogni potere misterico e dunque, depotenziata rispetto all'interpretazione che ne davano gli antichi, si è configurata come un oggetto di cui è stato possibile osservare, comprendere, studiare caratteristiche e comportamento. Così, come osserva anche Ghosh, è nata l'idea di un *paesaggio* naturale «tiepid[o] e ordinat[o]» (*ivi*, p. 29), mentre in realtà la Terra e le sue componenti non hanno mai cessato di *agire*, di insinuarsi e di influenzare quella che si definisce storia umana (cfr. Chakrabarty 2009). Ora che quell'equilibrio delicato che aveva garantito la stabilità climatica nei secoli scorsi sta svanendo e gli esseri viventi si trovano di fronte a una condizione di precarietà e incertezza, è impossibile negare come la storia dell'umanità sia legata in modo indissolubile al movimento di quelle forze e di quegli esseri che, invece, in passato erano viste come materia senz'anima. Ghosh, allora, sostiene che compito dell'arte in generale – e della letteratura e del romanzo in particolare – dovrebbe delinearsi proprio nella volontà di rendere protagonista il non-umano all'interno delle storie: l'elemento naturale, sia esso animale, vegetale o appartenente al mondo inanimato, non deve essere relegato allo sfondo, ma passare in primo piano, proprio per l'effetto perturbante che è capace di esercitare (cfr. Ghosh 2017, p. 38). Dunque, poiché il romanzo è costruito attraverso limiti di spazio e di tempo circoscritti e si focalizza sul singolo e sul particolare, mentre l'iperoggetto surriscaldamento globale si muove lungo una rete di incessanti continuità sia temporali che spaziali e coinvolge più attori, allora il romanzo potrebbe riconfigurarsi proprio cercando di inglobare la lunga durata e mettendo al centro il non-umano, ossia cercando di adottare un *orientamento epico* (*ivi*, pp. 68-72). Se una linea epica appare già ben delineata ne *Il paese delle maree* (2004), che non a caso è richiamato più volte come esemplificazione delle considerazioni presenti nel saggio, è nel romanzo *L'isola dei fucili* (2019) che lo scrittore indiano cerca di raccontare nello specifico la crisi climatica

secondo i ragionamenti che egli stesso ha formulato e tenta di tematizzare insieme «tutto ciò che non va nel mondo: disuguaglianza, cambiamento climatico, capitalismo, corruzione [...]» (Ghosh 2019, p. 228) con l'idea che attraverso la narrazione «la gente si risveglierà e capirà cosa sta succedendo» (*ibidem*). Si intrecciano, così, più filoni narrativi, si rievocano momenti storici differenti e ci si muove tra il Sundarban, gli Stati Uniti, il bacino del Mediterraneo e Venezia.

I.2. Una ricostruzione delle intersezioni tra letteratura ed ecologia in Italia per un inquadramento delle proposte d'indagine

La risonanza de *La Grande Cecità* – saggio che condensa, come si è visto, quali siano i principali difficoltà connesse alla rappresentazione del cambiamento climatico nel romanzo contemporaneo – ha riaperto un dibattito rispetto alle possibilità delle forme letterarie e all'immaginario coinvolto nella narrazione del cambiamento climatico (questione già indagata dalla critica specialistica, si veda, per esempio: Buell 1995, 2005), soprattutto ha sottoposto il problema all'attenzione del grande pubblico. Se il panorama statunitense si compone di una ricca e consolidata tradizione sia critica che letteraria che abbia messo al centro e indagato le interrelazioni tra *humanities* e ambiente, in Italia è soprattutto attraverso il paesaggio che tale rapporto d'indagine si è innervato e si è rivelato produttivo. Solo a partire dei primi anni Duemila è germinato un rinnovato interesse nei confronti della relazione tra letteratura e ambiente, grazie anche alla complice influenza dell'*ecocriticism* anglo-americano, approccio che si inserisce nel solco decostruzionista degli studi culturali: così, particolare rilevanza suscitano i contributi di Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza* (2006),³ di Salabè (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del Pianeta* (2013), di Turi (a cura di) *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca* (2016), di Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* (2017), di Spunta e Ross,

³ Iovino, tra gli esponenti della linea nuovo-materialista del filone di studi, ha collaborato alla realizzazione dei seguenti volumi: S. IOVINO, S. OPPERMAN, *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014; EAED., *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*, New York, Routledge, 2018. Inoltre, ha pubblicato in Italia: EAD., *Filosofie dell'ambiente: natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2004; EAD., *Paesaggio civile. Storie di ambiente cultura e resistenza*, Milano, Il Saggiatore, 2022.

Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani (2022).⁴ È proprio a partire dal 2017, anno di pubblicazione della traduzione italiana del saggio di Ghosh, che il sodalizio tra ecologia e letteratura si intensifica: nello stesso anno, si dà alle stampe la monografia di Scaffai – divenuta imprescindibile per chiunque desideri avvicinarsi allo studio della branca nell'ambito dell'italianistica – e *Le otto montagne* di Paolo Cognetti vince il Premio Strega, direzionando l'attenzione del grande pubblico verso il tema del paesaggio e della sua conservazione. Sono anche gli avvenimenti storico-ambientali che (ovviamente) indirizzano il generale interesse verso le questioni ecologiche: nel 2015 si sigla l'Accordo di Parigi a seguito della conclusione della COP21 (durante la quale iniziano le manifestazioni del gruppo Fridays For Future, divenuto più reattivo a partire dal 2018, quando emerge la figura di Greta Thunberg); negli stessi anni aumentano le calamità naturali legate al surriscaldamento globale (per es.: tempesta Vaia 2018; Aqua Granda 2019); nel 2019/2020 scoppia la pandemia da Covid-19, la cui diffusione è connessa a compromissioni ecosistemiche di natura antropogenica. Per ciò che concerne l'ambito letterario, negli stessi anni il mercato editoriale inizia a riservare sempre più spazio alla questione ecologica: per esempio, la casa editrice Aboca, fondata nel 2012, vanta numerose

⁴ Si ricorda anche il pioneristico contributo curato da Armando Gnisci, AA. VV., *Lettere & ecologia*, a cura di A. Gnisci, Roma, Carucci, 1990. Si è fatta menzione solo degli studi che sono stati pubblicati in Italia, ma diversi sono i lavori di ricerca a opera di studiosi italiani che operano in ambito internazionale (per es.: P. VERDICCHIO, *Ecocritical Approaches to Italian Culture and Literature. The Denatured Wild*, Lanham, Lexington Books, 2016; D. BENVIGNÙ, *Animals and Animality in Primo Levi's Work*, Londra, Palgrave Macmillan, 2018; E. PAST, *Italian Ecocinema. Beyond the Human*, Bloomington, Indiana University Press, 2019; E. CESARETTI, *Elemental Narratives: Reading Environmental Entanglements in Modern Italy*, University Park, Pennsylvania: Penn State University Press, 2020; M. CARACCILO, *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2021; ID. *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty. Narrating Unstable Futures*, London, Bloomsbury Academic, 2022). Si segnala anche il *pamphlet* di C. BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione?*, Torino, Einaudi, 2021, che ha contribuito a estendere il dibattito al di fuori dell'ambito accademico. Inoltre, si sottolinea anche l'importanza delle analisi di Armiero, che ha coniato il termine *Wasteocene*, divenuto fondamentale per gli *Environmental Studies* in senso trasversale (cfr. M. ARMIERO, *L'era degli scarti: cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, trad. it. di M. L. Chiesara, Torino, Einaudi, 2021). Che le *Environmental Humanities* abbiano consolidato il proprio statuto in area italiana solo negli ultimi anni è documentato anche dal fatto che la voce relativa è stata realizzata nel 2020 (cfr. M. ARMIERO, S. IOVINO, Voce "Environmental Humanities." in «Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti», Decima Appendice, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2020, pp. 39-44).

pubblicazioni a tema ambientale; la meno recente nottetempo (2002) inaugura la collana Terra a seguito dell'elezione del nuovo direttivo (2016); nasce il progetto editoriale Wetlands, (2021) che si propone di promuovere i valori di sostenibilità ecologica e sociale. Anche gruppi più consolidati avviano progetti editoriali che mettano al centro le problematiche antropoceniche: un caso interessante è costituito dalla raccolta antologica *Racconti del pianeta Terra* (2022), uscita per Einaudi e curata da Scaffai. Anche all'interno dei festival e delle fiere del libro, si avverte la necessità di dedicare *panel* di discussione o spazi espositivi al tema ecologico: esemplare è l'allestimento del *Bosco degli scrittori* organizzato da Aboca per l'edizione Cuore Selvaggi (2022) del Salone del Libro di Torino, in cui proprio il problema ambientale è stato uno dei cardini della manifestazione e proprio Amitav Ghosh ha figurato come ospite d'onore. Da questo sintetico inquadramento, emerge come soprattutto nell'ultimo decennio (e in particolare, a seguito della pandemia da Covid-19) sia progressivamente aumentato l'interesse e il valore simbolico investito in relazione alla questione ecologica e climatica sicché anche gli ambienti culturali, sollecitati, si sono mobilitati per rispondere alle esigenze collettive. Allo stesso modo, anche gli scrittori si sono rivelati più sensibili al tema ecologico e in particolare, al problema climatico soprattutto negli ultimi anni, in cui si è registrata una crescita della produzione narrativa e poetica sul tema, soprattutto a seguito della diffusione de *La Grande Cecità* (2017), saggio che non solo riassume quali siano le problematiche e le sfide dell'Antropocene, ma che invita gli scrittori a riscoprire il loro ruolo attivo d'intellettuali e a misurarsi con il tema da un punto di vista prettamente artistico. Proprio perché si ritiene che il saggio di Ghosh abbia influito sulla produzione narrativa recente e per le ragioni fin qui delineate, si è scelto di concentrare il lavoro di ricerca nell'arco della recente contemporaneità, con un riguardo particolare nei confronti delle nuove uscite. Nello specifico del presente capitolo, si prendono in esame sia romanzi che trattano in modo esplicito del problema del cambiamento climatico, sia testi che, invece, alludono alla questione ambientale in modo più generale o che, in linea di massima, possono definirsi narrazioni dell'Antropocene in quanto esprimono in modo non sempre conscio (cfr. Bould 2022) lo *Zeitgeist* del presente. Per ciò che concerne i testi che

trattano in modo esplicito del riscaldamento globale, si intende indagare come il tema venga presentato e sviluppato (1) per sondare se persistano dei modelli di rappresentazione (2) e se si siano trovate particolari soluzioni narrative per ovviare le difficoltà raffigurative legate all'iperoggettualità del cambiamento climatico (3). In ultimo, sulla base di quanto rilevato dai singoli testi e dal loro confronto, si desidera cercare di comprendere se la forma romanzo – e cioè, quella forma narrativa che si è progressivamente affermata all'interno del campo letterario come prodotto culturale capace di narrare e indagare la realtà rappresentata – possa trovare nuovi stimoli di riconfigurazione proprio sulla base delle sollecitazioni generatesi dalla necessità di affrontare le complessità della nuova era antropocenica (e quindi: come cambia, se lo fa, il romanzo nell'Antropocene?) (4). In relazione alle suggestioni di Ghosh, nella presente trattazione, si cerca di dedicare maggiore attenzione alle narrazioni che indagano la realtà in modo mimetico, per verificare se esista un'alternativa all'orientamento epico ipotizzato dallo scrittore indiano, e cioè per sondare quali siano, se presenti, le possibili trasformazioni dello spazio testuale denominato riempitivo.⁵ Se il riempitivo ha la stessa funzione delle buone maniere, cioè razionalizzare la narratività della vita (cfr. Moretti 2017), si intende sondare come può modificarsi nel momento in cui lo straordinario e l'inaudito irrompono nella placida normalità del quotidiano. Proprio perché il romanzo (anche quello che più aderisce all'imperativo di riproduzione mimetica del reale) presenta una natura metamorfica e proteiforme, capace di inglobare in sé strutture, modi e dispositivi che pertengono ad altri generi, si intende allestire un ragionamento che sconfini dai vincoli di genere, in favore del concetto di modo narrativo e per questo motivo, si opta per inserire nell'analisi anche esemplari testuali che fuoriescono dalla definizione di narrativa realistica, per cercare di comprendere se davvero la fantascienza «sia meglio equipaggiata della letteratura tradizionale» (Ghosh 2017, p. 82)

⁵ Nella sua strutturazione tradizionale, si tratta di quello spazio narrativo grazie al quale si ancora il racconto a una realtà quotidiana e che avrebbe eluso lo straordinario o l'inaudito: «Il riempitivo è insomma un tentativo di razionalizzare il romanzo, e disincantare l'universo narrativo: poche sorprese, ancor meno avventure, e miracoli neanche a parlarne» (F. MORETTI, *Il secolo serio*, cit., p. 708).

e per comprendere come i dispositivi e l'immaginario della *sci-fi* possano influenzare le strutture narrative del romanzo *mainstream* (5). Infine, si intende sottoporre tutti i ragionamenti relativi alla forma al vaglio del discorso relativo alla catastrofe (cfr. *infra*, Introduzione) e al sentimento apocalittico che ne deriva, per cercare di comprendere come superare la percezione di un domani contrassegnato dal negativo.

I.3. Narrazione mimetica del cambiamento climatico - cambiamento climatico, catastrofi naturali, crisi familiari e storie borghesi

Come si è ribadito in precedenza e per i motivi sopra delineati (cfr. *infra*, I.2), in questa sezione, ci si occuperà di romanzi della stretta contemporaneità. S'intende così osservare come all'interno dei testi si riesca a far collimare l'iperoggettualità del riscaldamento globale con la dimensione spazio-temporale umana, come cioè il problema climatico si inserisca all'interno di storie di ordinaria quotidianità. Difatti, come si è più volte segnalato, le modificazioni sistemiche del pianeta si muovono lungo una scala spazio-temporale che differisce da quella umana: si tratta, cioè, di cambiamenti *lenti* (cfr. Nixon 2011) di cui si fatica ad avere piena contezza. Uno dei meccanismi attraverso cui si tende a tematizzare il riscaldamento globale e le sue conseguenze è attraverso la rappresentazione di una calamità naturale o di evento climatico eccezionale, ossia *extra-ordinario* – motivo per cui, asserisce Ghosh, ogni qual volta si menzioni il problema sembra si esca dal terreno del realistico e del verosimile e il testo che ne tratta sia associato alla fantascienza (cfr. Ghosh 2017). D'altra parte, proprio per la conformazione di accadimenti di tal fatta si attiva quell'immaginario apocalittico di cui si è trattato in apertura al presente lavoro (cfr. *infra*, Introduzione) e anzi, come osservato da Scaffai (Cork 2023),⁶ spesso la rappresentazione di una catastrofe naturale si intreccia con la messa in scena di un'apocalisse privata o familiare, così che,

⁶ Si fa riferimento all'intervento di Scaffai Letteratura e Antropocene: declinazioni realistiche del racconto ecologico contemporaneo tenuto al convegno *Geographies of the Present. Spaces and Places of the Anthropocene in Italy* organizzato da Jacopo Turini, Marco Amici, Silvia Ross, Paolo Saporito, Barbara Siller, presso l'University College Cork (UCC) nelle giornate del 24-25 febbraio 2023. Il contributo è stato pubblicato come segue: N. SCAFFAI, *Apocalissi borghesi. Ecologia e vita individuale nel romanzo italiano contemporaneo*, in «Italian Studies», pp. 1–14, online dal 31 gennaio 2025 (ultima consultazione: 15 marzo 2025): <https://doi.org/10.1080/00751634.2025.2439671>.

nella strutturazione del racconto, una diventa specchio dell'altra. In aggiunta, si è registrato come, per implementare l'effetto di realtà (cfr. Barthes 1988, pp. 151-159) e/o il coinvolgimento etico del lettore, si ricorra all'uso di una fonte autorevole o documentale specifica che rafforzi l'attenzione sul tema (cfr. *infra*, I.3.I). In modo diverso, la questione climatica si inserisce a testo in modo più indiretto, ossia attraverso l'intersezione del problema ecologico con questioni di carattere sociale (es.: lavoro, attivismo, gestione della casa o del territorio) (cfr. *infra*, I.3.II).

Per cercare di osservare come ci si avvalga di questi dispositivi narrativi, non si terrà conto dei consueti confini di genere in modo da sottoporre all'analisi anche romanzi distopici che prefigurino, però, in modo verosimile, quelli che potrebbero essere gli scenari cui gli esseri umani dovranno interfacciarsi a causa delle conseguenze del riscaldamento globale – ossia che rispondano a quello che è stato denominato «realismo speculativo» (Mengozi 2019, p. 27).⁷

I.3.I. Strategie I: rappresentazione mimetica del cambiamento climatico e aderenza alle fonti specialistiche (tra dati scientifici e intertesti)

La causa ambientale e la crisi climatica sono state spesso rappresentate attraverso l'impiego dell'immaginario apocalittico, come evidenziato anche da Buell (cfr. Buell 2005, pp. 177-247), immaginario che nel corso del tempo si è rivelato sempre più pervasivo, come si è osservato in introduzione al presente lavoro (cfr. *infra*, Introduzione). L'ampia diffusione delle narrazioni della fine, soprattutto nelle sue varianti più *pop* e *mainstream* (si pensi ai *blockbuster*, come *The Day After Tomorrow*) ha determinato alcune criticità: in primo luogo, quello della catastrofe, si rivela un immaginario inflazionato, dato che raccoglie un catalogo di figure, simboli e modi che si sono tipicizzati nel corso del tempo e strutturati spesso lungo i confini della letteratura di genere, cosa che ne depotenzia, almeno in parte,

⁷ Tra tutti spicca il caso di *Qualcosa, là fuori* (2016) di Bruno Arpaia che costituisce un'ecodistopia a tutti gli effetti: la storia è ambientata in un lontano futuro (intorno al 2080-2100 circa), come verrà meglio specificato più avanti (cfr. I.3.I.b), tuttavia, dato l'impiego massiccio di intertesti e dati a corredo della narrazione, si è deciso di ragionare su questo romanzo in questa prima sezione.

le possibilità stranianti. In seconda battuta, la rappresentazione del disastro comporta il rischio di evocare nel lettore la sensazione angosciante che *non ci siano alternative* rispetto al futuro della Terra, condannata in un modo o nell'altro a soccombere.⁸ E qualora si desideri risvegliare la coscienza del pubblico rispetto alla questione ecologica e climatica, come è auspicato da Ghosh, catastrofismo e angoscia apocalittica risultano effetti improduttivi in relazione a quelle che dovrebbero essere le finalità del testo (cfr. Benedetti 2021). Infine, sempre più di frequente le modificazioni ambientali dovute al surriscaldamento globale (siano esse minime e impercettibili, come il rialzo delle temperature, o vistose e violente, come una qualsiasi calamità naturale) condizionano il nostro quotidiano: di conseguenza, suggerisce Ghosh, è bene ripensare alle forme del romanzo di modo che l'inaudito non sia relegato allo sfondo (cfr. Ghosh 2017, Moretti 2001) e la sua messa in scena non faccia sì che la storia narrata sia percepita come irrealistica.

Rispetto alla selezione di testi che si è scelto di analizzare nella presente sezione, si noti come spesso il racconto di una catastrofe ambientale sia intrecciato alla storia di una crisi familiare e/o individuale e come le due *trame* (cfr. Brooks 1995) si sviluppino in modo consustanziale, ossia in modo che tra questione esistenziale e ambientale si crei un rapporto figurale, in cui è possibile che una dimensione si rispecchi nell'altra (cfr. Scaffai 2025). In tal senso, la dimensione esperienziale (*Erlebnis*) che caratterizza la crisi privata o familiare vissuta dai personaggi – attraverso cui sono mediati per rispecchiamento e allusione quindi anche significati che afferiscono propriamente alla questione ambientale – contribuisce a materializzare il cambiamento climatico e i suoi effetti, configurandoli in una temporalità umana.

Eccezion fatta per il caso di *Qualcosa, là fuori* (2016), le storie narrate sono ambientate in un presente non distante da quello dell'effettiva contemporaneità e la portata della questione ecologica e antropocenica è sviluppata in modo esplicito. Così, *Dopo la pioggia* (2021) di Mezzalama si presenta come un'ecodistopia a bassa intensità in cui, in un tempo

⁸ Malvestio sottolinea la stretta correlazione culturale tra questioni antropoceniche e la diffusione di storie distopiche e post-apocalittiche (cfr. M. MALVESTIO, *Raccontare la fine del mondo*, cit., pp. 13-18).

non lontano dal presente del lettore contemporaneo, si immagina che la città di Roma sia colpita da piogge torrenziali che causino allagamenti, dissesti del terreno e una fuoriuscita del Tevere dai suoi argini. Nel testo, è possibile rintracciare una struttura romanzesca che ricorre in altri testi del genere: il racconto dell'apocalisse si intreccia con la storia di una crisi familiare e/o individuale degli eroi protagonisti delle vicende. Nel corso della narrazione, inoltre, si fa riferimento al saggio di Tsing, *Il fungo alla fine del mondo*: attraverso il richiamo alla lezione dell'antropologa cinoamericana, i personaggi cercano di superare la situazione di crisi (ecologica e familiare) e di ricostituire un nuovo equilibrio. Anche in *La casa mangia le parole* (2019) di Luccone, si nota la confluenza di una storia di crisi familiare e di rimando a un intertesto, il saggio *Questo mondo che respira* (cfr. *infra*, I.3.I.a). Invece, *Qualcosa, là fuori* (2016) di Arpaia e *Tasmania* (2022) di Giordano ricorrono ai dati scientifici e alle proiezioni specialistiche degli IPCC per sviluppare il tema del riscaldamento globale (cfr. *infra*, I.3.I.b). Nel primo, si immagina un'Europa di fine secolo (2080-2100) sconvolta dalle conseguenze del cambiamento climatico sia da un punto di vista ambientale che socio-politico. I personaggi, tra cui spicca lo scienziato Livio Delmastro, si spostano verso Nord in cerca di salvezza. Nel secondo, invece, si racconta della crisi esistenziale e matrimoniale di P.G. e di come il protagonista, giornalista di professione, abbia iniziato a interessarsi al problema climatico, dopo che gli era stata assegnata la scrittura di un pezzo sugli incontri della Convenzione Quadro delle Nazioni Unite avvenuti a Parigi nel 2015.

La commistione tra *topoi* e motivi propri di un tradizionale intreccio borghese (come il racconto di vicende familiari o di una crisi personale) e la messa in scena di una catastrofe ambientale contribuirebbe a presentificare il problema climatico e a far percepire come verosimile anche la narrazione di un evento eccezionale, così come i riferimenti agli intertesti e l'uso di una bibliografia scientifica sono scelte che possono trovare ragione d'essere nel desiderio di aderenza al vero che i testi si propongono di perseguire. Quelli citati nella presente sezione non sono gli unici romanzi che fanno riferimento a un catalogo di testi esterni, tuttavia, soprattutto nei casi di *Qualcosa, là fuori* (2016) e *Dopo la pioggia* (2021),

il richiamo alla fonte diventa strutturante in relazione allo sviluppo della questione ecologica.

I.3.I.a. *Dopo la pioggia* (2021) e *La casa mangia le parole* (2019): la funzione dell'intertexto

Nei romanzi *La casa mangia le parole* (2019), esordio narrativo di Leonardo Luccone, e *Dopo la pioggia* (2021) di Chiara Mezzalama, il rinvio a un intertesto di carattere non finzionale costituisce uno strumento fondamentale per l'intreccio del tema ecologico con lo sviluppo della storia narrata. In entrambi i casi, quelle messe in scena sono vicende che riguardano problemi familiari (nel testo di Luccone si avverte, in realtà, la narrazione è più ramificata e polifonica, ma resta centrale il nucleo tematico della crisi dei rapporti interpersonali), mentre il riferimento alle fonti documentali è allestito in modo diverso. Nel romanzo di Mezzalama, le citazioni sono spesso esplicite e alludono a testi realmente esistenti, che sono menzionati dai personaggi per cercare di far fronte alle difficoltà emerse a seguito della catastrofe ambientale che sconvolge la quotidianità dei protagonisti. Invece, ne *La casa mangia le parole*, sono riportati degli estratti della bozza di un saggio, *Questo mondo che respira*, scritto da uno dei personaggi, Moses Sabatini (nonché persona realmente esistente). Oltre alle citazioni, sono riprodotte anche le conversazioni email, con cui diverse case editrici decidono di rifiutare il manoscritto. Tutto il materiale relativo al saggio di Sabatini è presentato attraverso sottoparagrafi intitolati in modo icastico *Faldone*, le cui pagine apposte a testo spezzano il flusso narrativo. Le trasposizioni del *pamphlet* di Sabatini orientano l'attenzione del lettore verso la tematica ecologica e strutturano il motivo in modo che risulti nodale per l'intreccio.

Il romanzo *Dopo la pioggia* (2021; DP per le citazioni)⁹ descrive, sullo sfondo di una Roma che dopo un periodo di siccità viene colpita da un terribile nubifragio, la crisi matrimoniale di Ettore ed Elena: Ettore ricerca negli incontri con Claudia evasione dalle

⁹ Si fa riferimento a C. MEZZALAMA, *Dopo la pioggia*, Roma, E/O, 2021.

responsabilità famigliari, mentre Elena si considera insoddisfatta della sua vita, ma non trova il coraggio di darle una svolta. Marito e moglie, separati a causa della tempesta che colpisce la capitale, si ritrovano a fare esperienze e incontri che li spingono a ragionare sui rispettivi problemi personali e a trovarvi soluzione, così che possono, a conclusione della vicenda, ricostituire il nucleo familiare ma in una nuova forma. La presentazione del tema del cambiamento climatico si confronta fin dalle prime pagine con l'analisi della situazione privata e familiare di Elena ed Ettore: Elena ragionando sugli effetti della siccità che ha investito la penisola italiana, si accorge che «Roma stava morendo, come il loro matrimonio» (DP p. 15). L'intreccio tra la questione individuale e quella planetaria concorre a facilitare quei processi di messa in scena di un fenomeno di difficile rappresentazione come l'iperoggetto cambiamento climatico e allo stesso tempo, favorisce l'attenuazione di quel catastrofismo che in genere accompagna le narrazioni delle calamità naturali: se all'eccezionalismo della catastrofe si sostituisce un racconto del quotidiano, si schiude la possibilità di superare le difficoltà presupposte dall'evento rovinoso. Il disastro perde almeno in parte i suoi connotati più spaventosi anche grazie al fatto che crisi privata ed ecologica, proprio perché comparate, possono scambiarsi proprietà e attributi. Come l'umanità sta ignorando le conseguenze del riscaldamento globale, così Elena si scopre impotente di fronte alla notizia del tradimento del marito:

Sono mesi che so di questa storia e non ho trovato il coraggio di fare niente. Sono rimasta paralizzata ad aspettare che si consumasse il suo destino, ma io non sono così. Che cosa mi succede? (DP p. 49)

Così il parallelismo tra le due crisi resta evidente anche nel momento in cui non si esplicita il secondo termine di paragone. Il confronto diventa un meccanismo strutturante all'interno del testo sicché ogni ragionamento sulla situazione sentimentale dei due protagonisti sembra riferirsi sempre anche alla situazione ambientale e viceversa, la risoluzione di un problema, quello familiare, sembra gettare una luce di speranza anche rispetto alla convivenza con la catastrofe. Il riscatto del personaggio femminile e la ritrovata

connessione con l'elemento naturale (simboleggiato dal faggio rosso della casa d'infanzia di Elena, luogo in cui decide di trasferirsi a conclusione della storia) costituiscono le basi attraverso cui ripensare il *mondo* in un'ottica di decostruzione e ricostruzione dei legami in modo che si attivi quella «sopravvivenza collaborativa» (*collaborative survival*) che, secondo l'antropologa Anna Tsing, sarebbe cruciale per imparare a vivere nella catastrofe. Ed è proprio il saggio di Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (2015) a essere menzionato nella narrazione: infatti, anche gli intertesti inseriti nel romanzo operano in funzione dell'individuazione di una soluzione o per lo meno, della possibilità di imparare a vivere nelle condizioni avverse della nuova era antropocenica. Se, infatti, è vero che il dato scientifico e in generale la spiegazione tecnica di quanto stia accadendo sulla Terra siano quasi del tutto assenti o coprano uno spazio marginale all'interno del racconto, importante, invece, si rivela l'inserimento di alcune citazioni - dichiarate e non - da una serie di intertesti di matrice saggistica. In particolare, proprio il testo di Tsing assume un ruolo preminente all'interno della struttura della storia, poiché Elena, traduttrice di professione, sta curando la versione italiana dell'opera della studiosa cinoamericana: infatti, è a partire dalle pagine di Tsing che Elena inizia a riflettere sulla questione climatica.

Accese il computer e provò a scacciare quei pensieri per concentrarsi sul testo. *Cosa fare quando il vostro mondo comincia a crollare? Io vado a passeggio e, se sono veramente fortunata, trovo dei funghi.* Cominciava così il saggio appassionante dell'antropologa Anna Tsing. Elena vi si buttò dentro a capofitto, le piaceva cercare le parole, girare le frasi per restituirne il senso esatto. Quando poi l'argomento la toccava da vicino, ci metteva dentro qualcosa di sé. Il mondo stava crollando, ma pochi avevano il coraggio di dirlo. (DP p. 18)

Il corsivo con cui è marcata la citazione da *Il fungo alla fine del mondo* si ripresenta in un secondo passaggio a segnalare l'intervento a testo della traduzione di cui Elena si sta occupando:

L'indeterminatezza, o l'imprevedibile natura del tempo, ha qualcosa di spaventoso, ma pensare con la precarietà fa sì che l'indeterminatezza renda anche la vita possibile. La sola ragione

per la quale tutto questo appare strano è perché siamo cresciuti, la maggior parte di noi, con dei sogni di modernizzazione e progresso.

Voglio incontrare questa donna, pensò Elena alzandosi dalla scrivania per andare a scaldarsi dell'acqua. (DP p. 24)

Il messaggio di Tsing - «*pensare con la precarietà*» - diventa una tessera fondamentale per Elena e gli altri personaggi della storia per ragionare sia sulla questione ecologica sia sui problemi di ordine personale. È proprio accettando la condizione di incertezza e instabilità che caratterizza sia l'ecosistema familiare sia quello planetario che i personaggi possono imparare a adattarsi ai cambiamenti e a rimodularsi secondo le esigenze. Il confronto con il testo di Tsing, non sempre è esplicitato, ma continua anche in modo sotterraneo ed è rilevabile anche grazie alla ripresa di alcuni termini distintivi o attraverso la riformulazione di alcuni concetti fondamentali del saggio.¹⁰ Proprio rispetto alla relazione che intercorre tra umanità e senso di insicurezza rispetto alle possibili evoluzioni del problema ecologico, il mondo naturale e in particolare, quello fungino e vegetale, divengono dei modelli da cui trarre insegnamenti preziosi per poter vivere nella precarietà:

“[...] credo che vorrei occuparmi delle piante. Delle foreste, in particolare. Le foreste sono un modello di sviluppo, di vita condivisa, di armonia, di collaborazione, dove niente viene sprecato, succedono tante di quelle cose in una foresta che non te lo immagini nemmeno. Stanno scoprendo per esempio che attraverso le radici gli alberi comunicano tra loro, si sostengono, si proteggono, ne ho parlato anche con mamma, quel libro sui funghi che sta traducendo parla di queste cose. Insomma la foresta è un modello anche per noi umani.” (DP p. 74)

Così, risponde la piccola Susanna al padre quando la interroga rispetto a cosa si potrebbe fare per contrastare le conseguenze del riscaldamento globale.

L'interferenza delle citazioni si allontana dalla sua natura pretestuosa giustificata dal fatto che Elena sta traducendo l'opera: il saggio di Tsing si inserisce nel testo in modo pervasivo a marcarne l'imprescindibilità per la costituzione e la comprensione del

¹⁰ Si veda per esempio: «Era davvero possibile adattarsi alla *precarietà* assoluta? Gli umani si erano evoluti seguendo i ritmi della natura, poi, cercando di addomesticarla e infine violentandola. Quella stessa violenza adesso si ritorceva contro di loro» (DP p. 165, corsivo mio).

messaggio del romanzo. Se *Il fungo alla fine del mondo* costituisce un riferimento riconoscibile all'interno del romanzo, non mancano spie testuali che consentono di svelare la presenza di un apparato di testi che forma la base teorica del romanzo e ne organizza i significati. In particolare, nel caso sopra riportato, sembra rivelarsi fondamentale il contributo di Eduardo Kohn e del suo *How Forests Think: Towards an Anthropology Beyond the Human* (2013), in cui si approfondisce come le foreste possano diventare un modello di cooperazione e si studia come sia possibile individuare un rapporto di comunicazione non solo tra esseri vegetali, ma anche tra creature che non appartengono alla stessa specie. Allo stesso modo, si possono rintracciare gli apporti di Haraway, il cui motto «*Making Kin not Population*» sembra risuonare più volte nel testo (si vedano in particolare DP p. 125 «sento che si stanno creando legami invisibili, nuove parentele» e p. 141 «la famiglia non è ecologicamente sostenibile. I legami vanno cercati altrove, in progetti di vita comune. Sono gli incontri che fanno la famiglia, non il sangue. Anche questo dovremo imparare, se vogliamo sopravvivere sulla Terra»).¹¹ Espliciti, invece, sono, il riferimento a Le Guin («bisogna cercare di immaginare le cose in un altro modo, far deragliare il treno», DP p. 185) e la menzione del saggio *La rivoluzione del filo di paglia* (1980) di Masanobu Fukuoka, per mezzo del quale le suore che ospitano Ettore e i figli durante le piogge hanno imparato le tecniche di agricoltura naturale. Così, è possibile identificare una rete di testi cui il romanzo rinvia costantemente e si nota che, anche nel momento in cui il referente saggistico non è esplicitato, se ne conserva la natura prescrittiva delle dichiarazioni – come avviene nel frammento testuale sopra citato – così che si rileva come la funzione di *storytelling* sia preminente per il conseguimento dell'intento didascalico del romanzo.

Sebbene, come si è detto, l'uso della letteratura scientifica e dei dati specialistici sul cambiamento climatico sia marginale, ricorrono all'interno del romanzo spazi diegetici

¹¹ Sembrano, poi, celati nel testo anche rimandi a *The Great Derangement* di Ghosh (rispetto alle difficoltà connesse allo spostamento dell'attenzione umana dalla nostra quotidianità a quello che a livello culturale è stato relegato allo sfondo e ritenuto irrilevante) e a *The World Without Us* (2007) di Weisman (in relazione alle riflessioni rispetto al disastro di Fukushima che si attivano nel momento in cui Ettore incontra Iroko, ragazza giapponese scappata dalle terre contaminate a seguito dell'incidente).

dedicati alla spiegazione della trasformazione ecologica che ha investito la capitale. Si legga ad esempio:

“È tutta colpa del *global warming*, delle troppe particelle di CO₂ nell’aria” disse Susanna togliendosi le cuffie, “la temperatura globale del pianeta sta aumentando. L’aria calda trattiene più vapore acqueo dell’aria fredda, perciò nei posti secchi farà più caldo e in quelli umidi pioverà di più. I fenomeni climatici si stanno estremizzando.” (DP p. 71)

L’enunciato si caratterizza per un tono quasi divulgativo rispetto al contesto in cui è inserito: a parlare è la piccola Susanna che si rivolge al padre per indicargli quali siano le motivazioni per cui la pioggia che sta colpendo la città è così impetuosa. Lo stesso Ettore è sorpreso del fatto che la figlia sia così informata sul tema e la ragazza chiarisce che è stato grazie al professore di scienze se è venuta a conoscenza delle notizie sul cambiamento climatico (cfr. DP pp. 72-73). Si delineano prescrittivi e didascalici, dunque, anche i dialoghi dei personaggi, la cui storia e psicologia appare funzionale alla sola esibizione del messaggio d’impegno ecologico (cfr. *infra* cap. III.3). Il livello di enunciazione didascalico-informativa riveste, dunque, un ruolo significativo nei termini dell’economia del racconto; a livello di rappresentazione e configurazione, invece, il cambiamento climatico è raccontato attraverso la riproposizione di immagini inflazionate, come quella del «*diluvio universale*», che fa presagire che «*presto Roma sarà sommersa*» (DP p. 60) e che «fuori [c]’era la fine del mondo» (DP p. 70). Il racconto delle piogge straordinarie si contraddistingue per un discorso altamente retorico e connotato: non solo ricorrono le iperboli («*diluvio universale*», «*fine del mondo*»), ma anche similitudini e metafore si susseguono una dopo l’altra soprattutto in relazione alla descrizione dell’ambiente circostante modificato e reso irriconoscibile proprio dal maltempo, tanto che è possibile registrarne una progressiva deformazione. È soprattutto il fiume Tevere a divenire l’oggetto privilegiato dell’attenzione dei protagonisti: prima appare in secca tanto da assomigliare più «a un braccio del delta del Nilo che al “biondo Tevere”» (DP p. 57), per poi, dopo qualche ora di pioggia, gonfiarsi d’acqua, di limo e detriti tanto da trasformarsi in un «drago di fango» (DP p. 64). Anche immagini evocative come quella con cui Ettore rende l’agentività del fiume, sono tuttavia

spesso chiosate da riflessioni che riducono l'efficacia retorica delle stesse. In questo caso, per esempio, il personaggio osserva:

Non gli era mai capitato di pensare al fiume come a qualcosa dotato di una volontà propria, considerava la natura come uno sfondo più che una protagonista attiva. Cercò di scacciare il pensiero del cantiere, ma gli si affacciò alla mente l'immagine di un drago di fango che, stanco di tutti i soprusi patiti, decide di riprendersi ciò che gli appartiene. Rifletté sul fatto che non aveva mai considerato le cose della prospettiva del paesaggio, come se non esistesse un altro modo di immaginare lo sviluppo, se non prescindendo dal contesto, parcellizzando la realtà e considerandone solamente una piccola parte per volta. (DP *ibidem*)

Se nella prima sezione di *Dopo la pioggia*, si tende a rappresentare la potenza devastatrice del non-umano, nella seconda parte del romanzo, dopo che i protagonisti hanno trovato riparo nella campagna fuori dalla capitale, lo sguardo con cui si osserva l'elemento naturale si ricalibra e gli insegnamenti estratti dal saggio di Tsing e dagli altri intertesti diventano fondamentali per il ripensamento delle relazioni uomo-natura: non solo la foresta e i funghi sono esempi di cooperazione e resilienza per «imparare a vivere diversamente sulle rovine del nostro pianeta» (DP p. 186), ma anche le tecniche di permacultura che le suore mostrano a Ettore e ai suoi figli e lo stile di vita di Guido declinato a seconda dei ritmi della natura costituiscono «modalità inedite di affrontare la crisi senza abbandonarsi al catastrofismo». Come le piante da frutto, gli alberi e i funghi crescono in simbiosi, gli uni proteggendo gli altri o come gli insetti impollinatori che lavorano per se stessi ma garantiscono anche la sopravvivenza delle specie vegetali, così gli esseri umani devono ripensare i loro legami (o parentele) intra e interspecie.¹² Il simbolo della capacità di

¹² Palese di nuovo l'influenza di Tsing, Margulis e Haraway: «Forse è solo attraverso l'impegno intenso e le forme di collaborazione e di gioco con tutti i terrestri che saranno possibili nuovi ricchi assemblaggi multispecie in grado di ospitare anche gli umani. Io chiamo tutto questo Chthulucene – passato, presente e futuro. [...] [esso] imbriglia una miriade di temporalità e spazialità diverse e una miriade di entità-in-assemblaggi intra-attivi compresi gli assemblaggi più-che-umani, altro-dagli-umani, inumani e umani-come-hummus. [...] Per vivere e morire nello Chthulucene bene da creature mortali è necessario allearsi con altre creature al fine di ricostruire luoghi di rifugio; solo così sarà possibile ottenere un recupero e una ricomposizione parziale e solida della Terra in termini biologici-culturali-politici-tecnologici». (D. HARAWAY, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. it. di C. Durastanti e C. Ciccioni, Roma, NERO, 2020, pp. 145-146; I ed. it. Roma 2019; I ed. Chicago 2016).

adattamento nelle difficoltà causate dalle conseguenze del cambiamento climatico è il faggio rosso della casa di famiglia di Elena, l'unico arbusto «rimasto in piedi, unica sentinella, testimone della violenza con cui il cielo aveva colpito l'altura» (DP p. 209). Proprio il casale immerso nel verde diventa il rifugio della donna e luogo di ritrovo per tutti coloro «che hanno conosciuto il crollo, vissuto la catastrofe» (DP p. 212) e anche se «le notizie che giungono da ogni parte del pianeta sono terrificanti» (*ibidem*), riesce a preoccuparsi del suo giardino-foresta, a coltivare ciò di cui ha bisogno per vivere e a scrivere romanzi, tra i quali è compreso anche quello che il lettore tiene tra le mani. Il tono ingenuo e accomodante con cui si chiude la storia iscrive il romanzo nel campo della letteratura consolatoria, che si premura di coltivare la buona coscienza dei lettori, regalando conferme piuttosto che scalfendo credenze precostituite. La presenza capillare degli intertesti, in tal senso, non fa che intensificare l'atteggiamento moralistico assunto dal romanzo e l'effetto *storytelling* che relega la narrazione a una sorta di cornice del messaggio che si intende comunicare al lettore.

Almeno in parte diverso è il caso di *La casa mangia le parole* (2019; CMP per le citazioni).¹³ La crisi coniugale è al centro della narrazione anche nel romanzo di Luccone: i De Stefano, agli occhi di amici e parenti una coppia perfetta, cercano di salvare le apparenze e decidono di passare il Capodanno da separati in casa, ma entrambi sono assorbiti da preoccupazioni e desideri personali. L'apprensione per il figlio dislessico Emanuele costituisce l'unico motivo per cui entrambi si discostano dalla posa egoriferita che li caratterizza (non a caso l'URL del blog aperto dalla donna è indicizzato sotto il nome di «www.ioeancoraio.wordpress.com»). Proprio la scomparsa del ragazzo segna la fine del racconto: il giovane, nel tentativo di mettere in salvo un bambino, muore travolto da un'onda anomala provocata da un terremoto. D'altra parte, la narrazione polifonica e policentrica de *La casa mangia le parole* conduce il lettore attraverso diverse situazioni: in

¹³ Si fa riferimento a G. L. LUCCONE, *La casa mangia le parole*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019.

particolare, il romanzo consegna un ritratto dell'ambiente lavorativo dell'agenzia di consulenza ambientale Bioambiente, il cui direttore, Fauci, commissiona a Di Stefano e a un suo collega, Moses Sabatini, la riscrittura dei *copy* per il sito internet dell'azienda. Nella finzione narrativa, Moses, ecologista dall'animo ingenuo, colleziona carte, studi e materiali che ritiene utili per l'elaborazione dei testi del sito aziendale, ma capisce che nessuno è davvero interessato a sensibilizzare i clienti rispetto all'emergenza ecologica, così decide di abbozzare un *pamphlet* *Questo mondo che respira* (i cui estratti sono introdotti dalla titolazione «Faldone» numerata in serie progressiva) e di inviarlo alle principali case editrici italiane, che immancabilmente rifiutano la proposta. Solo attraverso un'email di Fauci, si scopre che il libro è stato, infine, pubblicato per Laterza (cfr. CMP p. 490). A fare da *trait d'union* tra i diversi fili del romanzo, vi è il tema della parola:¹⁴ a livello contenutistico, il motivo è declinato attraverso le incomprensioni di coppia, le difficoltà espressive di Emanuele, gli obiettivi di marketing della Bioambiente e il desiderio di persuasione all'impegno di Moses, mentre a livello espressivo, la tematica si svolge attraverso le diverse forme del discorso (monologo interiore, dialogo, trasposizione di email, citazioni dal blog-diario, invettiva saggistica, etc.). Per ciò che concerne l'intertesto, sebbene sembri che il saggio sia stato davvero dato alle stampe e che il personaggio di Moses sia stato ispirato sulla scorta di un personaggio realmente esistente,¹⁵ all'interno del romanzo vengono trasposti i materiali

¹⁴ Lo confermano, oltre al titolo, la citazione in esergo tratta dal saggio di Sabatini con cui si apre il romanzo («Dobbiamo sempre dire la verità perché chi dovrebbe garantirci la verità ci racconta storielle consolatorie o ci sorride con la faccia da lieto fine.» CMP in esergo) e la riflessione in uno degli ultimi paragrafi di chiusura del romanzo («Le parole tracciano i confini del mondo e i limiti della rappresentazione. Il mondo è dentro di noi e le parole sono la bussola nello spazio interiore. Non siamo impermeabili alla lingua del mondo: il brusio della catastrofe, i sommovimenti delle placche tettoniche, il pigolio dei raggi cosmici, lo scarico dei water subito dopo colazione; bello o brutto che sia, tutto questo è il nostro sostrato. A cosa possiamo aggrapparci se non alla rete metallica della nostra voce?» CMP p. 521).

¹⁵ È lo stesso Luccone a confermare che Moses rappresenti «il punto d'incontro tra realtà e finzione» (cfr. L. CONCA, *La casa mangia le parole: una conversazione con Leonardo G. Luccone*, minima&moralia, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/la-casa-mangia-le-parole-intervista-luccone/>; 8 maggio 2020; ultima consultazione 15 marzo 2025). Tuttavia, si rintracciano poche informazioni sia su Sabatini che sul suo saggio, assente in tutti i cataloghi nazionali e di cui si ha notizia soprattutto all'interno del blog personale dello stesso Sabatini (cfr. <https://mosessabatini.wixsite.com/mondo/post/il-mio-libro>), cosa che rende ambigue le dichiarazioni di Luccone.

preparatori, l'abbozzo del *pamphlet* e le email che si immagina siano state inviate dagli editori e di conseguenza, si può considerare il «Faldone» come il prodotto del lavoro creativo dell'autore. In ogni caso, l'inserimento della bozza fittizia costituisce l'espedito attraverso cui il testo sviluppa la tematica ecologica: infatti, il messaggio di impegno ambientale è veicolato proprio attraverso le pagine del libello di Sabatini. In particolare, nella sezione denominata «Faldone 2», compare un elenco puntato che sintetizza il pensiero ecologico del personaggio. Il testo programmatico e dal tono assertivo esplicita con quale atteggiamento l'umanità debba prendersi cura del pianeta (es.: «L'ambiente è la nostra casa. È un bene comune. È lo scenario di vita, è il nostro contorno e il nostro futuro. È un bene complessivo.»; CMP p. 118), come la questione ecologica richieda una svolta politica ed economica urgente (es.: «Il processo di sviluppo che stiamo vivendo è insostenibile. [...] Il mondo è a un bivio. Popoli e governanti non possono più sottrarsi.»; CMP p. 119) e propone qualche soluzione pratica (es.: «L'unica strategia di sopravvivenza a lungo termine si chiama sole. Il sole ci garantisce energia infinita, pulita e gratuita. Siamo noi che dobbiamo imparare a raccogliarla. [...]» oppure «Rifiuti zero e riciclo senza accumulo. [...] In Natura il rifiuto non esiste. Tutto viene riutilizzato a un livello più basso o più alto.»; CMP p. 121). Tuttavia, proprio per lo stato d'abbozzo con cui è presentato il «Faldone», alla scrittura didascalica si accostano anche note personali, tagli, insulti, racconto biografico del personaggio di Moses.

La Terra è un organismo vivente e noi siamo pilastri vivi [e questo è Baudelaire].
Siamo confusi ed emettiamo parole confuse [ancora B.]

La Terra è un organismo vivente. Ci sono interazioni complesse tra forme di vita
e ambiente fisico _____ CHE NOIA!

La Terra è un organismo vivente che abbraccia tutte le relazioni funzionali che
permettono la "stabilità" _____ CHE NOIA!

La Terra è un organismo vivente in equilibrio precario. L'uomo le ha alterato il
respiro. La Terra fatica a recuperare la normalità ed è costretta, poveraccia, ogni giorno
a continue emergenze. [Questo mi piace, ma sono un po' lento ad arrivare al punto].

La Terra è un organismo vivente [questa è l'ultima, l'ultima!]

TAGLIA TUTTO PURA MERDA (CMP pp. 117-118)

Di conseguenza, commenti personali, postille polemiche o autoironiche e cancellazioni – tessere che, dunque, smentiscono o indeboliscono le argomentazioni del manifesto – guidano il lettore attraverso un'interpretazione critica delle stesse prescrizioni e concorrono alla restituzione di una maggiore complessità rispetto alla tematica ecologica. Poi, le annotazioni evidenziano come spesso le idee che si promuovono sul tema siano ingenue o fabbricate *ad hoc* perché siano spendibili anche nel mondo del mercato e in funzione del profitto: «Il clima viene dopo lo sviluppo economico» sentenzia Vaciaghi, uno dei colleghi di Moses alla Bioambiente, che invece controbatte sostenendo il contrario. Proprio attraverso la polifonia offerta dall'intreccio, il romanzo riesce a restituire una visione critica della comunicazione del problema ecologico: la centralità del discorso di Sabatini risulta almeno in parte ridimensionata proprio per il fatto che le idee di cui si fa promotore si mescolano alle altre posizioni sul tema e agli altri filoni narrativi. Anche le modalità attraverso cui è costruito il personaggio di Sabatini – promotore, certo, delle istanze etiche rispetto alla questione ambientale, ma anche uomo stravagante e ingenuo – contribuiscono a minimizzare la sua autorevolezza. Lo stesso intento didascalico del romanzo viene problematizzato nel momento in cui si ragiona sullo *storytelling*, definito anche «*story-yelling*» (CMP p. 117), procedimento retorico sfruttato dalla comunicazione promozionale in azienda, ma anche modalità attraverso cui si costruiscono di norma i *pamphlet* impegnati come quello di Moses: è attraverso le email di rifiuto di pubblicazione mandate dalle rispettive case editrici che si comprende come anche un messaggio etico di rilievo come quello ecologico debba non solo rispettare le linee stilistiche della collana o dell'editore, ma anche preoccuparsi di non risultare troppo radicale nell'esortazione al cambiamento: bisogna modulare ogni invito alla «rivoluzione su una spinta “soffice”» scrive uno dei responsabili Einaudi, mentre gli estremismi non sono ben accolti dal grande pubblico. È la mediazione della componente d'invenzione (commenti, email, etc.), dunque,

a rendere davvero efficace l'inserimento dell'intertesto tra le pagine del romanzo, dato che è attraverso questi brani che il lettore riesce a recepire anche il messaggio ecologico con minore ingenuità (a differenza, invece, di quanto avviene nel testo di Mezzalama).

I.3.I.b. Il realismo speculativo di *Qualcosa, là fuori* (2016) e la narrazione del presente in *Tasmania* (2022): il ruolo del dato scientifico

Anche *Qualcosa, là fuori* (2016; QF per le citazioni)¹⁶ di Bruno Arpaia e *Tasmania* (2022; T per le citazioni)¹⁷ di Paolo Giordano si avvalgono di intertesti per sviluppare il discorso legato alla crisi climatica, tuttavia sfruttano, in particolare, dati, testi e spiegazioni specialistiche. Si tratta di due romanzi molto diversi tra loro: quello di Arpaia risente dell'influenza del modello distopico ed è ambientato in un lontano futuro (ipoteticamente tra il 2060 e il 2080) in cui gli effetti dei mutamenti climatici hanno favorito il crollo delle democrazie e l'instaurazione di governi autoritari e repressivi; la storia immaginata da Giordano, invece, non solo ha una configurazione realistica, ma si inserisce in un arco temporale vicino al presente effettivo (2015-2019 circa). In entrambi i testi, il riferimento alle fonti scientifiche (o la loro riformulazione e il loro inglobamento nel discorso narrativo) risulta centrale per l'esposizione del problema del cambiamento climatico. Se il romanzo di Giordano intreccia narrazione della crisi ecologica con quella della situazione matrimoniale del protagonista P.G., il caso di Arpaia si allontana, invece, dal modello individuato per il presente paragrafo (I.2., ossia narrazioni mimetiche che rappresentano da un lato le conseguenze del riscaldamento globale e dall'altro una crisi privata o familiare); tuttavia, si sceglie di esaminare qui *Qualcosa, là fuori* per due motivi: *in primis*, per l'uso che si fa della fonte scientifica, sfruttata per presentare la vicenda come verosimile e in secondo luogo, per il fatto che il libro è stato riconosciuto come uno dei primi esemplari di *climate-fiction* italiana,¹⁸ cosa che ha fatto sì che il testo assumesse una sorta di valore prototipico.

¹⁶ Per le citazioni si fa uso dell'edizione: B. ARPAIA, *Qualcosa, là fuori*, Milano, Guanda, 2021 (I ed. Milano 2016).

¹⁷ Si fa riferimento a: P. GIORDANO, *Tasmania*, Torino, Einaudi, 2022.

¹⁸ In tal senso, si può ricordare anche il caso di *E poi la sete* (2010) di Alessandra Montrucchio, in cui si immagina un mondo in cui, a causa della catastrofe climatica, non ci sono più risorse idriche a disposizione.

In *Qualcosa, là fuori*,¹⁹ migliaia di persone si muovono a piedi per raggiungere la Scandinavia, che, insieme agli altri paesi vicini al circolo polare artico, garantisce ancora un clima mite e favorevole agli insediamenti umani. Il protagonista della storia, Livio Delmastro, è un anziano professore di neuroscienze che ha perso la sua famiglia: attraverso la sua voce e i suoi ricordi, il lettore può ricostruire la storia della Terra travolta dalle conseguenze del mancato intervento per il contenimento del riscaldamento globale. Arpaia, dunque, descrivendo uno scenario in cui le peggiori previsioni climatiche si sono avverate, intende sollecitare il lettore se non all'azione, almeno a una maggiore consapevolezza, in modo che le situazioni vissute da Livio e dai suoi compagni possano essere evitate. A differenza di altri testi che provano a immaginare cosa potrebbe succedere in un'Italia sconvolta dagli effetti del surriscaldamento globale (come, per esempio, *La seconda mezzanotte* di Scurati o a *Sirene* di Pugno),²⁰ le condizioni ecologiche non costituiscono solo un elemento adibito allo sfondo della storia, ma il problema climatico è continuamente riportato all'attenzione del lettore anche grazie agli interventi del narratore²¹ e alle analessi che ripercorrono come si sia deteriorato l'ecosistema della Terra. Proprio perché il testo cerca di indagare la realtà attraverso una prospettiva futura, quello di Arpaia è stato classificato come «realismo aumentato» (Deotto 2018 online), «realismo speculativo»

Anche in questo caso, il romanzo si presenta come una distopia e l'autrice correda il testo di una nota, in cui si riportano dati sull'uso (e lo spreco d'acqua) e si cerca di sensibilizzare il lettore in merito. Per una mappatura più approfondita delle eco-distopie italiane pubblicate negli ultimi anni, si rimanda a: M. MALVESTIO, *Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo*, «Narrativa» [Online], 43 | 2021, pp. 31-44 (online dal 01 dicembre 2022: <https://doi.org/10.4000/narrativa.421>).

¹⁹ Questi ragionamenti sono estratti da un precedente contributo preparato per il convegno internazionale *Formes de l'échec – Forme del fallimento* organizzato da ERJIS (Sorbonne Université, Parigi) nelle giornate del 14 e 15 giugno 2023 e i cui atti troveranno presto pubblicazione.

²⁰ Come suggerisce Malvestio – che confronta diversi testi ascrivibili al genere – il testo di Arpaia si delinea come «un'eco-distopia pura» (M. MALVESTIO, *Sognando la catastrofe*, cit., p. 37).

²¹ «I tratti più didascalici o commentativi del libro, in cui si fa riferimento agli accordi di Parigi sul clima e ad altri eventi e fenomeni legati al riscaldamento globale, servono all'autore per mantenere la narrazione entro il solco del realismo. Non il realismo quotidiano-esistenziale dei “riempitivi” bensì un realismo d'emergenza, che renda avvertibili e perciò interessanti, quanto e più della vita psichica individuale del romanzo “serio”, le dinamiche e gli effetti della crisi ecologica» (N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 218).

(Mengozi 2019, p. 27) o «realismo di emergenza» (Scaffai 2017, p. 218).²² Infatti, Arpaia, mantenendosi fedele²³ alle fonti e agli studi citati nella sezione *Avvertenze*, immagina uno scenario che, proprio perché offre una rappresentazione delle previsioni scientifiche sulle conseguenze del riscaldamento globale, non risulta irrealistico, ma potrebbe definirsi ipotetico e plausibile. Arpaia, dunque, non solo riserva uno spazio di primaria importanza all'argomento ecologico attraverso riferimenti specialistici frequenti e opportune digressioni, ma cerca di mantenere, proprio grazie all'aderenza al dato scientifico, «la narrazione entro il solco del realismo» (Scaffai 2017, p. 218) – o meglio, cerca di produrre una narrazione che sia *realistica* (cfr. nota 22), rimanendo fedele ai principi di verosimiglianza.

Qualcosa, là fuori, così, avrebbe destato interesse perché il riempitivo sembrerebbe rifunzionalizzato (Scaffai 2017, *ibidem*): nell'ottica di una narrazione, che, per genere d'appartenenza, risponderebbe d'esigenze esogene, si riscontra come l'attenzione, invece, nel testo di Arpaia, sia direzionata verso le informazioni che concernono la ricostruzione cronachistica e parascientifica di quanto avvenuto in passato sulla Terra. Nel romanzo, infatti, si alternano passaggi narrativi che raccontano il viaggio dei migranti climatici protagonisti della vicenda e sezioni digressive, in cui, attraverso i ricordi di Livio, si

²² Il termine realismo, qui, deve essere inteso in relazione al contesto della *climate-fiction* e dunque, in relazione al modello distopico con cui il genere intesse un'affiliazione. Non si fa, cioè, riferimento al realismo in senso auerbachiano o lukacciano (cfr. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1981, I. ed.: 1946 Bern; I ed. it. Torino 1956; G. LUKACS, *Saggi sul realismo*, trad. it. di M. e A. Brelich, Torino, Einaudi, 1974; I ed. Berlin 1948; I ed. it. Torino 1950), ma si cerca di delineare un atteggiamento d'avvicinamento alla riproduzione mimetica della realtà. Ci si muove, quindi, nell'ambito della percezione (e dunque, della ricezione) piuttosto che nella traiettoria dei modi e dei meccanismi narrativi.

²³ L'autore stesso dichiara: «Gli scenari di questo libro riprendono (e anzi, spesso ricalcano alla lettera) quelli delineati da Gwynne Dyer [...] ma li ho attentamente confrontati con i rapporti dell'Ipcc (Intergovernmental Panel on Climate Change) e dell'European Environmental Agency [...]» (QF p. 219). Tuttavia, come segnalato da Malvestio (M. MALVESTIO, *Sognando la catastrofe*, cit., p. 43), il contenuto scientifico del testo risulta impreciso secondo l'analisi di Stefano Caserini ed Elisa Palazzi che osservano che «è necessario spiegare che lo scenario descritto da Arpaia, sia sugli errori sistematici dell'IPCC sia sull'innalzamento del livello del mare da 12 a 80 metri entro i prossimi 85 anni, è, alle conoscenze di oggi, infondato » (S. CASERINI, E. PALAZZI, *Il romanzo sugli impatti e la scienza del clima*, in «Climalteranti», 06 giugno 2016, ultima consultazione: 15/3/2025: <https://www.climalteranti.it/2016/06/06/il-romanzo-sugli-impatti-e-la-scienza-del-clima/>).

ripercorrono le tappe che hanno portato alla rovina degli ecosistemi e al collasso della società. L'azione narrativa, anzi, lascia subito spazio alla rievocazione del passato:

Nessuno ricordava più con esattezza quando era cominciato tutto. Forse perché non c'era stato un vero e proprio inizio, forse perché si era trattato di una lenta implacabile alleanza di eventi impercettibili, di alterazioni minime che, almeno in apparenza, cambiavano poco o nulla, finché, quasi di colpo, ci si era ritrovati in quel disastro. [...]

Livio Delmastro, invece, ricordava. Ricordava benissimo quando, da bambino, aveva visto la famosa immagine dell'orso polare intrappolato su un pezzo di banchisa, alla deriva tra i ghiacci dell'Artico che cominciavano a sciogliersi: il mondo ricco aveva avuto un brivido. Di fronte a quella foto, milioni di persone con la pancia piena avevano provato paura, indignazione, terrore dell'apocalisse che si avvicinava... E poi, subito dopo, avevano pensato ad altro. Ecco, forse era lì che era cominciata tutta quella storia. Livio aveva ancora nelle orecchie le frettolose discussioni che ne erano seguite, le chiacchiere sulle lampadine a basso consumo e sulla necessità di usare meno le automobili che continuava a sentire dagli adulti e alla televisione. Ricordava di aver sentito che nel 2015, a Parigi, per la prima volta 195 paesi avevano sottoscritto un accordo globale sul clima: a molti era sembrata una svolta, una vera e propria rivoluzione; e invece, in realtà gli impegni presi da ogni nazione a ridurre le emissioni di gas serra, comunque insufficienti, erano soltanto volontari; per di più, non c'era nessun organismo che avesse il potere di farli rispettare davvero. E così la rivoluzione si era trasformata in fallimento. (QF pp. 13-15 e prosegue)

Proprio nelle porzioni testuali dedicate alla ricostruzione di quanto avvenuto, si rielaborano e si incorporano le informazioni e le proiezioni scientifiche relative agli effetti del surriscaldamento globale (per esempio: «La temperatura media del pianeta, dicevano gli studi che Livio continuava nonostante tutto a consultare, si era innalzata di due gradi rispetto al 1990» QF p. 33; oppure «il loro [dei mari] livello si era innalzato, sebbene ancora soltanto di una ventina di centimetri [...], mentre il ghiaccio dell'Artico spariva regolarmente per quattro mesi all'anno» QF p. 34). Accanto alla precisione dei dati quantitativi, si impiegano, d'altra parte, espressioni iperboliche e immagini inflazionate (per esempio: «il mondo ricco aveva avuto un brivido» QF p. 13; oppure «il panorama era devastante: ondate assassine di calore colpivano non soltanto la California [...]» QF p. 34). L'enfasi retorica, usata come rimedio posticcio a un discorso che spesso risulterebbe ellittico, consolida quell'atmosfera apocalittica che caratterizza il romanzo. Il pessimismo è

alimentato non solo dalla situazione in cui versa il mondo immaginato da Arpaia, ma anche dalla parabola discendente che configura la vicenda del protagonista Livio (contrassegnato, fin dalle prime pagine del libro, dalla stanchezza che sarebbe anticipazione del suo destino di morte). La storia personale del personaggio diventa emblema dell'intero scenario rappresentato nel testo. Allo stesso tempo, la disperazione attivata dal contenuto narrativo entra in dialogo proprio con la più tipica caratterizzazione del genere distopico e post-apocalittico che il 'realismo speculativo' di Arpaia cerca di contrastare. In tal senso, il romanzo riusa e declina, quasi senza variazioni, proprio quell'immaginario fortemente codificato riconducibile alla letteratura di genere, più che al romanzo serio vero e proprio. Per esempio, il paesaggio segnato dalla devastazione è raffigurato attraverso immagini ricorrenti e un lessico abusato: le giornate – tutte uguali – si sostanziano «di grigiore, di colori smorti, di aria spessa e calda, mentre le notti erano tinte di un buio senza scampo, gelido e compatto» (QF p. 9); le città sono «deserte» e i paesi «abbandonati» (QF p. 59); la terra è «brulla», «sterile», «secca» e impregnata di sabbia e polvere (QF pp. 60-61) e che si tratti dell'Italia, della Svizzera o della Germania, gli edifici che la colonna di migranti incontra durante il tragitto sono sempre distrutti o danneggiati.²⁴ Sono proprio le scelte stilistiche e i dispositivi narrativi impiegati nel testo che contribuiscono a trasmettere questo senso di catastrofe nei confronti della realtà ritratta nel romanzo e a far convergere la narrazione verso il genere distopico, invalidando quei tentativi di rappresentazione mimetica garantiti dall'aderenza all'apparato di fonti saggistiche e scientifiche menzionate nella nota d'autore. Dunque, nonostante la centralità riservata al problema del cambiamento

²⁴ Il colore grigio sembra distintivo non solo del cielo o della luce (cfr. QF, p. 13, p. 62, p. 87, p. 138, p. 148, p. 187), ma caratterizza anche il terreno (cfr. QF p. 86, p. 125, p. 148, p. 178) in modo indistinto rispetto alla collocazione geografica sicché anche i primi avvistamenti della Scandinavia, terra mite e rigogliosa, sono descritti come «qualche punto grigio» (QF p. 199) o «una sottile linea grigia» (QF p. 205). In relazione ai centri abitati, l'aggettivo "deserto" e le sue variazioni ricorrono altre tre volte oltre a quella citata (cfr. QF p. 88, p. 115, p. 119), l'aggettivo "abbandonato" altre due volte (cfr. QF p. 28, p. 146); lo stato di abbandono, però, contrassegna anche oggetti (cfr. QF p. 112, p. 119), le macchine (cfr. QF p. 12, p. 79), capannoni industriali (cfr. QF p. 64, p. 101, p. 173), fienili (QF p. 87) e campi (QF p. 155). La ricerca sulle tre parole serve a segnalare come la riproduzione di immagini comuni sia a livello intertestuale che intratestuale vanifica l'effetto perturbante che le descrizioni di devastazione del paesaggio potrebbero suscitare.

climatico e nonostante la fedeltà al dato specialistico sul tema, il testo di Arpaia presenta alcune criticità che ne inficiano l'efficacia narrativa: rispetto alla componente prettamente finzionale, l'autore si dimostra incapace di allontanarsi e innovare rispetto ai modelli fantascientifici che cita in apparato (soprattutto Ballard e McCarthy sembrano esercitare un'influenza preponderante sia rispetto ai temi che alle soluzioni formali selezionate) (1). In generale, il romanzo trasmette un senso di pessimistica ineluttabilità rispetto al futuro cui il pianeta e l'umanità sono destinati (2). Si osserva, poi, come il commento didascalico-informativo si sostituisca subito alla narrazione vera e propria: si registra, dunque, un certo grado di ansia comunicativa che non fa che enfatizzare il catastrofismo evocato dalle vicende raccontate (3). Inoltre, siccome l'intreccio non presenta particolari svolte e i personaggi esibiscono una caratterizzazione minima e un approfondimento psicologico ridotto (cfr. *infra*, III.3), la storia sembra costituire una mera cornice all'esposizione delle informazioni tecniche e gli eroi si rivelano figure funzionali all'innescio della ricostruzione cronachistica (4). Se l'aderenza al dato scientifico si prospetta come una strategia interessante per cercare di attenuare la sensazione di incredulità connessa alla raffigurazione del dissesto ambientale – e quindi dell'«inaudito» (cfr. Ghosh 2017; Moretti 2001) –, il mancato bilanciamento tra grado di enunciazione e (trita) rappresentazione vanifica il tentativo.

Anche nel caso di *Tasmania* di Giordano, si fa un uso sistematico della fonte scientifica per la tematizzazione della crisi climatica. Tuttavia, come si è anticipato in precedenza, il romanzo di Giordano racconta una storia realistica ambientata al presente; di conseguenza, l'impiego di dati tecnici e la menzione di saggi specialistici non si possono spiegare con le stesse motivazioni avanzate per il caso di *Qualcosa, là fuori*, in cui, come si è visto, il ricorso alla fonte ricalibra la verosimiglianza e la plausibilità dello scenario raffigurato. In *Tasmania*, il protagonista P.G., fisico di formazione e giornalista di professione (oltre che alter-ego dell'autore), si sta occupando della stesura di un libro sulla bomba atomica, ma, anche a causa delle situazioni che si ritrova a vivere e delle figure in cui si imbatte, si confronta anche con altre problematiche, alcune di ordine socio-politico (come il riscaldamento globale e il

terrorismo), alcune di ordine personale (come la crisi affettiva e di coppia). Il testo, allora, intende consegnare al lettore uno spaccato «dell'epoca in cui viviamo [...]», ossia «un tempo pre-traumatico» (T p. 99): ancora una volta, dunque, il cambiamento climatico si configura come una delle tante apocalissi che costellano il mondo odierno. Il disagio esistenziale si delinea come la caratteristica che accomuna il microcosmo di figure che compaiono nel corso della vicenda: Lorenza, compagna del protagonista, che desidera un figlio, Novelli, esperto di nuvole, che si dimostra sdegnoso e arrogante, il prete Karol che si ritrova innamorato e mette in discussione le scelte della sua vita, l'amico Giulio che deve misurarsi con i mutati equilibri della sua famiglia.²⁵ P.G., eroe principale nonché voce narrante, diventa l'emblema dell'inquietudine di tutti i personaggi: sono i suoi pensieri, le sue preoccupazioni e i suoi dubbi che disegnano la realtà ritratta dal romanzo, una realtà in cui ognuno domanda salvezza. Oltre alla rappresentazione delle storie dei protagonisti e alle relative riflessioni, il tessuto narrativo incorpora anche porzioni digressive e commenti non-finzionali rispetto ai diversi temi dell'intreccio: è proprio in questo frangente che si inseriscono i riferimenti alle fonti scientifiche o agli intertesti, che sono spesso esplicitati in modo diretto (è assente, invece, un apparato bibliografico). Per esempio, proprio nelle pagine del libro, si menziona il saggio *Collasso. Come le società scelgono di morire o vivere* (2005) di Jared Diamond e si procede a farne la sinossi (cfr. T p. 17); si citano, altrimenti, *paper* specialistici, il contenuto dei quali si integra al discorso narrativo (es.: «A luglio è uscito su "Nature" un articolo sul legame tra nuvole e cambiamento climatico. Studiando le immagini satellitari, gli autori avevano notato che a causa del riscaldamento le nuvole si stavano spostando gradualmente verso i poli. [...]»; T p. 22) oppure ci si limita a riportare dati molto precisi, che sarebbero una possibile spia di una consultazione tecnica sull'argomento (es.: «Dopo un vertice sul cambiamento climatico prendere un aereo per i Caraibi in pieno

²⁵ In tal senso, si potrebbe ipotizzare che le scelte di Giordano siano influenzate dalla stesura di un altro testo, quello relativo al soggetto e alla sceneggiatura di *Siccità* (2022) di Virzì, trasposizione filmica, tra le altre cose, della congiunzione tematica di crisi climatica/crisi privata. Anche nel lungometraggio, i personaggi sono assorbiti dalle questioni famigliari e non riescono a intervenire in funzione di una risoluzione non solo della siccità e della conseguente epidemia, ma anche delle rispettive crisi individuali.

inverno non era forse il più coerente dei gesti: [...] avremmo immesso nell'atmosfera un totale di circa *quattro tonnellate di CO2* per superare la tristezza che si era annidata nel nostro matrimonio»; T p. 15 corsivo mio). Si fa ricorso alla documentazione specialistica anche per la trattazione del nucleare, del terrorismo o delle problematiche di carattere psicologico-esistenziale («Esiste uno studio, pubblicato su "American Psychologist" e condotto su un campione di tremila statunitensi, che ha indagato quali fossero le motivazioni che spingevano persone come me e Giulio e milioni di altri a guardare le decapitazioni»; T p. 36). Il dato o la spiegazione tecnica, dunque, organizzano e sostanziano la narrazione a prescindere dall'argomento affrontato e anche lo stile del romanzo risente della patina informativa che è tipica di un testo giornalistico o di un reportage. L'adozione frequente di commenti specialistici e la chiarezza espositiva trovano giustificazione grazie al contesto rappresentato: P.G., per l'appunto, è un giornalista che sta approfondendo la storia della bomba atomica, che, per evitare i suoi problemi coniugali, si fa assegnare l'incarico di inviato speciale per la COP21 (2015) tenutasi a Parigi, dove incontra il professor Novelli e dove, nello stesso anno, si assiste a una serie di attentati terroristici (si ricorda, in particolare, quello del Bataclan). Sebbene l'uso delle fonti sia motivato, l'unione di *fiction* e *non-fiction* non sempre risulta armonica: spesso la scrittura saggistica prevale sullo svolgimento dell'intreccio, che, infine, non presenta molti sovvertimenti o variazioni. Inoltre, nonostante il riferimento a un numero cospicuo di crisi, se non globali, almeno collettive, il fulcro della narrazione rimane l'incapacità degli individui di dipanare i propri problemi personali: non solo è lo stesso protagonista ad ammettere che «in quei giorni la mia piccola catastrofe personale mi stava molto più a cuore di quella planetaria» (T p. 6), ma, proprio perché la narrazione non mostra una vera e propria evoluzione e i personaggi languiscono in uno stato di immutato avvilitamento, a predominare è il senso di *impuissance d'agir* (cfr. Latour 2020) del soggetto.²⁶ L'elenco delle possibili situazioni apocalittiche, infine, – le quali

²⁶ Torna utile richiamare alla mente l'argomentazione alla base di *Critica della vittima*: l'individuo sembra aver perso la sua capacità di agire e di intervenire sul reale (cfr. D. GIGLIOLI, *Critica della vittima: un esperimento con l'etica*, Roma, nottetempo, 2014) e abbia inteso «minorità, passività, impotenza» come «un bene» (*ivi*, p. 9).

diventano correlativo oggettivo della condizione dell'individuo che in esse si rispecchia – rafforza la sensazione di ineluttabilità rispetto allo scenario rappresentato: anche nel caso di *Tasmania*, allora, il testo è pervaso da un senso di catastrofe imminente. In tal senso, il brano che conferisce il titolo al romanzo risulta significativo:

L'umanità abita lo stesso pianeta da duecentomila anni, possibile che debba precipitare tutto proprio mentre sono in vita io? Appare improbabile, in effetti. Perfino gli scienziati tendono a pensarla così, infatti le grandi catastrofi, come l'estinzione dei dinosauri, hanno sempre faticato a farsi prendere sul serio. E invece viene fuori che siamo proprio nell'epoca in cui sta cambiando tutto. Drasticamente. Succede proprio a noi. I fenomeni a cui assisteremo nei prossimi anni saranno sempre più estremi. [...] Gli Elon Musk non fanno testo. Loro non soffriranno davvero. Si stanno già preparando per quando la catastrofe arriverà. Allestiscono bunker e navicelle spaziali, si armano e comprano terreni dove trasferirsi e vivere al sicuro.

Dove acquisterebbe un terreno, lei? Per salvarsi, intendo.

Io non farei mai una cosa del genere.

Ma se proprio dovesse. In caso di Apocalisse.

Novelli ci ha riflettuto qualche secondo, poi ha detto: In Tasmania. È abbastanza a sud per sottrarsi alle temperature eccessive. Ha buone riserve di acqua dolce, si trova in uno stato democratico e non ospita predatori per l'uomo. Non è troppo piccola ma è comunque un'isola, quindi più facile da difendere. Perché ci sarà da difendersi, mi creda.

Sì, ha aggiunto con maggiore convinzione, se fossi costretto a salvarmi, sceglierei la Tasmania (T p. 100).

D'altra parte, l'attaccamento alle fonti specialistiche si rivela sintomo di un'altra tendenza tipica dei testi che si sono esaminati fino a qui, ossia l'impellenza a voler comunicare cosa stia accadendo al pianeta e in particolare, alla società occidentale. All'interno del romanzo, si ripete come un *leitmotiv* un concetto che risulta significativo: «I dati non mentono. Lo fanno, a volte, le persone» (T p. 97; cfr. anche T p. 149, p. 153). La frase, messa in bocca allo scienziato Novelli, ha, di certo, un valore contestuale e si presta alla caratterizzazione del personaggio; tuttavia, la sua ripetizione lungo l'arco del racconto enfatizza, a sua volta, la percezione che non sia possibile *narrare* il cambiamento climatico (o meglio: l'Antropocene – dato che le 'apocalissi' menzionate non riguardano solo la

Anche il passo riportato qui di seguito sembra confermare l'avvertita necessità di *protegersi* dall'inevitabile Apocalisse (e non di *agire* per evitarla).

dimensione ecologica), ma sia necessario *parlarne*.²⁷ Non solo mancano a testo *rappresentazioni* delle conseguenze del riscaldamento globale (di contro, invece, si ricorre all'enunciazione), ma, per evitare che l'argomento desti incredulità (cfr. T p. 100: «possibile che debba precipitare tutto proprio mentre sono in vita io? Appare improbabile, in effetti»), si fa un uso sistematico dell'unica attestazione veridica, ossia l'evidenza scientifica. Il fatto che il romanzo si configuri come un'*autofiction* sembra avvalorare l'ipotesi di un'esigenza di aderenza al reale.²⁸ Se la finzione narrativa ha cessato di esercitare la sua forza trasformativa (cfr. Benedetti 2011), l'unica possibilità che il testo si riserva di esercitare è quella di annunciare che «la catastrofe arriverà» (T *ibidem*) e per farlo, è necessario appellarsi al tribunale del vero. Il valore dell'intreccio (quest'ultimo dimenticato e messo da parte) appare ridimensionato rispetto alla funzione di cui è investito l'apparato espositivo e informativo del testo: comunicare (e soprattutto, comunicare l'impossibilità d'azione) sembra il solo scopo perseguito dal romanzo. Di qui, appare chiaro come, anche se non si metta in scena l'agentività del non-umano attraverso la rappresentazione di un evento climatico estremo, per esempio, e anche se il romanzo si discosti del tutto da una possibile affinità con il genere distopico, l'effetto suscitato sia quello dell'angoscia di fronte a un destino ineluttabile (e di fronte al quale si rinuncia a qualsiasi azione).

Sebbene, rispetto al caso di Arpaia, la presenza dell'informazione scientifica sia meglio giustificata per via del contesto narrativo – ossia per via di personaggi (P.G. fisico-giornalista, Novelli climatologo, etc.) e situazioni (COP21, master di comunicazione per

²⁷ Con le parole enfatizzate in corsivo, si intende evocare la distinzione tra *récit* e *discours*, laddove il discorso non racconta nulla, ma tratta di qualche cosa (cfr. G. GENETTE, *Figure II. La parola letteraria*, trad. it. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1982; I ed. Paris 1969; I ed. Torino 1972, p. 34).

²⁸ Perché quella qui analizzata è un'*autofiction* dal valore in qualche modo testimoniale, in cui la più che suggerita corrispondenza tra P.G. e Paolo Giordano-autore diventa il nodo attraverso cui si sorregge il racconto e che garantisce l'autenticità della narrazione. Gli autori di scritture testimoniali, scrive Donnarumma, «cercano forme di racconto che, cadute le grandi narrazioni consentano di orientare la comprensione del quotidiano facendo leva anche sulla soggettività e sull'emotività e spesso proponendo modelli positivi di comportamento. La sola argomentazione non basta: il suo universalismo, la sua impersonalità, la sua purezza concettuale vanno trascinate verso la particolarità delle vicende concrete, e occorre che la voce individuata di un io se ne assuma la responsabilità e faccia da mediatrice al loro accesso.» (R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit. pp. 119-120).

studenti STEM, etc.), anche in *Tasmania* si ricorre alla fonte autorevole per dichiararsi fedeli di fronte al dato di realtà.²⁹ E anzi l'impiego massiccio di citazioni mette in secondo piano storia ed evoluzione dei personaggi, che rimangono attori inerti (e inermi) sulla scena.

A prescindere da quante siano, dal fatto che strutturino il racconto o dal fatto che se ne faccia uso in modo sistematico, le fonti – siano esse saggi o report scientifici – possono assolvere la funzione di sviluppare il tema ecologico (1), di consegnare un messaggio d'impegno civile al lettore (2), di rendere veritiera e credibile la narrazione (3). In ogni caso, sembra che si riconosca nella componente intertestuale un credito d'autorevolezza tale per cui a esserne influenzato sarebbe, poi, l'edificio narrativo: allo svolgimento dell'intreccio sarebbe attribuito, infatti, minor valore rispetto all'esigenza di riservare dello spazio testuale all'enunciazione informativa e/o prescrittiva. In tal senso, si può registrare la persistenza di alcune tendenze, dovute proprio al fatto che la storia – intesa come l'insieme degli avvenimenti narrati – perde rilevanza o risulta funzionale alla presentazione delle informazioni rispetto al cambiamento climatico: si rileva un certo grado (variabile di caso in caso) di urgenza comunicativa e/o didascalico-esortativa che risponde alla volontà di spiegare il fenomeno e/o al desiderio di proporre una soluzione al problema (1); si individua un intreccio che si struttura secondo moduli di immobilità e invarianza (per es.: *Tasmania*) o che si appoggia a strutture di genere riproposte senza che ve ne sia un riuso critico (es.: *Qualcosa, là fuori*) (2) e in cui alcuni personaggi servono o a rendere motivato il riferimento al dato scientifico (es.: personaggi scienziati) e/o assumono il ruolo di portavoce degli ideali della causa ecologica (3).

²⁹ Soprattutto, appare interessante notare come l'uso del dato o dell'argomento scientifico in Arpaia trovi giustificazione nell'intenzione di bilanciare la sostanza narrativa (e dunque nella volontà di ricordare al lettore come lo scenario descritto potrebbe verificarsi nella realtà), mentre in Giordano appaia come sintomo della necessità di veicolare il vero, rafforzando così la patina già realistico-verosimile del testo.

I.3.II. Strategie II: rappresentazioni traslate della natura: questione ambientale e società tra lavoro e proprietà privata

Come si è sottolineato in precedenza (cfr. *infra*, Introduzione), i cambiamenti climatici costituiscono un iperoggetto di cui risulta complesso avere piena cognizione (cfr. Morton 2018):³⁰ in particolare, per gli esseri umani, appare complesso allineare la propria vita quotidiana alla multidimensionalità che caratterizza il fenomeno e quindi, averne esperienza. Tuttavia, la questione ambientale non è completamente avulsa dalle esistenze di ciascuno: non solo è possibile che gli umani registrino modificazioni di temperatura e mutamenti nelle consuetudini climatiche stagionali rispetto al luogo che abitano (cambiamenti che spesso, sommati, causano fenomeni meteorologici estremi o provocano calamità naturali), ma è anche attraverso l'attenzione per le trasformazioni delle relazioni con il non-umano che l'uomo può rendersi conto di come il riscaldamento globale stia influenzando gli equilibri ecosistemici – e quindi, anche le comunità umane. L'esplorazione del rapporto con il mondo naturale, sempre culturalmente connotato e socialmente regolato, si configura come una modalità attraverso cui tematizzare il problema del cambiamento climatico. In particolare, si può osservare come all'interno dei romanzi che intrecciano crisi climatica ed esistenziale (sia essa privata o familiare), vi sia una certa persistenza nella congiunzione della questione ecologica con quella lavorativa. Infatti, può accadere che in alcuni testi si percepisca in modo più o meno esplicito un nesso di reciproca causalità che lega le tre dimensioni della vita dei personaggi (condizione lavorativa, crisi personale e questione ambientale)³¹ oppure può succedere che la questione ecologica sia presentata e/o

³⁰ Morton definisce l'epoca presente «the Age of Asymmetry» ossia un momento storico in cui gli iperoggetti, nonostante si riescano a raccogliere sempre più informazioni su di essi, risultano a un tempo sempre più vicini e sempre meno conoscibili (cfr. T. MORTON, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, trad.it. di V. Santarcangelo, Roma, Nero, 2018; I ed. Minneapolis-London, 2013; p. 11).

³¹ Le tre dimensioni risultano intrecciate e appaiono accomunate dalla percezione e dalla riflessione sulla dimensione temporale, che si muove lungo un duplice asse: da un lato, si esperisce una progressiva accelerazione temporale che caratterizza la condizione postmoderna (cfr. D. HARVEY, *La crisi della modernità*, trad. it. di M. Viezzi, Milano, Net, 2002; I ed. Oxford, 1990; I ed. it. Milano 1993; pp. 347-374), dall'altro, come ricaduta, intervengono le dinamiche di gestione del tempo (cfr. *Ivi*, p. 350) e gestione del rischio (cfr. U. BECK, *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, ed. it. a cura di W. Privitera, trad. it. di W. Privitera, C. Sandrelli, G. C. Brioschi e M. Mascarino, Roma, Carocci, 2005; I ed. it. Roma 2000; I ed. Frankfurt am Main 1986, in

sviluppata attraverso il racconto delle esperienze lavorative dei protagonisti. Soprattutto la descrizione delle professioni e dei mestieri che risultano connessi o che si presentano come interagenti con la questione ecologica contribuisce a materializzare l'iperoggetto climatico nel quotidiano e a conferirgli una forma culturale definita. La correlazione tra ecologia e lavoro risulta proficua, dato che consente di rendere manifeste le modalità contraddittorie attraverso cui gli esseri umani rispondono alla crisi ambientale: da un lato, si prospetta un moralismo sentimentale nei confronti dell'elemento naturale che rischia di andare perduto, dall'altro il problema climatico viene culturalmente rielaborato e adattato alle macro-strutture che regolano la società e si configura così come una possibile fonte di profitto o una merce di scambio. In tal senso, appaiono centrati i casi di *La vita in tempo di pace* (2013) di Francesco Pecoraro, *La casa mangia le parole* (2019) di Leonardo G. Luccone e, anteposte le dovute precisazioni, *Gli straordinari* (2024) di Edoardo Vitale e *Violazione* (2012) di Alessandra Sarchi. Un'altra linea tematica cui si ricorre per la trasposizione del problema ambientale a una dimensione che sia quotidiana e dunque, sondabile attraverso il racconto di storie di famiglie e individui borghesi è quella della casa. Spazio conchiuso che tradizionalmente veicola significati simbolici legati alla sfera privata, la casa si presenta in questi testi non tanto (o non solo) come cronotopo delle vicende, ma come luogo-oggetto che entra in rapporto figurale sia con le problematiche familiari, sia con la questione ecologica attraverso la correlazione delle due sfumature semantiche connesse all'*oikos*, ossia quella relativa al consorzio comunitario che si sviluppa intorno all'edificio domestico vero e proprio e quella della dimensione dell'abitare associata all'ambiente e quindi, anche al

particolare p. 26). L'accelerazione temporale produce, così, la percezione di una graduale *scomparsa del futuro* (cfr. F. BERARDI BIFO, *After the Future*, ed. by G. Genosko e N. Thoburn, Oakland-Edinburgo AK Press, 2011, in particolare pp. 18-19) proprio perché la condizione di volatilità complica l'immaginazione del futuro, sia particolare che della società in generale. A livello esistenziale, «la compressione spazio-temporale esige sempre un prezzo da pagare nei termini della nostra capacità di venire a patti con le realtà che si dispiegano intorno a noi» (D. HARVEY, *La crisi della modernità*, cit., p. 373). Così, le uniche modalità attraverso cui sembra possibile esplorare (heideggarianamente: *gettarsi ne*) la dimensione futura del tempo sono le *scadenze*, siano esse le deadline lavorative o e i conti alla rovescia che pertengono l'andamento del sistema terrestre (i *countdown* degli *Overshoot Days*, le date prognosticate come "punto di non ritorno", etc.).

pianeta Terra. Nel romanzo di Mezzalama, per esempio, la vecchia casa d'infanzia di Elena si trasforma, sì, in un riparo per sfuggire alla catastrofe climatica, ma diventa anche emblema della ricostruzione degli equilibri individuali e familiari della protagonista. Anche in *Estate caldissima* (2023) di Gabriella Dal Lago e in *Violazione* (2012) di Alessandra Sarchi, la casa costituisce un rifugio e un'eterotopia, dato che in entrambi i casi, anche se per ragioni diverse, i protagonisti della storia si ritrovano la loro abitazione primaria per recarsi in una nuova casa fuori città. In *Estate caldissima*, i personaggi – una comunità eterogenea formata da sette amici e colleghi di lavoro, un bambino e una gatta – si spostano in un casale in campagna per trovare sollievo dal caldo asfissiante, come suggerisce il titolo del romanzo, mentre in *Violazione*, la famiglia Donelli decide di trasferirsi fuori Bologna per vivere una vita più salubre in mezzo al verde.

Lavoro e spazio domestico, dunque, diventano dei motivi attraverso cui adattare il tema ecologico alla misura del particolare e del quotidiano – misura attraverso cui sono innervate di norma le narrazioni tipiche del *novel* – e allo stesso tempo, rappresentano in modo simbolico due polarità del rapporto che la specie umana intrattiene con la natura, al contempo casa e risorsa da usare.

I.3.II.a. Intersezioni tra ecologia, lavoro e mercificazione della natura

Nei romanzi che intendono mettere al centro la questione ecologica attraverso una rappresentazione mimetica, il racconto della dimensione del lavoro può costituire una strategia attraverso cui si cerca di rendere concreta la volatilità del problema climatico e ambientale. Il connubio tra ecologia e lavoro non costituisce una novità assoluta, dato che il lavoro, inteso in senso universale come l'insieme delle azioni umane che ne identificano un operato sempre situato in un ambiente, può essere interpretato come la primaria e principale forma di interazione uomo-natura e quindi, come suggerisce Moore, ci si può riferire sempre a «a un'unità dialettica: lavoro-nella-natura, natura-nel-lavoro» (Moore

2017, p. 140).³² E di per sé, la correlazione tra questi due poli si rende evidente anche in letteratura e in particolare, quelle narrazioni che per prime hanno ragionato sulla realtà attraverso una prospettiva ecologica spesso si sono avvicinate al problema ambientale proprio indagando quali fossero le conseguenze dell'attività umana sul territorio (in ambito italiano, si pensi, per esempio, alle opere di Pasolini, Calvino, Volponi).³³ Se il legame tra lavoro e ambiente si manifesta in modo consustanziale, quello che si intende analizzare nel presente paragrafo è come il racconto delle dinamiche professionali di quei mestieri che risultano strettamente connessi alle questioni ecologiche costituisca uno dei dispositivi attraverso cui si sviluppa il problema del riscaldamento climatico. La rappresentazione di professioni legate per esempio alla gestione del territorio (cfr. Sarchi, Pecoraro) o alla consulenza per una transizione verso uno stile di vita più sostenibile (cfr. Luccone, Vitale) consente da un lato di approfondire il tema ecologico senza per forza ricorrere all'osservazione delle alterazioni di temperatura, delle modificazioni del paesaggio o della frequenza dei fenomeni meteorologici estremi – attraverso, cioè, la descrizione dello *sfondo* (cfr. Ghosh 2017, Moretti 2001) – e dall'altro, evidenzia come spesso la questione del riscaldamento globale sia sussunta in modo inconscio nel quotidiano attraverso sovrastrutture socio-culturali, dinnanzi alle quali traspaiono i meccanismi di mercificazione

³² Per un *frame* teorico dello studio delle interconnessioni tra ecologia e lavoro nell'ambito delle *Environmental Studies*, si rimanda a N. RÄTHZEL, D. STEVIS, D. UZZELL, *Introduction: Expanding the Boundaries of Environmental Labour Studies*, in AA.VV., *The Palgrave Handbook of Environmental Labour Studies*, a cura di N. Räthzel, D. Stevis, D. Uzzell, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2021, pp. 1-33.

³³ Gli autori menzionati a titolo esemplificativo hanno indagato le intersezioni e le confluenze del discorso ecologico con questioni di carattere sociale legate al mondo del lavoro e dell'attività antropica; non sono gli unici scrittori che si occupano di questi temi, tuttavia si sceglie di richiamare alla memoria proprio loro, non solo in senso esemplificativo ed emblematico, ma anche perché operano proprio in quel frangente temporale in cui si colloca idealmente l'inizio della Grande Accelerazione e in cui, secondo alcuni, prenderebbe avvio l'Antropocene (cfr. J. R. McNEILL E P. ENGELKE, *La Grande Accelerazione: una storia ambientale dell'Antropocene dopo il 1945*, trad. it. di C. Veltri, D. Cianfriglia, F. Rossa, Torino, Einaudi, 2018; I ed. Harvard 2015). Per un approfondimento rispetto allo sviluppo del binomio ecologia e lavoro, si rimanda a: AA. VV., *Ecologia e lavoro: dialoghi interdisciplinari*, a cura di C. Baghetti, M. Candiloro, M. L. Mura, P. Chirumbolo e J. Carter, Milano-Udine, Mimesis, 2023. In particolare, si rinvia ai seguenti saggi presenti nel volume: G. L. PICCONI, *Socializzare Cristo: appunti su lavoro e ecologia in Pasolini* (op. cit., pp.107-132), N. SCAFFAI, *Storia, natura, individui: l'ecologia di Calvino* (op. cit. pp. 133-154), F. DIACO, *“È sempre più bello questo nostro pianeta”: ecologia e lavoro in Paolo Volponi* (op. cit. pp. 155-178). In tal senso, emergono spunti di riflessione anche in N. SCAFFAI, *Ecologia e modernità nel Novecento letterario italiano*, in ID., *Letteratura e ecologia*, cit., pp. 167-218.

che coinvolgono i rapporti uomo-natura (cfr. Moore 2017). La messa in scena dei processi di organizzazione e gestione specialistica della crisi ecologica consente di compenetrare la complessità che, invece, spesso risulta ridimensionata attraverso l'esibizione da parte delle voci del racconto di un ritrovato sentimentalismo nei confronti del mondo non-umano e di una presunta etica *green*. L'oggettificazione della natura e l'enfatizzazione del suo valore economico sono processi che gli umani hanno introiettato e dunque, la loro osservazione attraverso la trasposizione narrativa consente di ritrovare contatto con quel contenuto rimosso. In questo frangente, il fenomeno del surriscaldamento globale si delinea come un rischio da gestire (cfr. Beck 2000) in funzione dello sviluppo economico o, trasformato in *asset* valoriale da integrare alle esigenze di mercato, diventa un prodotto astratto o un settore da cui si può trarre profitto. Così, per esempio, ne *La vita in tempo di pace* (2013; VTP per le citazioni)³⁴ di Francesco Pecoraro l'intreccio tra ecologia e lavoro funge da innesco narrativo, dato che il protagonista, l'ingegner Ivo Brandani, viene inviato dall'Ecocare in Egitto per il sopralluogo del progetto di ricostruzione della barriera corallina (per un approfondimento: cfr. *infra*, I.6). Anche in *Violazione* (2012; V per le citazioni)³⁵ di Alessandra Sarchi, uno dei personaggi principali, Alberto Donelli, funzionario nel settore della gestione territoriale della Regione, ha sviluppato una filosofia eco-nichilista ed è proprio a causa della sua professione che «il verde [...] è diventato un'idea astratta», una mera illusione:

Il verde a un certo punto per Alberto è diventato un'idea astratta. Una questione politica e professionale. Lavora nel settore ambiente della Regione, si occupa dello stoccaggio e dello smaltimento dei rifiuti, in maniera tangenziale anche della sperimentazione di energie alternative per “regolare l'inarrestabile avanzata del cemento”. In pratica, negli ultimi tempi ha a che fare con agricoltori che vogliono convertire i terreni coltivabili al fotovoltaico, appalti irregolari alle ditte di smaltimento, sette ecologiste che reclamano diritti su terreni e boschi, infrastrutture che seccano falde idriche, nonché quel noto giro di tir che dalla Campania transita in Emilia e trova destinazione in Veneto, poi di nuovo verso l'Est oltre le Alpi, trasportando materiale in decomposizione e veleni.

Nel suo ufficio sono ingialliti, come accade alla carta dei giornali, e risultano ormai quasi illeggibili, un paio di articoli di Paolo Volponi usciti sul “Corriere della Sera” tra

³⁴ Per le citazioni si fa riferimento a: F. PECORARO, *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013.

³⁵ Si fa riferimento a: A. SARCHI, *Violazione*, Torino, Einaudi, 2012.

la metà degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, non si decide a staccarli dal foglio di sughero su cui li aveva appesi, insieme a qualche cartolina, molti promemoria, una fotocopia del protocollo di Kyoto.

L'ecologia è una battaglia persa. Il verde è un'illusione. Ma nessuno lo ammetterebbe mai. Il fallimento, in quel piano del grattacielo dove sono gli uffici della Regione, striscia insieme ai raggi solari, ti avvinghia e ti persuade che la colpa è sempre di qualcun altro, come sostiene il suo capo, Rosanna. Per questo tutti sono più o meno amici, cioè nessuno lo è mai sul serio, lì dentro» (V pp. 70-71)

Infatti, Alberto, nel corso della vicenda, scopre non solo che la casa che sta acquistando per assecondare i desideri della moglie Linda è stata costruita attraverso un abuso edilizio a opera di Primo Draghi, padrone del terreno, ma anche che gli stessi colleghi della Regione sono collusi e disposti a finanziare un progetto di cementificazione di una vasta area verde che invece andrebbe protetta (cfr. V pp. 152-164). Il mondo della tecnica cui appartiene il disilluso Alberto si contrappone alla coscienza ambientalista ostentata dalla moglie Linda, che, invece, incarna gli ideali di quell'eco-umanesimo che contraddistingue il ceto medio della società occidentale e che consiste in un sostanziale e vagheggiato riassetto degli equilibri tra uomo-natura attraverso l'esaltazione di un mitico passato perduto. È Linda, insofferente degli spazi ristretti dell'appartamento in centro città e dell'inquinamento urbano, a suggerire l'acquisto di un nuovo immobile, «una casa nel verde fuori città, con tanto spazio dentro e fuori, con tanta natura» (V p. 54): nella sua ottica, il giardino non rappresenta «un capriccio, ma una necessità, anzi [...] una missione, come andare in bicicletta anziché in auto» (V *ibidem*). Quindi, la prospettiva ecologica della donna si fonda sull'idea (innocente e borghese) che azioni minime e private possano mitigare in modo significativo i problemi legati al detrimento della natura. Sulla stessa scia, si colloca anche il sistema di pensiero su cui si fonda la comunità di Mondoverde, i cui membri sono ritratti mentre curano gli alberi da frutto al suono della musica di Bach. Ed è proprio grazie alle convinzioni degli «ecologisti della domenica» che Draghi riesce a speculare sulla vendita, la concessione o lo sfruttamento dei terreni di cui è in possesso. Difatti, la tenuta dei *Cinque pini*, azienda agricola biologica, è costruita sulla base delle esigenze dei clienti. Il padre di Primo, artefice della ristrutturazione del casale di famiglia, «non si era sbagliato»:

Salvatore Draghi non si era sbagliato nel proporre ai suoi clienti case di tipo rustico, imitazioni di quella che era stata l'abitazione tradizionale delle zone agricole, con portichetti, travi a vista, gelosie in mattoni, aie in cotto. Senza avere studiato o girato il mondo, Salvatore Draghi aveva capito che la modernità era passata ma il sogno medio degli italiani era ancora vecchio di secoli. E Salvatore Draghi li accontentava: costruiva e urbanizzava. Cemento su cemento (V pp. 144-145).

La dimensione del lavoro e in particolare, la spinta al turismo verde influenzano la visione che i personaggi hanno della natura, la quale si trasforma, dunque, in una merce tra le merci. La polifonia del romanzo, che riesce a rendere la molteplicità antitetica delle posizioni rispetto al tema ecologico, si rispecchia nella costruzione dell'edificio testuale, che contrappone, così, il *Mondo* (primo capitolo) alla *Casa* (secondo capitolo), simboli da un lato del sistema socio-culturale che determina il comportamento degli individui e dall'altro della convinzione privatistica ed egotica che la conversione a uno stile di vita sostenibile possa davvero fare la differenza.³⁶ Il disinganno rispetto alle illusioni coltivate nel corso del tempo dai protagonisti è rappresentato dal terzo capitolo, intitolato *Frana*, simbolo, quello dello smottamento del terreno, di un'apocalisse privata e collettiva, dato che è questa la sezione in cui è meglio tematizzata la questione relativa al riscaldamento globale. Nell'ultima sezione, infatti, non solo si rileva un numero maggiore di riflessioni dei personaggi rispetto alla crisi climatica, ma si rievoca anche l'episodio di una frana (cui il titolo si riferisce) causata dai disboscamenti voluti da Primo Draghi per poter mettere a frutto al meglio il territorio; in quell'occasione, Jon, figlio di Natasha – immigrata in Italia dall'Est Europa e aiutante tutt'fare nella tenuta Draghi – aveva assecondato il volere di Primo nel nascondere l'accaduto. Tuttavia, quando il padrone ordina al ragazzo di abbattere nuovi alberi della

³⁶ Rispetto a questa interpretazione del romanzo si veda R. DONATI, *La grande astrazione. Su "Violazione" di Alessandra Sarchi*, in AA. VV., *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di N. Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 163-176 e si legga in particolare: «La buona coscienza ecologista delle classi privilegiate si manifesta qui a più livelli, tutti però affidati a pratiche private [...] Tale parassitismo, che i Donelli condividono con la maggior parte di noi – di noi occidentali del Ventunesimo secolo, di noi cittadini-lettori dal profilo sociale e intellettuale molto prossimo a quello di Alberto e Linda – si riflette nella fantasmatica scissione della realtà in due sfere distinte, le stesse che danno il titolo alle prime due sezioni del libro: il Mondo, da una parte, la Casa, dall'altra» (*ivi*, pp. 169-170).

zona per poter avere altro terreno a disposizione per nuove costruzioni, Jon si rifiuta, convinto che Draghi stia agendo in modo illecito: ne nasce una discussione che si chiude con l'omicidio del ragazzo. Con il racconto di questa vicenda, il romanzo approfondisce le interconnessioni tra problemi sociali (quali: assenza di tutele per le persone immigrate e clandestine, sfruttamento lavorativo, predisposizione ad aggirare i limiti di legge in funzione del conseguimento di maggiore profitto) e questione ambientale: a guidare le azioni criminali di Primo è proprio il desiderio di far fruttare quanto più possibile le proprietà di cui dispone tanto che egli si delinea come prototipo della figura di imprenditore-contadino che si scontra con l'immagine idealizzata del lavoratore agricolo – legato alla terra e rispettoso della natura – che, invece, anima le coscienze di Linda e degli abitanti di Mondoverde.

Anche ne *La casa mangia le parole* (2019; CMP) di Leonardo Luccone la congiunzione tra ecologia e lavoro risulta efficace per la presentazione dei meccanismi attraverso cui la società (in modo più o meno inconscio) feticizza il non-umano. La Bioambiente, la ditta per cui lavorano Di Stefano e Moses Sabatini, si occupa di consulenza ambientale e sostenibilità. Come almeno in parte si è spiegato nel paragrafo precedente (*infra* I.3.I.b), quello che emerge dal romanzo di Luccone è che solo una certa rappresentazione della natura può essere comunicata e venduta come prodotto. Fauci, direttore dell'azienda, crede che «la sua missione sia “la soddisfazione del cliente” o, più arditamente, “gettare le basi per un mondo migliore”» (CMP p. 74) e allo stesso tempo, è convinto che «bisognerebbe “infiocchettare” di più certi concetti e essere “decisamente più espliciti”» (CMP p. 76), cosa che diventa motivo di disaccordo con Moses, esperto di fonti rinnovabili e revisore della comunicazione aziendale «bravissimo, è in grado di dare ai documenti quel giusto compromesso tra ridondanza e semplicità» (CMP *ibidem*). Lo spaccato del gruppo di lavoro della Bioambiente rivela come l'azienda sia di per sé a lucrare sulla crisi climatica e si interpreti l'ecologia solo come leva economica dato che «il clima viene dopo lo sviluppo economico» (CMP p. 83). Così, le idee ecologiste di Moses possono essere sfruttate per raccontare l'operato dell'agenzia, ma non trovano una vera e propria applicazione pratica. Anche in ambito

culturale, tuttavia, lo spirito ambientalista del personaggio deve essere ridimensionato: le lettere di risposta delle case editrici, che di volta in volta rigettano la proposta di pubblicazione del suo *pamphlet*, mettono in luce come anche a livello editoriale si possa comunicare solo una transizione alla sostenibilità o una conversione a uno stile di vita più rispettoso degli ecosistemi, ma non si possa parlare di rivoluzione o cambio di paradigmi di sistema (cfr. per esempio CMP p. 245). Qui, come nel testo di Sarchi, l'ingenuità ecologica di uno dei personaggi (Moses, in questo caso) si scontra con la pragmaticità e gli interessi di profitto del tessuto socio-culturale in cui egli si trova inserito.

Ne *Gli straordinari* (2024; St1 per le citazioni) di Edoardo Vitale,³⁷ Nico ed Elsa lavorano alla pANGEA, una multinazionale che si occupa di creare app e prodotti innovativi e attenti all'ambiente e alla salute. I principi di sostenibilità appaiono svuotati di ogni significatività nel momento in cui sono sottoposti alle logiche di mercato che li trasfigurano a mero feticcio: presentata attraverso i precetti di responsabilità sociale d'impresa (RSI o CSR), l'ecologia si riduce a una semplice strategia di marketing come le altre o come una nicchia di mercato che l'azienda può sfruttare per fare profitto.

Venivano pagati profumatamente per questo. Dieci modi per sprecare meno acqua in casa, come coltivare la resilienza, cinque alternative ecologiche alla carta da regalo, come realizzare deodoranti solidi fai da te, perché è okay non sentirsi okay, quali sono i frutti di stagione.

Ogni brand ha qualcosa su cui sensibilizzare i propri utenti e noi eravamo lì per questo. Elaboravamo piani strategici, ci dilungavamo in riunioni esagitate per proporre claim e pay-off che, analizzati fuori contesto, potevano sembrare conversazioni tra analfabeti. Inventavamo naming demenziali, realizzavamo corsi di formazione sulla crisi climatica e workshop per i dirigenti delle multinazionali che non sapevano come spendere i budget a sei zeri destinati alla sostenibilità di facciata e al greenwashing.

Programmavamo app e siti a ridotto consumo energetico che superavano tutti i test di calcolo delle emissioni di carbonio mantenendo performance eccellenti, sviluppavamo concept per tournée certificate "Net Zero" delle rockstar decadute che avevano avuto un improvviso risveglio di coscienza ecologica, ideavamo strategie di brand activism per i canali social delle aziende che lanciavano sul mercato nuove linee di jeans fatti con acqua riciclata, portafogli in pelle di cactus, zaini di poliestere rigenerato, borracce realizzate con energie rinnovabili o cosmetici vegani. Quasi nessuno

³⁷ E. VITALE, *Gli straordinari*, Milano, Mondadori, 2024.

verificava che quelle informazioni fossero davvero fondate. Ogni tanto scoppiava qualche scandalo, ma l'indignazione era un combustibile che bruciava rapidamente sui social e nel giro di una settimana finiva nell'oblio (St1, pp. 12-13).

Non solo l'azienda, dunque, trae profitto dal dissesto ambientale attraverso una serie di processi o prodotti che promuovono una sostenibilità di facciata, ma impone ai propri dipendenti di sposare i valori che stanno alla base del *core business*.

Come molte realtà simili, pANGEA chiedeva ai propri dipendenti di non limitarsi a rinunciare a una buona parte della propria vita terrena in cambio di denaro, ma di sposare anche i valori fondanti dell'azienda. Significava che ciascuno doveva sentirsi "parte del cambiamento", significava che ciascuno avrebbe dovuto attuare "scelte radicali" ogni istante, significava che ciascuno sarebbe stato il "leader" che avrebbe voluto incontrare il primo giorno di lavoro. Quella che pANGEA definiva la propria "mission" era contribuire a rendere il mondo un posto migliore attraverso idee dirompenti e innovative, fornire alle persone gli strumenti per fare scelte consapevoli affinché potessero prendersi cura di se stesse e degli altri, costruire standard etici e sostenibili per la vita di tutti i giorni (St1, pp. 13-14).

La storia di Nico ed Elsa, giovane coppia che ha tradito sogni e ideali per adattarsi alle logiche del mercato, è incorniciata proprio dallo scenario dell'emergenza ambientale:³⁸ se le prime pagine del romanzo si concentrano sulla descrizione delle politiche aziendali e introducono, così, il tema ecologico, la chiusa del testo racconta dell'azione di boicottaggio a opera degli attivisti per il clima (si intuisce si tratti del gruppo di Ultima Generazione), i quali irrompono presso la sede principale di pANGEA durante il giorno di presentazione del nuovo prodotto. Emerge anche qui, come nel caso di Luccone, la questione della comunicazione: proprio a seguito di alcune manifestazioni del gruppo di attivisti ambientali, l'azienda, che si presenta agli *stakeholder* come etica e sostenibile, si trova costretta a pronunciarsi in merito all'azione:

³⁸ Si sfruttano anche in questo caso i meccanismi descrittivi dell'ambientazione e si menzionano le alterazioni del clima rispetto alla norma stagionale per sviluppare il tema. Per esempio: «L'estate era stata rovente e brutale, intervallata da incendi, temporali spaventosi e blackout. Grandi eventi annullati, allerta rossa, treni cancellati, immagini di interi viali di alberi divelti dal vento nei quartieri residenziali e fiamme alte lungo le coste. Ci eravamo abituati a vedere piccoli pezzi di terreno bruciati ai bordi delle strade, la vegetazione degli anonimi spazi liminali o dei giardini pubblici inaridita o del tutto essiccata. Ci eravamo abituati a consultare il meteo prima di uscire, anche per gli spostamenti più banali.» (St1 pp. 66-67).

Già da tempo avevamo ricevuto un'email riservata che conteneva le linee guida per le dichiarazioni pubbliche o per le attività di comunicazione dei nostri clienti, che non dovevano prendere una posizione chiara: né a favore né contro gli attivisti, né a favore né contro la repressione, né allarmisti né imprudenti. Dovevamo utilizzare sempre l'espressione "crisi climatica" per dare l'idea di allarme ed emergenza, ma non potevamo usare toni apocalittici che avrebbero spaventato le persone. (St1 pp. 79-80)

La catastrofe, in questo frangente, è rappresentata proprio dall'intervento diretto del collettivo ecologista durante il P-DAY: il *senso della fine* (cfr. Kermode 2020) appare – quantomeno negli intenti dell'autore – invertito, dato che l'azione degli attivisti risveglia le coscienze dei due protagonisti. Anche nel testo di Vitale, non sembra possibile conciliare dimensione collettiva e privata ed è proprio nel contrasto tra le due che si iscrive l'apocalisse. Rispetto alla dimensione collettiva, da un lato, vi sono le politiche aziendali di pANGEA che impongono un sentimento di appartenenza ai dipendenti («Eravamo parte di qualcosa di più grande.»; St1 p. 15) – politiche, tuttavia, che rimettono al singolo le responsabilità di successo e fallimento («Tutto avrebbe funzionato se avessimo avuto fede nello spirito creativo. La responsabilità era nostra: se solo fossimo stati ottimisti, se solo fossimo stati propositivi. Il futuro non poteva che essere roseo [...]»; St1 *ibidem*); dall'altro, invece, fa capolino un esempio di comunità positiva, rappresentato dagli eco-attivisti. A livello individuale, invece, i protagonisti sono assorbiti dalla *routine* lavorativa, fatta di scadenze, competizione e zelo performativo e non riescono a preoccuparsi davvero della crisi climatica che imperversa: riducono, così, il loro impegno ambientale a una posa, in cui gesti minimi e scelte quotidiane appaiono come rivoluzioni sostanziali (es.: optare per il lavaggio eco o usare una spugna biodegradabile). Le descrizioni che indugiano su oggetti e gesti (cfr. Orlando 1993) vagamente ecosostenibili suggeriscono al lettore come la coscienza ambientale dei protagonisti sia stata forgiata proprio da quegli stessi slogan che i due realizzano per pANGEA. La sfera lavorativa, allora, analizzata in questi termini, riesce a restituire la complessità culturale attraverso cui gli individui della società occidentale si interfacciano al problema del surriscaldamento globale e soprattutto, garantisce la

possibilità di materializzare (e dunque, sviscerare) a testo la questione, adattandola all'ordinarietà del quotidiano (cfr. Ghosh 2017; Moretti 2001).

I.3.II.b. La casa come rappresentazione simbolica di famiglia e ambiente in *Estate caldissima* (2023) e *Violazione* (2012)

Dal consolidamento della struttura del romanzo ottocentesco in avanti, la casa, intesa come spazio privato e simbolo di quell'intimità che guadagna importanza con l'assetto della società e dei modi di vivere borghesi, ha assunto, all'interno delle narrazioni, il valore di correlativo oggettivo della sfera personale e dei legami a essa connessi, come quelli familiari.³⁹ Non stupisce, dunque, che nella selezione di romanzi fin qui analizzati – romanzi che intrecciano il tema della catastrofe climatica con il racconto di vicende familiari – le raffigurazioni dello spazio domestico siano investite di significati simbolici che alludono alla crisi individuale dei protagonisti. In particolare, il tema della casa acquisisce un valore strutturante all'interno delle narrazioni di *Violazione* (2012) di Alessandra Sarchi e di *Estate caldissima* (2023) di Gabriella Dal Lago.⁴⁰

In *Estate caldissima* (2023; EC per le citazioni)⁴¹ la casa in campagna in cui i personaggi (sette adulti, un bambino e una gatta) si rifugiano per trovare sollievo dal caldo costituisce lo scenario all'interno del quale ruotano le vicende dei protagonisti: Gian, Greta, Carlo, Laura, Tommi, Vic, il piccolo Leo e la gatta Lily si trasferiscono nel rustico della famiglia di Gian per passare una settimana insieme e lavorare in smartworking, evitando così il caldo dell'ufficio. Al centro della storia, vi sono le relazioni tra gli amici-colleghi, rappresentanti

³⁹ Per una ricostruzione dello sviluppo dei connotati simbolici connessi alla dimensione privata dell'abitare all'interno di alcuni casi esemplari di romanzo ottocentesco, si veda M. PERROT, *Gli spazi del privato*, in AA. VV., *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, vol. IV, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2003, pp. 495-519.

⁴⁰ In realtà, gli spazi domestici assumono significati pregnanti anche in altri casi analizzati: per esempio, nel romanzo di Luccone, *La casa mangia le parole*, la parola 'Casa' è usata per il titolo dell'opera e di una sezione del testo. In senso lato, l'attenzione per gli spazi domestici (spesso accomunati, nei diversi testi, dalla presenza costante del mobilio Ikea) è indice di come la descrizione del cronotopo possa veicolare significati rispetto alle famiglie che lo abitano, come accadde per esempio ne *Gli straordinari*.

⁴¹ G. DAL LAGO, *Estate caldissima*, Roma, 66thand2nd, 2023.

di una generazione in crisi a causa della precarietà lavorativa, emotiva ed esistenziale.⁴² La crisi climatica potrebbe apparire come una tematica introdotta a testo in senso pretestuoso per dare avvio alla narrazione, tuttavia l'immagine della casa, proprio per la particolare funzione che le è attribuita, rimanda in modo costante – anche se indiretto – alla questione ecologica: la villa, insieme spazio domestico, di rifugio e villeggiatura, si configura come un'eterotopia, un luogo, cioè, che si contrappone a tutti gli altri e al tempo stesso, un'utopia situata.⁴³ La casa, onnipresente nelle tre sezioni del romanzo (*La casa d'estate* – 2022, *Anni del diluvio* e *La casa abbandonata* – 2042) quasi fosse un personaggio della storia, non costituisce solo lo sfondo delle vicende della «*Fampany*, un'unione tra *family* e *company*» (EC p. 41), ma diventa l'anello di congiunzione tra le 'apocalissi private' dei personaggi e la catastrofe climatica. Se nell'ultima parte del romanzo, attraverso uno spostamento cronologico, si immaginano le conseguenze delle crisi personale e del riscaldamento climatico (a causa del quale, al periodo di siccità, seguono piogge torrentizie che trasformano il paesaggio in un acquitrino), il narratore-osservatore commenta gli avvenimenti attraverso un'ultima riflessione sulla precarietà delle esistenze individuali e degli ecosistemi:

Osserviamo con Leo un'ultima volta la casa: osserviamola e tendiamo le orecchie, ascoltiamo i suoni della vita in mezzo che emergono dal rumore bianco delle piogge passate. È chiaro anche a noi, no?

Non è la fine del mondo. È la fine del mondo per come lo abbiamo sempre conosciuto.

⁴² Ed è, in tal senso, la voce narrante che si premura di rendere manifesto il paragone tra la vita dei personaggi e lo spazio dell'abitazione: «Dovete pensare a questo: sono dei professionisti della fuga. Tutti questi giorni trascorsi ai bordi della vita degli adulti sono stati dei giorni passati a esercitarsi. In primo luogo, a conoscere la casa: i suoi passaggi segreti, gli anfratti bui, le assi che cigolano e quelle da calpestare per passare inosservati. In secondo luogo, a testare la sostanziale indifferenza che loro – gli adulti, appunto, ed è paradossale che qualcuno li definisca così, perché non è quello che si sentono, ma è a tutti gli effetti quello che sono, degli *adulti* – nutrono verso tutto ciò che è esterno ai loro privati drammi» (EC pp. 131-132).

⁴³ Per il concetto di eterotopia, si fa riferimento alla definizione foucaultiana rintracciabile in: M. FOUCAULT, *Utopie, eterotopie*, trad. it. e curatela di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2006 (I ed. Paris, 2004), pp. 12-13. La casa fuori città descritta nel romanzo di Dal Lago, infatti, non corrisponde alla casa privata dei protagonisti, ma diventa un luogo a metà tra un rifugio e una villa delle vacanze; al contempo, all'abitazione sono attribuiti valori associabili a quelli della dimensione domestica.

Lasciare andare la casa; lasciare che l'acqua entri di nuovo nelle stanze, le allaghi, che faccia marcire le gambe dei tavoli, che si infili nel buco, che sciolga i muri da cui provengono ancora i miagolii.

Lasciare andare il mondo: è questo il futuro. (EC p. 163)

La casa abbandonata, simbolo proiettivo del fallimento dei personaggi, subisce un processo di risemantizzazione nel momento in cui Leo, ritratto prima da bambino e poi come giovane adulto, ritorna alla villa e avverte dei fruscii che rievocano il ricordo della gatta Lily. L'edificio lasciato disabitato è stato vissuto da altre creature animali e vegetali, che ne hanno modificato la fisionomia sicché quello che appare agli occhi del ragazzo è uno scenario capace di instillare un sentimento di speranza rispetto al futuro: come nel romanzo di Mezzalama, si affida alla rappresentazione del non-umano il compito di veicolare un messaggio positivo. Ed è proprio per questo motivo, che il romanzo può chiudersi con l'invito a «lasciare andare» (EC *ibidem*).

In *Violazione* (2012; V per le citazioni) di Sarchi, la casa non è soltanto allegoria del nucleo familiare e delle abitudini che in genere caratterizzano lo stile di vita del ceto medio rappresentato dai personaggi della storia, ma, come si è accennato in precedenza (*infra* I.3.II.a) diventa trasposizione delle illusioni che guidano il modo di pensare e di agire dei protagonisti. In qualità di spazio-simbolo del nido familiare e di luogo in cui coltivare la compiacenza per la dimensione intimistica e privata, l'immaginario relativo alla casa e alla sfera domestica si sovraccaricano di valore percepito dai personaggi come intrinseco e irrinunciabile: in particolare, il trasferimento della famiglia Donelli nel rustico fuori Bologna sembra promettere non solo un miglioramento delle condizioni di vita dei personaggi, data l'assenza d'inquinamento e la presenza di verde, ma una vera rivoluzione all'interno delle esistenze dei singoli protagonisti. È l'entusiasmo di Linda, in particolare, a evocare l'idea dello spostamento verso la campagna come un dovere morale, un imperativo categorico («E il giardino non è un capriccio, ma una necessità, anzi [...] una missione, come andare in bicicletta anziché in auto»; V p. 54): vivere in natura implica una modificazione interiore, il rispetto di un'etica ambientale e la cura dei bisogni dei figli, che, agli occhi dei genitori, sembra abbiano come «massima aspirazione [...] quella di diventare Heidi» (V p. 207).

L'importanza attribuita a quel «piccolo, 'innocuo' desiderio, privatistico e ottuso» di «costruire il proprio 'nido'» (Donati 2016, p. 167) rivela tutta la sua superficialità soprattutto attraverso l'interesse riservato allo spazio del giardino:

Ho già in mente la sistemazione dei bordi a lavanda, delle ginestre sul retro verso la scarpata, dei carpini e degli aceri che vorrei mettere in seconda fila lungo il fiume, e dei bulbi da interrare per avere i primi fiori a primavera, tipo dei crochi e dei narcisi. Chissà se sulla riva i sorbi crescono spontanei. [...] Non voglio una serra. Vorrei avere delle coltivazioni che seguono il ritmo delle stagioni. (V pp. 207-208).

L'immagine di *hortus conclusus* colonizza e sostituisce la prospettiva di abitare nella natura (quindi, fintamente) incontaminata e al tempo stesso, entra in contrasto con la consapevolezza ecologica dei personaggi, rivelandone l'inconsistenza: nel momento in cui Linda si spende nella descrizione del suo giardino ideale, il figlio Filippo le ricorda che «le stagioni non ci sono più, lo dicono sempre tutti. Il clima sta cambiando. Cataclismi, aumento della temperatura globale, desertificazione e infine estinzione della specie, cioè la nostra» (V p. 208). La convinzione di poter «ricostruire un angolo migliore di mondo lontano dal male» (V *ibidem*) si rivela un'ingenua utopia e così, liquidate le connotazioni prettamente borghesi rispetto alla possibilità di ricreare un rifugio o un piccolo spazio di *tranquillità climatica*, la casa in campagna appare nella sua veste di mera proprietà privata: la sua rilevanza è, di fatto, attribuita a posteriori dai personaggi – come i Donelli o gli abitanti di Mondoverde – che si professano, forti della loro superiorità morale e civica, la fede nei confronti di un impegno ecologico privatistico, che imputa la responsabilità ambientale al singolo, invece che alla società nella sua interezza. E così, il contrasto tra *Mondo* e *Casa*, poli tematici e titoli dei primi due capitoli del romanzo, riemerge in tutta la sua centralità.

Al tema della casa, quindi, sono connessi anche i problemi relativi all'uso addomesticato dello spazio naturale, che si configura come puro feticcio, e allo sfruttamento del territorio, considerato merce da cui bisogna trarre maggiore profitto possibile. La visione della famiglia Draghi, in tal senso, diventa emblematica: da un lato, la vecchia Berenice che non si preoccupa dell'uso copioso di Ddt e diserbanti, nonostante gli ammonimenti della

nuora Genny (cfr. V p. 42-44), dall'altro Primo che si preoccupa solo di eliminare quanti più alberi possibile in modo da poter mettere a frutto il terreno che circonda la tenuta dei Cinque Pini (cfr. V pp. 245-247).

Eppure, quando anche i presunti equilibri dell'ecosistema familiare appaiono minacciati dalla catastrofe climatica imminente (proprio mentre i Donelli guardano la televisione, infatti, un servizio trasmette notizie minacciose rispetto al futuro della Terra), il pensiero dei protagonisti (e in particolare, di Alberto) si rivolge alla casa, intesa come simbolo del nido e della protezione a esso congiunta.

- Papà, credi davvero che nel 2070 qui ci sarà il deserto?
 - Non lo so. È una delle possibilità. Dipende da un insieme di fattori, non da una cosa sola.
 - Ma se si realizzeranno le condizioni che dicono gli scienziati, per l'uomo diventerà impossibile vivere sulla Terra. Come è successo ai dinosauri, milioni d'anni fa.
 - Non succederà domani [...]
- Rientrano in casa, in quella casa che, a quell'ora e in quel momento, dopo una giornata del genere sembra ancora più estranea, inattendibile. Salgono le scale e si augurano la buona notte, Alberto abbraccia Filippo. In camera non vede Linda nel loro letto, va quindi a controllare nella stanza di Martina, dove le trova addormentate l'una di fianco all'altra col cuscino per terra e l'orso di peluche dietro la testa. Alberto le ricopre con il lenzuolo per metà sciolto sul pavimento e si affaccia alla finestra di cui vuole chiudere le imposte. (V pp. 269-270).

La casa, dunque, appare non solo nella sua veste di simbolo del nucleo familiare e delle relative dinamiche, ma diventa allegoria della tranquillità borghese minacciata dall'apocalisse climatica. Il quesito sotteso all'interno del testo sembra essere: quando il disastro sarà avvenuto, dove saremo al sicuro?

I.3.III. Qualche considerazione provvisoria: tra *fine del mondo* e *fine di un mondo*

Nei romanzi analizzati fino a qui, si evince come, anche attraverso una narrazione mimetica e un'ambientazione raffrontabile al presente contemporaneo, sia possibile materializzare il problema della crisi climatica, nonostante la sua natura di iperoggetto, e

coniugarlo con l'«ordinarietà del quotidiano» (cfr. Ghosh 2017; Moretti 2001). Tuttavia, permangono delle criticità narrative che, da un lato, sono ascrivibili più in generale a tutta quella letteratura del «neo-impegno» (cfr. Siti 2021, p. 24)⁴⁴ e dall'altro, invece, risultano specifiche dell'intreccio con trame che mettono in scena un'apocalisse, sia essa personale o ambientale.

Nello specifico della narrazione del cambiamento climatico, è possibile rilevare come, nel rapporto tra enunciazione e configurazione rispetto allo sviluppo del tema, persista la tendenza a usare dispositivi discorsivi che illustrino le condizioni ambientali e i mutamenti della stratosfera e che mirino, dunque, a informare non solo i personaggi, ma anche il lettore rispetto alle conseguenze del cambiamento climatico. Così, anche in *Romanzo senza umani* di Paolo di Paolo (2023),⁴⁵ il tema del riscaldamento globale – introdotto in modo traslato attraverso il racconto della piccola glaciazione che ha interessato il Lago di Costanza tra 1572-1573 – è approfondito soprattutto dalla voce esperta del protagonista, lo storico Mauro Barbi, contattato da una trasmissione televisiva per un'intervista sulla questione.

“Intendevo solo dire che un talk di attualità non è un programma di divulgazione storica o scientifica: gli ospiti devono fornirci *informazioni, dati*. E sì, certo, pareri. Il nostro spettatore, in sostanza, si aspetta di sapere se un inverno così freddo potrebbe tornare. Se quelli che lei ha definito ‘sbalzi climatici violenti’ potrebbero presentarsi di nuovo con quella portata e avere effetti diretti sulla sua vita.”⁴⁶

⁴⁴ Rispetto all'emersione di una tendenza etica della letteratura ipercontemporanea, già nel 2008 Donnarumma rilevava: «Se dunque il postmoderno ha coinciso con la rinuncia alla scrittura politica, assistiamo ora a una nuova fase di impegno? Indubbiamente, gli intellettuali sentono oggi un dovere di pronunciarsi sulla vita pubblica che almeno negli anni Ottanta si riscontrava in misura molto ridotta e in forme più mediate e indirette, quando non c'erano un aperto rifiuto o un manifesto disinteresse» rileva Donnarumma (R. DONNARUMMA, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria», 57, 2008, pp. 26-54, p. 43). Egli suggeriva come i fatti di Genova del 2001 e il movimento dei girotondi del 2002 avessero contato e influito sul fenomeno culturale (cfr. *ibidem*).

⁴⁵ P. DI PAOLO, *Romanzo senza umani*, Milano, Feltrinelli, 2023.

⁴⁶ *Ivi*, p. 77 (corsivo mio). È vero che l'autore denuncia la logica informativa che muove il discorso ecologico, ma, nel farlo, ne riproduce almeno in parte i meccanismi: il tema ambientale, cioè, viene sviscerato soprattutto attraverso gli episodi in cui il personaggio si propone come divulgatore (cfr. *ivi*, pp. 166-167).

In generale, persiste l'urgenza di fornire informazioni rispetto ai fenomeni di modificazione che coinvolgono clima e ambiente, siano esse introdotte da un personaggio autorevole, da un intertesto (di natura saggistica o scientifica) o dai relativi dati specialistici (e spesso si riscontra una compresenza dei suddetti fattori). L'introduzione di un elemento narrativo cui è attribuita la funzione di descrivere le caratteristiche del fenomeno del surriscaldamento globale e/o delle sue conseguenze risponde, di norma, a una duplice esigenza. Da un lato, il ricorso all'enunciazione discorsivo-divulgativa si dimostra funzionale all'intento di investire di maggiore rilievo lo *sfondo* (cfr. Ghosh 2017; Moretti 2001) e di incrementare la percezione di veridicità della narrazione. Dall'altro, risponde alla necessità di diffondere un messaggio etico attraverso il racconto. Così, anche nell'epica narrazione de *Gli uomini pesce* di Wu Ming 1 (2024),⁴⁷ romanzo in cui la *detection* regola e costantemente rilancia la progressione del racconto, non si rinuncia all'inserimento di scene costruite in un'ottica divulgativa. Per esempio, si riporta il contenuto di una conferenza sull'importanza dei legami e sulla reinterpretazione dei rapporti tra esseri viventi nel periodo post-pandemico:

Ecco, noi ci siamo cullati in una credenza ingannevole: che l'essere umano sia un individuo in sé finito e in grado di vivere lontano dal pianeta, in un ambiente tutto sintetico, separato dalle condizioni che permettono di riprodursi ai suoi microbioti, cioè a quell'incredibile "cooperativa" di batteri e funghi che formano quasi il cinquanta per cento del nostro patrimonio genetico, quello che chiamiamo microbioma. Senza il microbioma, noi non saremmo noi, io non sarei io, perché «io» non è che questo innumerevole noi. Lo abbiamo scoperto da poco, e ci fa capire molto meglio quanto siamo tutt'uno con il nostro pianeta, e dunque quanto saremmo, letteralmente, fuori luogo nello spazio esterno. Il mito del volo spaziale è stato fondato sull'incomprensione, sull'ignoranza del nostro essere.

Il problema è che nel frattempo quel mito ha reso pensabile la rinuncia alla Terra. Invece di cambiare il mondo, ormai ci immaginiamo, in un giorno magari lontanissimo ma che prima o poi arriverà, di cambiare pianeta, di trovarne uno nuovo da colonizzare, sfruttare e consumare come abbiamo sfruttato e consumato questo di cui siamo parte, questa Terra che secondo alcuni ideologi del malaugurio possiamo abbandonare come un cumulo di rifiuti. (Wu Ming 1 2024, pp. 399-400)

⁴⁷ WU MING 1, *Gli uomini pesce*, Torino, Einaudi, 2024.

In particolare, l'intento etico, che per l'appunto risulta corroborato dalle sezioni più discorsive del racconto, influisce sulla costruzione dei personaggi, oltre che sulla strutturazione dell'intreccio e dell'impianto narrativo (cfr. *infra*, III.3).

La riflessione in stile informativo si predispone, poi, come strumento utile al fine (se non di contrastare, per lo meno) di misurarsi con l'angoscia e l'ansia che sono infuse dall'intreccio apocalittico che appare racchiuso all'interno dei romanzi qui presi in considerazione. La messa in scena di una trama apocalittica, sia essa declinata sulla scorta dei problemi esistenziali dei personaggi o della questione ambientale, comporta l'evocazione di un sentimento anticipatorio rispetto alla catastrofe che appare imminente e al contempo, implica l'assorbimento a testo di schemi e strutture che sono tipici delle narrazioni distopiche, post-apocalittiche o più in generale, fantascientifiche, cui si fa riferimento in modo più o meno conscio. Per esempio, nel caso di *Qualcosa, là fuori*, l'influsso è più che palese: il testo è definibile come un'ecodistopia a tutti gli effetti e dunque, l'impiego di dispositivi narrativi tipici del genere non stupiscono (per quanto, tendano a intensificare la portata apocalittica della storia). Invece, più significativa risulta la presenza dei meccanismi riconducibili al distopico o all'apocalittico in quei romanzi che si presentano come prettamente *realistici*.⁴⁸ per esempio, in *Dopo la pioggia*, non solo la struttura della storia rimanda all'immaginario apocalittico (calamità naturale, conseguente messa in pericolo e separazione dei protagonisti, intervento degli aiutanti, ricongiunzione e ricostituzione dell'equilibrio), ma anche le descrizioni e i modi attraverso cui si racconta la calamità naturale evocano quella straordinarietà tipica del racconto del soprannaturale e che si rintraccia nelle evoluzioni più moderne del *romance*.⁴⁹ Lo stesso discorso può definirsi valido

⁴⁸ Si intenda che mirino a misurarsi direttamente con la realtà, rappresentandola in modo quanto più possibile veridico. Lo si puntualizza perché in seguito il medesimo termine verrà usato in un'altra accezione. Per ogni evenienza, si rimanda al saggio di Bertoni che fa il punto rispetto ai molteplici significati e alle diverse definizioni attribuite al termine (F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 23-36)

⁴⁹ Come sembra indicare Ghosh, quelli che «un tempo» erano «conosciuti come 'gotico', 'romance' o 'melodramma'» adesso rispondono alle categorie di «'fantasy', 'horror' e 'fantascienza'» (A. GHOSH, *La Grande*

per le altre storie prese in considerazione, anche se gli effetti romanzeschi paiono meno evidenti e non sono dovuti in modo diretto al racconto di una calamità naturale: infatti, quello che si evidenzia è che anche nel momento in cui la narrazione non indugia sulla rappresentazione di un fenomeno meteorologico straordinario o di un dissesto ambientale, l'atmosfera con cui i personaggi vivono le vicende è influenzata da un generale catastrofismo o si anticipa l'ansia rispetto all'apocalisse climatica (in tal senso, si vedano, per esempio, *Tasmania*, i passi finali di *Violazione* o le considerazioni di Moses in *La casa mangia le parole*). Ma che le storie apocalittiche cui una certa fantascienza pop ha abituato il pubblico costituiscano un modello è evidente anche dai riferimenti presenti in alcuni passi. Per esempio:

La siccità non era come se l'erano immaginata. *Abituati a film sui disastri ambientali, allenati all'apocalisse*, si erano trovati del tutto impreparati a quello che stava succedendo. La pioggia era scomparsa, ma era una notizia relegata alla seconda o terza pagina dei quotidiani [...] (EC, p. 103; corsivo mio)

Oppure, come accade nel romanzo di Pecoraro, il confronto con l'immaginario *sci-fi* non riguarda la questione climatica e ambientale, ma la crisi esistenziale del protagonista, rappresentante di una generazione che osserva come «il futuro si è deteriorato» (VTP p. 147):

Cecità, cit., p. 31). Come si sintetizza nell'agevole volume *Il modo romanzesco*, «dal punto di vista letterario, romanzesca è un'opera con un intreccio ricco di colpi di scena e avventure», ossia una «narrazione in prosa che racconta fatti lontani dalla vita ordinaria», che spesso si avvale del meraviglioso o che innerva «la tensione tra reale e ideale-irreale» (P. ZANOTTI, *Il modo romanzesco*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 6, p. 7, p. 22). Non solo evoca una particolare atmosfera – avventurosa e incredibile – ma anche un certo «tipo umano, il sognatore, l'idealista» (*ivi*, p. 6), così anche, per questo motivo, non può inverarsi all'interno di un panorama narrativo sì fatto, la sospensione del giudizio che invece è tipica del *novel*; anzi, spesso si avanza «la proposta di un nuovo sistema di valori» (*ivi*, pp. 10-11). Sempre Zanotti, ricorda come le storie di fantascienza abbiano fatto propri i modi romanzeschi: lo spazio interstellare appare simile alla strutturazione della foresta dei cavalieri, la matrice meravigliosa, un tempo connessa al materiale fiabesco o religioso, è ora evocata dalle fantasticherie della scienza (cfr. *ivi*, pp. 15-16). Ma già Frye: «nel ventesimo secolo, il *romance* ritornò di moda dopo la metà degli anni cinquanta, con il successo di Tolkien e l'ascesa di ciò che comunemente viene denominata fantascienza». (N. FRYE, *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del romance*, trad. it. di A. Lorenzini, Bologna, Il mulino, 1978; I ed. Cambridge-London-Harvard 1976; p. 20).

Nessuno aveva previsto che i computer sarebbero serviti a tutti noi per scrivere, comunicare, telefonare, giocare, produrre e riprodurre immagini, disegnare... Allora li pensavano immensi, come il multivac di Asimov, e parlanti, interrogabili come oracoli, computer grandi come pianeti eccetera... Dov'è tutta la fantascienza che ho letto da ragazzino? Dov'è finito quel futuro? dove sono le automobili volanti, le strade pensili tra grattacieli alti chilometri? dove sono le ragazze dei primi Urania, quelle in minigonna argentata? dov'è il televisore da polso? Le navi spaziali, le colonie su altri pianeti... Niente di niente... Però esistono il personal computer, il cellulare, barche a vela con vele rigide di carbonio capaci di andare a settanta chilometri orari, una stazione spaziale orbitante, ma non fatta ad anello, come quella di Arthur C. Clarke... [...] Il futuro si è deteriorato, sembra che non ci attenda niente di buono, su questo sono tutti d'accordo, quando ero piccolo non era così: il futuro aveva qualche problema, ma complessivamente era radioso, lucente, interplanetario, interstellare, intergalattico, trans-spazio-temporale... (VTP pp. 146-147)⁵⁰

La minaccia dell'apocalisse imminente costituisce il nucleo attorno al quale si sviluppano le storie e i testi analizzati: il tropo appare sempre sotteso all'interno delle narrazioni e rende evidente come il racconto della crisi climatica in rapporto con le 'micro-apocalissi borghesi' si delinei come una delle modalità narrative attraverso cui dare forma all'apocalisse culturale in corso (cfr. De Martino 2019 pp. 547-580). Non è il mondo che finisce, ma un certo modo di concepirlo: anche quando i testi smascherano la prospettiva (es.: ultimi passi de *Gli straordinari*), non sono capaci di immaginare e configurare un'alternativa, ma riescono a restituire solo quel *senso della fine* che secondo Kermode sarebbe il fondamento stesso del romanzo.⁵¹ Più in generale, allora, la maggioranza dei romanzi presi in considerazione fin a ora non riesce a rispondere alle esigenze di rinnovamento dell'immaginario che i fenomeni legati all'Antropocene richiedono di operare. Al tempo stesso, si riscontra come l'urgenza di prendere posizione rispetto alla

⁵⁰ Si veda anche VTP pp. 23-24: in attesa per il check-in, Brandani nota che il ragazzo in coda davanti a lui sta leggendo *City* (1952) di Clifford Simak (*Anni senza fine*, tradotto in italiano nel 1953) e alcuni passi sono riportati a testo. Poco di seguito si menziona *Crash* di Ballard (cfr. VTP p. 36). La posizione incipitaria del riferimento – posizionato proprio a seguito dell'iniziale digressione sulla caduta di Costantinopoli (cfr. *infra* I.5) – legittima l'attribuzione di valore ermeneutico al passaggio e alle citazioni.

⁵¹ Ossia quella situazione di acritica accettazione del mito della crisi per cui si ha che tale mito «tende, come le profezie, a configurare un futuro che abbia funzione di conferma» (F. KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. it. di G. Montefoschi e R. Zuppet, con un saggio di Daniele Giglioli, Milano, Il saggiatore, 2020; I ed. Oxford 1967; I ed. it. Milano 1972; p. 96).

questione ecologica e di esprimere un messaggio d'impegno spesso incida sulla costruzione dell'edificio narrativo:⁵² anche nei testi in cui la componente di *storytelling* è ridotta al minimo, i personaggi risultano spesso costruiti attraverso una caratterizzazione essenziale e si muovono seguendo le logiche di una psicologia poco articolata, di per sé congeniale al conseguimento degli scopi didascalico-informativi e morale-edificanti del testo. Si tratta di personaggi-funzione (cfr. *infra*, cap. III.3), che di volta in volta, si fanno portavoce delle spiegazioni rispetto alla situazione ambientale o diventano difensori dei valori ecologisti. La logica binaria che contrappone bene e male, la struttura dell'intreccio, il sistema dei personaggi poco connotati o stereotipati secondo le convenzioni più comuni instaurano un rapporto di filiazione con il modo romanzesco più strutturato: è, allora, per questi motivi che la sola menzione della crisi climatica sembra «comporti l'esclusione dai ranghi della letteratura seria» (Ghosh 2017, p. 18).

I.4. Una parentesi sulla produzione narrativa oltreconfine⁵³

Dopo aver tracciato un quadro sintetico rispetto ai tentativi dei romanzieri italiani contemporanei di rappresentare in modo mimetico il cambiamento climatico, nella presente sezione, si intende operare una breve digressione per analizzare alcune soluzioni narrative impiegate in testi anglofoni che sono stati riconosciuti da Ghosh⁵⁴ (e dalla critica in generale)

⁵² Le stesse caratteristiche si possono individuare in narrazioni che si occupano di altri temi che risvegliano un atteggiamento etico da parte di autori e lettori (Donnarumma parla di letteratura delle «buone intenzioni» e circoscrive il fenomeno all'interno dell'esigenza di un ritorno al reale: in R. DONNARUMMA, *"Storie vere": narrazioni e realismi dopo il postmoderno*, in «Narrativa», n. 31/32, 2010, p. 39-60, online dal 1 giugno 2022: <https://doi.org/10.4000/narrativa.1533>; cfr. ID., *Ipermodernità*, cit.), tra cui spiccano quei romanzi che cercano di ritrarre le problematiche sociali relative al mondo del lavoro, tematica che, come si è visto, si lega spesso alla questione ecologica. Anche nei testi che trattano della dimensione dell'ambiente lavorativo e del malessere a esso connesso, si può ravvisare un «trionfo dell'ibridismo, del meticcio, della fine dei rigidi confini tra generi letterari» (P. CHIRUMBOLO, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013, p. 32).

⁵³ In questa sezione, si fa riferimento a testi in lingua inglese di cui è stata realizzata la traduzione e che hanno avuto risonanza nel panorama culturale italiano, per osservare se e come la tradizione anglofona, più sensibile al tema, abbia influito sulla produzione narrativa italiana.

⁵⁴ In particolare, Ghosh menziona i romanzi di McEwan e Kingsolver, come opere apprezzate e analizzate anche dalla critica letteraria di stampo accademico. Si sofferma sui testi di Kingsolver e Jensen perché presentano il problema climatico in modo da colpire il lettore. In ultimo, si menzionano alcuni scrittori che hanno trattato il tema: «Quelli che stento a trovare sono scrittori le cui opere di finzione trasmettano una

come modelli esemplari. All'interno del saggio *La Grande Cecità*, intorno al quale si è inaugurato il presente lavoro (cfr. *infra* Introduzione; *infra* I.1), lo scrittore indiano individua soprattutto nei casi di *Flight Behavior* (2012) di Barbara Kingsolver e di *The Rapture* (2009) di Liz Jensesn dei dispositivi configurativi efficaci per la presentazione dei fenomeni legati al riscaldamento globale; menziona, poi, anche se con qualche riserva,⁵⁵ il romanzo di Ian McEwan, *Solar* (2010). Infine, indica sinteticamente una serie di scrittori «le cui opere di finzione trasmettano una comprensione più precisa dei cambiamenti in corso nell'ambiente» (Ghosh 2017, p. 155).⁵⁶ Tra questi, si desidera prendere in considerazione, in particolare, McCarthy che con il suo *The Road* (2006) costituisce un modello di riferimento anche per la produzione narrativa italiana: il testo influenza la costruzione della trama di *Qualcosa, là fuori*, come lo stesso Arpaia ammette (cfr. *infra* I.3.I), è citato in modo esplicito come esemplare prototipico per la stesura di *Strada provinciale tre* (2007) di Vinci (cfr. *infra* II.2.I), ma forse è possibile rintracciare delle contingenze anche in *Anna* (2015) di Ammaniti (cfr. *infra* 1.5). Si cercherà di muovere un discorso proprio a partire dai romanzi e da alcuni dei romanzieri citati da Ghosh per cercare di approfondire la questione della rappresentazione del fenomeno del surriscaldamento globale, ma in modo da eludere i confini imposti dalle suddivisioni di genere.

comprensione più precisa dei cambiamenti in corso nell'ambiente. Fra i romanzieri di lingua inglese me ne viene in mente solo una manciata: J.G. Ballard, Margaret Atwood, Kurt Vonnegut Jr., Barbara Kingsolver, Doris Lessing, Cormac McCarthy, Ian McEwan e T. Coraghessan Boyle» (A. GHOSH, *La Grande Cecità*, cit., p.155). Nella presente sezione, si cerca di tenere conto anche dei contributi di alcuni di questi scrittori, rispettando, però, il confine temporale fissato a inizio del lavoro di ricerca (2000-2024).

⁵⁵ «Nella dimora della letteratura seria, nessuno oserà parlare di come si formano i continenti, né riferirsi al trascorrere di migliaia d'anni: connessioni ed eventi di tale scala appaiono non solo improbabili ma perfino assurdi nell'orizzonte limitato del romanzo - quando vi si affacciano, la tentazione di cedere alla satira, come in *Solar* di Ian McEwan, diventa quasi irresistibile.» (*Ivi*, p. 71). Tuttavia, in nota (cfr. nota 3, *Ivi*, p. 96) riconosce come il romanzo abbia avuto successo tra le riviste di 'letteratura seria', assieme al libro di Kingsolver.

⁵⁶ Si riporta per completezza l'elenco: «Fra i romanzieri di lingua inglese me ne viene in mente solo una manciata: J.G. Ballard, Margaret Atwood, Kurt Vonnegut Jr., Barbara Kingsolver, Doris Lessing, Cormac McCarthy, Ian McEwan e T. Coraghessan Boyle» (*Ivi*, p. 155).

I.4.I. Strategie III: spostamenti metonimici e scambi metaforici in *Flight Behaviour* (2012)

Ghosh menziona *Flight Behaviour* (2012; tradotto in italiano con il titolo di: *La collina delle farfalle*, 2013; FB per le citazioni)⁵⁷ di Barbara Kingsolver come esempio di romanzo realistico che tratta dei problemi connessi ai cambiamenti climatici al presente. Il romanzo potrebbe rientrare nella categoria individuata per i testi analizzati nelle pagine precedenti: nel racconto, infatti, il tema del riscaldamento globale si coniuga alla descrizione della crisi della famiglia della protagonista, Dellarobia Turnbow. Si aggiungono, poi, altri nuclei tematici, come, per esempio, il problema della condizione femminile o dello *status* socio-economico dei personaggi. Il romanzo si apre in *medias res*: mentre sta per incontrare Jimmy, il ragazzo con il quale ha deciso di iniziare una relazione clandestina, Dellarobia, giovane madre e abitante di un piccolo paesino nei pressi dei monti Appalachi, assiste a quella che crede sia una visione, ossia una sorta di strano incendio in mezzo alla foresta e turbata dallo spettacolo, decide di fare ritorno a casa. In seguito, si scopre che non si tratta di un fuoco o di un'allucinazione, ma di una colonia di farfalle monarca che ha modificato il suo comportamento migratorio a causa del cambiamento climatico e si è stanziata sulla collina dietro la casa dei Turnbow. La comparsa delle monarca sconvolge gli equilibri della vita della famiglia di Dellarobia e soprattutto, modifica la *Weltanschauung* della protagonista. La questione del cambiamento climatico, dunque, non viene presentata in modo diretto, ma grazie all'immagine delle farfalle, attraverso, cioè, uno spostamento metonimico. Inoltre, la visione del «fiume di fuoco» (FB p. 62) è accompagnata da una progressiva intensità retorico-drammatica: proprio per il fatto che non riconosce subito di aver di fronte un ingente gruppo di farfalle, la donna avanza una serie di supposizioni rispetto all'anomalo fenomeno di cui si trova a esser spettatrice e per ragionarvi sopra, ricorre al paragone o alla metafora. Così, mentre cammina in mezzo agli alberi, Dellarobia «vide qualcosa di scuro che pendeva da un ramo, proprio sopra il viottolo. Lì per lì pensò a un nido di vespe o a

⁵⁷ Si fa riferimento all'edizione: B. KINGSOLVER, *La collina delle farfalle*, trad. it. di M. Ortelio, Vicenza, Pozza, 2013 (I ed. HarperCollins 2012).

uno sciame di api. Ne aveva già visto qualcuno. Solo che quella cosa non ronzava» (FB p. 18); successivamente ipotizza si tratti di un armadillo (cfr. FB *ibidem*); poi, rilevando che gli alberi erano cosparsi di questi oggetti non identificati, la donna inizia ad agitarsi e immagina si tratti di un fungo parassita (cfr. FB *ibidem*).⁵⁸ Man mano che si addentra nel bosco, Dellarobia appare sempre più preoccupata da «quei grumi marroni» tanto che «l'intera valle aveva un aspetto irreale, come in un *film di fantascienza*» (FB p. 19 corsivo mio). L'aspetto squamoso delle farfalle appoggiate sugli alberi, i cui tronchi sembrano così «imbrattati di cornflakes» (FB *ibidem*) cattura l'attenzione di Dellarobia, la quale, poco dopo, s'accorge che «non si trattava del fogliame: quella roba si muoveva» (FB *ibidem*). Dopo questa sequenza di immagini, la donna si trova di fronte a «un'esplosione di luce» che non sa come giustificare:

Infilò la mano nella borsa in cerca di una sigaretta, ma poi si bloccò. [...]

Il sole si scoprì ancora un po', offrendo il suo calore alla terra, e la montagna diventò un'unica sterminata esplosione di luce. Uno sfolgorio accecante risalì la valle, come un'onda che viaggia sulla superficie di un lago. Un arancione intenso infiammava ogni fronda. «Gesù santo» disse la donna. Non riusciva a trovare le parole. Alberi di fuoco, il rovelto ardente. Le venne in mente Mosè, e poi Ezechiele, passi delle Scritture che rammentava vagamente ma non avevano più un vero significato per lei, ammesso che l'avessero mai avuto. *Carboni ardenti che salivano e scendevano fra le creature...*

A un tratto le fiamme iniziarono a sollevarsi dalle cime degli alberi, una pioggia di scintille arancioni, che esplodeva come i ceppi quando li tocchi con l'attizzatoio. Solo che quelle scintille salivano a spirale, in un turbine che ricordava le nubi dei tornado. Uragani di splendore contro il cielo grigio. La donna guardava e non capiva, mentre le faville si sprigionavano dalla sommità del turbine e si spargevano sopra la foresta. (FB pp. 19-20)

L'incendio, tuttavia, non fa rumore e non produce fumo: la giovane, dunque, si lascia trasportare dall'emozione di quella «bellezza ultraterrena [...]», di quella «splendida

⁵⁸ Per maggiore completezza, si riporta il passo, all'interno del quale compare la prima spia del fatto che la strana visione sia connessa ai cambiamenti climatici: «Ma poi il cuore iniziò a batterle all'impazzata. Quelle cose erano ovunque, penzolavano come enormi grappoli d'uva da ogni ramo. *Funghi*. Fu questa la prima cosa che pensò, con sgomento. *Le malattie delle piante non facevano che aumentare*. Era stato Cub a dirglielo. *Le estati umide e gli inverni miti degli ultimi anni favorivano il proliferare dei parassiti* che stavano divorando la foresta. Si strinse nel giubbotto e passò di corsa sotto la cosa irsuta, chinando la testa [...]» (FB, p. 18 corsivo mio).

visione» (FB p. 21) apparsa al suo cospetto, che la induce a pensare di trovarsi «faccia a faccia con l'impossibile» (FB p. 22). Nel passo riportato, si inserisce anche la metafora acquatica che, insieme a quella del fuoco/incendio e al colore arancione, forma diverse immagini ossimoriche (es.: «lago ardente»; FB *ibidem*) che vengono ripetute lungo tutto l'arco narrativo, strutturando così il motivo a testo.⁵⁹ Il crescendo climatico attiva la *suspense* e l'identificazione con il punto di vista della protagonista produce quell'oscillazione fantastica⁶⁰ capace di perturbare il lettore. In questo modo, non solo si riesce a raffigurare l'agentività del non-umano riscoprendone la magnetica ineffabilità (cfr. Ghosh 2017), ma si innesca un effetto di straniamento (cfr. Šklovskij 1966; Todorov 2011), che coinvolge il lettore. Inoltre, le farfalle divengono il simbolo di un duplice cambiamento: non solo rappresentano metonimicamente le conseguenze del riscaldamento globale, ma anche l'evoluzione di Dellarobia, che, dopo aver scoperto perché le monarca hanno modificato la consueta rotta migratoria (a causa dell'alluvione di Anganguero in Messico) e dopo aver collaborato con lo studioso Ovid Byron e con la sua *equipe* di ricerca, decide di riprendere gli studi e separarsi dal marito. Come sottolinea Caracciolo (cfr. Caracciolo 2021, pp. 45-46), infine, grazie alla configurazione del cambiamento climatico attraverso l'immagine delle farfalle e alle analogie a esse connesse, è possibile osservare la multiscalarità che caratterizza

⁵⁹ Si veda in particolare l'enfatico finale, in cui Dellarobia osserva le farfalle librarsi in volo dopo il violento nubifragio che ha sconvolto la cittadina: «Ma fra gli uccelli scuri si scorgevano tremule fiammelle, lo stesso fuoco che l'aveva sconvolta fin dal suo primo apparire [...] I loro riflessi baluginavano sulla superficie increspata delle acque, non l'immagine delle singole farfalle, una massa indistinta, iridescente, come le macchie d'olio, solo molto più vivida, un *fiume di lava*... [...] Allora Dellarobia volse gli occhi all'incendio di ali riflesse nell'acqua, un *diluvio di fuoco*. Sopra il lago del mondo, fra candide montagne, lo sciame volava a cercare un'altra terra» (FB pp. 440-441).

⁶⁰ Si fa riferimento ai ragionamenti operati da Todorov in merito al genere fantastico (cfr. T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. it. di E.K. Imberciadori, Milano, Garzanti, 2011; quarta ristampa, I ed. Paris 1970, I ed. it. Milano 1977; p. 28 e pp. 45-46). Tuttavia, nel presente lavoro, il fantastico è concepito come modo (cfr. R. JACKSON, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, trad. it. e curatela di R. Berardi Napoli, Pironti, 1986; I ed. New York, 1981; R., CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il mulino, 1996): dunque, anche le argomentazioni del teorico bulgaro sono qui interpretate in chiave più elastica e con la definizione di 'oscillazione fantastica' si intendono, in questo frangente, quei *loci* testuali in cui la protagonista si chiede se ciò che ha visto sia reale o no (per es.: «Era convinta che la cosa formidabile da cui era stata rapita sulla montagna avrebbe spazzato via come un diluvio tutto ciò che conosceva. Invece non era successo niente. [...] O forse stava sognando. [...] quella breve scarpinata era stata sufficiente a toglierle ogni certezza: cosa aveva in mente di fare quella mattina? Cosa aveva visto? Cosa aveva perduto?»; FB pp. 22-23).

il fenomeno del riscaldamento globale e le relative conseguenze. Attraverso la comparsa sulla scena delle monarca, temporalità umana e non-umana si intrecciano e la distanza che in genere separa l'ordinarietà del quotidiano dagli impercettibili movimenti del mondo naturale viene pian piano a mancare. Proprio attraverso la voce di Dellarobia, che concepisce la visione delle monarca come un momento decisivo e che, lungo il corso della narrazione, legge la realtà che la circonda mantenendo in filigrana il rapporto di comparazione con le farfalle e la dimensione ambientale, la crisi climatica pervade e contesse la trama della storia: ne costituisce, cioè, un elemento fondante e diviene insostituibile per lo sviluppo del racconto. Dunque, grazie alla raffigurazione metonimica e metaforica delle conseguenze del riscaldamento globale, diventa possibile sottrarsi alle difficoltà correlate alla messa in scena dell'inaudito o dell'eccezionale; tuttavia, la costruzione della storia e dei personaggi continua a risentire, anche in questo caso, della preminenza della diffusione del messaggio ecologico. Difatti, anche se in un primo momento a prevalere sono i meccanismi di immaginazione e rappresentazione, nel prosieguo della narrazione – e in particolare, a seguito dell'entrata in scena del personaggio di Ovid – la necessità di rendere conto degli accadimenti e di ricostruire le cause degli stessi orienta il discorso ecologico verso strategie più didascaliche e d'enunciazione. Ovid Byron, il personaggio-scienziato – figura tipica, per di più, del genere fantascientifico – introduce le spiegazioni tecniche rispetto al comportamento dei lepidotteri e più in generale, rispetto agli equilibri dell'ecosistema terrestre. Si susseguono commenti e digressioni informative che illustrano a Dellarobia (e anche al lettore) le possibili implicazioni delle trasformazioni ambientali e climatiche. Per esempio:

"Mi tiene sveglio di notte quel rapporto» disse lui, offuscando le sue piccole preoccupazioni. «Un innalzamento di quattro gradi della temperatura media globale viene, di fatto, considerato inevitabile. Per cui dovremmo andare al pronto soccorso, come dice lei. E l'accumulo farebbe sentire i suoi effetti per un lungo periodo, anche se smettessimo di emettere carbonio".

"Ma come? Se uno smette, smette" disse Dellarobia più bruscamente di quanto avrebbe voluto.

"Un tempo lo si pensava. Ma ci sono processi che non si possono fermare. Come lo scioglimento delle calotte polari. Il bianco del ghiaccio riflette il calore del sole, e lo manda verso lo spazio. Ma quando il ghiaccio si scioglie, la terra e l'acqua trattengono la radiazione termica, provocando lo scioglimento del ghiaccio circostante. Il che rilascia altro carbonio nell'atmosfera. Questi 'circoli viziosi' continuano a tenerci sotto scacco." [...] (FB p. 285)

Ovid e i ricercatori della sua *équipe* non solo si preoccupano di spiegare a Dellarobia quali siano le conseguenze del riscaldamento globale, ma ragionano anche rispetto ai modi con cui la crisi è raccontata dai mass media e rispetto all'urgenza d'azione che resta ai più inavvertita (es.: «l'ambiente non basta ad attirare l'attenzione del pubblico. Per cui le notizie relative all'ambiente devono essere condite in qualche altro modo. [...] Eppure il pianeta è in fiamme, le isole sprofondano in mare. Le prove sono sotto gli occhi di tutti!»; FB p. 237). A causa del fatto che i personaggi risultano costruiti secondo modelli canonici e senza un'eccessiva complessità psicologica, l'effetto prodotto dalle sezioni espositive declina, ancora una volta, verso lo *storytelling*. Non solo Byron si fa carico delle istanze ecologiche e del messaggio d'invito all'impegno del testo, ma appare stilizzato sulla scia di un prototipico *prince charmant* contemporaneo: risponde, cioè, a una caratterizzazione di soli valori positivi (bello, buono, intelligente...) e diventa oggetto d'amore della protagonista. Difatti, proprio per questi motivi, appare più che palpabile che intervengano a testo dispositivi narrativi tipici del romanzo rosa,⁶¹ che influiscono sia sul quadro dei personaggi e delle loro relazioni, sia sull'architettura dell'intreccio. Inoltre, si rileva la persistenza di una simbologia apocalittica: non solo gli scambi dialogici tra i personaggi evocano una sfiducia di fondo nei confronti della risoluzione della crisi climatica ed evocano un sentimento di complessivo pessimismo, ma il catastrofismo, costante di questa tipologia di intreccio e narrazione come si è più volte osservato, appare qui rafforzato dall'apparato di immagini bibliche che

⁶¹ L'intreccio rosa o amoroso può di nuovo essere ricondotto ai moduli del romanzesco: «*romance* può indicare semplicemente una storia d'amore e quindi anche quelli che da noi si chiamano 'romanzi rosa'». (P. ZANOTTI, *Il modo romanzesco*, cit., p. 7). Ma si rimanda anche a Frye: «il *romance* in particolare è, come si dice, 'sensazionale': predilige gli stimoli violenti, e ben presto le fonti di quegli stimoli diventano chiare per il censore che ne rabbrivisce. L'elemento centrale del *romance* è una storia d'amore, e le avventure eccitanti sono normalmente il gioco preliminare che porta all'unione sessuale» (N. FRYE, *La scrittura secolare*, cit., p. 39).

compongono il *milieu* culturale di Dellarobia. Non solo compaiono riferimenti espliciti all'Apocalisse o al Diluvio Universale (es.: «"Lo sai che cosa dicono il dottor Byron e gli altri? Dicono che se le farfalle sono qui è perché sta succedendo qualcosa di brutto, molto brutto [...] Sembra l'Apocalisse."»; FB 178)⁶² o all'arca di Noè evocata come simbolo di possibile salvezza (es.: «"Che tempaccio, eh? [...] Ho paura che dovremo costruirci un'arca"»; FB p. 166; cfr. anche FB p. 429, p. 430), ma ricorrono anche altre immagini, tra le quali spiccano quelle che alludono alla parabola di Giobbe:

Le veniva l'ansia, se pensava a come sarebbero andate le cose per i suoi figli, al loro futuro. Ora aveva molto di più da perdere, non solo se stessa o le sue ambizioni. Se Ovid Byron era in pena per le farfalle, come si sarebbe sentito vedendo crescere un bambino in un mondo destinato alla rovina? Le venne in mente Giobbe che si graffiava il volto dalla disperazione, seduto sulla cenere. Era così che poteva ridurli l'amore. (FB p. 238)

La rete di riferimenti e di simbologie suscita nel lettore la percezione che la Terra e dunque, l'umanità siano destinate a interfacciarsi, se non con una fine drammatica, almeno con una tragedia ineluttabile. Sebbene l'immagine finale delle farfalle sopravvissute alla pioggia torrenziale infonda fiducia, nel complesso il romanzo subisce l'influenza del tropo apocalittico e risente, anche se in modo implicito e sotterraneo, dei *topoi* della *sci-fi* (evento sensazionale; personaggio-scientista con funzione di aiutante; evoluzione della protagonista). In generale, si può notare come il ripiegamento sugli schematismi tipici della letteratura di consumo (o meglio: tipici del romanzesco più *pop* e *mainstream*), la griglia di rimandi retorici altamente connotati, il motivo della catastrofe che influenza la psicologia dei personaggi (meglio: cfr. *infra*, cap. III.3) e la tendenza divulgativa di alcune porzioni

⁶² Il sentimento apocalittico, che si attiva soprattutto nel personaggio di Dellarobia (personaggio su cui è calibrata la focalizzazione narrativa), si intensifica proprio in relazione alle sezioni di commento informativo: «Dellarobia pensò a Blanchie Bise e ai corsi biblici. Il diluvio universale, Noè, Gesù. "In effetti non mi riesce troppo bene" confessò. "E il futuro dei suoi figli?" Per poco Dellarobia non cadde dal tronco. Quella era la sua paura più grande. [...] "L'acqua" disse Ovid. "Quella la vede anche lei. L'aria calda ne contiene di più. Pensi alla condensa sul parabrezza. La moltiplichi per i metri quadrati che si estendono sopra la sua città. Ne viene fuori parecchia, no? Ecco, il problema è che evapora troppo in fretta dai posti caldi e allaga quelli umidi. Ogni tipo di fenomeno meteorologico è amplificato dal riscaldamento". "Diluvio e pioggia di fuoco, insomma, come nell'Apocalisse..." [...] Si sentiva impotente.» (FB pp. 286-287).

testuali concorrano alla restituzione di *un'atmosfera melodrammatica*.⁶³ La necessità di infondere un messaggio d'impegno⁶⁴ accentua quelle dicotomie (bene/male; giusto/sbagliato) che ricordano il modo romanzesco-melodrammatico e che intervengono, invece, sulle ambizioni *realistiche* che il romanzo potrebbe avere.⁶⁵

I.4.II. Pattern tematici: tra casa, famiglia, ecologia e società

Il tema della crisi personale o familiare, in generale, si coniuga spesso con la narrazione del cambiamento climatico, con il quale si lega ed entra in un rapporto di reciproco rispecchiamento figurale. Anche nel caso di *Flight Behavior*, Dellarobia confronta la sua storia personale con la situazione ecologica e spesso ne inverte i termini in modo implicito o più manifesto (per es., associa il comportamento delle farfalle in diapausa a «una casa priva di isolamento termico» e «a ogni matrimonio»; cfr. FB p. 151). Come si è osservato, la correlazione tra crisi ecologica e crisi individuale/familiare risulta funzionale anche per eludere i problemi di scala relativi alla messa in scena del macro-fenomeno del cambiamento climatico: se il pianeta Terra costituisce l'*dikos* per gli esseri umani e per tutte

⁶³ Ossia un impianto dogmatico bipartito, in cui le distinzioni tra bene e male, tra giusto e sbagliato non ammettono dubbio o perplessità e in cui non ci si interroga rispetto all'impossibilità di reale conciliazione degli opposti o rispetto alle contraddizioni che ne scaturiscono. Si veda: P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, trad. it. di D. Fink, Parma, Pratiche, 1985; I ed. Yale, 1976; soprattutto pp. 48-49, p. 55, p. 58.

⁶⁴ Anche nel romanzo di Kingsolver compare una nota in cui l'autrice non solo rende esplicito al lettore il suo lavoro di ricerca su fonti tecniche sul cambiamento climatico, ma chiarisce anche l'intento edificante del testo (cfr. FB pp. 443-444).

⁶⁵ Il termine, qui, allude a una sfumatura precisa tale per cui con la rappresentazione di una realtà si scioglie un significato Reale che, in genere, non si riesce ad afferrare (cfr. J-P. SARTRE, *Che cos'è la letteratura?*, trad. it. di D. Tarizzo, Milano, Saggiatore, 1963; I ed. it. 1960, p. 121). Ci si riferisce, cioè, alla riproduzione di quello «strappo», uno «squarcio nella nostra stereotipia mentale» (W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, nottetempo, 2013, p. 12) «che coglie impreparata la realtà, o ci coglie impreparati di fronte alla realtà» (*ibidem*). Nell'idea che il fine ultimo della rappresentazione della realtà sia il disvelamento d'una verità («vien fuori contro voglia»; *ivi*, p. 14) o la restituzione di un senso (cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhauser, 2 voll., Torino, Einaudi, 1981; I ed. Bern, 1946; I ed. it. Torino 1956), in questo frangente si osserva come il testo che miri a «una sorta di convergenza asintotica con il mondo reale» nell'idea di potersi sostituire a esso «non è altro che un'astrazione ideologica» (F. BERTONI, *Realismo e letteratura*, cit., p. 111) perché «la scrittura, anche quella più pedissequamente realista, vive nello scarto» (*ivi*, p. 112); se non si operasse in questo modo, il racconto ricalcherebbe «materiali inerti e opachi» (*ibidem*). Quello che si intende sottolineare è come la riproduzione stereotipata di meccanismi melodrammatici e la costruzione di personaggi monodimensionali, oltre che l'esibita adesione al paradigma etico, finiscano proprio per inficiare i meccanismi di costruzione di significato su cui il testo si prefigge di intervenire.

le altre specie viventi, ma rappresentarne a testo i movimenti sistemici e la relativa messa in crisi risulta complesso, l'osservazione e la raffigurazione di un altro *òikos*, quello del nucleo familiare e della casa, può costituire un correlativo oggettivo ideale per riflettere sulle dinamiche relazionale tra esseri e ambiente. Il connubio è riproposto anche in romanzi completamente differenti tra loro sia in senso formale che contenutistico. Per esempio, lo sviluppo del tema ecologico si intreccia con le storie personali dei nove protagonisti anche nel thourouviano *The Overstory* di Richard Powers (2018, tradotto in italiano nel 2019 con il titolo *Il sussurro del mondo*; per le citazioni O).⁶⁶ Nonostante il romanzo tratti del riscaldamento globale in modo quasi indiretto e approfondisca, invece, la questione della tutela ambientale degli spazi boschivi e in particolare, delle foreste vergini, il motivo ecologico è esplicitato fin dalle prime pagine che introducono le vicende familiari dei personaggi, dato che ogni storia si contraddistingue per la presenza di una particolare pianta o di un albero che in modo sempre diverso segna il corso della storia individuale dei protagonisti. Nel romanzo di Powers, testo dal respiro più epico,⁶⁷ il tema ecologico struttura anche l'edificio testuale (e dunque, l'evoluzione narrativa delle singole trame), a partire dal titolo – che indica «l'insieme del fogliame delle chiome di una foresta» (Francucci, 2019) – fino alla divisione in capitoli (rispettivamente: *Radici*, *Tronco*, *Chioma*, *Semi*). Anche nel più distopico *A Friend of the Earth* di Tom Coraghessan Boyle (2000, tradotto in italiano nel 2001 con il titolo *Amico della Terra*; per le citazioni FE),⁶⁸ il rapporto padre-figlia diventa centrale per la declinazione della tematica ecologica: qui, entra in gioco anche una prospettiva generazionale⁶⁹ rispetto alle responsabilità che gli umani hanno nei confronti dei futuri abitanti del pianeta (e non è un caso che sia connesso al rapporto padre-figlio

⁶⁶ Si fa riferimento a: R. POWERS, *Il sussurro del mondo*, trad. it. di L. Vighi, Milano, La nave di Teseo, 2019 (I ed. New York-London, 2018).

⁶⁷ Si intenda l'aggettivo in relazione al quadro teorico introdotto da Ghosh: la storia narrata prende, quindi, in considerazione un lasso temporale che coinvolge più generazioni, la geografia evocata tende a una dimensione ad ampio raggio, i personaggi sono molteplici e centrale è l'influsso del non-umano.

⁶⁸ T. C. BOYLE, *Amico della Terra*, trad. it. di M. Crepax, Torino, Einaudi, 2001 (I ed. New York 2000).

⁶⁹ Come è consueto nella retorica ecologica fin dalle origini delle preoccupazioni rispetto al benessere della Terra (si pensi per esempio alla formulazione del concetto di sviluppo sostenibile da parte del Club di Roma), ci si preoccupa di garantire ai futuri abitanti del pianeta le medesime condizioni di vita del presente.

anche dell'eventuale messaggio ecologico di *The Road* di McCarthy, cfr. *infra* I.4.IV). Così che si tratti di un testo più realistico o più distopico, si osserva la persistenza del correlativo. La riflessione rispetto alle dinamiche che caratterizzano l'ecosistema familiare e relazionale dei personaggi restituisce un quadro che favorisce la comprensione rispetto a come si articola il rapporto uomo-natura: in entrambi i casi, intervengono meccanismi di idealizzazione⁷⁰ (che sfociano in comportamenti di 'conservazione') che inibiscono, in genere, l'osservazione del reale stato di strutturazione del sistema (sia esso familiare o 'naturale'). La lente culturale, cioè, grazie alla quale l'essere umano occidentale interpreta e organizza i poli individuo-famiglia/società e individuo-ambiente/natura risponde dei medesimi punti di rottura ed è per questo motivo, che uno sguardo sociologicamente critico che analizzi le disfunzioni dei rapporti interpersonali può avere un effetto d'attivazione della disamina anche sul versante ecologico ambientale. Per esempio, in *Freedom* di Jonathan Franzen (2010; tradotto in italiano nello stesso anno con il titolo *Libertà*; F per le citazioni),⁷¹ la tematica ambientale appare quasi accessoria⁷² rispetto allo spaccato che lo scrittore consegna della famiglia e della società statunitense; eppure, la prima questione, rappresentando un'eco della seconda, si struttura e riverbera lungo l'asse narrativo sicché «*Libertà* è un romanzo ecologico, infatti, non solo e non tanto perché parla di natura» (Scaffai 2017, p. 54), ma soprattutto perché riproduce il problema ambientale come tensione, come uno degli aspetti che sono messi in crisi nella contemporaneità. All'interno del romanzo di Franzen, a unire i nuclei tematici è la riflessione sull'ideale di libertà, come suggerisce il titolo. I personaggi si muovono e agiscono seguendo la propria versione del concetto e al

⁷⁰ In particolare, per ciò che concerne il problema ecologico, il concetto di *wilderness* e l'evoluzione del pensiero thourouviano rientrano in questa categoria.

⁷¹ J. FRANZEN, *Libertà*, trad. it. di S. Pareschi, Torino, Einaudi, 2014 (I ed. New York 2010; I ed. it. Torino 2011).

⁷² Si precisa che la tematica ecologica è introdotta soprattutto attraverso il personaggio di Walter Berglund. Walter, avvocato ambientalista, diventa amministratore delegato della Fondazione del Monte Ceruleo, che si impegna per la realizzazione di una riserva per la specie della dendroica cerulea, la cui sopravvivenza appare minacciata dalla costante deforestazione. Tuttavia, per la costruzione del parco naturale, la Fondazione (e di conseguenza, anche Walter) accetta di collaborare con grosse aziende del settore estrattivo, che diventano le principali finanziatrici del progetto.

tempo stesso, scendono a compromessi con quanto accade loro nella vita, scoperchiando la *nuda verità* che si cela dietro al processo di mitizzazione valoriale che sta alla base di ogni cultura. Così, rispetto al tema ecologico, Walter incarna certo il modello neo-thouroviano (esemplificativo l'episodio in cui il personaggio, al posto di seguire la campagna di Spazio Libero, «avrebbe probabilmente abbandonato il tour per andarsene a fare birdwatching»; F p. 569),⁷³ ma il suo credo ambientalista risulta corrotto dalla sua connivenza con l'industria del fossile, che finanzia i progetti cui egli partecipa, così che anche quando si dimostra più 'fedele' ai suoi ideali (cfr. F pp. 556 e ss.), le sue istanze non appaiono del tutto credibili al lettore. Ciò che Franzen intende sottolineare è che quella libertà intesa come valore cardine della società borghese, grazie alla quale si organizza la vita degli individui, è la stessa che regola il libero mercato: così, per salvaguardare la libertà delle specie volatili, come desidera fare Walter, bisogna relazionarsi con la «loro libertà [delle società del carbone] di abbattere foreste e spianare montagne» (F p. 240). D'altra parte, Walter è convinto che il problema demografico sia la più grande minaccia per la tutela dell'ambiente e così, fonda l'associazione Spazio Libero, che si impegna a limitare la crescita della popolazione. In tal senso, risulta significativa la discussione che Walter ha con l'amico Richard Katz:

Il vero problema, però, – disse Katz, – è il capitalismo del libero mercato. Giusto? A meno che tu non voglia vietare la procreazione, il tuo problema non sono le libertà civili. Il vero motivo per cui l'idea della sovrappopolazione non ha alcun richiamo culturale è che ridurre le nascite significa porre dei limiti alla crescita. Giusto? E la crescita non è una questione secondaria nell'ideologia del libero mercato. È la sua essenza. Giusto? Nella teoria economica del libero mercato, una cosa come l'ambiente non va tenuta in considerazione. [...] Il capitalismo non può permettersi una discussione sui limiti, perché lo scopo del capitalismo è proprio la crescita illimitata del capitale. (F pp. 412-413)

L'antitesi tra libertà e limitazione appare, così, ben esemplificata dalla questione del problema della sovrappopolazione e dal nome dell'associazione di Walter, Spazio Libero (il quale osserva: «Mi piace perché ruba la parola 'libero' agli avversari, e si appropria della

⁷³ Si veda tutto il capitolo conclusivo in cui abbandona la causa e si ritira nella casa delle vacanze in mezzo alla natura (cfr. F pp. 621-645).

retorica del West libero e selvaggio. Se l'idea decolla potrà anche diventare il nome di un intero movimento, non solo del nostro gruppo. Il movimento dello Spazio Libero»; F p. 417). Al tempo stesso, lungo l'antinomia dei due concetti, si distendono le parabole esistenziali dei protagonisti. Per esempio, Richard, musicista e convinto idealista, alla fine, rinuncia ai suoi valori antisistema e diventa una rockstar di successo. Patty, moglie di Walter e amante di Richard, a sua volta vive il contrasto tra libertà e costrizione sociale, tra autodeterminazione e aspettative su di lei caricate: finisce per esaudire il suo desiderio di «vivere in una bella casa antica e avere due figli [...]», di «essere una mamma eccezionale» (F p. 112) e al tempo stesso, è costretta a fare conti con il vuoto lasciato dalle velleità sportive rinnegate e dall'assenza di altre passioni («aveva troppo tempo *libero*, e questo la stava uccidendo»; F p. 261 corsivo mio). Le stesse relazioni amorose e familiari dei protagonisti sono vissute nel contrasto fra autonomia e dipendenza dall'altro, trasgressione ai vincoli e controllo. Le vite dei personaggi, così, deragliano verso direzioni ironicamente opposte a quanto essi si sarebbero per loro augurati. Ed è proprio attraverso uno sguardo ironico (o meglio, pirandellianamente umoristico)⁷⁴ del narratore che si calibra la portata del messaggio ecologico: non è (solo) la fede ecologista di Walter a consegnare al lettore il senso d'urgenza rispetto al problema del cambiamento climatico («Stiamo andando verso una catastrofe, Patty. Stiamo andando verso un collasso totale. [...] L'effetto serra è una minaccia enorme»; F p. 369), ma è soprattutto grazie all'attenzione della voce narrante nel rimarcare

⁷⁴ La posizione del narratore è spesso ambigua (e questo è dovuto anche al fatto che al narratore onnisciente si alterna una voce narrante interna, quella dell'autobiografia Patty): di conseguenza, sebbene sia evidente la critica sociale avanzata dal romanzo, i personaggi sono spesso compatiti e compresi con empatia. Allora, noi lettori «ridiamo tutti, ma non senza una certa tenerezza. Riconosciamo infatti un meccanismo di pensiero di cui, a dire il vero, non riusciremmo a fare a meno» (L. OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, trad. it. di Alessandro Serra, Milano, Feltrinelli, 1977; I ed. Parigi 1974; p. 295). Di conseguenza, ci si riferisce al concetto di umorismo pirandelliano: «l'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo» (L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 2004, I ed. Lanciano 1908, pp. 224-225).

le contraddizioni esperite dai personaggi nel perseguimento dei loro 'obiettivi verdi'⁷⁵ che la riflessione sul rapporto uomo-ambiente, proprio perché contestualizzata e storicizzata all'interno dell'universo sociale di riferimento, risulta solida ed efficace. L'apparato valoriale attorno al quale ruota la vita dell'individuo e grazie al quale si organizza il sistema relazionale-famigliare è il medesimo, allora, attraverso cui si è determinata la concezione che si ha del naturale e del legame con il non-umano in generale; di conseguenza, l'indagine sulla crisi culturale che coinvolge i rapporti interpersonali e il senso delle esistenze individuali riguarda, se pur in modo più che sotteso, anche le connessioni uomo-natura. Se, come suggerisce Morton, il concetto di Natura è una costruzione socio-culturale che si è plasmata nel tempo assorbendo significati ideologici che inibiscono una vera e propria azione ecologica (cfr. Morton 2007, pp. 14-21), enfatizzare proprio la dimensione socio-culturale del nostro rapporto con l'ambiente rappresentandone le tensioni può avviare un discorso che risulta indirettamente proficuo anche per riflessioni sul problema del cambiamento climatico. Tale discorso emerge in modo chiaro nel romanzo di Franzen, pur senza che il testo risulti didascalico. Invero, sia *The Overstory*, sia *A Friend of the Earth* che *Freedom* tematizzano l'idea di una Natura che necessita di essere protetta – nei primi due i protagonisti si battono per la conservazione delle foreste, nel terzo, come specificato in

⁷⁵ Per esempio, si presta attenzione all'inquinamento prodotto dagli spostamenti degli attivisti e dei loro stagisti («Lalitha, con i soldi di Joey, aveva comprato il biglietto aereo per i venti stagisti che aveva scelto» F p. 567; oppure quando Walter e Lalitha decidono di avventurarsi con un furgone da campeggio: «Avevano un mese libero prima che il lavoro con Spazio Libero entrasse nel vivo, e le loro responsabilità nei confronti della Fondazione del Monte Ceruleo erano terminate. Quanto alle emissioni di CO2 del furgone succhiabenzina, Walter si consolava un po' con il pensiero di tutti gli spostamenti in bicicletta o a piedi dei venticinque anni precedenti [...] Sentiva di potersi permettere uno spreco di petrolio dopo una vita virtuosa, un'estate in mezzo alla natura come ricompensa per l'estate che gli era stata sottratta da ragazzo.» F p. 559). Sempre Walter, che si impegna per la riduzione della popolazione, sogna di avere un figlio con la nuova compagna Lalitha («Era senz'altro un desiderio vergognoso: Walter era il leader di un gruppo contrario allo sviluppo demografico, aveva già avuto due figli da giovane, a un'età deplorabile dal punto di vista demografico, non era più scontento di suo figlio ed era quasi abbastanza vecchio da diventare nonno. Eppure non riusciva a non immaginare di mettere incinta Lalitha. Quella era la base di tutte le loro scopate, il significato racchiuso nella bellezza del suo corpo.» F p. 567). La stessa costruzione della riserva per le specie di uccelli a rischio implica la demolizione del villaggio di Forster Hollow e la rimozione delle cime di cinquemilaseicento ettari di ceste montuose, (cfr. F p. 333), «una pratica deplorabile dal punto di vista ecologico» (F p. 242).

precedenza, ci si occupa soprattutto della salvaguardia della dendroica cerulea – e tuttavia, ottengono effetti differenti. Nel romanzo di Powers, si manifesta una palese adesione a una concezione quasi romantica del mondo naturale (in particolare, vegetale) che sembra redimere i protagonisti anche di fronte al fallimento delle loro azioni (nella fattispecie, il fallimento delle iniziative di ecoterrorismo che portano alla morte di Olivia): sembra che sia il «sussurro del mondo» a salvare i destini dei personaggi e del pianeta, dato che l'*explicit* recita:

Rami che setacciano il cielo, deridono la gravità, si dispiegano ancora. Qualcosa si muove alla base dei tronchi immobili. Niente. Ora tutto. *Questo*, sussurra una voce, da molto vicino. *Questo*. *Ciò che ci è stato dato*. *Ciò che dobbiamo guadagnarci*. *Questo non avrà mai fine*. (O p. 658).

Si accoglie, cioè, un punto di vista di manifesto ottimismo, che si impone come unico asse prospettico attraverso cui interpretare le vicende. E nel momento in cui manca una visione dialettica e bilaterale, il testo si riproduce secondo quegli schematismi che si sono osservati in precedenza: così, ricorrono spesso richiami intertestuali a tema ambientale (impliciti ed espliciti; a fonti filosofiche, letterarie o più tecniche) e il tono, che si rende affabilmente retorico, ostacola la creazione di uno spazio critico nei confronti della realtà rappresentata. Così, nonostante le numerose voci che compongono il mondo narrativo di *The Overstory*, la polifonia del romanzo ne risulta compromessa:⁷⁶ il testo finisce per rispondere allo scopo edificante che l'autore gli imprime. A risultare preminente è proprio l'idea di una Natura romanticizzata – autonoma e capace di sopravvivere alle conseguenze dell'azione umana.

⁷⁶ Ci si riferisce alle teorie bachtiniane secondo cui, con polifonia, si intende l'impossibilità a ricondurre l'interpretazione del reale rappresentato a una *monologia-omofonia*, e cioè a un'unica istanza di verità (cfr. M. BACHTIN, *Il romanzo polifonico di Dostoevskij e la sua interpretazione nella letteratura critica* – 1937, in ID., *Dostoevskij: poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 11-63). Così, la polifonia dipende dalle modalità attraverso cui i personaggi sono costruiti e dall'autonomia della loro voce rispetto a quella dell'autore e del narratore. Nel momento in cui intervengono finalità etiche esplicite, spesso, ciò che viene a mancare è proprio tale organicità del romanzo e delle voci.

Non sperare o disperare o predire o esser colta di sorpresa. Non arrenderti mai, ma dividiti, moltiplicati, trasformati, congiungiti, crea, e resisti perché hai a disposizione tutta la lunga giornata della vita.

Ci sono dei semi che hanno bisogno del fuoco. Semi che hanno bisogno del gelo. Semi che hanno bisogno di essere inghiottiti, corrosi dall'acido digestivo, espulsi come rifiuti. Semi che devono essere sventrati prima di germogliare.

Una cosa può spostarsi ovunque, stando semplicemente ferma.

[...] Arriveranno gli incendi, malgrado tutti gli sforzi, l'avvizzimento e gli alberi sradicati dal vento e le inondazioni. Poi la Terra diventerà un'altra cosa, e la gente la conoscerà di nuovo. I depositi per la conservazione dei semi verranno spalancati. La foresta secondaria ricrescerà con grande irruenza, flessuosa, rumorosa, e aperta a tutte le possibilità. Ragnatele di foreste pulluleranno di specie striate d'ombra e macchiettate di nuovi motivi. Ogni striatura di colore sulla Terra tappezzata ricostruirà i suoi impollinatori. I pesci risaliranno a frotte tutti i bacini idrografici, formando banchi fitti quanto ceppi impilati di traverso lungo i fiumi, migliaia per chilometro. Una volta che *il mondo reale* finisce. (O pp. 654-655).

Nel racconto distopico di Boyle, invece, – racconto in cui si immagina che la Terra nel 2025 sia stata sconvolta dal surriscaldamento globale, molte specie animali siano estinte e il clima non sia più favorevole alla vita – il vecchio Ty, ex ecoattivista (il titolo si rifà al nome dell'associazione internazionale Friends of the Earth) ora guardiano di una riserva naturale, ripercorre le tappe della sua esistenza e in particolare, ricorda la relazione con Andrea e con la figlia Sierra, morta accidentalmente mentre 'occupava' un albero secolare che doveva essere tagliato. Ma il registro tragicomico attenua sia l'allarmismo dovuto al fatto che gli ecosistemi planetari risultano irrimediabilmente compromessi, sia il potenziale effetto consolatorio dettato dalla presenza di personaggi eticamente esemplari come Sierra o dalla rappresentazione della vita nell'area protetta. L'ironia con cui Ty personaggio-narratore legge presente e passato e la natura stessa del protagonista, che conduce un'esistenza irregolare e allo sbando, complicano il punto di vista e rendono più sfumati i significati didascalici del testo. La velata comicità contraddistingue anche la narrazione di Franzen, il quale, in aggiunta, riesce a mostrare come il desiderio di conservazione dell'ambiente sia riconducibile a una concezione culturale del non-umano che continua a rispondere delle logiche di estrazione/distruzione dell'ambiente: se da un lato, è necessario rispettare e proteggere il naturale dagli effetti dell'azione antropica, dall'altro, nella pura materialità, ciò

che compone il territorio costituisce una risorsa di cui servirsi (si veda il dibattito tra Walter e Patty, F p. 368 e ss.).

Il modo comico e una riflessione sulle dinamiche socio-culturali attraverso cui il non-umano è pensato, esperito e sfruttato attivano una visione critica sul reale raffigurato che disveli le tracce di quei processi di sussunzione per i quali la Natura appare in qualità di mito/risorsa e che sono l'effettiva causa dei fenomeni di riscaldamento globale e inquinamento su larga scala. In tal senso, e con una maggiore focalizzazione sul tema e sulla rappresentazione del cambiamento climatico, risulta esemplare il caso di *Solar* (2010) di Ian McEwan.

I.4.III. Strategie IV: il ruolo dell'ironia in *Solar* (2010)

Sfrutta i modi tipici del comico anche *Solar* di Ian McEwan (2010; tradotto in italiano nello stesso anno; per le citazioni So).⁷⁷ Micheal Beard, fisico già vincitore di un Nobel, è direttore del Centro di Ricerca per le Energie Rinnovabili di Reading, in Inghilterra. Tuttavia, nonostante il suo ruolo, Beard si preoccupa più delle relazioni extraconiugali della moglie Patrice, che della causa ambientale: scettico rispetto alla riuscita dei progetti del Centro, desidera soltanto consolidare la sua posizione nel mondo accademico e approfittare dei finanziamenti statali stanziati per lo sviluppo sostenibile. Di ritorno da una spedizione nell'Artico, sorprende a casa Tom Aldous, uno degli amanti di Patrice nonché giovane ricercatore dell'*equipe*. In quel frangente, il ragazzo muore in modo accidentale e Beard, dopo aver inscenato un finto omicidio e aver fatto ricadere le colpe dell'incidente su un altro amante della moglie, Rodney Tarpin, si impossessa del progetto di ricerca di Aldous. Seguendo gli appunti del giovane post-doc defunto, riesce a brevettare una tecnologia capace di creare energia solare artificialmente. La parabola tragicomica del professore si conclude quando questo e gli altri inganni da lui messi in atto nel corso delle vicende vengono smascherati dagli altri personaggi della storia. All'interno del romanzo, le strutture

⁷⁷ Si usa l'edizione: I. MCEWAN, *Solar*, trad. it. di S. Basso, Torino, Einaudi, 2015 (I ed. London 2010; I ed. it. Torino 2010).

del comico coinvolgono diversi livelli narrativi, che comprendono sia la conformazione dei personaggi che la costruzione del racconto. In primo luogo, si consideri la caratterizzazione del protagonista: Micheal Beard, cialtrone opportunisto, incarna da un lato una compagine di valori negativi che ostacolano i processi di identificazione tra lettore e personaggio, dall'altro, inetto ed eccessivo, risulta, già a partire dal suo primo ritratto, una figura quasi caricaturale che suscita un'incontestabile simpatia.⁷⁸

Apparteneva a quella categoria di uomini – tendenzialmente spiacevoli, quasi sempre calvi, bassi, grassi, intelligenti – che, per ragioni misteriose, attraggono certe belle donne. O così credeva, e pensarlo pareva bastare. Aiutava inoltre il fatto che alcune lo considerassero un genio bisognoso di redenzione. Ma l'attuale Micheal Beard era un soggetto in condizioni mentali limitate, anedonico, monotematico, sofferente. Il suo quinto matrimonio si andava disgregando e lui avrebbe dovuto sapere come comportarsi [...] (So p. 5).

L'effetto comico è prodotto non solo dalla caratterizzazione di Beard – che, esuberante e sregolato, ingordo e donnaio, appare come il perfetto antieroe –, ma anche da alcuni episodi che lo vedono protagonista (per es.: l'episodio della minzione durante la spedizione al Polo a seguito della quale si lacera gravemente il membro; l'episodio del reflusso gastrico durante una conferenza di cui è tra i principali relatori). In tal senso, anche situazioni di per sé tragiche, come la morte di Aldous, assumono tratti umoristici e anche gli argomenti più seri, come la descrizione dei rischi legati al riscaldamento globale, risultano venati da un tono ironico. In particolare, «il modo satirico con cui vengono rappresentati gli atti e i pensieri di Beard [...] contrasta con gli ideali positivi legati alla ricerca di una soluzione al cambiamento climatico» (Scaffai 2017, p. 119) tanto che lo stesso problema ambientale appare ridimensionato e non è avvertito come una minaccia (i cambiamenti climatici «rappresentavano una delle svariate voci dell'elenco delle tragedie incombenti che fanno da

⁷⁸ Già Scaffai nota: «La narrazione infatti è costruita in modo che il lettore simpatizzi con Beard, attenuando il giudizio sul punto di vista idiosincratico del personaggio e sui suoi stessi comportamenti. [...] Per facilitare l'empatia con il personaggio di Beard, McEwan ricorre ora alla focalizzazione interna, ora al discorso diretto libero» (N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 120). L'adesione alla prospettiva del protagonista diventa centrale perché si attivi quella lettura disincantata rispetto al discorso ecologico.

sfondo ai notiziari»; So p. 19). Lo scetticismo con cui il personaggio guarda alla realtà si traduce in una critica all'ingenuo idealismo che anima chi pensa di poter 'salvare il pianeta' («Era cinico e morboso da parte sua divertirsi all'idea, ma non poteva farci niente: come pensavano di riuscire a salvare un pianeta tanto più vasto dello spogliatoio? – Sempre ammettendo che il pianeta ne avesse bisogno, cosa si cui Beard dubitava.»; So p. 96).⁷⁹ E se a dubitare che il riscaldamento globale possa costituire un problema effettivo è proprio chi, invece, in qualità di esperto della materia, dovrebbe essere paradossalmente più accorto e preoccupato, allora l'effetto ironico generato si estende a tutta la categoria rappresentata dal protagonista, ossia il mondo scientifico e accademico. Infatti, Beard e suoi stretti collaboratori appaiono più interessati agli investimenti economici che alla reale riuscita dei progetti e anzi, arrivano a sperare che il cambiamento climatico inasprisca i suoi effetti proprio perché, in caso contrario, non riceverebbero ulteriori finanziamenti (cfr. So pp. 257-260 e soprattutto: «Se il pianeta non si riscalda, siamo fottuti», So p. 259): Beard per rassicurare il collega Hammer riporta un lungo elenco di «buone notizie» (So *ibidem*), ossia lo informa sui dati rispetto alle conseguenze del riscaldamento globale e conclude il suo discorso con un'enfatica battuta, «Fidati, Toby. È una catastrofe. Ti puoi rilassare.» (So p. 260). Anche l'idealismo del giovane Aldous è interpretato in una prospettiva ironica:

Aldous ricordò a Beard – era la quindicesima persona a farlo nell'arco di dodici mesi – che dieci su dieci, o forse nove su dieci anni dell'ultimo decennio del ventesimo secolo erano stati i più caldi mai registrati. Prese poi a riflettere sulla sensibilità climatica, sull'aumento delle temperature dovuto all'emissione di CO₂ doppia rispetto ai livelli dell'era preindustriale. All'ingresso in Londra, si era passati all'irraggiamento forzato, seguito dalla solita litania sulla riduzione dei ghiacciai, il processo di desertificazione, il depauperamento delle barriere coralline, l'alterazione delle correnti oceaniche, l'innalzamento del livello dei mari, la scomparsa di questo e di quello, eccetera eccetera, mentre Beard sprofondava nello sconforto della disattenzione, non perché il *pianeta* fosse

⁷⁹ Lo spogliatoio cui si fa riferimento nella citazione è il locale a uso comune presente nella nave in cui Micheal viaggia assieme al gruppo di spedizione dell'Artico. Si suggerisce un parallelismo tra l'incapacità delle persone a bordo di rispettare le regole dello spazio condiviso e le difficoltà a ottenere che accada lo stesso su larga scala, con le risorse del pianeta. Sull'uso della parabola nel romanzo, si veda: G. GARRARD, *Solar: Apocalypse Not*, in AA. VV., Ian McEwan. *Contemporary Critical Perspectives*, London – New York, S. Groes ed., Bloomsbury, 2013, pp. 123-136.

in pericolo – di nuovo quell'espressione demenziale – ma perché qualcuno glielo stava raccontando con tanto entusiasmo. Ecco che cosa non sopportava delle persone politicamente impegnate: che giustizie e catastrofi fossero il loro late materno, la loro linfa vitale, la sorgente del loro piacere (So pp. 44-45).

E l'«entusiasmo» caratterizza anche l'atteggiamento dei membri della spedizione nell'Artico: il gruppo – ospite di una nave superlusso, le cui emissioni sarebbero state pareggiate «con la posa di tremila alberi in Venezuela» (So p. 57) – avrebbe dovuto contare una ventina tra scienziati e artisti, i quali avrebbero dovuto «constatare di persona gli effetti del riscaldamento globale (So *ibidem*). Tuttavia, si scopre che Beard non solo è l'unico scienziato dell'*equipe*, ma è anche il solo a non essere allarmato per le possibili conseguenze dei cambiamenti climatici: «No, non poteva reggere, tutto quell'ottimismo lo devastava. A parte lui, erano tutti preoccupati del riscaldamento del pianeta e tutti lietissimi» (So p. 82). I membri del gruppo si ritrovano a cena e discorrono della questione ambientale («il secolo si era concluso e il cambiamento climatico restava una preoccupazione marginale [...]»; So p. 92) e immaginano possibili soluzioni («che cosa era necessario fare, quali accordi occorreva stipulare tra nazioni litigiose [...]»; So *ibidem*).

Beard non avrebbe mai ritenuto possibile di potersi ritrovare in una stanza a bere con tante persone conquistate dalla stessa stravagante ipotesi, e cioè che sarebbe stata l'arte nelle sue forme più nobili, dalla poesia alla scultura alla danza, dalla musica assoluta all'arte concettuale, a sollevare la questione del cambiamento climatico, a esaltarla, analizzarla, a rivelarne tutto l'orrore e la bellezza perduta e la spaventosa minaccia, e a indurre il pubblico a riflettere e reagire in prima persona o a esigere altrettanto dagli altri. Lui restava seduto in un silenzioso sbigottimento. L'idealismo era così estraneo alla sua indole che non sarebbe stato in grado di formulare obiezioni. (So p. 95).

La tirata satirica, dunque, si orienta verso quell'atteggiamento *naïf* tipico dei progressisti del ceto medio della società occidentale che attribuiscono all'arte lo «scopo di deviare il corso di una catastrofe» (So *ibidem*): in modo implicito, si può individuare anche una visione critica rispetto a quello che il romanzo in sé può fare in relazione alla causa

ecologica.⁸⁰ Lo sguardo disincantato di Beard sovverte ogni ipotesi di moralismo: così, nonostante il testo ragguagli il lettore rispetto alla situazione ambientale e climatica, anche attraverso lunghe digressioni informative ricche di dati e previsioni scientifiche, il senso dell'enunciazione risulta sempre rovesciato e l'interpretazione si apre a un terzo grado di lettura.⁸¹ Il meccanismo appare particolarmente evidente nel momento in cui il professor Beard, invitato a Londra per tenere una conferenza sulle condizioni in cui versa il pianeta, pronuncia il suo discorso sull'emergenza climatica tra crampi allo stomaco e nausea, causati dalla sua abbuffata al rinfresco organizzato per l'evento (cfr. So pp. 174-188). Sebbene gli argomenti portati all'attenzione del pubblico siano scientificamente corretti e moralmente condivisibili (es.: «O rallentiamo e infine interrompiamo il consumo, o una catastrofe umana ed economica di enormi proporzioni si abatterà sulla generazione dei nostri nipoti»; So p. 180), in primo luogo il discorso è pensato ancora una volta per attrarre nuovi finanziatori del progetto per l'energia solare artificiale; *in secundis*, Beard stesso non crede all'urgenza della situazione ma recita una parte con il solo fine di avere nuove collaborazioni («"Il nostro pianeta" disse *cogliendosi alla sprovvista* "sta male"»; So p. 178 corsivo mio); infine, la serietà del ragionamento appare del tutto disinnescata dai dolori da indigestione accusati dal professore. A una maggiore intensità retorica del discorso corrisponde un peggioramento progressivo dello stato fisico di Beard, il quale riesce a concludere l'intervento giusto in tempo per voltarsi e vomitare dietro le quinte del palco. Nonostante si pronunci in modo assertivo sulle politiche da attuare per evitare che l'ecosistema terrestre sia compromesso,

⁸⁰ Lo stesso McEwan, infatti, è stato invitato a partecipare alla Cape Farewell Expedition a Spitsbergen insieme ad altri sedici artisti e intellettuali per testimoniare gli effetti del riscaldamento globale, in modo che potesse essere uno stimolo per una nuova produzione artistica sul cambiamento climatico – situazione che non si distanzia da quanto raccontato nel romanzo rispetto alla spedizione nel Circolo polare artico. In ogni caso, *Solar* costituirebbe il risultato finale di quest'esperienza. Il romanzo, così atteso da esser stato recensito prima della sua uscita (cfr. G. GARRARD, *Ian McEwan's Next Novel and the Future of Ecocriticism*, in «Contemporary Literature», 50, 2009, 4, pp. 695-720.) avrebbe, poi, almeno in parte deluso le aspettative proprio per la scelta di organizzare il racconto in chiave comica (cfr. ID., *The Unbearable Lightness of Green: Air Travel, Climate Change and Literature*, in «Green Letters: Studies in Ecocriticism», 17, 2013, 2, pp. 175-188).

⁸¹ L'ironia come dispositivo retorico implica che «the said and the unsaid together make up the third meaning – the ironic meaning» (L. HUTCHEON, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London and New York, Routledge, 1994, p. 60).

Beard, non costituendo un personaggio eticamente attendibile, non può ispirare credibilità nel lettore, che finisce per irriderlo. Non solo l'eventualità che il messaggio d'impegno sia preminente all'interno del testo viene scongiurata, ma anche il catastrofismo che risulta spesso soffuso nelle narrazioni del cambiamento climatico appare ridimensionato. Micheal, proprio mentre riflette sul senso d'apocalisse imminente correlato agli effetti del riscaldamento globale, sottolinea come sia una «radicata tendenza dell'uomo [...]» quella di «credere da sempre di vivere alla fine dei tempi» (So p. 20) e come, nel momento in cui la fine del mondo non si avvera, l'attenzione degli uomini si focalizzi su un'altra catastrofe incombente: in questo modo, «la vocazione apocalittica si era inventata l'ennesimo mostro», ossia la crisi climatica (So *ibidem*).⁸² Eccesso, paradosso satirico, rovesciamento ironico sono gli strumenti retorici che McEwan utilizza per risemantizzare quei *pattern* formali che sono stati individuati con un certo grado di costanza nei testi di cui si è trattato fino a qui: la figura dello scienziato-esperto – figura che spesso si fa sostenitrice della causa ecologica anche in senso didascalico-morale – (1), l'enunciazione informativa che inquadra la gravità della situazione ambientale e le possibili conseguenze per il pianeta (2), l'impiego del dato o della fonte tecnica per avvalorare la descrizione dei fenomeni legati al clima (3) e il catastrofismo di fondo (4). Lo scrittore britannico sfrutta, poi, il riempitivo in modo tradizionale, anzi «l'ordinarietà del quotidiano» (cfr. Ghosh 2017; Moretti 2001) è portata alle estreme conseguenze, dal momento che non solo Micheal tende a preoccuparsi di più della sua vita privata che del cambiamento climatico, ma la questione ecologica, anche tra le persone più sensibili al tema, finisce per diventare un mero argomento di conversazione (come accade alle cene nella nave al Polo), qualcosa del quale è impossibile occuparsi davvero. Si veda anche lo scambio tra Beard e la sesta compagna, Melissa:

Ma anche Melissa aveva la stoffa del matematico. Beard l'aveva vista completare il sudoku sul giornale alla velocità con cui altri avrebbero compilato un modulo, sbrigandosi a finire prima di andare al lavoro. Ammirava la sua missione e leggeva

⁸² Le stesse considerazioni si possono ritrovare nel discorso che lo scrittore ha tenuto a Stanford nel 2007, poi pubblicato sotto il titolo *Blues della fine del mondo* (cfr. I. MCEWAN, *Blues della fine del mondo*, Torino, Einaudi, 2008).

fedelmente ogni articolo sui mutamenti climatici. Una volta tuttavia gli disse che *prendere l'argomento con la serietà dovuta avrebbe significato non pensare ad altro ventiquattr'ore su ventiquattro*. Il resto diventava irrilevante, al confronto. Perciò, come tutte le persone di sua conoscenza, anche lei non era in grado di prendere la cosa seriamente, non fino in fondo almeno. *La vita quotidiana non lo permetteva*. A Beard capitava di citare questa osservazione parlando in pubblico (So pp. 199-200 corsivo mio).

Nel brano riportato, l'esagerazione iperbolica induce a guardare con occhio critico all'individualismo attorno al quale sono costruite le vite dei personaggi, a loro volta imitazioni calzanti dei membri del ceto medio globalizzato. Il modo ironico agisce, poi, in funzione dello smascheramento di quei processi che a livello sociale fanno sì che il riscaldamento globale non sia concepito tanto quanto fenomeno, ma sia stato inconsciamente metabolizzato e destrutturato attraverso la costituzione di un discorso ecologico condiviso, grazie al quale *entra nel quotidiano*, ma in qualità di 'accessorio', argomento di conversazione, oggetto di speculazione commerciale, etc.. In tal senso, la scelta di tematizzare il cambiamento climatico soltanto attraverso soluzioni enunciative (non ci sono, cioè, a testo rappresentazioni mimetiche di fenomeni legati al riscaldamento globale) si rivela funzionale proprio allo scopo di mettere in luce i processi culturali attraverso i quali si elabora il fenomeno, ossia plasmandolo e assimilandolo alle strutture concettuali predefinite che generano il senso di consuetudine delle nostre vite singolari. Il filtro comico, dunque, incide anche sul significato del riempitivo, ossia quello spazio testuale che raccoglie quegli episodi superflui che restituiscono un effetto di realtà nella rappresentazione del quotidiano della vita borghese (cfr. Moretti 2001): si ride e dunque, si critica (cfr. Bergson 1991)⁸³ l'incapacità dei personaggi di uscire dalla propria soggettività e di relazionarsi con le vere implicazioni della crisi climatica, le quali o vengono elaborate attraverso il tropo apocalittico o vengono ignorate. L'uso dell'ironia, dunque, concorre a far

⁸³ Ci si riferisce alla funzione sociale del comico teorizzata da Bergson: secondo il filosofo, «il riso è, innanzi tutto, una correzione. [...] Il riso castiga certi difetti suppergiù come la malattia castiga certi eccessi» (H. BERGSON, *Il riso: saggio sul significato del comico*, intro. di F. Ceccarelli; trad. it. e curatela di F. Stella Milano, Rizzoli, 1991; I ed. Parigi 1900; I ed. it. Bari 1916, p. 150).

riemergere il rimosso dell'inconscio collettivo e al tempo stesso, rimodula anche la struttura del racconto attraverso il rovesciamento dei dispositivi narrativi convenzionali della *cli-fi*.

I.4.IV. Cosa può fare il riempitivo? Qualche riflessione su *The Road* (2006)

Nel presente paragrafo, si intende ampliare il ragionamento sull'uso del riempitivo e per farlo, si sceglie di prendere in esame il caso di *The Road* di Cormac McCarthy (2006; tradotto in italiano nel 2007 con il titolo *La strada*; per le citazioni R).⁸⁴ All'interno del romanzo di McCarthy, si immagina un mondo post-apocalittico in cui le condizioni climatiche si sono irrigidite, gli esseri viventi sono stati decimati (in particolare, piante e animali quasi non esistono più), la società è collassata e i due protagonisti, un padre e un figlio senza nome, cercano di sopravvivere spostandosi lungo una strada deserta per raggiungere i territori più a sud. Sebbene, dunque, il testo rappresenti *un* cambiamento climatico, non si menziona nello specifico il *global warming*; anzi, per quanto le cause della catastrofe non siano esplicitate, lo scenario descritto parrebbe corrispondere a quello di un inverno nucleare (ossia la situazione che si verificherebbe a seguito di una guerra nucleare e che prevederebbe un drastico raffreddamento del pianeta dovuto allo strato di detriti che permeerebbe l'atmosfera a seguito della detonazione delle bombe). In ogni caso, *The Road* è diventato un modello paradigmatico anche per quei romanzi che approfondiscono la tematica ecologica: oltre al già citato *Qualcosa, là fuori* (cfr. *infra* I.3.I.b.), risulta un intertesto esplicito per *Strada provinciale tre* di Vinci (cfr. *infra* II.3.II). Sebbene il testo aderisca in modo conclamato al modello post-apocalittico, sia per ciò che concerne i *topoi* situazionali e tematici che per lo svolgimento dell'intreccio e non tratti nell'effettivo del riscaldamento globale, il romanzo di McCarthy costituisce un caso narrativo degno di nota anche ai fini del discorso intrapreso sulla rappresentazione del cambiamento climatico. In particolare, meritano attenzione due scelte narrative operate dall'autore: la prima consiste nella laconicità del racconto rispetto a cosa abbia causato la catastrofe; la seconda dipende

⁸⁴ L'edizione di riferimento è: C. MCCARTHY, *La strada*, trad. it. di M. Testa, Torino, Einaudi, 2014 (I ed. New York 2006; I ed. it. Torino 2007).

dall'uso che si fa del riempitivo. Difatti, se in genere, nelle narrazioni fantascientifiche che immaginano un mondo alternativo, ricorrono spiegazioni rispetto a cosa sia avvenuto e rispetto a cosa abbia prodotto lo scenario distopico raffigurato, in *The Road*, non sono presenti apparati testuali che chiariscano in modo esplicito cosa sia successo, ma si possono carpire solo pochi dettagli attraverso i ricordi e i *flashback* del padre protagonista. Il racconto procede in modo ellittico e si sostanzia per lo più di descrizioni e sommari narrativi. I due protagonisti, padre e figlio, che sono diretti verso sud alla ricerca di condizioni di vita più favorevoli, sono ritratti mentre cercano di soddisfare i propri bisogni primari: i due personaggi trascorrono la maggior parte del tempo camminando, cercando cibo e riparo ed evitando aggressioni nemiche, mentre i loro dialoghi sono rari, concisi e orientati su questioni pratiche. Dunque, il racconto 'si riempie' delle succinte descrizioni dei gesti minimi dei due *eroi*, che si delineano come piccole note a margine di un'esistenza guidata dall'istinto di sopravvivenza – e che, dunque, non conserva nulla di *eroico*. Il cronotopo della strada designa non solo il *set* delle vicende, ma condiziona l'andamento della storia, che appare regolata dal motivo dell'incontro e del viaggio teso a una destinazione (cfr. Bachtin 1979, p. 245). Il senso del tempo non può esser avvertito nella realtà collassata dei personaggi, che, quindi, vivono la successione dei giorni senza potercisi orientare, «nel silenzio», come si suggerisce nel frammento incipitario al romanzo (R p. 3; frammento che descrive invero il sogno da cui si sveglia il padre, ma che proietta il lettore nella realtà sfigurata del racconto). La percezione della progressione temporale è garantita dall'uso del «*blanc*», degli spazi bianchi, che coprono di volta in volta una porzione di tempo che varia dall'ora (per es.: cfr. R p. 5) ai giorni (cfr. R p. 161). Lo stile è asciutto, le informazioni sono poche: i punti di ancoraggio spazio-temporali sono spesso vaghi e indefiniti oppure contrassegnati dalla ripetizione sicché si ha la sensazione che le giornate dei due personaggi si svolgano in modo sempre uguale. L'azione messa in scena, dunque, è ridotta al minimo e la rappresentazione si focalizza sulla gestualità quotidiana: la componente d'*adventure* tipica del romanzesco – e dunque, anche del genere fantascientifico (cfr. Zanotti 1998, pp. 5-23) – risulta ridimensionata. Anche l'effetto di straordinarietà connesso alla raffigurazione della

catastrofe (o meglio: del post-catastrofe) appare stemperato dalla riproduzione del quotidiano: l'incredibile e l'eccezionale, assorbiti nella normalità d'ogni giorno, perdono i loro connotati favolistici e diventano a tutti gli effetti condizioni di realtà di fronte a cui non si prova stupore. A livello formale, di nuovo la ripetitività di situazioni e descrizioni (es.: presenza di cadaveri, incontri con bande di cannibali, etc.) designa un ritmo iterativo della narrazione che contribuisce alla percezione d'un effetto di ordinarietà attribuito a ciò che di norma costituirebbe un'eccezione. La necessità della situazione si imprime sulla conformazione della vita così che anche le azioni più semplici, come quelle finalizzate a rispondere ai bisogni fisiologici fondamentali, non solo ne sono condizionate, ma divengono di per sé centrali, proprio perché la sopravvivenza non è più garantita nel mondo immaginato da McCarthy. Difatti, proprio la rappresentazione della *nuda vita* (cfr. Agamben 1995) costituisce l'espedito attraverso cui si infonde a testo il senso del disastro avvenuto: così, la catastrofe c'è, senza esser menzionata.⁸⁵ Assorbita nel consueto e riprodotta sottoforma di tensione, l'apocalisse, non più *evento* (cfr. Badiou 1988) ma condizione strutturale dell'esistenza, si manifesta nella sua autentica capacità di trasfigurare e integrarsi alla realtà: non è l'accadimento di per se stesso a essere un problema, ma il nuovo ordine che da esso deriva. Narrazione declinata attraverso il principio dell'indefinitezza e costruzione dell'intreccio attraverso la focalizzazione sui dettagli del quotidiano costituiscono due meccanismi tra loro interagenti e capaci di disattivare l'allarmismo che spesso caratterizza i racconti della fine. Allora, quella rappresentata in *The Road* si rivela un'apocalisse 'neutralizzata' e per questo motivo, attraversata, esperita, canalizzata nella vita d'ogni giorno. E proprio questo processo di naturalizzazione consente di riscrivere il senso dell'apocalittica di McCarthy: l'esperienza del mondo devastato dalla catastrofe consente al lettore che si immedesima nella storia di vivere le contraddizioni che appaiono sottese al racconto apocalittico. Come De Martino sostiene in *La fine del mondo* (2019), ogni

⁸⁵ In relazione alla violenza che ne scaturisce, Baldi parla di «un rumore di fondo che scandisce la quotidianità degli individui» (V. BALDI, *L'universo mortifero della Strada di Cormac McCarthy*, «Intersezioni» Fascicolo 1, aprile 2015, pp. 123-144, doi: 10.1404/79203, p. 124).

narrazione della fine risponde a un'esigenza conservativa dell'assetto valoriale e culturale di riferimento; inoltre, nel saggio, si registra la tendenza dell'apocalittica più recente a non proporre un esito palingenetico del racconto o una ricostituzione dell'equilibrio di partenza, cosa che secondo l'antropologo, sarebbe sintomo della crisi irrisolta della società occidentale. Entrambe le caratteristiche si dimostrano costitutive anche della trama mccarthiana. Si possono leggere in ottica conservativa sia i richiami a Dio (soprattutto cfr. R p. 4, p. 217) o in generale, le allusioni metafisiche del testo, sia le scene in cui si indugia sulla pistola (per es.: cfr. R pp. 4-5) e sulla lattina di Coca-Cola (cfr. R p. 18, p. 113), oggettifeticcio che sono allegoria della cultura statunitense.

Uscirono dalla porta di sicurezza sul retro. Nella stradina alle spalle del supermercato c'erano alcuni carrelli, tutti molto arrugginiti. Riattraversarono il negozio in cerca di un altro carrello ma non ne trovarono. Vicino alla porta c'erano due distributori automatici di bibite che erano stati rovesciati a terra e aperti con un piede di porco. Monetine sparse nella cenere. L'uomo si sedette, passò la mano fra gli ingranaggi delle macchine sventrate e nella seconda riuscì ad afferrare un freddo cilindro di metallo. Ritirò lentamente la mano e si ritrovò a guardare una lattina di Coca-Cola.

Papà, che cos'è?

È un regalo. Per te.

Ma che cos'è? Vieni.

Siediti.

Gli tolse lo zaino dalle spalle e se lo sistemò accanto, sul pavimento, poi infilò il pollice sotto la linguetta di alluminio e aprì la lattina. Avvicinò il naso al leggero sfrigolio che ne usciva e la passò al bambino. Forza, bevi, disse.

Il bambino prese la lattina. Fa le bollicine, disse.

Forza.

Guardò il padre, poi inclinò la lattina e bevve. Rimase lì a pensarci per un attimo. È proprio buona, disse.

Sì. Infatti. (R p. 18)

Tuttavia, è vero che si attiva anche un rovesciamento dei miti della società americana, come quello della frontiera (cfr. Turner 1959)⁸⁶ o quello kerouachiano della libertà. La superstrada in cui è ambientata la storia non costituisce più il simbolo del sogno americano

⁸⁶ Al tema occorrerebbe dedicare uno spazio più ampio per poter prendere in considerazione anche il resto della produzione mccarthiana e in particolare, i romanzi denominati trilogia della frontiera (*All the Pretty Horses*, 1992; *The Crossing*, 1994; *Cities of the Plain*, 1998).

e della sua evoluzione, ma si presenta come una nuda lastra di cemento. Anzi, nonostante i protagonisti sperino di trovare, percorrendola, condizioni di vita migliori, una volta giunti a destinazione, ossia alla costa, si scoprono delusi nel constatare che anche il mare non è più quello di un tempo, che gli animali non sono sopravvissuti nemmeno a sud e che non ci sono segni evidenti di civiltà (cfr. R pp. 164-167). Dunque, muovendosi verso le terre ignote, non si conquista niente, né si ottiene salvezza.⁸⁷ La convivenza con le conseguenze della catastrofe, l'assenza di altre prospettive e gli sforzi impiegati per la mera sopravvivenza riscrivono il senso della vita: non solo ai protagonisti sembra assegnato un incontrovertibile destino di morte, ma ogni azione che essi compiono si carica di un significato drammatico, dal momento che, nel mondo collassato immaginato da McCarthy, l'esistenza si svuota di significato e non appare degna d'esser vissuta. Così, non si può che empatizzare tragicamente con la scelta della madre di abbandonare marito e figlio e suicidarsi (cfr. R pp. 43-46), dato che le categorie di bene e male, giusto e sbagliato non sono più applicabili. Tragica, infine, appare la scoperta del mare nero e privato d'ogni forma di vita che un tempo lo animava: l'arrivo alla costa rappresenta, così, l'apice della sorte disperata riservata ai due personaggi. Ma, se la sofferenza permea il quotidiano, allora ogni gesto di padre e figlio, entità senza nome (e in un quadro siffatto, archetipiche), esprime la massima tragicità dell'esistere in un mondo irrimediabilmente deformato e privato d'ogni possibilità di futuro.⁸⁸ Difatti, un'atmosfera tragica è soffusa lungo tutto l'arco narrativo, anche nei passaggi che ritraggono «l'ordinarietà del quotidiano» (cfr. Ghosh 2017; Moretti 2001): nel

⁸⁷ E la salvezza non è garantita nemmeno fuori dal continente (cfr. R p. 185) e fuori dal pianeta (cfr. R p. 120, p. 186): interessante è il fatto che si menzioni Marte (R p. 120), soprattutto se ci si pone in relazione alle fantasie scintiste di conquista del pianeta rosso, fantasie che emergono nell'ambito di quel pensiero prometeico sviluppatosi in risposta alle sfide sollevate dall'Antropocene (cfr. P. MISSIROLI, *Teoria critica dell'Antropocene*, cit., pp. 31-64).

⁸⁸ In tal senso, si noti che lo stile asciutto e la concisione delle frasi concorre alla restituzione d'un senso di tragico, inteso anche qui come modo, sulla scorta di Szondi: «Esso è piuttosto un modo, una determinata maniera in cui l'annientamento minaccia di compiersi o si compie, e cioè quella dialettica. Tragico è soltanto *quel* soccombere che deriva dall'unità degli opposti, dal ribaltamento di una cosa nel suo contrario, dall'autoscissione. Ma tragico è anche soltanto il soccombere di qualcosa, cui perire non è consentito, dopo il cui allontanarsi la ferita non si chiude.» (P. SZONDI, *Saggio sul tragico*, curatela di F. Vercellone, intro. di S. Givone, trad. it. di G. Garelli, Torino, Einaudi, 1996; I ed. Frankfurt am Main 1961, pp. 74-75).

«realismo distopico» di McCarthy (Baldi 2015, p. 127),⁸⁹ anche l'azione più elementare, proprio perché orientata a una disperata sopravvivenza, diviene *assoluta*, cioè scevra, per gli eroi che la compiono, dal giogo dell'irrelevanza e al contempo, se analizzata nell'ottica del suo scopo ultimo, cioè la salvezza, si riscopre futile e vana.

In particolare, per avvertire la progressione tragica, diventano centrali il rapporto padre-figlio e la diversa percezione del mondo che contraddistingue le due figure: mentre l'uomo ha conosciuto un'altra conformazione della realtà, per il bambino, nato e cresciuto alla *fine dei tempi*, quello che si trova ad avere di fronte è l'unico mondo possibile e lo interroga con uno sguardo più disponibile e immaginativo rispetto all'eventualità di una sua trasformazione. L'uomo è consapevole che «il bambino era l'unica cosa che lo separava dalla morte» (R p. 23):

Nessuna lista di cose da fare. Ogni giornata sufficiente a se stessa. Ogni ora. Non c'è un dopo. Il dopo è già qui. Tutte le cose piene di grazia e bellezza che ci portiamo nel cuore hanno un'origine comune nel dolore. Nascono dal cordoglio e dalle ceneri. Ecco, sussurrò al bambino addormentato. Io ho te. (R p. 42).

E una volta precluse le possibilità di salvezza, resta solo la morte:

Tossiva. Tossiva. Si chinò, appoggiandosi le mani sulle ginocchia. Sapore di sangue. La lenta risacca strisciava e frizzava nel buio e l'uomo pensò alla propria vita, ma non c'era nessuna vita a cui pensare e dopo un po' tornò indietro. Prese una scatoletta di pesche dal borsone, la aprì e seduto davanti al fuoco mangiò le pesche piano piano a cucchiariate mentre il bambino dormiva. Il fuoco divampava nel vento e le scintille volavano sulla sabbia. Si appoggiò la scatoletta vuota fra i piedi. Ogni giorno è una menzogna, disse. Ma tu stai morendo. Questa non è una menzogna. (R p. 181).

L'uno riconosce nell'altro la propria ragione di vita e al tempo stesso, l'uno vede nell'altro «un alieno», «un essere venuto da un pianeta che non esisteva più» (R p. 117). Il rapporto padre-figlio si costruisce secondo il movimento oscillatorio di distanza e vicinanza

⁸⁹ Si intende sottolineare che, se si può utilizzare la categoria di *realismo*, è proprio per via della focalizzazione sulle azioni consuete e ordinarie che organizzano la vita degli individui nello scenario rappresentato.

e nella mancata conciliazione del contrasto si rafforza il senso del tragico. E la sostanza della relazione genitoriale si disvela proprio attraverso i gesti e le parole più ordinari e quotidiani.

Dunque, il riempitivo rimodulato in un contesto d'eccezione come quello rappresentato in *The Road* ne modifica il significato e infonde a testo una tensione drammatica che risulta altresì palpabile; inoltre, il paradigma dell'indeterminatezza che regola la costruzione narrativa, sia dal punto di vista delle figure (senza nome e quasi senza storia), sia dal punto di vista dell'orientamento spazio-temporale (un paesaggio che si presenta approssimativamente identico e una durata imprecisata) rafforzano l'effetto tragico soggiacente all'intreccio. Sebbene il romanzo di McCarthy non tratti del cambiamento climatico, quello che si può rilevare ai fini del discorso che si sta cercando di elaborare in merito è che *The Road* è costruito in modo diametralmente opposto a quanto suggerito da Ghosh, che propone di limitare l'uso del riempitivo in favore di una maggiore centralità del non-umano (cfr. Ghosh 2017). La rappresentazione dell'agentività del non-umano, tuttavia, rischia di intensificare quel catastrofismo che appare iscritto non solo nelle storie della fine in generale, ma anche (e soprattutto) nel modo in cui noi membri della società occidentale ci relazioniamo al problema della crisi climatica e ambientale (di cui i romanzi costituiscono un rispecchiamento).⁹⁰ Allora, è bene ricordare cosa un romanzo può fare di per sé, quale conoscenza può trasmettere e come essa costituisca una peculiarità propria della forma, che si distingue così da un saggio sul tema o da un testo scientifico: se i secondi possono analizzare il fenomeno e spiegarne la genesi e le caratteristiche, la letteratura si interroga ed esplora le relazioni tra l'uomo e il mondo e nello specifico, il romanzo ne indaga le implicazioni a partire da un punto di vista particolare, attraverso storie e personaggi nella loro dimensione singolare e soggettiva. E il riempitivo consente al lettore di accedere alla prospettiva privata degli eroi e al contempo, conferisce alla narrazione un effetto di realtà che ne predispone immedesimazione e attraversamento.

⁹⁰ Allora, la crisi climatica finisce per essere un'apocalisse tra le apocalissi: non è importante quale sia la catastrofe narrata, perché si finisce per riprodurre la medesima parabola narrativa tale per cui il futuro risulta incerto o precluso. Si veda quanto detto in *Introduzione*.

Quindi, più che il cambiamento climatico o la catastrofe ambientale in sé, ciò che conta sia sondato a testo è la relazione che intercorre tra l'ecosistema in mutamento e gli esseri umani che con quel mutamento si confrontano. In tal senso, il riempitivo diventa lo spazio testuale in cui può emergere una riconfigurazione dell'esserci e dell'abitare: se si trasformano anche i comportamenti più abituali o il nostro rapporto con essi, allora, si può percepire come il Reale abbia inciso sulla nostra costruzione della Realtà (cfr. Lacan 1975). Dunque, il riempitivo, anche quando si sofferma sul quotidiano e sull'abituale, diventa funzionale per il racconto del cambiamento climatico o dell'Antropocene più in generale (termine qui inteso come processo trasformativo della concezione culturale strutturata del mondo) nel momento in cui disinnesci l'angoscia apocalittica tipica delle narrazioni della crisi (1) e favorisce l'immedesimazione nella situazione rappresentata attivando il senso dell'esserci e l'osservazione delle relazioni uomo-mondo, in potenza ridisegnandone il senso (2). Anche se la catastrofe, intesa come trauma o Reale lacaniano, rimane sullo sfondo, la Realtà e l'*Umwelt* di riferimento subiranno una ricalibrazione nel momento in cui si attraversa il processo di trasformazione; al contrario, all'interno del processo di messa in scena, la focalizzazione sulla crisi fa emergere come i meccanismi di elaborazione e modificazione non siano stati innescati e ciò che resta sia la frattura tra ordine simbolico e mondo.

Dunque, con il presente paragrafo, si intende sottolineare che, se, come si è più volte ribadito, la società occidentale contemporanea, a livello culturale, tende a interpretare quanto accade attraverso il filtro della catastrofe e dell'apocalisse, quello che, attraverso il romanzo, si può fare è rovesciare questo filtro d'interpretazione del reale e disinnescare il potenziale ansioso-paralizzante.⁹¹ Nel caso specifico di *The Road*, la mancanza di riferimenti al disastro e la messa in scena della *nuda vita* consentono di *attraversare* la catastrofe, di

⁹¹ Kaplan paragona tale stato psicologico alla sindrome da stress post-traumatico, che, tuttavia, in questi termini interviene prima che il trauma sia realmente avvenuto: cfr. E. A. KAPLAN, *Climate Trauma. Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, New Brunswick-New Jersey-London, Rutgers University Press, 2016; EAD., *Is Climate-Related Pre-Traumatic Stress Syndrome a Real Condition?*, in «American Imago», 77(1):81-104, January 2020, DOI: 10.1353/aim.2020.0004.

esperirla e di abitarla. Sebbene il romanzo di McCarthy costituisca un modello narrativo, non si tratta di un caso isolato. Per esempio, in *Oryx and Crake* (2003),⁹² primo libro della trilogia di MaddAddam di Margaret Atwood, non solo la descrizione della vita quotidiana dell'ultimo uomo rimasto sul pianeta, Snowman/Jimmy, ma anche il suo ricordo rispetto alla società scomparsa, già in rovina sia da un punto di vista socio-politico che ecologico, concorrono alla soppressione dell'angoscia apocalittica: in particolare, se il mondo prima dell'estinzione dell'umanità si delineava come già catastrofico proprio a causa dell'azione umana, la seconda 'apocalisse' narrata dal romanzo può riconfigurarsi in una chiave inquietantemente positiva. I nuovi abitanti della Terra, i crakers, creati dall'amico di Jimmy, Crake, responsabile anche della diffusione del virus che ha annientato la specie umana, riescono a vivere in modo armonico con l'ambiente naturale che li circonda. In questo caso, dunque, è la costruzione dell'intreccio, che attiva il tragico attraverso la logica del *pharmakon*,⁹³ e l'accorpamento del filone distopico e di quello post-apocalittico insieme che rimodulano l'interpretazione dell'evento catastrofico, innestando una nuova possibilità di lettura sicché esso «riguarda la fine tanto quanto l'inizio» (Malvestio 2021 A, p. 115). È, invece, la struttura ottocentesca dei romanzi di Houellebecq a consentire al lettore di abitare il mondo anche dopo il suo collasso. Quindi, soluzioni narrative più tradizionali, che mettano al centro proprio il quotidiano, funzionano bene in un contesto delineato come

⁹² M. ATWOOD, *Oryx e Crake*, trad. it. di R. Belletti, Milano, Ponte alle Grazie, 2021 (I ed. Toronto 2003, I ed. italiana: *L'ultimo degli uomini*, Milano, 2003).

⁹³ Il tragico si attiva nel momento in cui l'estinzione dell'umanità si può interpretare secondo un duplice orizzonte, uno incentrato sul benessere umano e l'altro sulla salvaguardia del pianeta. Le azioni di Crake, cioè, sono contemporaneamente «veleno e da cura. Crake è contemporaneamente il creatore di una nuova specie e il distruttore di quella vecchia [...] La pillola è dunque una cura e insieme un veleno, e nelle intenzioni del suo creatore è una cura proprio in quanto è un veleno: la Terra non è più in grado di sostenere la vita umana, lo spazio e le risorse stanno finendo rapidamente, e l'ambiente va sempre più deteriorandosi, dunque per Crake la soluzione logica non può essere altro che eliminare il problema alla radice, sostituendo la razza umana con una specie nuova e migliore.» (M. MALVESTIO, *Raccontare la fine del mondo*, cit., p. 116). Malvestio non solo riprende l'analisi di Cooke (G. COOKE, *Technics and the Human at Zero-Hour: Margaret Atwood's Oryx and Crake*, in «Studies in Canadian Literature», n° 31, 2, 2006, pp. 105-125), ma suggerisce come la logica che muove le azioni di Crake sia la medesima che ha condotto la società del romanzo al baratro. In ogni caso, il dilemma etico non trova soluzione, nello stesso modo in cui non trova soluzione all'interno di *The Road* in relazione al suicidio della madre.

straordinario (che attinge al meraviglioso, all'inverosimile): riducendo la componente di *adventure*, limitando la spiegazione rispetto al mondo immaginato, sfruttando la messa in scena del quotidiano e la riflessione monologica si ottiene quello che Baldi ha definito «realismo distopico» (Baldi 2015, p. 127). D'altro canto, invece, quello che si può notare è che la narrazione mimetica della realtà abbia assorbito l'immaginario della catastrofe e che se ne avvalga spesso senza mediazioni, paradossalmente aumentandone il potenziale ansiogeno e facendone, cioè, un'immagine totemica svuotata di significato. Così, come accade per esempio nel romanzo di Kingsolver, nonostante la presentazione del tema del cambiamento climatico si dimostri originale ed efficace, esso finisce per radicarsi a testo proprio attraverso i moduli abusati dell'anticipazione apocalittica: in tal senso, i dispositivi culturali con cui ci si relaziona al problema risultano rafforzati, sicché non si sviscera *realmente* il problema, ma se ne incrementa l'afflato mitico. Per questo motivo, sia in area anglofona che italo-fona, scandagliare la questione ecologica da un punto di vista socio-culturale – e dunque, analizzarla come oggetto culturale (ad es.: come discorso conviviale tra i personaggi della storia, come accade in *Solar*) od osservare come sia assorbita all'interno delle strutture sociali esistenti (ad es.: all'interno del sistema lavorativo attraverso l'etichetta di ecosostenibilità) – si rivela una strategia più efficace per disinnescare quei processi di assimilazione di cui, in genere, si fatica a rendersi conto agiscano e plasmino lo sguardo con cui si interpreta la realtà.

Si chiuda, quindi, la parentesi e si ritorni sui testi italiani.

I.5. Fantascienza, fantastico e fiaba nelle narrazioni del cambiamento climatico e dell'Antropocene

Nella digressione delle pagine precedenti, si sono prese in considerazione anche opere che rientrano nel genere fantascientifico, cosa che riporta all'attenzione la questione dei generi avanzata da Ghosh (cfr. *infra* 1.I), che si chiede se forse la fantascienza non «sia meglio equipaggiata della letteratura tradizionale» (Ghosh 2017, p. 82) per narrare il cambiamento climatico e in generale, la nuova era antropocenica. Se dare una risposta netta in tal senso appare un'operazione ostica e delicata – e controproducente rispetto al discorso che si sta

cercando di costruire, nel complesso, si può constatare come abbia, però, ragione Heise (cfr. Heise 2018 online) nel sottolineare che la *sci-fi* sia riuscita a preservare e a rimodulare le convenzioni tipiche dell'epica che Ghosh auspica possano, se adottate, rinnovare la forma del romanzo borghese/*mainstream*. Oltre al romanzo di Arpaia – che è stato esaminato in precedenza in relazione all'uso delle fonti scientifiche – si può osservare come il connubio tra fantascienza e sviluppo del tema ecologico sia produttivo anche in area italiana.⁹⁴ In ogni caso, si è più volte registrato come l'immaginario fantascientifico, distopico e post-apocalittico influenzi di per sé il modo attraverso cui a livello collettivo si immagina il futuro e si interpreta la realtà così che anche nelle narrazioni più realistiche ricorrono spesso espressioni o paragoni che rimandano al bagaglio culturale della *sci-fi* e in particolare, a quello più *pop* e connotato dei *blockbuster*. Si noti, d'altra parte, come alcuni elementi futuristici si inseriscano anche in narrazioni verosimili in modo più strutturale, come accade nel caso di Pecoraro: non solo *La vita in tempo di pace* è ambientato nel prossimo futuro, ma si ipotizza anche l'uso di una tecnologia all'avanguardia capace di riprodurre gli ecosistemi scomparsi senza che sia percepibile la differenza tra copia e originale. Certo, l'approccio è *soft*, a bassa intensità e non si insiste troppo sull'aspetto tecnologico. Tuttavia, questa pervasività dell'immaginario *sci-fi* trova giustificazione nel fatto che alcune prefigurazioni e fantasie legate al genere si sono di per sé avverate, e cioè *la realtà si avvicina sempre più alla fantascienza*:⁹⁵ intelligenza artificiale, modificazioni eugenetiche ed esplorazioni su Marte

⁹⁴ Per avere un quadro rispetto alla materia si veda: AA.VV., *Italian Science Fiction and the Environmental Humanities*, a cura di D. Finch-Race, E. Guaraldo, M. Malvestio, Liverpool University Press, 2023; il numero 43 di «Narrativa» (2021), *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee* (<https://doi.org/10.4000/narrativa.413>), curato da Daniele Comberiati e Luca Somigli, in cui si osserva come il genere sia spesso utilizzato per trattare temi di critica sociale e d'impegno civile, con particolare riguardo per i problemi ecologici e transfemministi. Infine, appare importante segnalare come anche la produzione transmediale del movimento Solarpunk (tra i cui autori spicca Francesco Verso) non solo abbia fatto del tema ecologico l'asse portante della produzione, ma si impegni a immaginare dei futuri utopici in cui, grazie all'implementazione tecnologica, gli esseri viventi riescono a sopravvivere al cambiamento climatico e collaborino per la creazione di società più giuste.

⁹⁵ «And yet, despite all the necessary caveats and disavowals, it cannot be denied that we find ourselves living in science fictional times» (G. CANAVAN, *Preface*, in AA. VV., *Green Planets. Ecology and Science Fiction*, a cura di G. Canavan, K. Stanley Robinson, Wesleyan University Press, Middletown, 2014, pp. IX-XII, il riferimento è a p. IX).

non sono più così distanti dalla realtà, anzi, sembra facciano sempre più parte del quotidiano. Così, nella produzione fantascientifica contemporanea «si seguono le tracce di una fantascienza “riflessiva”, piuttosto che esogena» (Spaziante 2019; online), ossia la tendenza è quella di rappresentare distopie a bassa intensità ambientate in un vicino futuro, come accade per esempio in *Black Mirror* (2011-in produzione). Ma la fantascienza non serve solo a speculare sul prossimo futuro, perché, se il quotidiano si rende sempre più *straordinario*, si sfruttano i modi e i meccanismi del genere, che di per sé è più avvezzo a rappresentare l'incredibile e renderlo una componente centrale della narrazione, sicché spesso gli scenari distopici divengono proiezione e trasfigurazione della condizione dell'uomo contemporaneo: si veda, per esempio, il caso di *Squid Game* (2021-in produzione),⁹⁶ come allegoria delle dinamiche della società del capitale. Allora, come Rosemary Jackson (cfr. Jackson 1986) attribuiva al fantastico una funzione sociologica e psicoanalitica, grazie alla quale è possibile sovvertire l'ideologia dominante del periodo storico d'appartenenza, si può asserire che, in generale, tale compito sia oggi assolto dalla produzione fantascientifica (soprattutto dal filone distopico o post-apocalittico).⁹⁷ Ma se da un lato è vero che le distopie contemporanee ambiscono a scuotere lo *status quo*, dall'altro non riescono a proporre un'alternativa convincente proprio perché spesso si ripropongono materiali narrativi abusati: in tal senso, l'incapacità di immaginare nuovi scenari finisce per riconfermare i paradigmi culturali di riferimento.⁹⁸ Sembra, cioè, che il genere si sia atrofizzato su se stesso e abbia perso la sua capacità mitopoietica o la sua funzione utopica (cfr. Jameson 2007). Infatti, i racconti fantascientifici (e complessivamente il modo fantastico

⁹⁶ Si specifica che le vicende narrate si svolgono nel corso dell'anno 2020.

⁹⁷ Si vedano in merito le riflessioni di Suvin, Jameson, Fisher: D. SUVIN, *Le metamorfosi della fantascienza: poetica e storia di un genere letterario*, trad. it. di O. del Buono, Bologna, Il mulino, 1985 (I ed. Yale, 1979); F. JAMESON, *Il desiderio chiamato utopia*, trad. it. di G. Carlotti, Milano, Feltrinelli, 2007 (I ed. New York, 2005); M. FISHER, *Realismo capitalista*, op. cit..

⁹⁸ Si è qui riformulato in modo libero la conclusione di: U. K. HEISE, *What's the Matter with Dystopia*, in «Public Books», 02/01/2015 (<https://www.publicbooks.org/whats-the-matter-with-dystopia/>). Tuttavia, ritornano alla mente anche il celebre adagio attribuito a Jameson/ Žižek e le riflessioni di Fisher in merito a *I figli degli uomini* (2009) di Cuarón (cfr. M. FISHER, *Realismo capitalista*, pp. 25-42).

e meraviglioso),⁹⁹ ipotizzando nuovi mondi, influenzano l'immaginario individuale e collettivo: sognare e raffigurare il *novum* – «la strana novità», la «*raison d'être*» della fantascienza (Suvin 1985, p. 54; cfr. *ivi*, pp. 85-108) – significa, tra le altre cose, contrastare quel «senso della fine» (Kermode 2020) che contraddistinguerebbe la forma romanzo e più in generale, sarebbe funzionale al superamento di una visione nichilistica della realtà e del futuro. Tuttavia, se nel corso del tempo si è arrestata proprio la ricerca di innovazione contenutistica e formale e la tendenza sembra quella di rivisitare *topoi* abusati e divenuti fin troppo rassicuranti e famigliari, allora proprio quella funzione d'opposizione sociale e d'espressione del rimosso o del represso risulta indebolita.

Per quanto concerne l'area italiana, poi, orientativamente l'immaginario narrativo appare condizionato da quello anglo-statunitense¹⁰⁰ e al tempo stesso, si può riconoscere come, a volte, nei testi si ripropongano materiali tipici del fantastico e del fiabesco, le cui macchine mitologiche, affondando le radici in un passato ancestrale e perduto, hanno, se non estinto del tutto, per lo meno attenuato o sopito la loro funzione normativa, prescrittiva e repressiva (cfr. Jesi 1980, 2002). Altro aspetto che appare rilevante è il fatto che fantastico e fiabesco (soprattutto quest'ultimo) si siano strutturati attraverso un'affiliazione e un'interconnessione con il comico,¹⁰¹ sicché tale contaminazione tra generi può risultare

⁹⁹ Scrive Ceserani: «Il modo fantastico ha operato, come ogni vero e grande modo letterario, una forte riconversione dell'immaginario, ha insegnato agli scrittori vie nuove per catturare significati ed esplorare esperienze» (R. CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 113). Rispetto alla produzione fantascientifica si contano diversi riferimenti alla capacità del genere di produrre nuovi immaginari; rispetto alle questioni che interessano il presente lavoro, si noti come Haraway accosti l'acronimo SF di Science Fiction all'espressione "*Speculative Fabulation*" (si veda la n. 7 dell'introduzione dell'edizione italiana a cura di C. Durastanti di D. HARAWAY, *Chthulucene*, op. cit.; e anche: D. HARAWAY, *SF: Speculative Fabulation and String Figures*, Documenta und Museum Friedericianum 2011). Suvin, invece, marca la distinzione tra fantascienza e fantastico/fiaba, suggerendo che la prima sfrutti «l'interazione di straniamento e cognizione», per cui l'immaginario offerto dal genere non sia completamente slegato dalle contingenze reali come accade per i secondi (D. SUVIN, *Le metamorfosi della fantascienza*, cit, p. 23).

¹⁰⁰ Per un quadro più completo sugli sviluppi del genere in Italia e le relative influenze, si rimanda all'introduzione di S. BRIONI, D. COMBERIATI, *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, in particolare p. 30.

¹⁰¹ «Il legame tra fantastico e umoristico, così come quello tra fantastico e fiabesco, è presente in questa narrativa sin dall'inizio, sin dai racconti di Hoffmann. L'umoristico rinvia in prima istanza a elementi di gioco letterario, di distanziamento parodico dalla narrazione; ma in seconda istanza esso rinvia a qualcosa di più

proficua nell'ottica di ovviare alla monodimensionalità negativa evocata dagli scenari catastrofici o distopici. In tal senso, si rivelano interessanti i casi di *Bambini bonsai* (2010; BB per le citazioni) di Paolo Zanutti¹⁰² e di *Anna* (2015; A per le citazioni) di Niccolò Ammaniti.¹⁰³ Il romanzo di Zanutti, *Bambini bonsai*, si configura come una distopia a basso contenuto tecnologico (il *novum* suviniano non è preponderante), in cui emerge una commistione con l'intreccio fiabesco. La storia ripercorre l'infanzia di Pepe in una Genova devastata, in cui le persone sono costrette a vivere all'interno di un agglomerato per proteggersi dalle condizioni climatiche avverse. Il tema centrale è quello del passaggio dall'infanzia all'età adulta ed è proprio lo sguardo fanciullesco dei protagonisti a produrre una vicinanza con la fiaba o con il fantastico. Nel testo di Ammaniti, invece, si immagina che la diffusione di un'epidemia, la Rossa, abbia causato la scomparsa degli adulti in tutta la Sicilia e forse, anche nel resto della Penisola. In entrambi i casi, dunque, i protagonisti sono dei bambini, cosa che legittima il ricorso a una prospettiva più magica e fiabesca: è lo sguardo ingenuo e ottimista dei protagonisti che presenta al lettore la realtà devastata e il paesaggio in rovina, sguardo che ne ridisegna, così, i connotati in relazione a un ridimensionamento dell'angoscia apocalittica che di norma è veicolata dal codice narrativo. L'attenuazione del nichilismo soggiacente alle narrazioni della fine, allora, si sviluppa più nella forma, che nella materia narrata: se, cioè, il mondo rappresentato è sempre in rovina, la struttura narrativa condizionata dal motivo del viaggio dell'eroe e la prospettiva fanciullesca attraverso cui sono presentati scenari ed eventi generano nuove possibilità narrative, cosa che appare evidente soprattutto in *Anna*. Infatti, mentre il romanzo di Zanutti si presenta come una retrospettiva, cosa che riduce tale effetto,¹⁰⁴ la struttura progressiva

profondo, alle operazioni linguistiche del comico, agli affioramenti dell'inconscio, alla vita del corpo e della materialità.» in R. CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 112.

¹⁰² Per le citazioni si fa riferimento all'edizione: P. ZANOTTI, *Bambini bonsai*, Milano, Ponte alle Grazie, 2018.

¹⁰³ Per le citazioni si fa riferimento al testo: N. AMMANITI, *Anna*, Torino, Einaudi, 2015.

¹⁰⁴ Pepe diventato adulto si rivolge a Sofia (la cui identità è chiarita alla fine della storia) per spiegarle quanto accaduto in «quegli anni» (BB, p. 11), prima che l'infanzia fosse finita, prima che le tempeste fossero cessate (cfr. BB *ibidem*). Nella prima sezione del romanzo la voce narrante di Pepe ormai adulto è connotata da un certo grado di distanza rispetto al contenuto narrativo, mentre nel corso del testo, man mano che il

dell'intreccio di *Anna* e il finale aperto riescono a infondere l'idea di una risoluzione positiva. Nello specifico, Ammaniti immagina che in un futuro non troppo distante – le vicende sono ambientate nel 2020 – la diffusione di una malattia abbia causato la scomparsa di tutti gli adulti, con un conseguente collasso della società. I protagonisti della storia sono Anna e suo fratello minore Astor, che cercano di sopravvivere come possono in un mondo in cui cibo, acqua ed elettricità non sono più garantiti. Dapprima, i due cercano di proteggersi all'interno delle mura di casa, il Podere del gelso (Anna esce dalla proprietà solo per procacciarsi il necessario per vivere), mentre, poi, si ritrovano costretti a muoversi verso il «Fuori» (A, p. 53), sospinti anche dall'idea di trovare il leggendario paio di scarpe Adidas, che secondo il racconto di alcuni, permetterebbe di ritornare alla realtà in cui tutti gli adulti sono ancora in vita e la Rossa non si è diffusa. Al movimento progressivo rispondono l'avanzamento degli spostamenti lungo la A29 verso «il continente», sia il processo di crescita dei protagonisti: il viaggio a piedi intrapreso dai personaggi diventa allegoria del viaggio dell'eroe, ossia del motivo tradizionalmente sotteso al genere del romanzo di formazione e della fiaba, cui, dunque, il testo di Ammaniti rimanda.¹⁰⁵ Al tempo stesso, le descrizioni dell'ambiente circostante fungono da specchio della caratterizzazione

protagonista accede in modo sempre più agile ai ricordi, aumenta anche il grado di focalizzazione interna rispetto alla storia raccontata così che si osserva un duplice atteggiamento rispetto al contenuto narrato, uno più coinvolto, più vicino alla prospettiva di Pepe fanciullo, l'altro più malinconico dell'adulto che richiama alla mente un passato andato perduto. Il presente narrativo, dunque, appare venato da una nota d'amara nostalgia.

¹⁰⁵ Alberto Carli sottolinea come la fiaba costituisca una componente di primaria importanza non solo per lo sviluppo della storia, ma anche per la conformazione dei personaggi che intervengono nel testo, i quali sembrano ricoprire le tipiche funzioni fiabesche riconosciute da Propp. Inoltre, «in *Anna* il ricorso alle suggestioni della fiaba è uno degli elementi principali che l'autore adotta per illuminare e rendere emotivamente accettabile la catastrofe. Le fiabe, infatti, fanno parte del *patchwork* che compone il romanzo, così come del superamento della barriera che separa il fantastico dal romanzo di formazione, e rientrano nella narrazione con soluzioni diverse. Addirittura, a prescindere per ora dal ricordo diretto di fiabe molto note all'interno del testo, è l'intero romanzo a essere fiabesco, inanellando una dopo l'altra le tipicità del genere, innervandole nella distopia in modo scoperto e riproponendo la struttura rigida della fiaba in termini pienamente letterari. Per esempio, il viaggio che Anna e suo fratello Astor intraprendono dalla Sicilia per raggiungere il continente è un viaggio di formazione, che potrebbe essere riassunto nell'anaforico «cammina, cammina, cammina». Durante il percorso la protagonista si confronta con sé e con il mondo, raggiungendo il vertice della maturità consentita dalla situazione.» in A. CARLI, *Niccolò Ammaniti e l'inconsueta domesticità della catastrofe: neo-fantascienza, distopia e fiaba*, in "Studi Medievali e Moderni" XXVI, 2, 2022, Napoli, Paolo Loffredo iniziative editoriali, 2022 (pp. 185-205), p. 198 (corsivo mio).

psicologica della bambina, sicché si disinnesci l'angoscia trasmessa dalle rovine in funzione di una riconfigurazione semantica del paesaggio osservato. Nei meccanismi d'interpretazione della realtà, intervengono moduli che sono tipici della fiaba, del racconto fantastico e folklorico, che almeno in parte sono giustificati dalla focalizzazione interna predisposta dalla narrazione, ma che d'altro canto, invece, rispondono a una costruzione ibrida dell'edificio testuale. Attraverso queste scelte narrative, il catastrofismo tipico della distopia risulta meno impattante, anzi viene quasi *scongiurato*. La dimensione magico-fiabesca, che è effusa a testo già dalle prime pagine, appare veicolata soprattutto dalle descrizioni dei luoghi. Così, nell'episodio iniziale in cui si introduce il personaggio di Anna, allo scenario di devastazione (lo stradone è raffigurato come una distesa desertica perché «gli incendi dell'estate avevano bruciato la pianura e c'era rimasto poco o niente da mangiare»; sulla strada ci sono «automobili con i vetri sfondati» e delle città rimangono solo i «resti»; A, p. 13) si oppone l'atteggiamento giocoso della bambina, che «corre[va] sull'autostrada stringendo le cinghie dello zaino che le rimbalzava sulla schiena» (A *ibidem*) e che «marciando [...] Contava quanti passi ci volevano per fare un chilometro, contava le macchine blu e quelle rosse, contava i cavalcavia» (A *ibidem*). Il gioco e la fantasia riscrivono il paesaggio attraversato sicché, agli occhi della piccola, la strada deserta «si srotola[va] come un filo di liquirizia» (A p. 21). Il Podere del gelso, poi, si configura non solo come rifugio, ma assume connotati quasi magici dal momento che sembra sia l'unico luogo sfuggito alla devastazione degli incendi. Allo stesso modo, il Fuori e il continente, attraverso anche l'indeterminatezza che contraddistingue i due toponimi, rimandano all'atmosfera fiabesca del 'lontano, lontano' e si caricano di un valore mitico/mistico. In particolare, quando Anna deve spiegare ad Astor come sia il mondo fuori dalla casa, sfrutta proprio il registro fiabesco per imporre al fratello un «divieto protettivo» (Carli 2022, p. 202).

Anna, per convincere il fratello a lasciarsi rinchiudere [nello sgabuzzino], ogni sera raccontava le storie del Fuori. Lui le ascoltava in silenzio fino a quando il suo respiro si faceva regolare e il pollice gli cadeva di bocca.

Il Fuori, oltre il bosco magico, era una tavola morta. Nessuno era scampato alla furia del dio Danone (Anna lo aveva chiamato così in onore dei budini al cioccolato che

ricordava con nostalgia): uomini, bestie, bambini. Loro due avevano la fortuna di vivere in quel bosco così nascosto e fitto che la divinità non riusciva a vederci dentro. Lì si erano rifugiati i pochi animali sopravvissuti. Oltre gli alberi c'erano solo buche e ruderi abitati dai fantasmi. In fondo ai fossi spuntavano il cibo e la roba. A volte germogliavano scatole di tonno, a volte barrette di cereali, a volte giocattoli e vestiti. In quel mondo si aggiravano i mostri di fumo servitori del dio Danone. Giganti fatti di re, nei racconti di Anna, i mostri di fumo si trasformavano in animali preistorici, uguali a quelli sul *Grande libro dei dinosauri*. Attendevano solo che Astor facesse un passo oltre il podere per mangiarselo vivo.

- E non posso scappare? Io sono molto veloce.

Anna era categorica. - Impossibile. E poi anche se non ci sono i nostri di fumo l'aria è velenosa e ti ucciderebbe. Superi la rete e dopo pochi metri muori.

Astor non era molto convinto. - E perché tu no?

- Perché quando tu eri troppo piccolo mamma mi ha dato una medicina speciale e i mostri non possono farmi nulla. - Ma altre volte diceva: - Io sono magica. Sono nata così. Quando morirò la magia passerà a te e potrai uscire e andare a prenderti da mangiare da solo. (A, pp. 53-54)

Appare interessante segnalare come anche il *Quaderno delle cose importanti* – un quaderno della madre dei due protagonisti (ormai deceduta) redatto per spiegare loro come muoversi nel mondo senza di lei (nonché intertesto inserito nella narrazione per chiarire al lettore gli antefatti) – conservi un tono quasi fiabesco: le informazioni sono ridotte al minimo e semplificate in modo da essere accessibili a dei bambini (es.: «la mamma se ne sta andando per colpa di un virus che si è diffuso in tutto il mondo» oppure «dopo un po' che si diventa grandi cominciano ad apparir le prime macchie rosse»; A p. 41 e p. 42). Oltre al filtro favolistico come chiave di lettura del reale, ci si avvale anche della leggenda e del racconto folklorico, come nel caso delle storie di Cola Pesce, della Picciriduna e delle scarpe magiche. L'ibridazione non caratterizza solo i generi e i modi, ma anche i contenuti, così che, come si può notare nel brano riportato, «mostri di fumo» e «magia» si accostano a nomi e oggetti tipici della società dei consumi («il dio Danone» e «scatolette di tonno»). Anche l'oggetto magico di cui i personaggi vanno alla ricerca è un paio di *sneakers* di cui si sottolinea la marca, Adidas: l'elemento *pop* (che ricorda anche il passato *cannibale* di Ammaniti) si svuota della sua attribuzione di valore primaria, quella di oggetto di tendenza e di *status symbol*,

per riconfigurarsi (iperbolicamente)¹⁰⁶ nello strumento grazie al quale riportare il mondo alla normalità. La commistione di questi elementi si riproduce anche nelle descrizioni del paesaggio che i bambini attraversano lungo il viaggio: nelle fotografie di Castellammare, Cefalù, Palermo, si alternano così elementi tipici degli scenari post-apocalittici (edifici abbandonati, rifiuti, automobili distrutte, etc.), oggetti della *pop culture* e della società del consumo e proiezioni fanciullesche che ridisegnano i significati del paesaggio così configurato (es.: a Palermo, «nulla era stato risparmiato dalla furia della devastazione» e al contempo l'orizzonte costellato «di tetti e terrazze di palazzine che spuntavano dalla macchia come pezzetti di Lego gettati sulla moquette verde»; A pp. 190-191). Da un lato, la contaminazione dei registri innova l'immaginario post-catastrofe tipico del genere, dall'altro la prospettiva fanciullesca attenua la disperazione veicolata dal paesaggio distrutto sicché l'ambiente appare trasfigurato su diversi livelli.¹⁰⁷ Di per sé, a restare costitutiva del respiro di fievole lietezza che avvolge il testo è la conformazione dell'intreccio, sempre rilanciato dal motivo della *quête* (prima del fratello Astor e poi delle calzature magiche e dell'approdo al continente) e dopo un culmine tragico, investito di una nuova possibilità narrativa grazie al rinvenimento delle Adidas. La possibilità che l'incantesimo abbia l'effetto sperato rimane insondata, ma l'afflato mitopoietico che la soluzione narrativa porta con sé continua a lavorare nell'immaginazione del lettore.

¹⁰⁶ L'insistenza su *brand*, *slogan*, barattoli, supermercati svuotati e ristoranti turistici abbandonati rimanda a quella società dei consumi che con la diffusione della Rossa è venuta meno e i cui valori hanno perso ogni importanza: ne rimangono, tuttavia, le vestigia come persistenza sia del paesaggio che della memoria. Il fatto che siano proprio delle Adidas ad assolvere la funzione fiabesca dell'oggetto magico sembra rispondere a un monito implicito rispetto all'eccessivo investimento semantico che si attribuisce agli oggetti, alle marche e alle mode. Gli oggetti rivelano la loro natura di feticcio e caduta la mitologia a essi soggiacente (cfr. R. BARTHES, *Miti d'oggi*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1974; I ed. Paris 1957; I ed. it. 1962, aumentata 1989, in particolare: *La nuova Citroën*, pp. 147-149), ciò che rimane è una cosa senza attributo (che dunque può essere risignificata). In tal senso, l'Antropocene delineato da Ammaniti è quello dell'*era degli scarti* (cfr. M. ARMIERO, *L'era degli scarti*, cit. p.19).

¹⁰⁷ Le descrizioni prodotte dalla prospettiva dei bambini sembrano costituire una forma di reazione alla catastrofe proprio perché i luoghi così configurati «si oppongono a tutti gli altri e sono destinati a cancellarli, a compensarli, a neutralizzarli o a purificarli» (M. FOUCAULT, *Utopie, eterotopie*, cit. pp. 12-13).

Un effetto simile è ottenuto anche dal breve romanzo di Sebastiano Vassalli, *Dio il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni* (2008; per le citazioni DDM).¹⁰⁸ Il testo è diviso in tre sezioni – *Parte prima: Ieri: Dio, Parte seconda: Ieri: Il Diavolo, Parte terza: Domani: La Mosca* – che tratteggiano un quadro della situazione della società contemporanea e restituiscono anche uno spaccato rispetto ai problemi ecologici e mutamenti climatici in cui versa il pianeta. Nella prima sezione, si racconta della diffusione e del contagio di una «forma più aggressiva» del «germe della stupidità» (DDM p. 9) attraverso la giustapposizione di una serie di quadretti in cui sono presentati e agiscono personaggi diversi. Nella parte centrale, la narrazione si focalizza sul resoconto del Diavolo, che si trova a bordo di uno degli aerei dirottati l'11 settembre 2001. Infine, l'ultimo movimento narrativo immagina che la diffusione di uno strano essere luminoso, «metà insetto e metà transistor» (DDM p. 140), causi lo sterminio del genere umano. A differenza di *Anna*, in cui non ci sono riferimenti espliciti al *global warming* (anche se numerosi sono i riferimenti alle temperature anomale e non è sempre chiaro se gli incendi che hanno devastato il territorio siano di natura antropogenica o dovuti proprio al caldo eccessivo), qui il problema climatico è esplicitato fin da subito, come appare nel titolo. Nella prima sezione, in cui si racconta della diffusione della stupidità tra la specie umana, il tema ecologico non appare sempre in modo esplicito, se non in alcuni dei quadretti che compongono la prima *tranche* del romanzo. In particolare, nel quarto racconto, due signore discutono del fatto che il clima si è modificato e preso atto che di tali cambiamenti sia responsabile l'uomo («Il riscaldamento del pianeta è sotto gli occhi di tutti, e siamo noi la causa di quello che ci sta succedendo» DDM p. 22), si chiedono se gli esseri umani saranno in grado di limitare quelle attività nocive per l'ambiente prima che sia troppo tardi.¹⁰⁹ La

¹⁰⁸ S. VASSALLI, *Dio il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni*, Torino, Einaudi, 2008.

¹⁰⁹ Particolare è il fatto che questa sia l'unica storia in cui il passaggio delle 'palline' della stupidità sembra ostacolato da una barriera, ossia una lastra di vetro, al di là della quale vi sono le donne protagoniste della disquisizione sul riscaldamento globale: forse le signore sono gli unici personaggi della sezione a essere rimaste indenni al contagio, come se il loro discorso ancora ragionevole le avesse protette dall'epidemia di stupidità.

tematica ecologica è toccata anche nella porzione testuale dedicata alla storia della tigre Thelma, ultimo esemplare di tigre della Kamčatka: nel racconto si immagina che il Dottor Sikorski, che l'animale finisce per rapire per farne il suo oggetto d'amore, si stia occupando dell'inseminazione artificiale della bestia nel tentativo di preservare la specie quasi estinta. La questione della responsabilità ambientale e delle alterazioni dell'ecosistema ritorna nella seconda sezione in cui, il Diavolo – che assiste al dirottamento aereo dell'11 settembre per poter condividere gli ultimi istanti di vita di Klara, di cui è innamorato – ricostruisce la storia della Terra e del genere umano. Proprio grazie alla ricostruzione fornita dal Diavolo, si esplicita come siano proprio alcune azioni umane (sfruttamento di risorse, inquinamento, sovrappopolazione) a star portando il pianeta alla rovina.

Ci stiamo lasciando alle spalle il New Jersey con le foschie della Grande Mela laggiù sullo sfondo, e stiamo volando verso la Pennsylvania. L'aria non è limpida perché dentro all'aria ci sono le esalazioni del formicaio umano: un velo grigio, ma il velo è trasparente e lascia vedere quello che c'è sul fondo dell'abisso. Si vedono le città, i villaggi, le strade. Si vedono i fiumi, i laghi artificiali e le zone industriali. Il colore dominante è ancora il verde della vegetazione, ma le opere dell'uomo ormai sono dappertutto e si vedono benissimo anche da ventimila piedi d'altezza, in Nordamerica e in tutto il pianeta. Il mio mondo è diventato il mondo degli uomini. Cosa posso farci? (DDM, pp. 62-63)

La riflessione del Diavolo, che pone al centro del discorso la questione antropocenica, legittima anche un'operazione di rilettura della diffusione dell'epidemia descritta nella sezione precedente: infatti, le 'palline' che rappresenterebbero il germe della stupidità che si diffonde nell'atmosfera potrebbero evocare anche l'immagine delle molecole di anidride carbonica o degli altri gas che causano l'inquinamento e l'alterazione dell'equilibrio atmosferico.

Le palline colorate volano spinte dal vento, attraversano i continenti e gli oceani, si uniscono negli strati alti dell'atmosfera in grandi masse scintillanti che riflettono la luce del sole, si dividono e alla fine precipitano in un'infinità di luoghi dove daranno vita a un'infinità di storie. (DDM p. 27)

Le palline trasparenti, ormai, sono dappertutto. Il nostro cielo, che una volta era azzurro, adesso è luminoso e iridescente come un'aurora boreale. La stupidità si respira con l'aria: è un'atmosfera, che avvolge gli esseri umani e l'intero pianeta. (DDM p. 41)

Ai fini del discorso portato avanti fino a qui sulle modalità di riconversione dell'immaginario apocalittico, però, la sezione del romanzo che desta maggiore interesse è la terza, che racconta – di nuovo attraverso la giustapposizione di brevi episodi¹¹⁰ – della decimazione della popolazione umana a causa della diffusione della Mosca, creatura ibrida a metà tra insetto e robot. Per raccontare quella che si presenta come un'apocalisse per il genere umano, si ricorre proprio ai modi tipici della fiaba, in particolare nelle porzioni di apertura e chiusura del capitolo.

Tanti e tanti anni fa, l'umanità sembrava destinata ad estinguersi. Gli uomini non riuscivano più a sopportare il peso di ciò che per qualche secolo avevano chiamato progresso, e il pianeta Terra non riusciva più a sopportare il peso degli uomini. L'ecosistema era al collasso: le temperature continuavano ad alzarsi, i ghiacciai sulle montagne si erano sciolti, i tifoni e gli uragani devastavano le coste abitate, i terreni che erano stati fertili si trasformavano in deserti a causa della siccità, gli animali si estinguevano o si riproducevano in modo incontrollabile. [...] L'universo, scandagliato e interpellato con ogni genere di messaggi, restava sordo e muto e completamente indifferente all'agonia di una razza: la nostra, che aveva fatto tutto il possibile per estinguersi e che meritava di estinguersi. Finché, un giorno, arrivò la Mosca... (DDM pp. 87-88 corsivo mio).

¹¹⁰ Tra questi, spiccano il racconto dell'artista e del trasportatore che approfondiscono il tema del cambiamento climatico poiché ne rappresentano alcune delle possibili conseguenze. Nel primo dei due racconti, l'artista ha intrapreso un viaggio nel parco naturale denominato il «Tetto del Mondo», dove la natura è rimasta intatta e non ha subito quei danni che nel resto della Terra hanno costretto gli esseri umani a ricoprire le città con «grandi cupole di plastica» per rendere vivibile l'ambiente (cfr. DDM pp. 96-97). L'artista ha pagato l'ingresso per l'accesso al parco e si inoltra nel bosco per documentarsi rispetto agli animali e alla vegetazione che un tempo erano caratteristici di tutto il pianeta: infatti, vorrebbe scrivere una storia ambientata tre secoli prima e dunque, deve informarsi rispetto a come si presentasse l'ecosistema terrestre. Scorge così un salmone e «addirittura... una farfalla», che alcuni credevano fosse «un'invenzione dei poeti» (DDM p. 98). Infatti, a seguito dello scioglimento dei ghiacciai – e del conseguente innalzamento del livello del mare – e a causa dell'aumento dell'inquinamento dell'atmosfera, diventata radioattiva dopo lo scoppio di guerre e la detonazione di bombe atomiche, molte specie animali e vegetali si erano estinte. Nel racconto del trasportatore, invece, ci si focalizza sul problema dei migranti climatici. Il protagonista guida un camion nel deserto e si occupa di trasportare uomini e donne dalle Terre Infuocate, ossia da quei luoghi che stanno sotto il cinquantesimo parallelo nord rispetto all'equatore, alle Terre Umide, dove la vita è ancora possibile: «Milioni di persone, nel mondo, avevano una sola speranza: quella di lasciarsi alle spalle l'Inferno dove erano nate e di andare a vivere, sia pure illegalmente, in un Paese a nord del cinquantesimo parallelo.» (DDM p. 121).

In particolare, quello che emerge è che la strage della specie umana è, sì, stata un evento catastrofico, ma al tempo stesso ha favorito il riassetto dell'ecosistema terrestre in funzione del prosieguo della vita sul pianeta.

I fatti dello stadio di ***, dove morirono più di centomila persone venute ad ascoltare il concerto del cantante Roberto, segnarono l'inizio di una catastrofe senza precedenti nella storia del genere umano e segnarono anche la fine di un'epoca: quella del progresso, che aveva devastato l'ambiente naturale del nostro pianeta, rendendolo invivibile e inabitabile. I sopravvissuti, da allora hanno dovuto cambiare il loro stile di vita. In quanto alla Mosca...

Della Mosca si sa tutto, e non si sa niente. Si sa che, annientando in modo indolore o quasi indolore una parte consistente del genere umano ci ha permesso di continuare a esistere sulla Terra, perché ci ha costretti a riconoscere i nostri errori e, in pratica, a ricominciare tutto da capo. Per causa della Mosca, la terra e il mare si sono trasformati in un immenso cimitero di corpi umani insepolti; ma, al punto a cui eravamo giunti, quello era il prezzo che bisognava pagare per fermarsi, ed è stata una fortuna che si sia potuto pagarli. *Dopo la catastrofe è iniziato un nuovo percorso di civiltà*, in cui l'idea di progresso era stata abolita. (DDM p. 140, corsivo mio).

Il terzo atto del romanzo, dunque, fa presagire al fatto che non solo parte della popolazione umana sia sopravvissuta all'azione dello strano insetto,¹¹¹ ma anche (e soprattutto) che, a seguito, dell'evento le società umane si siano organizzate in un altro modo, implicitamente più conforme al rispetto del pianeta e delle altre creature.

Di per sé, dunque, *Dio il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni* si configura come un romanzo distopico in cui, sì, si verifica un evento catastrofico che sconvolge le sorti dell'umanità e del pianeta, ma al contempo, si delinea come la narrazione di un nuovo inizio. All'interno del testo di Vassalli, si ricorre all'uso di elementi tipici del genere fantascientifico più *soft* (è ridotta la presenza di elementi ipertecnologici o legati a entità extraterrestri), ma si adoperano anche soluzioni narrative che afferiscono ad altre tipologie di racconti: al fantastico o all'assurdo si può associare la presenza della figura del diavolo per esempio; al fiabesco il registro della diegesi; l'espedito narrativo della

¹¹¹ Per un approfondimento sull'*agency* del non-umano all'interno del romanzo di Vassalli, si veda il terzo capitolo: infra, III.2.

diffusione dell'epidemia di stupidità rimanda al genere allegorico.¹¹² Proprio l'ibridazione e la contaminazione di repertori narrativi favorisce la riformulazione dell'immaginario apocalittico in funzione di nuove configurazioni. La sinteticità delle spiegazioni rispetto alla conformazione del mondo immaginato e il tono fiabesco con cui il racconto è presentato (e grazie al quale l'*allure* comica rimane invariata anche di fronte alla drammaticità degli accadimenti) attivano, poi, la fantasia del lettore, che si proietta nel futuro utopico che chiude la storia. Così, nel contenuto e nella forma, *la fine appare superata da un nuovo inizio*.

I.6. Ritorno alla realtà – Un approfondimento su *La vita in tempo di pace* (2013)

Dopo aver esaminato alcuni romanzi prettamente *irrealistici*, con il presente paragrafo s'intende ritornare alle questioni con cui si era aperta l'argomentazione del capitolo (e il corsivo del titolo fa riferimento proprio a questo), ossia alle questioni relative ai limiti e alle possibilità del racconto e della rappresentazione mimetiche del cambiamento climatico. Per sviluppare meglio il ragionamento, ci si avvarrà del caso paradigmatico di *La vita in tempo di pace* (2013; VTP per le citazioni) di Francesco Pecoraro, libro che è già stato menzionato in precedenza, ma che, per via di alcune caratteristiche rimaste fino a qui taciute, merita d'essere ripreso per un approfondimento ulteriore. De *La vita in tempo di pace*, si è interessati a osservare tre aspetti: come il tema del riscaldamento globale sia presentato a testo (1); come sia narrato il disastro naturale – nello specifico, la fuoriuscita del fiume Tevere – evento che sostanzia il racconto del capitolo *Monzone* (2); come si relazionino la rappresentazione del cambiamento climatico e la tendenza al catastrofismo che, come si è visto, caratterizza, in modo più o meno esplicito e pervasivo, le narrazioni del cambiamento climatico (cfr. *infra* I.3). La riflessione sul romanzo di Pecoraro rispetto a queste tre direttrici mira a rintracciare le fila di un discorso più ampio (cfr. *infra* I.7).

¹¹² La mescolanza di generi e modi costituisce una cifra stilistica dell'autore. Per esempio, l'attacco e il tono fiabesco sono rilevabili anche in *Comprare il sole* (S. VASSALLI, *Comprare il sole*, Torino, Einaudi, 2012, per es.: p. 3); le stesse incursioni sono rilevabili nel più corposo 3012 (ID., 3012. *L'anno del profeta*, Torino, Einaudi, 1995), in cui la fantascienza si mescola alla satira; infine, rispetto alla questione ecologica in sé, si ricordi che lo scrittore ne fa menzione anche altrove (per es.: ID. *Archeologia del presente*, Torino, Einaudi, 2001, p. 150, p. 170).

Il tema del surriscaldamento globale è introdotto in modo esplicito proprio attraverso la descrizione delle «precipitazioni quasi monsoniche» (VTP p. 37) che investono la Città di Dio, appellativo pasoliniano per indicare Roma: un clima, quello descritto nelle prime pagine di *Monzone*,¹¹³ che sarebbe conseguenza di «un autunno malato» insieme «afoso e piovoso di un'acqua carica di sabbia rossa, proveniente dal Grande deserto meridionale, che da solo costituiva la prova di quanto le cose su questo Pianeta possano cambiare col tempo, e non poco» (VTP *ibidem*). Oltre alla rappresentazione di un disastro naturale, la questione climatica è tematizzata attraverso la descrizione del progetto di ricostruzione della barriera corallina egiziana realizzata da Ecocare, l'azienda per cui l'ingegner Brandani lavora.¹¹⁴ Il tema ecologico si relaziona fin dalle prime pagine con quello dell'apocalisse, a sua volta nucleo fondante e germinale della narrazione. Infatti, che il tema apocalittico costituisca uno dei perni attorno al quale ruotano le vicende appare chiaro fin dalla copertina del romanzo, che recita a sottotitolo: «la storia dell'ingegner Ivo Brandani [...] come storia di un mondo che sta per finire» (VTP, copertina della prima edizione). Così, prima che si racconti del 'disastro effettivo', compare a testo un lungo *excursus* sulla presa di Costantinopoli, evento che affascina e tormenta Ivo e sul quale l'uomo sembra fantasticare a lungo. Lo stesso Brandani, d'altra parte, è ossessionato dall'idea della fine:

Ivo Brandani *era perseguitato dal senso della catastrofe*. La vedeva in ogni iniziativa di trasformazione della realtà, in ogni edificio (che può crollare), in un aereo in volo (che può precipitare), in un'automobile in corsa (che può sbandare), in una presa di corrente (che può andare in corto), in una pentola sui fornelli (rischio di incendio), in un bicchiere d'acqua (che può rovesciarsi), in un uovo fresco (che può rompersi): tutto ciò che sta in piedi può cadere, tutto ciò che funziona può smettere di farlo. Anzi, prima o poi avrebbe smesso di farlo, questo era sicuro. ma come si sarebbe potuta evitare, quella catastrofe?

Era un evento molto lontano nel tempo, non avrebbe dovuto importargliene. Invece gliene importava. (VTP, p. 9, corsivo mio).

¹¹³ Si specifica che si tratta del terzo capitolo dell'opera e raccoglie un numero poco consistente di pagine se paragonato ad altre sezioni del testo (VTP pp. 37-64).

¹¹⁴ Il «*remaking*» si menziona già nel secondo capitolo del romanzo (VTP p. 29), tuttavia il riferimento potrebbe risultare dubbio a una prima lettura.

L'«evento molto lontano nel tempo» è per l'appunto la caduta di Costantinopoli (avvenuta il 29 maggio, ossia nella stessa giornata in cui è ambientato il racconto): la descrizione della battaglia e le relative riflessioni formulate dal personaggio (cfr. VTP *Prologo*) costituiscono uno strumento interpretativo dell'intero romanzo. Non solo il mondo rappresentato in *La vita in tempo di pace* è minacciato dalla fine, come suggerisce il sottotitolo, ma l'immagine della caduta dell'Impero Romano d'Oriente si lega a un'altra 'caduta', quella privata e particolare di Ivo Brandani. L'ingegnere, infatti, durante una ricognizione vicino alle sponde del Nilo, è stato infettato a sua insaputa dalla *Naegleria fowleri*, un'ameba diffusa soprattutto nelle acque stagnanti, che se inalata, può portare al decesso. La morte, dunque, si configura come uno dei destini possibili per il protagonista fin dalle prime pagine del libro. Quelle che, nel corso del racconto, si confermeranno le ultime ore di vita di Brandani, si sostanziano nel bilancio che Ivo fa rispetto alla sua vita e più in generale, rispetto alla sua generazione e alla società cui appartiene:¹¹⁵ «Perché il mondo è troppo cambiato... Taccio per soffocamento, per annientamento, per umiliazione... Taccio perché ormai sono soccombuto e niente mi può risollevare» (VTP pp. 28-29). Il fallimento, dunque, agli occhi di Ivo, minaccia la realtà in modo ipertrofico: non solo il personaggio si dichiara insoddisfatto della direzione che ha assunto la sua esistenza, ma mostra disappunto anche nei confronti delle situazioni che lo attorniano. Se si assume la prospettiva di Ivo, ogni cosa appare connotata dal tracollo, dal volo di un aereo (che è inteso come: «sequenza infinitamente divisibile di micro-cadute evitate e rimandate al tempuscolo successivo» VTP p. 493 e a tal proposito, si veda anche *infra* II.3, II.4) alla situazione umana del presente narrativo («Lo sappiamo tutti che il presente non porta da nessuna parte [...] il mondo morirà solo quando il mare sarà morto [...] Faccio in tempo a morire io... mi perderò l'Apocalisse» VTP pp. 147-148) all'esistenza nel suo complesso, dato che «siamo il Big Bang, perché l'esplosione è ancora in atto, il Tutto sta ancora deflagrando» (VTP p. 81). Di conseguenza, la crisi climatica si delinea come una delle tante catastrofi che costellano la

¹¹⁵ Si pensi, per esempio, al racconto del Sessantotto nel capitolo *Ponte e porta* (VTP, pp. 233-301) o alla tirata sulla cultura del Bel Paese delle ultime pagine del romanzo (VTP, pp. 495-504).

narrazione. Poi, proprio il punto di vista particolare e tendenzioso di Ivo, ridimensiona la portata apocalittica della storia, che trova, così, giustificazione proprio nel nichilismo che caratterizza il protagonista, nonché voce portante della narrazione (dato che buona parte del testo segue i pensieri del personaggio attraverso *flashback* e monologhi interiori). Dunque, è vero che anche in *La vita in tempo di pace* la questione del riscaldamento globale si lega a una prospettiva apocalittica, tuttavia, non solo si compone di diversi poli tematici attorno ai quali si costruisce la narrazione (crisi esistenziale e privata; crisi socio-culturale; crisi ecologica), ma il pessimismo di fondo assume una sfumatura di significato diverso nel momento in cui è il personaggio a incarnare il senso della fine e il narratore ne prende subito le distanze avvertendo il lettore (cfr.: «Ivo Brandani era perseguitato dal senso della catastrofe [...]» VTP p. 9).

Occorre soffermarsi sull'analisi della costruzione dell'episodio descritto in *Monzone*. Il capitolo racconta dell'esondazione del fiume Tevere a seguito di un periodo di piogge «quasi monsoniche» (VTP p. 37). L'avvenimento sembra esser congegnato secondo quegli schemi individuati nei paragrafi precedenti (cfr. *infra* I.3; nello specifico, dato che si tratta di un cataclisma ambientato a Roma, si può pensare al caso di Mezzalama): si presenta la situazione climatica eccezionale – qui, un «autunno malato» (VTP p. 38) contraddistinto da frequenti piogge a carattere torrentizio; si fa riferimento ai mezzi di comunicazioni massmediatici come radio o tv («la televisione mostrava piogge e piogge in ogni parte del Paese, con smottamenti, masse di fanga che venivano giù da monti liquefatti a seppellire tutto»; VTP *ibidem*); si registra da un lato lo sconcerto e dall'altro incredulità delle persone del luogo («ogni volta che un treno della ferrovia sotterranea saliva a scavalcare il Fiume, i passeggeri ammutolivano vedendolo così ingrossato [...] Ma nessuno, veramente ci credeva, allo straripamento» VTP pp. 38-39); si accosta l'evento alla Fine (cfr. VTP p. 42) e si constata come «il senso di apocalisse incombente stringeva gli uni verso gli altri animi che di solito erano reciprocamente freddi e indifferenti» (VTP p. 43); fino al momento dell'effettiva fuoriuscita del fiume dagli argini (cfr. VTP p. 56 e pp. 63-64). L'evento è permeato, dunque, da un'aura apocalittica, ma la descrizione del cataclisma de *La vita in*

tempo di pace si differenzia da altri casi studio per via del personaggio di Brandani che funge da filtro di ricezione per il lettore. Rispetto all'episodio citato, Ivo non si dimostra preoccupato per la tempesta in corso o per un eventuale smottamento del fiume, quanto per le incombenze lavorative. In un modo non troppo dissimile da quello sfruttato da Kafka per il racconto de *La metamorfosi* (1915) – in cui Gregor Samsa, trasformato in insetto, si rigira nel letto, pensando al treno delle sette che deve prendere per arrivare in orario al lavoro – Brandani non si allarma tanto per il disastro imminente, e cioè per il fatto *straordinario* e *inaudito*, ma si preoccupa di non far tardi in ufficio («La sgrullata si stava attenuando, ma la strada era ancora un torrente impetuoso, la gente al riparo dei portici esitava. Brandani guardava l'orologio. "Il primo giorno di nuovo incarico non voglio arrivare troppo tardi."»; VTP pp. 47-48)¹¹⁶ e di essere ritenuto responsabile di qualche incidente rispetto ai danni provocati dalle conseguenze del clima anomalo («L'unica cosa che aveva trattenuto di tutta quella conversazione era che fuori c'era un bel casino e lui ne era *Responsabile*»; VTP p. 56).¹¹⁷ L'effetto straniante prodotto dall'*assurdo* distacco con cui Brandani si relaziona all'evento risemantizza l'intera descrizione dell'episodio: si attiva un processo di rovesciamento della consueta codificazione del mondo e in questo modo, il lettore accoglie come naturale e realistico, un fatto che altrimenti rimarrebbe percepito come eccezionale e (almeno in parte, proprio perché non si è abituati a un 'quotidiano straordinario') *incredibile*. Oltre alla normalizzazione dello *strano* (cfr. Todorov 2011), interviene un altro dispositivo che ridisegna l'ordine di significanza dell'episodio catastrofico. Infatti, Ivo si pronuncia con un atteggiamento di manifesto godimento nei confronti della possibile rovina della Città di Dio: «Brandani che sempre aveva amato l'Apocalisse, come unica chance di assistere a qualcosa di veramente emozionante, sotto-sotto lo sperava. [...] Voleva vedere affogare quella città

¹¹⁶ Si veda anche VTP p. 45: «La mente di Brandani, se da un lato era in *ansia per il nuovo incarico*, dall'altro era *ingegneristicamente occupata nell'osservazione* dell'evento meteorico eccezionale e delle sue conseguenze» (corsivo mio): dunque, il personaggio o dimostra preoccupazione per il nuovo lavoro o è ritratto mentre scruta in modo analitico (e dunque, freddo e distaccato) la situazione.

¹¹⁷ L'emergenza è tecnicizzata ed entra nelle logiche di gestione, trasformandosi così da evento a feticcio (cfr. U. BECK, *La società del rischio*, op. cit.). Il corsivo e la ripetizione della parola nel brano in questione concorrono a mettere in luce proprio questo concetto.

odiosa, dove pure era nato e dove probabilmente sarebbe morto solo» (VTP p. 42). Ivo, come Micheal Beard in *Solar*, si augura che la «piena purificatrice» (VTP p. 47) possa travolgere Roma: il compiacimento di Brandani per l'arrivo di una catastrofe distruttrice produce un distanziamento prospettico rispetto alla percezione dell'evento, distanziamento che indebolisce la sensazione d'angoscia suscitata dalla rappresentazione del disastro e che, soprattutto, entra in rapporto dialettico proprio con le attese del lettore rispetto alla suddetta rappresentazione. L'estraniamento con cui Brandani vive la situazione non lascia, infatti, indifferente il lettore, che da un lato condanna il cinismo del personaggio, dall'altro, adottandolo come filtro d'interpretazione dei fatti, può riconoscere così le contraddizioni provocate dal melodrammatico allarmismo rispetto al disastro ambientale e climatico. Si legga, per esempio, la descrizione della folla spaventata:

Mentre guardava affascinata la botta parossistica di pioggia, la gente comunicava e solidarizzava nella parlata locale. Pareva ci si percepisse di nuovo come una *comunità*, che si sentisse di appartenere a un destino comune. Sulle labbra di alcuni affioravano formulazioni del tipo: Siamo tutti nelle mani di dio, La natura prima o poi si prende la rivincita. Oppure, più prosaicamente: È il riscaldamento globale.

[...] Brandani conveniva tra sé: "Sì, Siamo Nelle Mani di Dio, anche se io sto al sesto piano e per di più in collina..." (VTP p. 46, corsivo mio)

Grazie al distacco ironico, marcato anche dall'uso del dialetto, il lettore può osservare la realtà rappresentata attraverso uno sguardo lucido e disincantato e rilevare come quel senso di cooperazione e appartenenza collettiva (spesso invocato ingenuamente in altri casi, per es. in *Dopo la pioggia* attraverso le citazioni di Tsing) costituisca, nell'effettivo, una posa artefatta o un'inscenata illusione. La distanza tra le posizioni del sardonico Brandani e della folla in allarme – distanza mediata dalla voce del narratore onnisciente (che in questo capitolo è meno intermittente che in altri punti del romanzo) – restituisce quella «pluridiscorsività sociale» che è connaturata nella forma romanzesca (Bachtin 1979, p. 71) e attiva quella «tensione irrisolta» che contraddistingue il realismo (Siti 2013, p. 55). Sempre in relazione alla lettura polifonica e multicentrica dell'episodio, si noti che nella seconda sezione del capitolo interviene un altro registro d'interpretazione (e gestione) della piena

del fiume, ossia quello tecnico-burocratico dell'ufficio amministrativo dell'Ottavo Distretto Urbano alla cui direzione è stato assunto proprio Brandani. L'ingegnere si rende, così, conto che «quello era già territorio di sua *competenza*» e che è necessario «prendere iniziative concrete di cui si sarebbe assunto la *responsabilità*» (VTP p. 49): i tecnici dell'ufficio che incalzano il neoassunto Brandani rispetto all'urgenza di agire per far fronte all'emergenza e i «Delegati» amministrativi dei diversi settori ragionano in termini di procedure da mettere in atto in funzione dei risultati da «vedere *subito*» (VTP p. 62). A Ivo, nuovo arrivato, vengono addossate le colpe per le negligenze rispetto alla gestione dello stato d'emergenza in cui versa la città. La catastrofe ambientale, così, appare raffigurata entro una nuova cornice, che ne stempera ancora una volta la portata apocalittica: l'esondazione diventa un accadimento da incasellare secondo le logiche dei protocolli e delle regole della burocrazia e privata delle sue qualità trasformative di evento, si deteriora a tutti gli effetti in un feticcio.¹¹⁸ Ancora una volta, dunque, interviene uno sguardo straniante rispetto alla drammaticità dell'episodio, del quale si riesce così a evidenziare la *tragicità* al di là di ogni possibile *caduta melodrammatica*.¹¹⁹

In ultimo, occorre sottolineare come l'episodio della piena del Tevere descritto in *Monzone* costituisca soltanto uno dei tanti eventi 'catastrofici' ricordati da Brandani lungo la

¹¹⁸ Di nuovo si rimanda ai ragionamenti di Beck (U. BECK, *La società del rischio*, op. cit.): l'approssimazione degli eventi alla schematizzazione prodotta dall'imperativo burocratico delle procedure è uno dei modi attraverso cui gli eventi non attivano più nell'essere umano quella possibilità di riconfigurazione dell'*Umwelt* che Badiou riconosceva loro e così, come suggerisce Žižek, si finisce, nell'epoca dell'ipertrofia delle informazioni, per mettere sullo stesso piano l'uscita di nuovo album musicale con un accadimento che riguarda il piano storico-politico in senso più determinante (cfr. S. ŽIŽEK, *Evento*, trad. it. di E. Acotto, Torino, UTET, 2014; I ed. London 2014).

¹¹⁹ Si ricordi che tragedia e melodramma sono accomunate dalla narrazione di situazioni angosciose o drammatiche, ma che differiscono negli strumenti estetici impiegati. Il melodramma si basa sull'eccesso e sulla necessità di coerenza, sicché il conflitto tra Bene e Male, non solo trova sempre una (pacifica) soluzione, ma il messaggio morale e le relative valutazioni sono sempre rese esplicite e nulla è lasciato sotteso (cfr. P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, cit. p. 265 e p. 48). Rispetto al ritorno del melodrammatico nell'immaginario contemporaneo, Brooks suggerisce che vi sia la tendenza nella produzione contemporanea a ricercare travestimenti o aspirazioni tragiche i cui esiti, soprattutto nelle configurazioni più *pop* e *mainstream* (cita le *soap* per esempio, i drammi ospedalieri, i polizieschi e i western), finiscono per aderire maggiormente al paradigma melodrammatico, in quanto mettono in scena i conflitti «al massimo livello di chiarezza ed economia, fornendo eroi e malvagi facili da identificare» e in cui, tra situazioni di pericolo e salvezza, si approda a «versioni esteriori e schematiche del trionfo del Bene» (*ivi*, p. 267).

sua pausa meditativa in attesa del volo di ritorno: non solo la vicenda evocata come retrospettiva risulta confinata e circoscritta rispetto al corso della storia che prosegue, ma all'interno del capitolo si fa anche menzione di un'altra tempesta che in modo simile aveva a sua volta causato disagio nella capitale («*Anni fa, ti ricordi [...] Ci fu quella pioggia pazzesca [...] Gente che scappava sotto l'acqua. Bambini fradici, il traffico sullo stradone [...]*»; VTP p. 48 corsivo mio). Grazie alla sua tendenza a rievocare il passato, il personaggio costruisce una storia dei luoghi e così, quello del Tevere non è il solo disastro naturale raccontato (si veda, per esempio, il capitolo *Il Senso del Mare*, in cui si fa riferimento a un Grande Incendio che avrebbe distrutto la vegetazione dell'Isola in cui Ivo era solito passare le vacanze; cfr. VTP pp. 110-111),¹²⁰ ma si delinea come una catastrofe tra le tante.

Bisogna ricordare, infine, come il tema ecologico sia declinato nel romanzo non solo attraverso la menzione delle alterazioni delle consuete abitudini meteorologiche o attraverso la descrizione di eventi atmosferici particolarmente impattanti: proprio per via del fatto che Brandani si lascia trasportare dalla rievocazione del passato, prestando così particolare attenzione alle modificazioni dei luoghi e al contempo, si perde a riflettere sull'eventualità che gli ambienti naturali deteriorati saranno man mano ricostruiti artificialmente come accade per la barriera corallina, quella in cui l'ingegnere si trova a vivere potrebbe definirsi l'epoca del post-naturale.¹²¹ Brandani, catalizzato dall'idea che un destino apocalittico attenda ogni cosa, si prefigura paesaggi riprodotti, territori sintetici e addirittura, interi ecosistemi racchiusi in un «Museo della Natura com'Era» (VTP p. 113). Le sue previsioni pessimistiche sono esacerbate nel monologo finale in cui il vecchio Ivo si augura che ogni residuo di naturale scompaia («Voglio abrogare tutta questa roba... Voglio una rifondazione complessiva, totalmente bionica e falsa, voglio che ogni più piccola traccia di "natura selvaggia" venga spazzata via e rifatta, sostituita con copie innocue [...]; VTP p.

¹²⁰ Il testo potrebbe riferirsi all'incendio del 1983 avvenuto sull'isola di Karpathos in Grecia.

¹²¹ Per questa prospettiva, Pecoraro sembra riprendere il concetto coniato da McKibben (cfr. B. MCKIBBEN, *La fine della natura: il manifesto dell'altra ecologia*, trad. it. di A. D'Anna, Milano, Bompiani, 1989; I ed. New York, 1989).

501). Il romanzo, dunque, riproduce quel conflitto tra natura e cultura, che di per sé non trova (e non può trovare) soluzione e tuttavia, proprio intorno al delicato rapporto tra i due poli antinomici, si possono circoscrivere alcune delle principali tematiche legate al concetto di Antropocene (cfr. Morton 2007, 2010). La lenta e in apparenza, inevitabile dissoluzione della natura causata dalla manipolazione antropogenica dell'ambiente non solo ridisegna le geografie del paesaggio (cfr. *infra* cap. 2), ma rende meglio strutturata a testo anche la questione del cambiamento climatico, che è esito, ancora una volta, proprio dell'azione umana.

Dunque, è vero che si può riconoscere una palese affiliazione tra rappresentazione della crisi climatica e tropo della catastrofe – la cui stretta interconnessione rivela come anche il romanzo di Pecoraro si presenti come il racconto di un'apocalisse culturale (cfr. De Martino 2019) –, ma si noti come: il manifesto pessimismo e l'evocazione continua di un'imminente fine sono giustificati dalla caratterizzazione del personaggio (1); il disastro naturale descritto rappresenta un episodio tra i tanti all'interno della narrazione (2); e soprattutto l'evento non costituisce un vero e proprio *turning point* all'interno del racconto, dato che non stravolge il destino dei personaggi, come invece ci si aspetterebbe (3). Infatti, proprio attraverso la sua demistificazione, il disastro naturale non può configurarsi come un'apocalisse: dopo la vicenda, non c'è una vera *fine* e la storia prosegue secondo le stesse logiche. La catastrofe perde il suo alveo di straordinarietà e in qualità di surrogato di se stessa, appare completamente accolta nei processi di costruzione degli orizzonti d'attesa del quotidiano. Inoltre, la soluzione finale dell'intreccio rovescia del tutto il senso dell'apocalisse (4). Per tutto il corso del romanzo, il lettore assume la prospettiva nichilista di Ivo e di conseguenza, osserva il mondo attraverso la lente dello sconforto e della totale sfiducia nei confronti del futuro: la società e la natura sono destinate a collassare a causa della specie *homo*, i cui individui sono capaci di agire solo in funzione di un tornaconto personale e non si preoccupano dei danni che causano al resto degli esseri. Lo stesso Brandani, una volta dismesse le illusorie convinzioni giovanili, adotta questa filosofia di vita e si muove, nel corso della sua esistenza, come un parassita – sopravvive, cioè, a scapito

degli altri. Così, la morte di Brandani, ucciso dall'ameba mangia-cervello – epilogo che potrebbe costituire il culmine della progressiva ineluttabilità del negativo – può esser interpretata, in modo diametralmente opposto, come una rivincita del naturale sull'umano. E a sostegno della tesi, opererebbe proprio il pensiero darwiniano che è alla base della *Weltanschauung* di Brandani (e del narratore). Nel *Prologo*, per esempio, il protagonista, mentre ripensa alla caduta di Costantinopoli, rilegge l'evento storico in un'ottica biocentrica (più che antropocentrica): la battaglia, sanguinosa e distruttrice agli occhi degli uomini, rappresenta un momento propulsivo per altre micro-creature («occasione propizia per le moltitudini di parassiti capaci di cogliere il momento adatto al trasferimento da corpo a corpo, tra gli escrementi e il sangue di ogni specie»; VTP p. 15). Allo stesso modo, il periodo storico fotografato dalle riflessioni di Brandani, un'epoca di declino per la civiltà umana che rischia persino l'estinzione, non comporterebbe la dissoluzione della natura, nonostante la manipolazione e il conseguente danneggiamento degli ecosistemi causati dall'attività antropica. Anche se si menziona a più riprese l'idea che quella su cui si ragiona sia l'epoca della post-natura («stiamo transitando dal naturale al post-naturale» VTP p. 137), per quanto il non-umano risulti addomesticato o addirittura compromesso e rimpiazzato da una riproduzione artificiale, i meccanismi della biosfera e più, in generale, del sistema terrestre non sono davvero sotto il controllo degli esseri umani: resta ancora imprevedibile cosa succederà dopo l'apocalisse. La prospettiva secondo cui la specie *homo* «produce effetti tangibili e deleteri sull'ecosistema, tradisce però la propria fatale vanità ed è derisa dalla stessa morte dell'ingegnere ad opera di un'ameba che ignora persino di aver contratto» (Mazzei 2015, online). Non solo da ogni catastrofe può nascere nuova vita, ma la scomparsa di Brandani, rappresentante di una generazione, si delinea come simbolica uccisione di quella parte di umanità incapace di dimostrare il minimo ritegno di fronte al processo continuativo e sistemico di alterazione della natura.

Così, è proprio attraverso la *fiction* (e in particolare, attraverso l'azione silenziosa del parassita acquatico) che si riconfigura il significato della vicenda. La struttura de *La vita in*

tempo di pace, che, complici soprattutto la tendenza all'*essayfication*¹²² e la caratterizzazione di un protagonista che ricalca non poco la costruzione degli eroi sveviani,¹²³ si può definire prettamente novecentesca, appare riorganizzata proprio nel momento in cui si sposta l'attenzione sull'azione sotterranea della *Naegleria fowleri*, di cui il lettore può accorgersi soltanto tramite gli effetti che provoca nel personaggio umano. Brandani nel corso della giornata accusa, per esempio, forti mal di testa che nemmeno il suo fidato Tavor riesce a sedare. Tuttavia, sorge il dubbio che gli stessi ricordi e lo stesso monologo interiore che innervano la narrazione possano esser conseguenza dell'infezione encefalica operata dal microrganismo.¹²⁴ Quello dell'ameba, allora, si potrebbe considerare come un intreccio *in absentia*, cui è relegata la funzione romanzesca dell'intero edificio testuale (dato che l'unica vera svolta all'interno della storia è compiuta proprio dal parassita) e che si dimostra capace di ricalibrare l'interpretazione dell'intera vicenda (anche *infra*, cap. III.2). Se si segue la prospettiva di Brandani, si constata che durante l'attesa in aeroporto non accade nulla e il

¹²² Rispetto alla struttura tematica dei blocchi narrativi, è stata Carbé a suggerire la vicinanza con il modello de *La coscienza di Zeno*: «La giornata è spezzata in inserti, catalogati ciascuno con un orario preciso; tra questi si incuneano sette nuclei narrativi di diversa lunghezza, sembrerebbero romanzi incompiuti. C'è un ordine preciso nella narrazione degli episodi, che risalgono fino all'infanzia. Il pensiero va alla *Coscienza di Zeno*, il cui tempo però era un "tempo malato", il tempo dell'inconscio. Zeno immaginava una «catastrofe inaudita» provocata da un grande ordigno posto al centro della terra. Ivo Brandani parla spesso di «inaudito», ma qui l'ordigno è già esploso» (E. CARBÉ, *Recensione a Francesco Pecoraro, La vita in tempo di pace*, in «Doppiozero», 12 novembre 2013, online: <https://www.doppiozero.com/francesco-pecoraro-la-vita-in-tempo-di-pace>).

¹²³ Si legga: «Il protagonista, Ivo Brandani, è implicito erede dei non-eroi di marca modernista, simile, non solo per l'assonanza dei cognomi, a Emilio Brentani, protagonista di *Senilità* di Svevo e, come altri personaggi di Pecoraro (in particolare, i protagonisti dei racconti *Camere e stanze: Vivi nascosto*, *Rosso Mafai*, *Uno bravo*, *Farsi un rolex*), simboleggia il declino, la dissociazione, lo smarrimento della figura canonica del borghese (e, con lui, della civiltà che lo ha forgiato), o, almeno, della sua ultima incarnazione storica, l'uomo del ceto medio globale, messo a nudo, nelle sue più esposte vulnerabilità» (N. AMELI, *Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo. Affresco storico, istanza saggistica e stratigrafia urbana nell'opera di Francesco Pecoraro* ., in «ENTHYMEMA», (31), 2022, pp. 216–239, p. 221; online <https://doi.org/10.54103/2037-2426/17549>).

¹²⁴ In merito, già Mazzei avanzava la medesima ipotesi: «Si pone qui anche la questione di definire se e in quale misura il pensiero torrenziale e divagante di Brandani, l'intero suo flusso di coscienza nel giorno della sua morte, non sia altro che un effetto del delirio febbrile provocato dalla tumefazione delle sue cellule cerebrali per l'infestazione della *Naegleria fowleri*» (U. MAZZEI, *Il Mediterraneo e il Mondo mediterraneo all'epoca di Ivo Brandani*, in «404notfound-quattrocentoquattro», 29 Maggio 2015, online, <https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2015/05/29/il-mediterraneo-e-il-mondo-mediterraneo-allepoca-di-ivo-brandani/#1>; ultima consultazione: 15 marzo 2025).

testo, così, non si sostanzia d'altra materia che non sia oggetto di osservazione o rievocazione del passato;¹²⁵ tuttavia, se si assume la prospettiva della *Naegleria fowleri* e si investe di valore narrativo ciò che non è stato esplicitamente raccontato, si disvela l'immaginifica *adventure* dell'eroe, ossia l'ameba, simbolo del mondo naturale, che sconfigge il suo nemico, Brandani, allegoria del male della Cultura.¹²⁶ È proprio grazie all'intervento dell'ameba che si può asserire che «l'autore dimostra di credere assai più alla Natura che alla Storia» (Pedullà 2014, online):¹²⁷ l'accoglimento della prospettiva di una piccola creatura, l'estraniamento dall'umano e il ripensamento della storia in un'ottica biocentrica possono inaugurare nuovi possibili scenari e invitare il lettore a ridisegnare le sorti del pianeta.

I.7. Per un bilancio parziale: limiti e possibilità della narrazione mimetica del cambiamento climatico e dell'Antropocene

Dalla panoramica qui proposta (forse disordinata e digressiva; senza dubbio incompleta e in divenire), si possono osservare alcuni orientamenti generali della forma romanzo in relazione alla trattazione del tema del cambiamento climatico e nel complesso, in relazione al problema ecologico e al concetto di Antropocene. Si registra, innanzitutto, un accresciuto interesse narrativo verso la questione del riscaldamento globale, almeno in parte motivato dalle attuali circostanze ambientali e dagli eventi che si sono verificati negli ultimi tempi nella penisola (es.: Tempesta Vaia 2018, Aqua Granda nel 2019, pandemia di Covid-19 a partire dal 2019/20, serie di alluvioni sempre più frequenti che hanno colpito in particolare l'area dell'Emilia-Romagna, etc.). Tuttavia, sebbene il numero di romanzi che ha messo al centro le questioni ambientali sia accresciuto nel corso degli ultimi anni, le soluzioni narrative proposte per sviluppare il tema – e in particolare, per rappresentare il

¹²⁵ Il testo, così, si rivelerebbe eminentemente più descrittivo, secondo l'opposizione lukacsiana (cfr. G. LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1974; I ed.; Ied. it. 1950), se si scegliesse di non considerare la prospettiva del non-umano.

¹²⁶ Si riprendono qui le espressioni usate da Frye per descrivere i tratti tipici del *romance* (cfr. N. FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 248) e cercare di dimostrare come la funzione romanzesca sia proprio assunta da questa trama *in absentia*, che appare agli occhi del lettore solo tramite uno sforzo di immaginazione.

¹²⁷ Si specifica che l'intervento è stato prima pubblicato in forma ridotta sul «Sole24ore», ma è reperibile online, assieme alle recensioni di Marco Bellardi (inedita), di Daniele Giglioli (uscita sul «Corriere della Sera»), all'indirizzo: <https://www.leparoleele cose.it/?p=13823> (ultima consultazione: 15 marzo 2025).

mutamento del clima e dell'ambiente – non presentano particolari innovazioni: si ricorre, cioè, alla messa in scena di un evento calamitoso, ci si appella a un'*auctoritas*, sia essa un documento o un personaggio esperto, per fornire spiegazioni e informazioni rispetto alle trasformazioni climatiche ed ecosistemiche in atto o si propone di scandagliare il problema in senso traslato attraverso l'analisi del rapporto uomo-società-natura. Di conseguenza, le narrazioni che si sono prodotte tendono a riproporre strategie narrative analoghe a quelle individuate nei modelli narrativi d'oltreoceano, che potremmo riassumere in I. *storytelling* della catastrofe ambientale (*Flight Behaviour* 2012),¹²⁸ II. rovesciamento satirico del modello etico (*Solar*, 2010), III. trasfigurazione semantica nel rapporto ecologia e società (*Freedom*, 2010). I romanzi di area italiana che cercano di trattare in modo realistico il cambiamento climatico seguono di volta in volta, con un grado di adesione variabile, uno o più di questi modelli. Inoltre, occorre ricordare come non sempre la presenza del tema implichi un rapporto monodirezionale tra esso e il suo referente, oltre che tra il tema in sé e il significato ultimo dell'opera: così, per esempio, tra i testi menzionati, accade che la *cli-fi* di Zanotti abbia al centro il problema del passaggio dall'infanzia all'età adulta e che, ancora, *Estate caldissima* o *Gli straordinari* investano di maggiore valore semantico i problemi sociali dei personaggi (quali mondo del lavoro, relazioni sentimentali, iperconnessione al virtuale) anche attraverso la rappresentazione delle conseguenze del riscaldamento globale. Se si considera sia la narrazione mimetica del cambiamento climatico, sia la produzione *sci-fi*, si osserva che, in generale, la messa in scena dell'agentività del non-umano risulta problematica poiché può suscitare quel sentimento di ineluttabile catastrofismo che rischia di fossilizzare il racconto e monopolizzarne il senso ultimo (cfr. *infra*, Introduzione).

¹²⁸ E in definitiva, per riprendere il discorso su Ghosh e sull'ipotesi dell'orientamento epico, anche *L'isola dei fucili* (2019) finisce per seguire il modello di Kingsolver: i filoni narrativi (orientati all'*adventure*, all'azione) si riproducono per moltiplicazione, ma senza che vi sia un'effettiva pluridiscorsività (emblematica del *novel*); la costruzione superficiale dei personaggi e l'esplicitato intento etico evocano ancora una volta un tono melodrammatico (cfr. P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, op. cit.) e anzi, la molteplicità di tematiche non fa che enfatizzare proprio questo elemento.

In seconda battuta, appare opportuno che la situazione inquadrata nelle pagine precedenti e le soluzioni narrative adottate dagli scrittori selezionati siano messe in relazione con quelle che sono le tendenziali difficoltà della forma romanzo a innovare se stessa in questo preciso momento storico: da un lato, il romanzo sempre «più editoriale e merceologico che letterario» (Berardinelli 2011, p. 9) si riproduce secondo un canone standardizzato (cfr. Simonetti 2018, 2023) proprio in funzione del successo editoriale che ne determina il valore e la significatività (cfr. Casadei 2007, p. 9); dall'altro la spasmodica ricerca d'adesione al vero e di riproduzione fedele della realtà ha modificato le coordinate d'interesse della narrativa verso una finalità documentaristica e/o etico-impegnata (cfr. Donnarumma 2014, Palumbo Mosca 2014, Tirinanzi De Medici 2012, 2018). Quindi, nonostante vi sia la consapevolezza da parte degli scrittori e non solo (cfr. Ghosh 2017, Benedetti 2021) che l'Antropocene rappresenti una sfida narrativa che potenzialmente potrebbe favorire la fuoriuscita dalla «fase di (relativa) stasi» (Tirinanzi De Medici 2018, p. 13)¹²⁹ che interessa il contesto narrativo italiano, la maggior parte delle soluzioni narrative adottate dagli scrittori considerati fino a qui, in realtà, continuano a rispondere alle tendenze ravvisate nella produzione romanzesca degli ultimi anni. In particolare, rimangono funzionali per il discorso etico sia la fedeltà alla fonte e al dato (prerogativa che rimanda alla pervasività dello *storytelling* nell'epoca del cosiddetto *narrative turn*),¹³⁰ sia la messa in

¹²⁹ L'analisi di Tirinanzi De Medici sui romanzi dei primi anni Zero sembra valere ancora per la produzione più recente: «Nel [...] periodo 2001-2012, la *koinè* si è formata: ne vengono individuati gli elementi fondamentali, sul piano sia delle tecniche (ricorso al documento e all'«effetto di vero»; insistenza sulla dimensione letteraria, finzionale del testo; ossessione per il corpo e le emozioni come strumenti conoscitivi che permettono di registrare sulla pagina il reale) sia delle strutture di senso (insistita superficialità e, di converso, arbitrarietà dei tentativi di sviluppare il discorso su un livello verticale, che unisca più strati di senso; interesse per la performance e per la natura materiale della scrittura e dell'esistenza; centralità dell'autore nella produzione dell'opera) che in parte Walter Siti ha raccolto nell'immagine del «mito Pasolini»» (C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018, p. 14)

¹³⁰ Tirinanzi De Medici sottolinea come oggi si realizzino «storie per tutti i gusti e usi (e principalmente per usi persuasivi)» (*Ivi*, pp. 193-194) sicché la tendenza a creare forme di racconto orientate all'agile comprensione di eventi, fatti o concetti del quotidiano – un quotidiano semplificato e monodimensionale – ha influenzato anche la produzione romanzesca: le tecniche di *storytelling* oltrepassano i limiti della narrazione massmediale e finiscono per essere adottate anche per la costruzione dei testi con aspirazioni letterarie. Egli connette tale fenomeno all'aumento del valore attribuito alla narrazione intesa come strumento cognitivo (cfr. *ibidem*), processo generalizzato che prende il nome di *narrative turn*, secondo una definizione proposta da

scena di storie semplici dallo stile piano con personaggi tendenzialmente poco approfonditi, caratteristiche che finiscono per indirizzare il prodotto narrativo così confezionato più verso una forma degenerata di *romance*, che verso la complessa organicità del *novel* (cfr. Cinquegrani 2019, pp. 442-443). È vero che nella presente analisi si sono esaminati romanzi di tipo diverso, che appartengono, cioè, a fasce diverse di letterarietà: ci sono esemplari in cui emerge una maggiore ingenuità in relazione alla costruzione dell'edificio testuale e in cui si dimostra maggiore inconsapevolezza rispetto alle scelte stilistiche e formali adoperate (si vedano soprattutto i casi di Arpaia o Mezzalama), mentre in altri testi si riconosce un maggiore grado di coscienza letteraria *tout court* (soprattutto nei casi di Zanotti, Ammaniti, Vassalli, Pecoraro). *Tasmania* di Giordano risulta un esempio paradigmatico, dato che, oltre all'aderenza al vero (e al dato), accoglie anche l'uso di una scrittura autofinzionale che alterna un resoconto informativo degli eventi a un discorso riflessivo su «una soggettività», quella di P.G., «che spesso si scopre pura fisicità» (Tirinanzi De Medici 2018, p. 193).¹³¹

Dunque, l'Antropocene sollecita le capacità umane di pensiero e rappresentazione (cfr. Ghosh 2017, Morton 2018) in modo che si possano inaugurare nuove possibilità di esplorare, concepire e raffigurare il reale, tuttavia, non sembra che l'influenza di questo *cultural turn* sia stata così incisiva nel contesto letterario italiano da dare avvio a una nuova traiettoria evolutiva della forma come ci si sarebbe potuto auspicare (cfr. Benedetti 2021). Per ora, si registra come i problemi sollevati dalla 'scoperta dell'Antropocene' (cfr. Crutzen 2002) siano stati ricondotti alla generale esperienza di crisi e smarrimento che contrassegna la condizione psico-sociale a seguito della caduta della configurazione bilaterale del mondo delle ideologie. La questione climatica ed ecologica, allora, anche quando è raccontata

Kreiswirth (cfr. M. KREISWIRTH, *Tell Me a Story: The Narrativist Turn in the Human Sciences*. in AA. VV., *Constructive Criticism: The Human Sciences in the Age of Theory*, edited by M. Kreiswirth, T. Carmicheal, Toronto, University of Toronto Press, 1995, pp. 61-87; si veda anche G. FERRARO, *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Roma, Carrocci, 2015, pp. 243-248).

¹³¹ L'unione di una scrittura asciutta dallo stile giornalistico e d'una più emotiva e privata sembra soddisfare le esigenze della forma per come le ha inquadrato Palumbo Mosca: «La centralità del discorso romanzesco sembra oggi affidata alla sua capacità di ritrovare un legame – dal punto di vista stilistico come da quello tematico – con il lettore reale, e dalla sua capacità di porsi con sguardo etico sulla realtà» (R. PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero: romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014, p. 299).

attraverso una fedele riproduzione del vero e un'attendibilità documentaria e scientifica, è percepita in senso totemico come una delle trombe dell'apocalisse (cfr. Žižek 2011), mentre fatica a prendere avvio quel processo di decostruzione nei confronti del futuro che ci appare sempre meno accessibile e sempre più angoscioso. La maggior parte dei romanzi che si relazionano in modo frontale alla questione del riscaldamento globale e alle sue conseguenze, allora, rispondono all'urgenza di comunicare quali saranno le ripercussioni per l'umanità, senza che prima si metta in crisi proprio quell'immaginario dell'apocalisse attraverso cui si tende a leggere la realtà. Se è vero che *viviamo alla fine dei tempi* (cfr. Žižek 2011), è altrettanto vero che con questa condizione di crisi perenne e generalizzata si debba entrare in relazione e non averne paura: se una storia aiuta il lettore ad abitare la catastrofe, ad averne esperienza, ad attraversarla – a disinnescarne, cioè, i meccanismi che generano l'ansia apocalittica e rovesciarne i significati culturalmente associati –, si renderà evidente come l'apocalisse sia in realtà un lungo processo trasformativo della società e del modo di intenderla. Per evitare che prevalga l'angoscia apocalittica, si è riscontrato come all'interno dei racconti risulti efficace analizzare il problema ecologico da un punto di vista social-culturale, osservare cioè come tale discorso sia costruito, quali significati siano a esso attribuiti e quali contraddizioni siano sottese a tale costruzione (1); rinnovare l'immaginario che si associa alla crisi climatica e ambientale e alla catastrofe/crisi in generale in modo che *non appaia più «facile immaginare la fine del mondo»* (cfr. Fisher 2018) e quindi, sciogliere la realtà nella finzione – e quindi, rimescolare la storia, darle una nuova forma – per sondarne il senso e suggerirne un'interpretazione (2). Allora, nella costruzione d'una storia che intenda non solo restituire un *effetto di realtà* (cfr. Barthes 1988, pp. 151-159), ma farsi carico della decifrazione del reale, occorrerà tenere conto dell'immaginario innestato e culturalmente assimilato, come quello della fine, occorrerà, cioè, riscoprire la «vocazione onnivora e metamorfica» (Bertoni 1998, p. 17) del romanzo, che ingloba i generi, i temi di altri generi istituzionalizzati, rovesciarne proprio il valore prestabilito e costruirne un nuovo significato.

**Secondo Capitolo –
Antropocene Subconscio. Cronotopo, descrizione
e punto di vista**

II.1. Abitare l'Antropocene: messa in discussione dei costrutti spazio-temporali

Come si è appurato anche nel capitolo precedente, uno dei maggiori problemi legati alla rappresentazione mimetica dei cambiamenti climatici è costituito dal fatto che si muovono su scale spazio-temporali differenti da quelle umane, coinvolgono cioè l'intero ecosistema terrestre ed esercitano la loro *violenza lenta* (cfr. Nixon 2011) lungo le traiettorie del *deep time* geologico (cfr. Chakrabarty 2021). Dunque, gli esseri umani faticano ad avere contezza del fenomeno, a rendersi consapevoli dei processi in atto, ma percepiscono le trasformazioni dell'ecosistema soprattutto attraverso i segni indelebili che esse lasciano sul territorio. Anche nel momento in cui ci si avvale del concetto di Antropocene, sussistono le stesse difficoltà di percezione e quindi, di rappresentazione. L'Antropocene, infatti, si pone innanzitutto come un problema di carattere temporale,¹ dato che il termine è stato coniato per descrivere una nuova era geologica (cfr. Crutzen, Stoermer 2000), ma, considerati i suoi effetti, buona parte degli studi germinati attraverso le intersezioni tra critica letteraria ed ecologia si sono focalizzati sull'analisi della *natura*,² del paesaggio – non solo come categoria tematica, ma come agente capace di attivare un'interrogazione lirico-filosofica (*géopoétique*) – e sulle dinamiche che coinvolgono l'uomo in relazione al territorio (*géocritique*). Così, l'attenzione dedicata allo studio dello spazio³ è diventata produttiva proprio in funzione

¹ Si riprende la formulazione che introduce il capitolo *Time* del saggio di James: «At its core, the Anthropocene is an idea about time»: il capitolo, al quale si rimanda per ulteriori approfondimenti, riassume le discussioni in merito alla proposta di individuare una nuova era geologica e le conseguenze della questione in ambito letterario (E. JAMES, *Narrative in the Anthropocene*, Columbus, The Ohio State University Press, 2022. p. 93 e ss.).

² Si vedano in particolare quegli studiosi che Buell riconduce alla «first-wave» degli studi ecocritici, i quali si sono concentrati sullo studio di autori quali Thoreau ed Emerson (L. BUELL, *The Future of the Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell Publishing, 2005, p. 23-25).

³ Almeno a margine, bisogna sottolineare che tale attenzione non coinvolge soltanto la branca ecocritica, ma si inquadra in una più generale tendenza: lo spazio si configura come categoria interpretativa preminente a dispetto del tempo a partire già dagli studi di Lefebvre (H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, I vol. trad. it. di M. Galletti, Milano, Moizzi, 1976; I ed.: Paris 1974) e di Foucault (in particolare, M. FOUCAULT, *Utopie, eterotopie*, trad. it. e curatela di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2006; I ed. Paris, 2004 e prima conferenza 1967), mentre più recente è la teorizzazione dello *spatial turn* (E. W. SOJA, *Postmodern Geographies*, Verso, London-New York, 1989), per cui lo spazio non è «un mero riflesso passivo delle tendenze sociali e culturali» (AA. VV., *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, a cura di B. Warf e S. Arias, Routledge, London-New York 2009,

della diffusione e dello sviluppo delle *Environmental Humanities*. In particolare, il concetto di luogo e le sue configurazioni assumono un certo rilievo tanto che, anche in relazione all'analisi della rappresentazione del cambiamento climatico, alcuni luoghi più di altri sono diventati simbolo del riscaldamento globale e in modo più esteso, dell'Antropocene: paradigmatico è il caso di Venezia, che non solo in Italia, ma nell'immaginario collettivo, costituisce la raffigurazione prototipica di un *mondo* che rischia di sparire.⁴ Tuttavia, sebbene alcune zone della Terra, per la loro conformazione fisica o per le politiche socio-economiche esercitate sulle stesse,⁵ siano in pericolo più di altre, Antropocene e riscaldamento globale riguardano il pianeta nella sua interezza. Allora, se è vero che uno sguardo accorto e impegnato nella registrazione delle modificazioni di un luogo consente di osservare e avere contezza dell'azione dei cambiamenti climatici, spesso tali ricognizioni (letterarie e non) finiscono per suscitare un sentimento di romantica nostalgia nei confronti di un paesaggio naturale andato perduto, senza che prenda forma una visione sistemica rispetto al problema ecologico generale: la critica del localismo è alla base della prospettiva eco-cosmopolita di Heise (cfr. Heise 2008, pp. 3-13) che nel suo saggio cerca di congiungere la questione ecologica alla critica della società globalizzata. Secondo la studiosa, luoghi e processi planetari sono intimamente connessi così che risulta auspicabile che si sviluppi un immaginario collettivo capace di tenere conto proprio di queste congiunzioni.⁶ Si esorta,

p. 10), ma riveste un ruolo determinante nel modellamento delle vite individuali. Per una ricognizione degli studi sullo spazio e le interconnessioni con la critica letteraria si veda: G. IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio: teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008, pp. 13-28).

⁴ Si veda, per esempio, AA. VV., *Venice and the Anthropocene: an Ecocritical Guide*, ed. by Cristina Baldacci, Shaul Bassi, Lucio De Capitani and Pietro Daniel Omodeo, foreword by Serenella Iovino, Venezia, wetlands, 2022. Si fa spesso riferimento alla città come termine di paragone, soprattutto nelle narrazioni che descrivono una catastrofe ambientale legata alla dimensione dell'acqua (alluvione, inondazione).

⁵ Si vuole rimarcare che il concetto di Antropocene spesso restituisce un'idea omogenea della Terra, mentre, in tal senso, la declinazione concettuale proposta da Moore e Malm che prende il nome di Capitalocene sembra più funzionale a ripercorrere le interrelazioni tra l'attuale crisi climatica, la storia socio-economica globale e le diverse responsabilità di stati, classi sociali e istituzioni (cfr. J. MOORE, *Antropocene o capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*, Verona, Ombre Corte, 2017; I ed. Minneapolis 2016).

⁶ Il fine ultimo del lavoro di Heise sembra sostanzialmente nel tentativo di individuare metafore o motivi narrativi capaci di riorganizzare l'immaginario collettivo in modo che attivi un sentimento ecologico diretto al pianeta nel suo complesso e non solo al singolo luogo e in modo che gli individui possano sentirsi parte di «planetary 'imagined communities' of both human and nonhuman kinds» (U. K. HEISE, *Sense of Place and Sense*

così, a considerare il locale in relazione al globale (o meglio, al planetario) e viceversa, a restituire un quadro delle differenze interne che costituiscono le dinamiche globali sia in termini ecosistemici che politico-sociali: le geografie, cioè, si compongono sempre di gerarchie.⁷ Quello che si rileva è che alcune immagini attraverso cui non solo l'umanità concepisce il pianeta, ma che rimandano anche alla causa ecologica, non riescono a far emergere proprio quelle dinamiche di potere che sono sottese alla stessa rappresentazione: il fotogramma che ritrae il *Blue Marble* o la descrizione dell'organismo-Gaia (cfr. Lovelock 1979) non danno ragione delle differenze che sussistono tra esperienza dell'Antropocene nei paesi più ricchi, per esempio, o in quelli meno sviluppati.⁸ Appare complesso, allora, costruire una rappresentazione che risponda delle *différences* (cfr. Derrida 1971) interne al sistema globale e planetario. Proficuo sarebbe riconvertire proprio i significati connessi a tali rappresentazioni, o per lo meno renderne evidenti le contraddizioni. Solo in questi termini potrebbe svilupparsi un autentico sentimento di sé in qualità di *terrestri/terranei* (cfr. Latour 2020; Benedetti 2021).

of Planet: *The Environmental Imagination of the Global*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 61). E in tal senso, si appella al concetto di *deterritorializzazione*, che invita a considerare i luoghi come porzioni del sistema planetario: «The challenge that deterritorialization poses for the environmental imagination, therefore, is to envision how ecologically based advocacy on behalf of the nonhuman world as well as on behalf of greater socioenvironmental justice might be formulated in terms that are premised no longer primarily on ties to local places but on ties to territories and systems that are understood to encompass the planet as a whole.» (Ivi, 10).

⁷ Il presupposto lefebvriano che le qualità percepite come intrinseche ai luoghi siano in realtà prodotte socialmente e culturalmente (cfr. H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, op. cit.) è stato sviluppato anche in relazione allo spazio geografico. Come gli spazi urbani si possono inquadrare all'interno di modelli di dominazione e di legittimazione delle disuguaglianze, così le caratteristiche dei singoli luoghi non possono essere disgiunte dai processi di sviluppo economico diseguale che sostanziano il sistema-globo nel suo complesso: si veda D. HARVEY, *Geografia del dominio: capitalismo e produzione dello spazio*, Verona, ombre corte, 2018 (I ed. Edinburgh 2001).

⁸ Sempre Heise rimarca l'importanza di analizzare queste configurazioni: «The rhetorical figure that predominated in the textual as well as visual representations of Planet Earth that surfaced in the 1960s and 1970s was undoubtedly allegory, broadly understood as the figuration of abstract concepts and connections by means of a concrete image. As discussed earlier, from McLuhan's "global village," Fuller's "Spaceship Earth," and Lovelock's "Gaia" to visual portrayals of Planet Earth as a precious, marble-like jewel exposed in its fragility and limits against the undefined blackness of outer space, these representations relied on summarizing the abstract complexity of global systems in relatively simple and concrete images that foregrounded synthesis, holism and connectedness. The efficacy of these tropes depended not only on their neglect of political and cultural heterogeneity, as I noted, but also on a conception of global ecology as harmonious, balanced, and self-regenerating.» (U. K. HEISE, *Sense of Place and Sense of Planet*, cit., p. 63).

II.2. Dal Globo alla Terra. Spazio dei flussi, tempo accelerato ed evanescenza virtuale

Per cercare di superare l'etica della prossimità (cfr. Heise 2008) e costituire un'*identità terrestre*, occorre relazionarsi all'immaginario attraverso cui si concepisce il pianeta e inscrivere in un quadro che ne evidenzi le criticità. Le rappresentazioni attraverso cui si pensa la Terra in termini ambientali si sono prodotte in relazione allo sviluppo di una cultura globale e globalizzata, cosa che implica che non si possa ragionare sull'immaginario collettivo associato al pianeta se non in relazione a un'analisi del *globo*.⁹ In questa sezione, si vuole cercare di esaminare cosa si intenda per *globo* e come gli esseri umani esperiscano la *dimensione globale* delle proprie esistenze.

Con la fine del secolo scorso, a seguito del compimento del processo di globalizzazione, il pianeta – o meglio lo spazio planetario – inizia a manifestarsi come un *unicum*, compatto e omogeneo, in cui frontiere e confini hanno perso rilevanza e ogni luogo appare connesso agli altri e facilmente raggiungibile: la Terra, cioè, si è trasformata in un «punto infimo» (Augé 2009, p. 45) dell'universo e risulta “esplorabile” attraverso le immagini satellitari riprodotte sugli schermi di tv, pc e smartphone (cfr. Virilio 2000, pp. 7-17). Se, infatti, l'idea di globo – ossia, di uno spazio circoscrivibile e dominabile – si sviluppa gradualmente, lungo un orizzonte temporale ampio che attraversa diverse fasi – dalla scoperta dell'America alla conquista dello spazio aereo (cfr. Vegetti 2017) – e che risulta riconducibile al pensiero imperialista e coloniale, è soltanto a seguito dello sbarco sulla Luna (1), della conclusione della Guerra Fredda (2), della mondializzazione dei mercati e dei mezzi di comunicazione (3), consolidata dalla rivoluzione informatica (4), che la Terra può definirsi “sferizzata” (cfr. Sloterdijk 2014). L'idea di globo, così, si struttura attraverso una triplice convergenza, quella tra l'universalismo apolide del capitale, l'ottimizzazione

⁹ Vegetti sostiene che, a seguito dell'intervento statunitense durante il primo conflitto mondiale, «la storia moderna (la storia della colonizzazione europea, la storia del mare, la storia del controverso rapporto tra il vecchio e il nuovo Occidente) si è come ripiegata su di sé come un foglio, congiungendo il passato al presente in una sorta di compimento, dato che la *Terra* e il *globo* hanno cominciato a *coincidere* anche in senso geopolitico» (M. VEGETTI, *L'invenzione del globo: spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, Torino, Einaudi, 2017, p. XIII, corsivo mio).

tecnologica e lo sviluppo dei valori illuministici di internazionalismo cosmopolita (Vegetti 2018, p. 96; cfr. Sloterdijk 2014). Si designa, quindi, uno spazio globale sovrapponibile a quello terrestre composto di nodi e percorso da flussi, entrambi in larga parte indipendenti dai contenitori nazionali (cfr. Castells 2002). A modificarsi è la percezione ontologica dell'intero pianeta, dato che nell'era della globalizzazione a essere centrale è proprio il concetto di *flusso*,¹⁰ che soppianta l'idea di sostanza (cfr. Sloterdijk 2014, p. 817). Lo spazio è sempre spazio percorso (in senso fisico o virtuale) dove a essere fondamentale è il rapporto di velocità dello spostamento. La contrazione spaziale postulata da Augé, dunque, è correlata a una trasformazione della dimensione temporale, che subisce una continua accelerazione in un'ottica di maggiore efficienza e ottimizzazione delle connessioni (cfr. Sloterdijk 2014, p. 909). Il globo, così, si materializza nell'esperienza quotidiana di ciascuno attraverso i *non-luoghi*¹¹ e la temporalità a essi connessa, quella del *transito*,¹² oppure, in linea più generale e in relazione alle telecomunicazioni, attraverso quelli che Castells (2002) definisce lo *spazio dei flussi* e il *tempo senza tempo*.¹³ Se Augé esemplifica il concetto di non-

¹⁰ Già Lefebvre notava che la mobilità accelerata produceva uno spazio che «ha a che fare con i *flussi*: di energia, materiali grezzi, denaro, forza lavoro, beni di vario genere, miscele di persone e cose, segni, informazioni e conoscenze, simboli, capitali ecc. Essa si sforza dunque di connettere e coordinare questi molteplici flussi nello spazio». (H. LEFEBVRE, *Le mondial et le planétaire*, in «Espaces et sociétés», n. 8, 1973, pp. 15-22; poi in ID., *State Space World. Selected Essays*, a cura di N. Brenner e S. Elden, University of Minnesota, Minneapolis 2009, p. 201 trad. mia).

¹¹ Nella classica definizione di Augé, si ha che «se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi identitario, relazionale e storico definirà un nonluogo.» (M. AUGÉ, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. di D. Rolland e con una nuova prefazione dell'autore, Milano, Eleuthera, 2009; I ed.: Paris 1992; I ed. it.: Milano 1993, p. 77). Essi si distinguono proprio perché connotati dall'assenza di un legame relazionale con la sfera soggettiva e di significati culturali a essi associati e dunque, contribuiscono alla costituzione di «un universo che nella sua diversità è relativamente omogeneo» (*Ivi*, p. 46).

¹² Si tratta di spazi funzionali, che in quanto percorsi «si misurano in unità di tempo» (*ivi*, p. 148). O si veda Sloterdijk: «[...] si tratti di località create per il traffico come le stazioni, i porti e gli aeroporti, le strade, le aree e i centri commerciali, si tratti di strutture progettate per soggiorni limitati, come villaggi turistici e le città turistiche, i luoghi dove si lavora o si dorme soltanto. [...] Ciò che li definisce è il fatto di non trattenere coloro che passano. Questi sono i luoghi-di-nessuno, ora affollati di gente ora senz'anima viva» (P. SLOTERDIJK, *Sfere. Globi: macrosferologia*, curatela e trad. it. di G. Bonaiuti e S. Rodeschini, Milano, Raffaello Cortina, 2014, p. 930).

¹³ «Il nuovo sistema di comunicazione, d'altra parte, trasforma in modo radicale spazio e tempo, le dimensioni fondamentali della vita umana. I luoghi vengono svuotati del proprio significato culturale, storico e geografico e reintegrati in reti funzionali, o in collage di immagini, inducendo uno spazio dei flussi che

luogo menzionando spazi fisici quali catene alberghiere, ipermercati, aeroporti (etc.), Castells si focalizza sulla dimensione virtuale degli scambi della *società in rete*. In entrambi i casi, si constata, però, come si tratti di etichette sfuggenti che non possono essere contrapposte al concetto di luogo se non in modo sfumato: si tratta di sovrapposizioni, più che di polarità sostanziali. È in relazione allo spazio contratto e al tempo accelerato, allora, che l'essere umano della società postmoderna esperisce la dimensione globale che si è fin qui delineata. Si tratta di una dimensione in cui lo spazio non solo è ridotto, ma perde la sua significatività relazionale: viene meno, cioè, quel legame storico-culturale tra luogo e comunità. Proprio perché a risultare fondamentale è la velocità dello spostamento nello spazio, perde importanza quella stratificazione di significati attribuiti nel corso del tempo al luogo vissuto: lo sconvolgimento nella costruzione delle sequenze temporali e l'accelerazione costante cui la temporalità sottostà producono un'astrazione anche rispetto allo spazio, che dunque si sottrae all'attribuzioni soggettive e a un'interpretazione che sia contestuale, ma risulta invece indifferenziato e sradicato. D'altra parte, la dimensione temporale si costruisce attraverso una continua presentificazione¹⁴ che si traduce in una generale inconsistenza (soprattutto in relazione all'analisi tecno-informazionale):¹⁵ gli eventi, che accadono in una temporalità compressa, accelerata e privata delle concatenazioni

sostituisce lo spazio dei luoghi. Il tempo viene cancellato nel nuovo sistema di comunicazione, nel momento in cui passato, presente e futuro possono essere programmati per interagire reciprocamente nello stesso messaggio. Lo *spazio dei flussi* e il *tempo senza tempo* sono le fondazioni materiali di una nuova cultura che trascende e include le diversità dei sistemi di rappresentazione storicamente trasmessi: la cultura della virtualità reale in cui far credere è già credere in potenza.» in M. CASTELLS, *La nascita della società in rete*, trad. it. di L. Turchet, Milano, Università Bocconi, 2002 (I ed. Oxford 1996), p. 434.

¹⁴ Si veda anche quanto scrive Harvey: «mentre lo spazio pare rimpicciolirsi fino a diventare “villaggio globale” delle telecomunicazioni e una “terra-navicella” (eng.: *spaceship earth*) di interdipendenze economiche ed ecologiche – per usare soltanto due immagini familiari e quotidiane – e che gli orizzonti temporali si accorciano fino al punto in cui il presente è tutto ciò che (il mondo dello schizofrenico), dobbiamo imparare a venire a patti con un travolgente senso di *compressione* dei nostri mondi spaziali e temporali.» (D. HARVEY, *La crisi della modernità*, Milano, il Saggiatore, 1993; I ed. Cambridge 1990, p. 295).

¹⁵ «Propongo l'idea che il *tempo senza tempo*, come definisco la temporalità dominante nella nostra società, si manifesta quando le caratteristiche di un dato contesto, vale a dire il *paradigma informazionale e la società in rete*, inducono una *perturbazione sistemica nell'ordine sequenziale dei fenomeni che accadono in tale contesto*. È probabile che questa perturbazione assuma la forma della compressione dell'accadimento dei fenomeni, tesa all'istantaneità, oppure introduca discontinuità casuale nella sequenza.» in M. CASTELLS, *La nascita della società in rete*, cit., p. 528.

causali, si qualificano come simultanei e riproducono una tendenziale provvisorietà dell'esperienza. La contrazione spazio-temporale condiziona anche i processi di costruzione delle identità individuali e collettive.¹⁶ Abitare – ossia, quell'esperienza intrinseca alla natura umana che ne radica l'appartenenza a un luogo nel corso del tempo attraverso l'organizzazione dei significati relativi a quello stesso spazio-tempo (cfr. Vitta 2008, pp. 3-28) – corrisponde a collocarsi (*individuarsi*) nello spazio e nel tempo.¹⁷ Tuttavia, nel momento in cui la dimensione spazio-temporale subisce uno sconvolgimento, anche i processi di costruzione identitaria risultano disarticolati.

Appare chiaro che, in relazione all'ipotesi di un'auspicata maturazione di *un'identità terrestre*, si devono tenere in considerazione anche i meccanismi e le conseguenze dei processi inerenti alla costituzione di una dimensione globale, i cui risvolti influenzano non solo la sfera individuale e privata dell'abitare, ma anche quella pubblica e collettiva. Infatti, il fenomeno della globalizzazione «divide mentre unisce, e le cause della divisione sono le stesse che, dall'altro lato, promuovono l'uniformità del globo» (Bauman 1999, p. 4): esso contrappone l'identificazione di una collettività a uno smarrimento della coscienza del luogo e a una percezione alienata del sé, dirette conseguenze dei dispositivi di uniformazione culturale. Inoltre, si è sottolineato come alcuni luoghi più di altri riescano a restituire la percezione del carattere globale della società, luoghi in cui si esperisce in massima misura il paradigma di velocità che organizza l'esistenza nella postmodernità. Le trasformazioni spazio-temporali connesse al dominio del modello produttivo capitalista e

¹⁶ Per esempio, Bauman sottolinea come tale meccanismo non renda «omogenea la condizione umana» né sia monodirezionale poiché «emancipa alcuni dai vincoli territoriali e fa sì che certi fattori generino comunità extraterritoriali, mentre priva il territorio, in cui altri continuano a essere relegati, del suo significato e della sua capacità di attribuire identità» (Z. BAUMAN, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Roma-bari, Laterza, 1999; I ed. Cambridge-Oxford 1998, p. 22).

¹⁷ Si intende la pratica dell'abitare come «un *fare* coincidente con un *farsi*: è un darsi forma dando forma alle cose» (M. VITTA, *Dell'abitare: corpi, spazi, oggetti, immagini*, Torino, Einaudi, 2008, p. 12). Vitta riprende teorie già heideggeriane (si veda: M. HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare*, reperito nel volume AA. VV., *Costruire, abitare, pensare*, a cura di F. Filipuzzi e L. Taddio, Milano-Udine, Mimesis, 2010, pp. 11-49, con la traduzione e le note di M. Barison) e le inquadra in un'analisi della dialettica tra corpi e spazi che risulta proficua, ad avviso di chi scrive, anche in relazione alla questione ecologica.

dal progressivo avanzamento tecnologico producono particolari cronotopi¹⁸ in cui mobilità accelerata e l'incessante traffico dei flussi risultano più evidenti proprio perché determinano esistenza e funzionamento di quello spazio (es.: strade, autostrade, vie di comunicazione marittima e aerea). Ci si chiede se sia possibile riprodurre una dilatazione dello spazio vissuto attraverso una riconversione del modello di velocità che la norma sociale imporrebbe: ossia, cosa accadrebbe se si facesse esperienza dello spazio attraverso un rallentamento o in modo inusuale rispetto al consueto? È possibile sperimentare la percezione di iperconnessione garantita, ad esempio, dai non-luoghi in modo funzionale al discorso ecologico e in modo che sia possibile recuperare un senso storico e relazionale dello spazio stesso? Il presente capitolo intende esplorare la questione in termini narrativi: per questo motivo, si cercherà di focalizzare la ricognizione ermeneutica su alcuni cronotopi e sulla riflessione che i personaggi conducono una volta situati in quell'ambiente.

II.3. Antropocene subconscio e implicazioni letterarie

Il fatto che cambiamento climatico e Antropocene agiscano su scale differenti da quelle umane si rivela problematico non solo in termini di percezione e rappresentazione dei fenomeni, ma in relazione alla concezione ontologica che gli umani hanno di loro stessi in quanto specie che abita la Terra. In termini letterari, le trasformazioni spazio-temporali connesse al riscaldamento globale si avvertono attraverso le riconfigurazioni degli scenari narrativi delle storie raccontate (cosa che, come si è ricordato, ha favorito la proliferazione di narrazioni e relativi commenti critici che tracciassero un'analisi del paesaggio e delle sue lente modificazioni). Allo stesso modo, anche la riflessione sulla dimensione globale dell'esistenza si riproduce all'interno del testo attraverso la valutazione delle caratteristiche del quadro all'interno del quale si realizza il racconto. In sintesi, i ragionamenti elaborati nei paragrafi precedenti possono intersecarsi con lo studio del cronotopo, ossia «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali [...]», «una categoria che

¹⁸ Per una riflessione più consistente sul *cronotopo global* si veda F. PENNACCHIO, *Il narratore, il tempo e lo spazio*, in AA. VV., *Narrare al tempo della globalizzazione*, a cura di S. Calabrese, Roma, Carocci, 2016, pp. 45-58 e in particolare pp. 51-54.

riguarda la forma e il contenuto della letteratura» (Bachtin 1979, p. 231). Che si prenda in considerazione il concetto di Antropocene come referente della nuova era geologica o come definizione di una svolta culturale, si deve constatare come esso produca in ogni caso nuovi cronotopi:¹⁹ si prospettano casi in cui l'azione del riscaldamento globale si rende evidente attraverso calamità naturali o eventi metereologici che in passato sarebbero stati definiti come straordinari (1), casi in cui si assiste a una lenta, costante e percettibile modificazione del territorio e dell'ecosistema a esso connesso (2) o casi in cui, costituendo l'Antropocene un filtro d'analisi del reale, si risemantizza un cronotopo vissuto attraverso la ricostituzione di quei legami recisi tra le linee spazio-temporali umane e ad ampio raggio (3). Per quanto riguarda la prima classificazione, si rimanda a quanto tracciato nel primo capitolo; per quanto concerne, invece, le altre due situazioni, si osserva fin d'ora che si tratta di scenari in cui cambiamento climatico e Antropocene rimangono «sullo sfondo», come suggerisce Ghosh (cfr. Ghosh 2017, p. 29). Tuttavia, il cronotopo – proprio perché su di esso si modellano la storia e i personaggi²⁰ – in qualità di «categoria della forma e del contenuto determina (in notevole misura) anche l'immagine dell'uomo nella letteratura» e di conseguenza, la questione antropocenica, anche nel momento in cui rimane sottesa all'interno del racconto, riesce a influenzare in modo significativo la narrazione. In particolare, si intende sondare se, attraverso la riflessione sulle direttrici spazio-temporali, i personaggi e il narratore possano alludere alle problematiche relative alla questione

¹⁹ Mary Louise Pratt ragiona rispetto all'Antropocene proprio seguendo la definizione bachtiniana di cronotopo: «The Anthropocene is also what narrative theorist Mikhail Bakhtin called a *chronotope*, a particular configuration of time and space that generates stories through which a society can examine itself.» (M. L. PRATT, *Code: Concept and Chronotope* in AA. VV., *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, a cura di A. Tsing, H. Swanson, E. Gan, N. Bubandt, Minneapolis, Minnesota University Press, 2017, G169–76, p. G170). Allo stesso tempo, riprende il teorico russo soprattutto rispetto alla relazione tra vecchi e nuovi cronotipi: infatti, secondo Bachtin, i nuovi cronotipi creano nuovi significati che in precedenza erano rimasti inesplorati, mentre i cronotipi già consolidati «hanno continuato tenacemente a esistere anche quando avevano già interamente perso il loro significato realisticamente produttivo e adeguato» (M. BACHTIN, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura*, curatela e trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979; I ed. Moskva 1975, p. 232).

²⁰ I cronotipi in senso bachtiniano si delineano come «centri organizzativi [...]» in cui «si allacciano e si sciolgono i nodi dell'intreccio», essi fungono «da punto principale per il dispiegamento delle "scene"» (*Ivi*, p. 397).

ecologica e se esistano cronotopi che più di altri favoriscano tale meccanismo di rinvii tangenti. Proprio perché si desidera analizzare testi in cui il riferimento al cambiamento climatico o non costituisce un riferimento esplicito e preminente, o si delinea come un *tema* fra i diversi evocati dalla narrazione, il capitolo titola “Antropocene subconscio”, espressione con la quale si riprende la definizione di Mark Bould (cfr. Bould 2022).²¹ Se con Antropocene inconscio si fa riferimento a testi e/o prodotti culturali che non richiamano alla questione antropocenica in modo diretto, ma che al loro interno presentano dettagli o spie narrative che secondo lo studioso britannico costituirebbero la prova che a livello culturale l'uomo riconosce il problema della crisi climatica ma ne *rimuova* le relative conseguenze, con Antropocene subconscio si vuole postulare come considerazioni su luoghi e temporalità (e sulle reciproche interconnessioni) possano disvelare assunti cruciali rispetto all'iperoggetto crisi climatica e al particolare momento storico che l'umanità sta vivendo, anche nel momento in cui la questione ecologica non risulta centrale per lo sviluppo dell'intreccio. Dunque, nel primo caso è il lettore che è chiamato a svolgere l'operazione di decifrazione ermeneutica, mentre nel secondo il processo interpretativo coinvolge anche il sistema di narratore e personaggi, restituendo sempre in senso dialettico una riflessione mobile, *debole* (cfr. Vattimo, Rovatti 1983) e non per questo, meno incisiva.

A tali considerazioni, appare necessario apporre una sintetica digressione rispetto al ruolo della descrizione all'interno del testo. Difatti, se si desidera porre al centro dell'indagine critica l'analisi delle percezioni spazio-temporali, bisogna prendere in esame proprio il contenuto della componente descrittiva, ossia la sezione testuale in cui le osservazioni su ambiente e contesto trovano espressione e si organizzano in termini sia stilistici che semantici. La descrizione²² non appare soltanto come un'unità discorsiva

²¹ Bould per la formulazione del concetto si rifà all'idea di inconscio postulata da Jameson (cfr. F. JAMESON, *L'inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, trad. it. di L. Sosio, Milano, Garzanti, 1990; I ed. Ithaca 1981) e con ciò intende evidenziare come l'Antropocene non riguardi soltanto gli aspetti immediatamente visibili della realtà, ma sia, in senso culturale, interiorizzato nelle percezioni, nelle riflessioni e nei comportamenti umani.

²² Per un'interpretazione dello statuto e delle funzioni della forma descrittiva si è adottata l'impostazione di Philippe Hamon (P. HAMON, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca,

autonoma, ma acquisisce un valore strutturante dei significati veicolati dal testo: non solo, cioè, assicura la concatenazione logica delle sequenze narrative attraverso processi di modellizzazione dell'intreccio e delle sue macro-unità, contribuendo alla stabilizzazione del realtà rappresentata e raccontata, ma rafforza la sua funzione ermeneutica e rivelatrice, dato che al suo interno sono disseminate le tracce di significanza rispetto al mondo rappresentato. Il meccanismo d'interpretazione delle componenti ecfastiche del contesto in cui si svolge l'azione si rende ancor più evidente all'interno di quei testi narrativi (come quelli scelti) in cui il numero di accadimenti è ridotto al minimo e prevale, invece, la dilatazione del riempitivo. In prospettiva diacronica, si rileva, inoltre, una modificazione rispetto alle funzioni attribuite allo spazio descrittivo: se in passato, soprattutto in relazione allo sviluppo delle tendenze narrative postmoderniste, la descrizione aveva assunto un ruolo di moltiplicazione e/o depistaggio (cfr. Calabrese 2005 A, pp. 42-47),²³ in rapporto alla trattazione di tematiche quali quelle relative all'Antropocene, si mostra soprattutto nella sua rinnovata veste indiziaria. Da sezione testuale ancillare recupera non solo una certa preminenza e indipendenza, ma si riscopre anche inscritta in un quadro di reciproco scambio con i nuclei narrativi per la costruzione dei significati globali dell'opera.²⁴

Pratiche Editrice, 1977; l'edizione italiana raccoglie saggi pubblicati tra 1972-1977, Paris, si veda in particolare: ID., *Qu'est ce qu'une description?*, in «Poétique», n. 12, Paris 1972). Per un ulteriore approfondimento, si vedano anche J.-M. ADAM, *La description*, Paris, Presses universitaires de France, 1993; M. BAL, *Descrizioni, costruzioni di mondi e tempo della narrazione*, in F. MORETTI, *Il romanzo*, vol. II: *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 189-224.

²³ E si veda soprattutto: «Ancillare e misurata persino nei romanzi naturalisti, la descrizione restava incessantemente a servizio della narrazione, mentre nelle mani di Perec si trasforma in un utensile per *des*crivere, un esplosivo che viene fatto brillare con sospetta solerzia: il mondo narrato si frantuma in uno sciame di segni che non conducono a nulla, o addirittura sembrano attuare una campagna di disinformazione e depistaggio. [...] Se il tardo modernismo aveva imboccato la strada del *descrittivo* come risposta a una sfiducia irrimediabile nella rappresentabilità *narrativa* del reale, le descrizioni di Perec paiono regredire al loro elementare ruolo semiotico – espansioni di un paradigma lessicale (presente o passato) in un insieme di sineddoci e metonimie» (S. CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005, p. 45).

²⁴ Per Mieke Bal, «la descrizione, legata alla narrazione, è essenzialmente *deittica* [...]», ossia «spinge a decifrare i significati nascosti» presenti nel testo ed «è dunque una forma di costruzione dei mondi» (M. BAL, *Descrizioni, costruzioni di mondi e tempo della narrazione*, cit., p. 222-224). A commento delle considerazioni di Bal, Calabrese suggerisce che oggi «descrivere significa *focalizzare*, ossia produrre una-messa-in-forma-della realtà» che sia libera dalla sola funzione di illusione mimetica della rappresentazione, ma che sia capace di renderne evidenti le contraddizioni che destrutturano le ovvietà dell'oggetto rappresentato (cfr. S. CALABRESE,

Spesso, infatti, sono piccoli particolari – od *oggetti desueti* (cfr. Orlando 1993) – a infondere quelle informazioni e quelle indicazioni fondamentali per la creazione del senso complessivo del testo; in relazione alla questione antropocenica, Scaffai sottolinea come un’attenta focalizzazione su dettagli spesso ritenuti secondari – per esempio, rifiuti e discariche – può costituire una traccia significativa per la restituzione di un messaggio ecologico (Scaffai 2017, pp. 139-166).²⁵ Nello specifico caso, dunque, delle narrazioni del riscaldamento globale, sono molteplici le occasioni in cui attraverso la descrizione dell’ambiente la voce del narratore e/o dei personaggi ragguaglia il lettore anche rispetto alle trasformazioni climatiche in corso (così, come si è già notato nei testi esaminati nel capitolo precedente). Quando, tuttavia, i testi non hanno un chiaro scopo didascalico rispetto al problema ecologico, ma persistono in essi delle osservazioni rispetto al paesaggio o alla storia in cui il racconto è ambientato, possono questi stessi commenti e valutazioni avere un risvolto che catalizzi il discorso antropocenico?

Quello su cui si intende indagare nel presente capitolo rispetto alle considerazioni in merito al ragionamento condotto fin qui sui cronotopi e sulle descrizioni, è se attraverso riflessioni su tematiche sociali ad ampio respiro innescate da un’osservazione dell’ambiente circostante si possa raggiungere una maggiore consapevolezza ecologica. Ci si chiede, cioè, se possano generarsi delle interconnessioni tra questione globale e antropocenica che possano essere proficue ai fini dello sviluppo di una coscienza ecologica che non sia prettamente connessa al concetto di perdita del patrimonio naturale. Perciò, si cercherà di

Introduzione in AA. VV., *I nonluoghi in letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale*, Roma-Bari, Carocci, 2005, p. 19).

²⁵ In particolare, si sottolinea che «il rifiuto acquista, in quanto tale, un valore: non solo quello economico prodotto dall’industria legale o illegale dello smaltimento, ma soprattutto quello che gli deriva da un investimento simbolico. L’entità di tale investimento si misura nella capacità dei rifiuti di divenire, nell’immaginario non solo narrativo o letterario, una seconda natura, alternativa e in certi casi perfino preferibile alla prima» (N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 139). Si veda anche N. TURI, «What secret story are they writing?» *DeLillo e la cinetica dei rifiuti in Underworld*, in AA. VV. *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di N. Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 237-254.

riservare maggiore spazio all'analisi dei luoghi (o meglio: dei *non-luoghi*) rappresentativi degli scambi e dei flussi che caratterizzano il mondo globalizzato e che ridisegnano la concezione che l'uomo ha degli spazi vissuti. Al centro del discorso che si desidera delineare, un ruolo di rilievo sarà attribuito all'analisi di quei cronotopi in cui il paradigma di velocità risulta dominante: in particolare, si prenderanno in considerazione i cronotopi degli spazi stradali e delle zone aeroportuali.²⁶ Come si è notato anche nel primo capitolo, la rappresentazione del cronotopo della strada risulta feconda in relazione alla trattazione del problema climatico e ambientale: nelle narrazioni della fine, la strada diventa uno spazio vissuto e attraversato per salvarsi dalla devastazione. Proprio in qualità di spazio *vissuto*, l'esperienza che si fa della strada differisce da quella che le è normalmente attribuita: se in genere, la strada (e soprattutto superstrada/autostrada) diventa simbolo, attraverso i rapidi spostamenti che avvengono al suo interno, del *tempo del lavoro*,²⁷ nelle narrazioni apocalittiche viene attraversata a piedi e si prospetta come punto d'osservazione privilegiato del paesaggio in rovina (cfr. in particolare McCarthy, Arpaia, Ammaniti). Ci si chiede se una riflessione che prenda le mosse proprio dalle problematicità legate agli spostamenti veloci che designano lo spazio stradale come non-luogo per eccellenza – attraversato cioè e mai vissuto (cfr. Augé 2009) – possano far emergere una consapevolezza ecologica rispetto agli impatti che proprio quegli spostamenti e la struttura economico-

²⁶ In un modo non dissimile da quello di Ceserani in *Treni di carta*, si procede qui non in senso analitico, ma attraverso una campionatura di testi scelti (cfr. R. CESERANI, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, I ed. Genova 1993, p. 13). Sebbene il capitolo non possa restituire un'analisi sistematica e puntuale, si intende comunque abbozzare un'indagine sull'«importanza dell'impatto» della mobilità veloce «sul mondo sociale della produzione e della comunicazione» e misurare quale sia «il ruolo svolto dalla letteratura e dall'immaginario» (cfr. *ivi*, pp. 7-8).

²⁷ Harvey riprendendo Marx sottolinea come «l'obiettivo di coloro che sono impegnati nella circolazione del capitale» si concretizza nel «continuo sforzo per superare le barriere spaziali e annientare lo spazio attraverso il tempo» (D. HARVEY, *Geografia del dominio*, cit., p. 71). Così, nell'era dell'accelerazione postmoderna, proprio perché l'organizzazione dello spazio rispecchia le azioni del capitale (cfr. *ivi*, p. 78, p. 108), lo spazio dei flussi e i movimenti che si compiono al loro interno divengono simbolo del tempo lavorativo e della forza lavoro.

sociale che ne legittima la necessarietà hanno sull'ambiente e in generale, sul mondo.²⁸ *In secundis*, si desidera esaminare lo spazio aeroportuale, allegoria, invece, della vacanza e del *tempo libero*.²⁹ Il viaggio aereo intrattiene un rapporto di congiunzione con la tematica globale dal momento che, proprio a seguito dell'implementazione delle vie comunicazioni e trasporto aereo, si corrobora l'immagine della Terra come un *unicum* interconnesso e si diffondono rappresentazioni del pianeta ritratto come «Terra-astronave» o «Terra-Aeroporto»³⁰ (rappresentazioni che, come si è rimarcato nei paragrafi precedenti, contribuiscono anche alla costruzione delle concezioni e delle simbologie ecologiche). D'altra parte, *l'aereo* s'invera anche come nuovo punto di vista rispetto all'ambiente circostante: non solo attraverso le fotografie satellitari è possibile ricostruire una nuova cronistoria delle modificazioni della superficie terrestre, ma anche un semplice viaggio in aeroplano costituisce un'esperienza che consente ai passeggeri di osservare il territorio in modo inconsueto ed estraniato.

²⁸ I risultati dell'indagine sono stati preliminarmente raccolti in un breve contributo: G. SIMEONI, *Il cronotopo della strada come spazio interstiziale per la costruzione di una coscienza antropocenica condivisa*, in «Between», 14(28), pp. 299-316, 2024 (<https://doi.org/10.13125/2039-6597/6246>).

²⁹ Tempo libero e tempo del lavoro non possono essere disgiunti: non solo uno determina l'altro, ma anche l'esperienza che si ha delle due temporalità si configura in senso complementare dato che sono iscritti in «una sorta di conto alla rovescia, in cui l'urgenza del tempo lavorativo assume l'aspetto di *centro del tempo* ed il tempo libero delle vacanze, della disoccupazione, quello di una *periferia del tempo*» (P. VIRILIO, *Lo spazio critico*, trad. it. di M. G. Porcelli, Bari, Dedalo, 1988; I ed. Paris 1984; p. 13). D'altra parte, il tempo libero è vissuto attraverso la stessa norma pianificatrice e organizzatrice del tempo di lavoro, va cioè *riempito* di attività che di conseguenza ne limitano l'effettiva libertà: «Il regime neoliberista totalizza la produzione, a cui vengono assoggettati tutti gli ambiti della vita. La totalizzazione della produzione conduce quindi a una totale profanazione della vita. Anche il riposo viene sequestrato dalla produzione [...] Il lavoro ha un inizio e una fine, per cui al periodo del lavoro segue il periodo del riposo. La prestazione, invece, non ha né inizio né fine: non esiste un periodo della prestazione; essa, in quanto imperativo neoliberista, perpetua il lavoro» in B.-C. HAN, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, trad. it. di S. Aglan-Buttazzi, Milano, nottetempo, 2021 (I ed. Berlin 2019) p. 61.

³⁰ Per il concetto di Terra-astronave, si rimanda a: R. BUCKMINSTER FULLER, *Operating Manual for Spaceship Earth*, Baden, L. Müller, 2008 (I ed. Carbondale 1969). La formulazione dell'espressione Terra-aeroporto, invece, è usata da Sloterdijk. Si legga il passaggio: «La modernità consegue la verticalità in modo completamente diverso rispetto all'epoca metafisica del mondo. Lo sguardo dall'esterno non si ottiene con la trascendenza dell'anima verso ciò che è extra- e sovraterreno ma con il dispiegamento della facoltà immaginativa tecnico-fisica, aero- e astronautica [...] Le moderne idee di volo sostituiscono quelle antiche e medievali di 'elevazione': l'aeroporto-Terra (da cui si decolla e su cui si atterra) ha sostituito la divina assunzione in cielo della Terra (da esso ci si slancia un giorno in un ultimo volo da cui non si fa più ritorno).» (P. SLOTERDIJK, *Sfere. Globi: macrosferologia*, cit., p. 751).

II.4. Spazio - Non solo natura: lo spazio antropico della strada come specchio del sé contemporaneo in *Strada provinciale tre* di Simona Vinci e in *I quindicimila passi* di Vitaliano Trevisan

Lo spazio della strada costituisce un cronotopo particolarmente produttivo in letteratura: in genere, è associato al motivo dell'incontro e perciò, diventa spesso anche un vero e proprio motore della narrazione (cfr. Bakhtin 1979, p. 245). La rappresentazione della strada come sfondo dell'azione della storia narrata ha, tuttavia, subito diverse risemantizzazioni, tanto che i significati associati al cronotopo si modificano nel corso del tempo e in dipendenza della cultura dominante, oltre che in relazione al genere di opera in cui esso si inserisce. Per ciò che concerne i testi analizzati nel precedente capitolo, si può notare come la strada ricopra una funzione rilevante soprattutto nei testi di McCarthy, Arpaia, Ammaniti. In tutti i casi citati, lo spazio della strada è esperito a piedi e struttura il meccanismo propulsore per l'avanzamento della storia e diventa simbolo della ricerca di salvezza in un mondo che è segnato dalla devastazione. In particolare, *The Road* si configura come l'evoluzione che fa da contrappunto alla raffigurazione della strada innestata nell'immaginario americano da Kérouac: dal viaggio senza meta, su ruote, all'insegna della libertà attraverso un'atmosfera che contribuisce al consolidamento dell'*American Dream*,³¹ a un itinerario a piedi, senza i mezzi per soddisfare i bisogni primari, contrassegnato dall'incertezza e dal desiderio di trovare un luogo sicuro. La strada, come si è accennato in precedenza, si attraversa alla ricerca di salvezza e offre una prospettiva particolare per osservare il paesaggio sfigurato dalla catastrofe. Se è interessante segnalare come il cronotopo della strada costituisca un tropo ricorrente all'interno delle narrazioni della fine

³¹ Come il romanzo di Kérouac rappresenta un tentativo di contro-narrazione che mira a disinnescare l'apporto della cultura dominante a favore di quegli ideali di libertà che risultano significativi per la *beat generation* e che finiscono per rafforzare il rispecchiamento identitario nel modello statunitense, così in *The Road* si rilevano elementi che entrano in contrasto con lo *standard* culturale che innerva la *middle class* americano-occidentale, ma in definitiva finiscono per confermarne l'ideologia. Per un approfondimento, si veda per esempio: T. CRESSWELL, *Mobility as Resistance: A Geographical Reading of Kerouac's 'On the Road'*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», Vol. 18, No. 2 (1993), pp. 249-262, (<https://doi.org/10.2307/622366>).

e nelle *climate-fictions* esaminate,³² in questa sezione si intende analizzare se sia possibile che il cronotopo strada rivesta una funzione simile anche in racconti che non hanno esplicite implicazioni e finalità ecologiche e che non si presentino come ‘racconti della fine’.³³ In tal senso, si desiderano prendere in considerazione *Strada provinciale tre* (2007) di Simona Vinci, *I quindicimila passi* (2002) di Vitaliano Trevisan e *Lo stradone* (2019) di Francesco Pecoraro. Come si evince anche solo dai titoli, si tratta di testi che conferiscono un’importanza primaria allo spazio della strada/all’attraversamento a piedi, ma che sviluppino il motivo secondo direttrici diverse. Nel romanzo di Vinci, le interconnessioni tra lo scenario rappresentato e le implicazioni socio-ecologiche sono palpabili, mentre già nel testo di Trevisan il rapporto appare più sfumato. Nel primo caso, ci si focalizzerà sul rapporto tra cronotopo e riflessione del personaggio; mentre nel secondo si cercherà di tratteggiare quali siano i significati sottesi alle descrizioni paesaggistiche e ai rimandi *spettrali* che a esse sono connessi. Nel testo di Pecoraro, invece, il discorso sarà più complesso: si prenderanno anche in considerazione il processo di costruzione dell’edificio narrativo e questioni di poetica individuale.

II.4.I. Spazio - Il cronotopo della strada in *Strada provinciale tre* (2007) di Simona Vinci: interconnessioni tra sé, ecologia e lavoro

Il romanzo *Strada provinciale tre* (2007; per le citazioni del testo: SP3)³⁴ si apre *in medias res* e inquadra una donna senza nome che attraversa a piedi la superstrada che «taglia in due un pezzo di pianura» Padana, nella zona che unisce la campagna bolognese a Ravenna (SP3, p. 8). La strada, come si evince a partire dal titolo del romanzo, si configura come vera e propria protagonista del racconto, dal momento che modella sia l’andamento della storia,

³² Rispetto a questi ragionamenti, si veda anche: M. J. MCDOWEL, *The Bakhtinian Road to Ecological Insight*, in AA. VV., *The Ecocriticism. Reader. Landmarks in Literary Ecology*, ed. by C. Glotfelty and H. Fromm, Athens, The University of Georgia Press, 1996, pp. 371-391. Che lo spazio della strada sia investito a oggi di una simbologia che oltrepassa la caratterizzazione dell’ambiente come cronotopo narrativo, tra gli altri, anche da: A. CHIURATO, *Geografie dell’esodo*, Bologna, Pàtron, 2020, pp. 33-90.

³³ In tal senso, l’episodio de *Il bosco sull’autostrada* di Marcovaldo (1963) costituisce un antecedente significativo (cfr. I. CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, ed. diretta da C. Milanini e curata da M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1991, pp. 1101-1103).

³⁴ S. VINCI, *Strada provinciale tre*, Torino, Einaudi, 2007.

sia le prerogative del personaggio: infatti, non solo, come suggerisce Bachtin,³⁵ si delinea come spazio che favorisce il rilancio e la progressione dell'intreccio, ma, proprio perché è lo stesso personaggio a spostarsi lungo l'itinerario e ad accogliere l'idea di movimento che vi è implicata, si presenta anche come elemento capace di influenzare le dinamiche agentive del personaggio. La protagonista è rappresentata in cammino, e cioè in uno stato di costante movimento, ed è proprio il movimento che, incorporato e costantemente riprodotto un passo dopo l'altro,³⁶ riorganizza l'azione della donna, il suo sguardo e il suo punto di vista. Così, la strada diventa interessante sia dal punto di vista dell'ambientazione (e dunque, in termini narrativi, della descrizione), sia in quanto fattore strutturante azione e discorso (e quindi, in quanto cronotopo). In tal senso, la progressione narrativa, che si struttura attraverso il viaggio a piedi della protagonista, ricorda almeno in parte quella di *The Road* di McCarthy (autore, tra le altre cose ricordato come modello ispiratore, nella nota che chiude il volume). Tuttavia, per quanto *Strada provinciale tre* proponga una narrazione di carattere realistico, lontana dal genere distopico o post-apocalittico, permane un'atmosfera ascrivibile allo statuto dello *strano* (cfr. Todorov 2011). La protagonista del racconto, Vera, cammina senza sosta lungo lo stradone e rispecchia nelle descrizioni del paesaggio che la circonda la propria condizione esistenziale: almeno all'inizio della storia, non sono chiarite le motivazioni che l'hanno spinta a fuggire di casa e proprio questa omissione alimenta quell'effetto di straniamento suggerito dalla raffigurazione della natura rovinata dall'azione umana.³⁷ Il paesaggio inquinato e desolato, ritratto attraverso lo sguardo particolare di Vera, diventa una spia per indagare proprio lo stato d'animo della protagonista di cui il lettore

³⁵ Il cronotopo della strada è «per eccellenza, il luogo degli incontri casuali. Sulla strada si intersecano in un punto temporale e spaziale le vie spaziali e temporali delle persone più svariate [...]» (M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., p. 390).

³⁶ «It is for the body that mobility starts. It is through the body that mobility is experienced. The body is mobility's first and last instance» T. CRESSWELL, *On the Move: Mobility in the Modern Western World*, New York-London, Routledge, 2006 p. 58. E così, diventa essenziale il concetto di *embodiment* del movimento.

³⁷ La riflessione sul paesaggio si configura come una costante nella produzione narrativa di Vinci (cfr. M. JANSEN, *Noi siamo i luoghi che abitiamo: la lotta tra la vita e cemento nella narrativa di Simona Vinci*, in AA.VV., *La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, a cura di P. Chirumbolo e di L. Pucci, The Edwin Mellen Press, 2013, pp. 106-120; p. 108).

non conosce quasi nulla: la devastazione del territorio riflette la condizione esistenziale della donna e allo stesso modo, i dettagli dell'ambiente su cui la protagonista dedica la propria attenzione funzionano da *transfer* del suo stato di inquietudine. Vera è raffigurata mentre percorre a piedi la strada provinciale che attraversa la campagna bolognese, vagabonda³⁸ e senza casa: la sua camminata³⁹ rilegge la semantica di un territorio desolato e ne rende visibili elementi che in genere restano inosservati. Dunque, sono proprio gli elementi fotografati attraverso la soggettività di Vera a risultare davvero interessanti: così, il fatto che la strada sia da subito contrassegnata dal paradigma di velocità, ritratta attraverso i flussi e il traffico che su di essa scorrono costituisce un fattore che non si può trascurare ai fini dell'interpretazione del testo, anche perché è lei stessa a essere influenzata da quella silenziosa, ma categorica prescrizione di incessante movimento. Non sono solo camion e autovetture a sfrecciare sull'asfalto, ma la stessa Vera avanza sulla carreggiata, anche quando «non c'è niente verso cui muoversi» perché «è muoversi l'importante. Non conta ormai neanche quello da cui si corre. Da cui si scappa.» (SP3, p. 7). Tuttavia, proprio grazie all'esperienza di movimento rallentato garantito dal passo umano e all'attivazione di tutti i sensi corporei, Vera può esperire il territorio in modo inedito e osservarne le contraddizioni che avrebbe faticato a cogliere se fosse stata immersa nel rapido fluire del traffico (e della vita):

Le strade come questa non sono fatte per venirci a correre. Nessuna strada è fatta per correrci sopra. Neanche per camminarci. Le strade sono fatte per le macchine. L'asfalto, è fatto per le ruote. (SP3, p. 8)

³⁸ Quello di Vera è un «vagabondaggio» che è sia «mentale, di memoria, di riconoscimento» che di «estraneità», un'immersione che è «fisica», sensoriale e può essere associata alla pratica di abitare nel momento in cui non si produce in modo scostante nel tempo, ma diventa pratica abituale e continuata (T. EDENSOR, *Walking in Rhythms: Place, Regulation, Style and the Flow of Experience*, in «Visual Studies», 25. 1, 2010, pp. 69-79, p. 70. <http://dx.doi.org/10.1080/14725861003606902>).

³⁹ Secondo Micheal de Certeau, la camminata costituisce una forma di organizzazione dello spazio che contribuisce alla costruzione della «trama dei luoghi» (M. DE CERTAU, *L'invenzione del quotidiano*, trad. it. di M. Baccianini, prefazione di A. Abruzzese, postfazione di D. Borrelli, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, p. 151) e attribuisce alla passeggiata un valore trasformativo dei significati inscritti nel territorio dato che «il pedone trasforma in altra cosa ciascun significante spaziale» (*Ivi*, p. 152).

Tuttavia, il personaggio di Vera non si limita ad attraversare la superficie stradale sperimentando una sensazione di estraneità, ma instaura pian piano un rapporto di corrispondenza con il territorio e la sua rappresentazione. Inizialmente, del paesaggio si registrano le informazioni ricavate dall'esperienza sensoriale: si segnala la linea bianca su cui si snoda la traiettoria a piedi (SP3, p. 13) o i capannoni industriali (cfr. SP3, capitolo 1), si avvertono odori di vario genere come quello pungente dell'asfalto o quello «nauseante» delle deiezioni di qualche animale (SP3, p. 11), si registrano, per esempio, i rumori delle ruote sulla carreggiata o quello dei rimorchi (SP3, p. 21), etc., così che quella di Vera si delinea come un'esperienza immersiva di uno spazio (un'esperienza che rimanda all'*abitare*)⁴⁰ di uno spazio che, in realtà, sarebbe stato predisposto soltanto per essere attraversato. Il personaggio di Vera scopre (e con lei, anche il lettore) che la strada si configura come un luogo, o meglio come un *mondo* ai margini, i cui legittimi abitanti sono i camion che «le sfrecciano di fianco, i muscoli larghi e digrignanti che passano veloci e sbuffano aliti pestilenziali. Ghigni giganteschi, gli occhi di plexiglass che lampeggiano feroci.» (SP3, p. 7). Gli autoveicoli assumono i tratti di creature mostruose e aberranti, attraverso una caratterizzazione che, come si è suggerito in precedenza, evoca sensazioni riferibili al modo fantastico (cfr. Todorov 2011) e che proietta sulla realtà un velo di mortifera labilità.

Eccola, è di nuovo quella strada, la Provinciale 3, con la lenta agonia dell'asfalto che si corrode sotto milioni di pneumatici, agonia di falene schiantate contro i parabrezza, di nutrie spappolate, gatti, civette, incidenti mortali. E lei è di nuovo lì, parte di questo movimento incessante, questa concrezione di storie e movimenti su un nastro d'asfalto. (SP3 p. 53)

Il punto di vista del personaggio indugia e sembra accogliere anche la prospettiva dell'Altro, sia esso una mostruosa autovettura o un insetto schiacciato su un parabrezza ed

⁴⁰ «Abitare è un sentire per sentirsi, un percepire per percepirsi» dato che tale pratica implica «il dispiegamento dei sensi, la loro instancabile attivazione» (M. VITTA, *Dell'abitare*, cit., p. 97): nella sua forma più comune, «l'abitare è anzitutto veduto e toccato, ovvero percepito con i due sensi operanti alla massima e alla minima distanza del corpo rispetto agli spazi e agli oggetti», tuttavia, nel momento in cui si attivano i «sensi intermedi – l'udito e l'olfatto» l'esperienza del luogo si fa più profonda e si radica nelle profondità del sé (*ivi*, p. 99 e ss.).

è proprio attraverso l'attenzione dedicata alle descrizioni dell'alterità non-umana e all'oscillazione della visione che Vera riesce a guardare alla realtà in modo straniato. Quasi come fosse un'intrusa in uno spazio regolato da equilibri e dinamiche svincolati dalla sua *Weltanschauung*, ora riesce non solo ad accorgersi che il territorio è segnato da «una distruzione precisa, geometrica» fatta di «campi regolari: quadrati, rettangolari, trapezi di grano», ma può anche interrogarsi su come dovesse apparire l'ambiente circostante prima dell'intervento dell'uomo, ossia una «terra incolta, viva» (SP3 p. 6). Nel momento in cui la riflessione sul territorio coinvolge la storia dello stesso (e cioè, nel momento in cui si restituisce temporalità allo spazio), allora è possibile ragionare sul fatto che le condizioni che caratterizzano il mondo-strada esperito da Vera siano una diretta conseguenza dell'azione umana e quindi, le osservazioni assumono un carattere universale, grazie al quale si considera la Terra nella sua interezza.

Chissà, forse una volta qui davvero ci si poteva correre, doveva essere una strada che attraversava un territorio completamente diverso, una linea bianca che scivola dritta verso il mare [...] Ora, camminare su questa strada è resistere all'urto dell'aria dei camion, procedere a denti stretti un metro dopo l'altro, la testa incassata nelle spalle e gli occhi socchiusi a evitare la polvere. E d'altra parte, come sfuggire, se la Terra, così ho letto da qualche parte, la Terra è tutta piena, riempita, farcita, congestionata, solo il diciassette per cento della Terra senza l'Uomo, il diciassette per cento del globo non contaminato, diciassette per cento di buio, niente autostrade, niente tangenziali, niente provinciali, niente strade di nessun tipo, nemmeno sterrate, niente case, cemento, villette, niente campi coltivati, niente pascoli per animali allevati, niente energia elettrica, solo i poli e i deserti senza tracce umane, ma il resto, il restante ottantatré per cento del pianeta Terra infestato, invaso [...] (SP3 pp. 47-48).

Quello della strada, allora, si prospetta come un *terzo spazio* (cfr. Soja 1996, hooks 1998, Bhabha 2001) – non semplice *non-luogo* e neppure *luogo* a tutti gli effetti, secondo le definizioni formulate da Augé –, dove soggetto e oggetto, reale e immaginato, locale e globale entrano in contatto (cfr. Soja 1996, pp. 56-57) formando un conglomerato di relazioni che non possono essere davvero disgiunte.⁴¹ Attraverso l'itinerario seguito da Vera lungo la

⁴¹ Si legga anche la definizione di sintesi che ne dà Westphal: «Il terzo spazio, che si afferma nella misura in cui il territorio abbandona il suo potenziale di spavento, la sua forza pietrificatrice, incarna la trasgressività

superstrada provinciale, si dispiega l'asse narrativo, innervato non solo dalle riflessioni che il personaggio concepisce rispetto all'ambiente circostante, ma anche dalla germinazione di incontri con nuovi personaggi (i più significativi sono quelli con la prostituta di colore e con l'ucraino Dimà): la superficie stradale si delinea, allora, come un cronotopo che modella la storia stessa, attraverso il quale l'intreccio riceve nuove spinte narrative e che designa i comportamenti dei personaggi o per lo meno, regola i giudizi relativi a quelle stesse azioni (ad esempio: il fatto che Vera si pronunci in senso negativo rispetto alla possibilità di correre o camminare sulla strada). Muoversi lungo la carreggiata implica immaginarsi in un «deserto» (cfr. SP3 cap. 2) costellato soltanto di campi coltivati, magazzini o fabbriche, ossia si realizza di stare di fronte a un paesaggio che è, sì, antropizzato al massimo grado, ma contemporaneamente appare deumanizzato e privato di ogni caratteristica che lo renda *vivibile*. Si riconosce un mondo *altro*, quasi immaginifico, che Vera è costretta a fronteggiare: ecco perché lo strano, il fantastico e il fiabesco⁴² ricorrono nella composizione delle descrizioni che riguardano l'ambiente e i suoi abitanti, perché il personaggio è chiamato a relazionarsi con le incongruenze e le incompatibilità della sua presenza (umana) in un posto che non conserva più nulla (o quasi) di quelle concrezioni natural-culturali che costruiscono i significati che l'uomo in genere attribuisce ai luoghi. Allo stesso tempo, le tracce dell'azione umana sono più che visibili, anzi denotano proprio quello stato di desolazione che contraddistingue il paesaggio. Il territorio si rivela nella sua trasformazione in servizio o in funzione e per converso, proprio grazie agli incontri che Vera fa lungo il tragitto, appare

in atto. È il *denominatore comune dello spazio e del tempo*, dell'utopia che si compie nel punto e nell'istante» (B. WESTPHAL, *Geocritica: reale finzione spazio*, trad. it. di L. Flabbi, Roma, Armando Editore, 2009; I ed.: Paris 2007, p. 105; corsivo mio). Si intende sottolineare come sia proprio questa interrelazione tra spazio e tempo a concretare il terzo spazio, a renderlo non solo visibile, ma produttivo: quelli che emergono dall'analisi di uno spazio 'terzo' sono i legami che hanno costruito il senso del luogo nel corso del tempo.

⁴² E allora, si rende qui evidente la funzione di opposizione sociale sovversiva che è stata associata da Jackson al modo fantastico e alle sue declinazioni. Il fantastico, quindi, «non inventa delle regioni sovranaturali, ma presenta un mondo naturale rovesciato in qualcosa di strano, qualcosa di 'altro'. (R. JACKSON, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, trad. it e curatela di R. Berardi, Napoli, T. Pironti Editore, 1986, p. 17). Gli spazi rappresentati sono sovrapponibili a quelli del mondo fattuale e tuttavia, ne ridisegnano la fisionomia, proprio per evidenziarne le criticità e «perpetuano il desiderio insistendo su un'assenza, una mancanza, il non visto, il non visibile» (*Ivi*, p. 45).

chiaro come anche lì, in quella *waste land*, si possa manifestare un substrato marginale di esistenza, formato da storie di vite dimenticate e ritenute irrilevanti. Nel quadro di flussi e movimento che Vinci consegna al lettore, si riescono a cristallizzare delle frazioni di spazio e tempo in cui si rileva come quelle esistenze normali siano, in realtà, contrassegnate da una «tristezza siderale»:

Girata verso il finestrino, le gambe piegate, il mento appoggiato a una spalla, guarda le basse linee di casette a schiera che sfilano davanti ai suoi occhi, piccoli cubi bianchi rosa e giallini, i colori della pittura a malapena distinguibili in questa ombra che cresce, illuminati dalle luci dei portici e dei giardinetti. I cani che abbaiano al passaggio delle macchine. Gli alberi tutti uguali. Le finestre accese dietro le quali proprio adesso si consumano le cene alla luce azzurrata dei televisori accesi sui Tg. La tristezza siderale di quelle vite all'apparenza tanto ordinate, precise, studiate e organizzate come un progetto steso su carta millimetrata la investe come uno schiaffo. Gli orari, i movimenti, la disposizione dei corpi nello spazio a una data ora del giorno e della notte, corpi in piedi a fare colazione, corpi in bagno, davanti allo specchio a lavare denti, schiacciare pustole, pettinare capelli, truccare occhi, corpi a cena, suono di forchette e di piatti, di denti che masticano, di bambini che si lamentano, [...], poi tornare, parcheggiare nello stesso rettangolo delimitato da una striscia di vernice bianca che ogni primavera viene ripassata, e le siepi, potate alla stessa altezza, anno dopo anno dopo anno. La sicurezza di una vita fatta di gesti sempre uguali, di preoccupazioni sempre uguali, di parole sempre uguali. Solo gli oggetti cambiano e su questi oggetti - la cucina in legno massello, il divano di pelle ecologica, la macchina, il grill da giardino - si investono tutti i soldi - spesso quelli che non si hanno - le preoccupazioni, le discussioni, le aspettative. Un giorno dopo l'altro, un mese dopo l'altro, un anno dopo l'altro. Anche lei aveva una vita così, prima. (SP3 pp. 126-127)

Vera proietta l'ordinarietà della sua vita in quei «campi regolari» attraverso cui è organizzato il territorio, così come geografica («carta millimetrata»), d'altro canto, è la metafora usata per tratteggiare l'organizzazione delle esistenze delle persone che spia dal finestrino del camion di Dimà e di cui immagina la *routine*. La donna è scappata proprio da quel tedio che denota le vite piccolo-borghesi degli abitanti della provincia e al tempo stesso, sembra incapace di abbandonare la logica di quella cultura (a conclusione della storia, si ribadisce l'importanza di muoversi, non importa verso dove). L'oscillazione tra movimento e stasi si rinfrange in tutto il testo e si relaziona con il tema del lavoro, non solo perché gli incontri più significativi per Vera avvengono con dei lavoratori (una *sex worker* e un

camionista), ma anche perché tutto il traffico appare intimamente connesso con la sfera del mercato in generale, dato che si segnala come elemento ordinario che «sulla Provinciale 3 a quest'ora non c'è quasi nessuno» perché «è domenica» (SP3 p. 120).⁴³ Il tempo del lavoro non solo scandisce la quotidianità delle persone, ma ridisegna anche lo spazio, che riveste una funzione proprio in relazione al profitto: la superstrada, cioè, si riempie di autoveicoli e acquisisce significato d'utilità sociale soltanto in funzione all'ottimizzazione degli scambi che garantisce. Così, all'interno del mondo conreato dall'esperienza che Vera fa della SP3, si tocca in modo liminale anche un problema tangente alla questione ecologica (che emerge dall'osservazione del paesaggio), ma anche da esso potenzialmente slegato o codipendente come quello relativo al lavoro.

La superficie stradale, allora, rivela una natura rizomatica la cui stratificazione complessa restituisce una molteplicità di significati e rimandi che di volta in volta riconfigura il nesso stesso tra soggetto e ambiente, aumentandone il grado di interpolazione reciproca. Si presenta come uno spazio striato (cfr. Deleuze, Guattari 2003) all'interno del quale è possibile scorgere un'*apertura*, ossia riscoprirne la sua natura *altra*. Proprio per questo motivo, costituisce un cronotopo produttivo ai fini della ricostruzione della complessità legata al discorso su questione ambientale e Antropocene.

II.4.II. Spazio – La descrizione della strada in *I quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*: se il bosco diventa uno spettro

Rispetto al quadro che si è delineato nel paragrafo precedente, nel romanzo *I quindicimila passi. Un resoconto* (2002; per le citazioni QP)⁴⁴ lo spazio della strada è investito di sfumature di significato differenti, attraverso una demarcazione di quegli aspetti fantastici già rilevati nelle descrizioni del testo di Vinci. Inoltre, la funzione di cronotopo sembra ricoprire un ruolo meno incisivo, dato che, sì, innesca il processo di divagazione del

⁴³ Rispetto alle interconnessioni tra ecologia e lavoro nel testo di Vinci, si veda I. CECCHINI, *Mobilità e ritmo: la raffigurazione del lavoro e del paesaggio in Strada Provinciale Tre di Vinci*, in. «Between», 13(26), pp. 47-67. (online da novembre 2023: <https://doi.org/10.13125/2039-6597/5716>).

⁴⁴ V. TREVISAN, *I quindicimila passi. Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002.

pensiero del protagonista, ma risulta meno determinante per la progressione del processo narrativo e di messa in scena, proprio perché il racconto si sostanzia della rievocazione dei ricordi degli eventi passati e delle digressioni riflessive del personaggio principale, Thomas. In questo frangente, allora, risulta più interessante osservare come siano presentati la strada e il paesaggio a essa circostante, ossia valutarne il processo ecfrastico.

I quindicimila passi si configura come una *ghost story*, non solo perché l'intreccio è mosso dalla *detection* rispetto ai misteri sulla morte della sorella e della scomparsa del fratello del protagonista Thomas, ma anche perché di per sé tutta l'ambientazione proposta dal racconto risponde alle regole dello *strano*.⁴⁵ Inoltre, il testo costituisce il secondo episodio della cosiddetta *Trilogia di Thomas*, in cui sono inseriti anche *Un mondo meraviglioso. Uno standard* (1997) e *Il ponte. Un crollo* (2007). Il trittico, oltre a essere unito dalla figura «una e trina» del personaggio di Thomas,⁴⁶ ripercorre motivi e temi comuni (come quello della morte e della scomparsa) e presenta la medesima topografia, quella del vicentino. La tematica ecologica e l'antropizzazione del territorio sono motivi che traspaiono dal testo,

⁴⁵ In particolare, sembra funzionare bene in questo contesto la definizione che Fisher dà rispetto al concetto di *eerie*: «La sensazione dell'*eerie* è molto diversa da quella del *weird*. Il modo più semplice per cogliere questa differenza è pensare alla contrapposizione (pesantemente condizionata in senso metafisico) che è forse la più fondamentale di tutte: tra presenza e assenza. Come abbiamo visto, il *weird* è costituito da una presenza – la presenza di *qualcosa che non è al suo posto*. In alcuni esempi di *weird* (quelli da cui Lovecraft era ossessionato), esso è marcato da una presenza eccessiva, da un brulicare che supera la nostra capacità di rappresentarlo. L'*eerie*, per contrasto, è costituito da un *fallimento di assenza* o un *fallimento di presenza*. La sensazione di *eerie* si verifica quando c'è qualcosa dove non dovrebbe esserci niente, o quando non c'è niente dove invece dovrebbe esserci qualcosa.» (M. FISHER, *The weird and the eerie: lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. it. di V. Perna e postfazione di G. Didino, Roma, Minimum fax, 2018, pp. 71-72).

⁴⁶ Per quanto il nome sia sempre il medesimo in tutti e tre i volumi, non si tratta dello stesso personaggio: si conservano, oltre al nome, l'origine vicentina, la tendenza a meditare tra sé (per di più nello stesso modo, ossia attraverso medesimi connotati stilistici, retorici e linguistici), i disturbi mentali e i conflitti familiari. Thomas, cioè, risulta un personaggio coerente, anche se abita storie e contingenze di volta in volta diverse: «La *coerenza* di Thomas – e quindi la *riuscita* in quanto personaggio – sta nella sua capacità di dar vita a uno spazio letterario [...] La coerenza starebbe quindi nella possibilità di conciliare spinte centripete e centrifughe, a volte verificabili e misurabili all'interno dello stesso romanzo, altre – più frequenti – sull'arco lungo dei tre libri. Sono forze che investono in primis Thomas e la costruzione dei suoi ritratti, al plurale, giacché non si tratta dello stesso personaggio, ma di una figura una e trina che Trevisan rimodella nel passaggio da un romanzo all'altro. Una dinamica tra movimenti divergenti che si manifesta tuttavia anche nella relazione tra elementi ricorrenti, negli aspetti strutturali e formali, nel tessuto stilistico.» (R. FALCONI, *Un personaggio uno e trino. Sulla "Trilogia di Thomas" di Vitaliano Trevisan*, 7 marzo 2024, ultima consultazione 15/3/2025, <https://www.leparoleelecose.it/?p=48844>).

ma non costituiscono i nodi cogenti dell'intreccio narrativo, né sono direttamente connessi all'evocazione del cronotopo della strada. I quadretti paesaggistici, infatti, non sono sempre proposti a testo perché Thomas cammina lungo l'asse stradale, ma anche attraverso le rievocazioni analettiche che rinviano ad altri frangenti spazio-temporali. Tuttavia, la strada non solo diventa simbolo della stessa progressione narrativa, ma ogni qualvolta risulta menzionata è investita di una pregnanza simbolica non trascurabile. Così, sebbene le descrizioni paesaggistiche nella loro interezza favoriscano un percorso interpretativo che sarebbe necessario sondare nella sua interezza e attraverso una lettura complessiva dell'opera di Trevisan, in questa sede ci si limiterà a osservare come anche soltanto le sezioni dedicate alla strada costituiscano un apparato testuale degno di attenzione critica.

In modo non dissimile da quanto rilevato nel caso di Vinci, la strada si presenta come quello spazio di passaggio per automobili e camion,⁴⁷ inospitale per chiunque desideri percorrerla a piedi, come invece fa Thomas. Se, in linea generale, in tutto il romanzo si riflette sull'idea che il «*cosiddetto libero movimento delle persone*» e il «*libero movimento delle merci*» (QP, p. 27) abbiano dato origine a «impensabili distorsioni» (QP, pp. 27-28), è proprio nell'immagine dell'incessante fluire del traffico (descritto come «piene che travolgono tutto, e tutto piegano»; QP, p. 28) che emerge come quel «*movimento*» non sia davvero *libero*, ma debba sottostare alle implicite leggi di velocità ed efficienza che regolano la società del capitale.⁴⁸ Proprio in relazione all'inarrestabile movimento che ridisegna la geografia e il

⁴⁷ Come unica incursione testuale, si rimanda ai pensieri raccolti in V. TREVISAN, *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2010. In particolare, in questo frangente, si legga: «In effetti, anche i veicoli abitano il territorio insieme ai loro padroni» dato che «spostarsi è comunque un problema per tutti, anzi: il problema» (p. 26).

⁴⁸ E ancora: «Perché un'azione letteraria possa avere luogo, l'autore deve sapersi orientare nel suo ambiente, deve cioè costruirsi un'immagine spaziale. Questo non significa che le immagini siano al primo posto: non commetteremo l'errore di ridurre la scrittura a semplice arte della didascalia, o meglio, del sottotitolo, visto che è ormai implicito che l'immagine cui si fa riferimento sia da considerarsi in movimento. Velocità, ritmo, sincronizzazione, in una parola: *Tempo*. Se non considerassimo questo fattore, nessuna forma risulterebbe adeguata. Dunque, mi correggo: l'immagine dovrà essere spazio-temporale. Ma in un mondo in cui la pianificazione del tempo, pubblico e privato, è determinante, tutto ciò che non è *a tempo*, è *fuori dal tempo*, e si trasforma automaticamente in un potenziale intoppo a *La libera circolazione delle merci e delle persone*, che non potrebbe certo essere così 'libera', se non fosse accompagnata da una stretta, strettissima, ormai

paesaggio, il personaggio di Thomas si rende conto che l'uomo ha costruito strade in ogni dove, anche nei luoghi più impervi («sopra il mare, sotto il mare addirittura» *ibidem*) così che il groviglio di vie, passaggi, ponti, gallerie può esser visto come un'unica strada:

È sempre la stessa strada, pensavo, non una strada collegata all'altra da un'altra strada, ma sempre la stessa strada, in ogni punto, a ogni passo, con qualsiasi mezzo, sempre e comunque la stessa strada, sempre più o meno lo stesso asfalto. È sempre la stessa strada, pensavo, di continuo percorsa in lungo e in largo in tutti i sensi di marcia, da milioni di autoveicoli, da milioni di esseri umani su quegli autoveicoli, da un posto all'altro per un posto per un altro, tutti sulla stessa strada, tutti, autoveicoli ed esseri umani, per la stessa strada che porta in tutti i posti, che in fondo, a guardar bene, è sempre lo stesso posto, ma questo è un problema di tutt'altra natura, pensai. (QP, pp. 28-29)

La strada ricorda, così, al protagonista (e al lettore) come spesso «tutti i posti» rappresentino in realtà «lo stesso posto» (così come per Augé il globo sia contemporaneamente punto infimo e massima espressione della spazializzazione dominatrice) e suggerisce come gli uni e gli altri non presentino una configurazione precisa, che li renda distinguibili, al di là dell'essere punto di partenza o di arrivo dello spostamento: è così allora che si tratteggiano lo spazio dei flussi e la fenomenologia della dimensione globale esperita da Thomas, che si trova «costretto a camminare su questo asfalto, mentre l'asfalto andrebbe solo attraversato» (QP, p. 29; e sulla camminata si veda Certau 2001, pp. 151-152). La superficie stradale si delinea, così, come uno tra i diversi elementi del paesaggio che rispondono alle esigenze di «*gestione del territorio*» – o meglio: «*sfruttamento*», «*abuso*», «*sodomizzazione del territorio*» (QP, p. 80) – e la stessa conformazione del manto asfaltato appare «contro natura, anzi *contro la natura*» (QP, p. 28), proprio a causa della devastazione e dell'inquinamento che la sua presenza comportano. L'idea che l'antropizzazione del territorio per la costruzione di vie di trasporto e comunicazione corrisponda alle necessità di sfruttamento capitalistico della natura emerge anche attraverso gli elementi evocati dalla voce di Thomas, ma che tuttavia esistono soltanto *in absentia*. Infatti, il personaggio descrive

totalizzante e asfissiante regolamentazione del tempo, e dunque dello spazio, e dunque, com'è logico e inevitabile, delle persone.» (*ivi*, pp. 10-11).

le vie che attraversa come un luogo di morte: ai bordi, proprio dove egli cammina, non si scorgono soltanto rifiuti abbandonati, ma anche i corpi esanimi degli animali investiti dai veicoli sfreccianti ad alta velocità.

Le nostre strade sono fatte per le macchine, pensavo attraversando il passaggio a livello, e risultano inospitali per il camminatore. I bordi delle strade provinciali – ma anche quelle comunali e statali –, pensavo, sono ricettacoli di sporcizia, una lunga striscia di sporcizia ai lati della strada, piena di rifiuti e cadaveri. La strada stessa, a ben guardare, cosa che nessuno ha mai il tempo di fare, è piena di corpi di animali morti. Gatti schiacciati e rischiacciati, topi spiaccicati, uccelli appiattiti, porcospini, a volte persino scoiattoli, una volta persino una volpe. Di continuo sono costretto a fare i conti con questa realtà spaventosa, pensavo. Per quanto io mi sforzi, non posso fare a meno di vedere. Cammino con gli occhi fissi per terra, ma non basta: nel cono visivo, davanti a me, lateralmente, a destra o a sinistra, entra l'ala di un uccello completamente dispiegata al passaggio di un camion, il corpo inesorabilmente spiaccicato sull'asfalto. Faccio finta di non vederlo. Continuo a camminare. Ancora pochi passi, mi dico, e l'uccello l'avrai dimenticato. E cammino, ma non riesco a dimenticare l'uccello. (QP, pp. 25-26)

Si menzionano, così, cadaveri di uccelli, ricci, rane e anche corpi umani, gli unici a essere spostati in breve tempo dal reticolato. La descrizione s'infonde di una nota spettrale che rimanda agli altri 'fantasmi' del racconto, ma dialoga anche con il *rimosso* – sia in termini letterali che in relazione all'inconscio – del territorio. Difatti, Thomas avverte il lettore della sua passeggiata, facendo riferimento a un bosco di roveri: «quasi tutti i giorni io cammino per molti chilometri, inoltrandomi e percorrendo nelle più svariate direzioni il bosco di roveri e la palude» (QP, p. 19). Solo successivamente, si renderà chiaro che quel bosco si trovava proprio nello spazio ora occupato dalla strada percorsa a piedi da Thomas e che quella foresta evocata a testo esista soltanto nella mente del protagonista (proprio come la figura del fratello scomparso).

Sono ancora in vita, pensavo, solo perché mi sfinisco percorrendo a piedi in lungo e in largo il bosco di roveri – bosco che non esiste più ormai da centinaia di anni. Tutti i giorni, almeno una volta al giorno, parto da casa per addentrarmi in questo bosco di roveri assolutamente immaginario, distrutto per lasciare spazio alla campagna, e cammino ogni giorno sopra strati e strati di depositi alluvionali. Mi aggiro ogni giorno col solo scopo di mantenermi in vita, per una campagna nebbiosa che non è altro che il

confuso ricordo di una vera campagna, distrutta dalle zone artigianali e residenziali. Mentre penso di inoltrarmi nel bosco, cammino in realtà per strade disgustose, conto i miei passi su infami marciapiedi, quando ci sono, correndo di continuo il rischio di essere investito e schiacciato da una macchina o da un camion. (QP, p. 25)

Qui diventano preminenti la componente descrittiva del testo attivata dall'esigenza di rappresentare l'ambiente osservato da Thomas in movimento verso lo studio notarile di Strazzabosco (*nomen omen* degno di nota) e le considerazioni del personaggio proprio in relazione al paesaggio reale o immaginato: in particolare, risulta interessante come il brano converga lungo una linea argomentativa che pone al centro una riflessione sulla condizione esistenziale in generale,⁴⁹ riflessione che, però, è innescata proprio dall'attenzione sollecitata dal paesaggio. Nel romanzo di Trevisan, risulta determinante il rapporto di interdipendenza che sussiste tra personaggio e ambientazione: è soltanto attraverso la particolarità dello sguardo di Thomas – uno sguardo malato, ossessionato dalla morte e traumatizzato da quell'incidente stradale che ha segnato la scomparsa della madre – che sono richiamati anche quei *fantasmi* del paesaggio che altrimenti non sarebbero rilevabili.

Eppure, malgrado la sorvegliasse sempre, di continuo, in modo spietato e incessante, non era riuscito a sorvegliarla abbastanza bene, pensavo lasciando via Chiesa, girando a sinistra per la Ss 248 detta della Marosticana. Mi lasciavo alle spalle Cavazzale, ma restavo sempre immerso nel bosco di roveri. Tutti i dintorni di Vicenza

⁴⁹ Si legga: «A prima vista l'eerie potrebbe sembrare più vicino all'unheimlich che al weird. Eppure, esattamente come il weird, anche l'eerie riguarda in modo fondamentale l'esterno, e qui possiamo intendere l'esterno in un senso immediatamente empirico, oltre che in uno trascendente più astratto. Il senso dell'eerie è di rado ancorato a spazi domestici circoscritti e abitati: lo incontriamo più di frequente in paesaggi parzialmente svuotati della presenza umana. Che cos'è avvenuto per originare quelle rovine, quell'assenza? Che genere di entità è coinvolta? Che tipo di essere ha prodotto quel grido *inquietante*? Come questi esempi indicano con chiarezza, l'eerie è fondamentalmente legato a questioni di agentività (*agency*). [...] L'eerie riguarda le più fondamentali domande metafisiche che si possano porre, domande che riguardano l'esistenza e la non esistenza: *Perché qui c'è qualcosa quando non dovrebbe esserci niente? Perché qui non c'è niente quando dovrebbe esserci qualcosa?* Gli occhi spenti di un morto, lo sguardo smarrito di un individuo colpito da amnesia – tutti elementi che generano un senso di eerie, esattamente come un villaggio abbandonato o un antico cerchio di pietre. [...] Anche l'eerie comporta un disimpegno dai nostri legami ordinari. Con l'eerie, però, questo disimpegno di solito non genera l'effetto di shock tipico del weird. La tranquillità tanto di frequente associata all'eerie – si pensi all'espressione 'calma inquietante' (*eerie calm*) – ha a che vedere con il distacco dalle urgenze del quotidiano. La prospettiva dell'eerie ci può dare accesso alle forze che governano la realtà ordinaria ma che sono normalmente nascoste, così come a spazi del tutto al di là della realtà ordinaria.» (M. FISHER, *The weird and the eerie*, cit., pp. 11-13).

non erano un tempo che boschi e paludi, pensavo. Boschi tagliati e paludi bonificate. Eppure, malgrado i boschi siano stati annientati ed effettivamente fatti fuori, nonostante le zone paludose siano state prosciugate e definitivamente bonificate, pensavo mentre camminavo, Vicenza e i dintorni di Vicenza restano luoghi malsani e insicuri, insidiosi, pericolosi e spesso letali. Proprio come un tempo, pensavo, percorrendo il bosco di roveri, a ogni piè sospinto si può incontrare un animale feroce, continuamente si corrono rischi mortali. Dietro ogni albero può essere nascosta la nostra fine. Eppure alberi non ce ne sono più, pensavo. Roveri non ce ne sono più, castagni non ce ne sono più, noci non ce ne sono più e cedri ce ne sono ormai pochissimi. Una volta, pensavo per la Marosticana, c'erano le risaie e ora le risaie posso solo immaginarmele, così come mi immagino di camminare per un bosco mentre non cammino affatto per un bosco. (QP, pp. 57-58)

Attraverso la corrispondenza biunivoca tra uomo e (non)luogo, il romanzo consegna al lettore uno spaccato interpretativo che, sì, risulta influenzato dalla caratterizzazione particolare di Thomas, ma che, al tempo stesso, proprio perché rimanda a elementi che attingono al rimosso collettivo, assume un valore universale. Non a caso, nel flusso di coscienza, Thomas spesso fa uso della prima persona plurale, il cui referente, non sempre esplicitato,⁵⁰ potrebbe caricarsi di una prospettiva di specie, ossia delinearsi come un "noi, esseri umani" (si veda anche il secondo frammento apposto a testo: «nostra strada»). Sentenze di carattere generale, per esempio, si rintracciano in quei passaggi testuali in cui Thomas si esprime in merito alle condizioni esistenziali delle persone del luogo, per i quali proprietà terriere e immobiliari guariscono come una medicina dalle infelicità della vita: se i campi sono «come pillole, le case come sciroppi, affitti come endovenose e fuori busta come stimolanti cardiaci», allora ci si può tenere «*in vita attraverso le [mie] proprietà*» (QP, p. 73). Allo stesso tempo, una condizione di sofferenza accumuna una moltitudine non meglio specificata così che nel discorso interiore si ricorre al plurale: «usciamo perché non sopportiamo la nostra casa, che è un sepolcro [...] usciamo per salvarci da noi stessi e dalla nostra solitudine» (QP, p. 74). Quella che gli umani della società del capitale si trovano a

⁵⁰ Si osserva un certo grado di ambiguità nell'uso della prima persona plurale che spesso si riferisce al gruppo familiare dei fratelli, altre volte, invece, sembra suggerire il disturbo mentale di Thomas che ha sdoppiato la sua personalità nell'immaginario fratello o ancora, sembra evocare una prospettiva più generale.

vivere è un'esistenza faticosa e triste,⁵¹ eppure «ci abituiamo a qualsiasi cosa, perché siamo più malleabili e deformabili di quanto siamo disposti ad ammettere» (QP, p. 86). Quello che sembra asserire Trevisan è che, come «la gente si adatta a vivere in posti assolutamente invivibili, come del resto si adatta a respirare un'aria irrespirabile e a mangiare del cibo immangiabile» (QP, p. 85), così noi in quanto specie umana ci abituiamo al mondo che «è sull'orlo della catastrofe» o che anzi, «trasmette in diretta la sua catastrofe, che è già in atto ed è esattamente catastrofica» (QP, p. 86).

Anche se la descrizione del tessuto stradale e dell'ambiente a esso circostante ricopre uno spazio testuale circoscritto e finisce per cedere il passo alla ricostruzione analettica dell'accaduto e alla riflessione di stampo saggistico che è tipica dell'opera di Trevisan, quando riemerge a testo, la focalizzazione sull'oggetto-strada rivela tutta la sua pregnanza:

Chissà, pensavo, forse un tempo passeggiare per i colli poteva anche essere rilassante, un immergersi nella natura eccetera. Ma ora, pensavo camminando, in questi anni, oggi, adesso, il *nostro camminare* è trasformato in un aggirarsi furtivo per un territorio dominato da una nevrastenia di ordine superiore, perennemente costretto sulla difensiva da un latente, ma costante, stato di assedio, e a questo scopo fortificato e il più possibile isolato. Gli interi colli, pensavo, in questa prima parte a stretto ridosso della città in modo capillare, sono stati colonizzati, suddivisi, frazionati, e ogni frazione, ogni proprietà – privata – è stata poi adeguatamente isolata dalle altre proprietà – private. [...] aprendo nuove strade – private. Gli unici terreni rimasti liberi, pensavo tagliando fuori per le scalette la doppia curva detta “la esse”, sono queste superfici di risulta, questi angoli di terreno che la costruzione di una strada o una lottizzazione ha reso terra di nessuno, qui come dappertutto. Pezzi di terra che non vuole nessuno, perché non ci si può cavare niente, oppure terre cosiddette demaniali, fasce di rispetto di corsi d'acqua, cimiteri, ferrovie, autostrade eccetera, siti interstiziali di cui si è persa memoria, luoghi essenziali, diceva mio fratello, per capire come vanno davvero le cose. È visitando questi luoghi, diceva, che riesco a figurarmi il bosco di roveri, è esplorando quei fazzoletti di terra dove la natura è lasciata completamente libera, che riesco a farmi un'idea, non certo camminando in giardino. Questa natura della mutua che ci è offerta in pasto, ogni volta

⁵¹ Secondo l'interpretazione di Fisher, il capitale agisce nelle stesse modalità di quelle forze misteriose che caratterizzano alcuni racconti ed è per questo motivo che rileva un certo grado di correlazione tra l'uso del *weird* o dell'*earie* e la riflessione sulla situazione socio-culturale: «Dato che l'*earie* ruota in maniera cruciale intorno al problema di agentività, esso riguarda le forze che governano le nostre esistenze e il mondo. Specialmente a quanti di noi vivono in un mondo capitalista telecomnesso su scala globale, dovrebbe essere chiaro che simili forze non sono del tutto disponibili alla nostra comprensione sensoriale. Una forza come il capitale non esiste in nessun senso materiale, eppure è in grado di produrre praticamente qualsiasi tipo di effetto.» (M. FISHER, *The weird and the eerie*, cit., p. 75).

che *visitiamo* un parco o un giardino pubblico, o semplicemente camminiamo per la strada, finisce sempre per darmi sui nervi. (QP pp. 114-116; corsivo mio)

Così, lo spazio della strada si configura come un *terzo spazio*,⁵² che, come si legge nella nota che corredata il racconto, aprendosi «in una natura o in una materia, in una foresta o in un bosco e vi procura una reversibilità di tempo e di spazio» (QP p. 123; la citazione è attribuita a Derrida) e appare, in questo modo, come uno di quegli interstizi in cui è ancora possibile cogliere le verità e le contraddizioni rispetto al territorio e alla natura (o meglio: rispetto alla devastazione del *naturale*).

II.5. Spazio - Ridisegnare la mappa di una città attraverso la storia: *Lo stradone* di Francesco Pecoraro

Ne *Lo stradone* di Francesco Pecoraro (2019; per le citazioni St2),⁵³ a condurre la narrazione è la voce dell'anonimo protagonista che decide di produrre una vera e propria analisi osservativa della realtà sociale del Quadrante, quartiere identificabile con Valle Aurelia a Roma e tagliato proprio dallo Stradone (che lo rappresenta in modo sineddotico). Lo spazio stradale, tuttavia, non è esperito in movimento (o per lo meno, non è costantemente *attraversato* a piedi)⁵⁴ come nel caso di Vinci e Trevisan, ma quella realizzata dal protagonista si configura come una rappresentazione fotografica dell'ambiente urbano: le vedute paesaggistiche proposte a testo ne enfatizzano paradossalmente⁵⁵ una

⁵² O come terzo paesaggio, come uno di quegli «spazi indecisi» (G. CLÉMENT, *Manifesto del Terzo paesaggio*, trad. it. e curatela di F. De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2005; I ed. Paris 2004; p. 10), frutto residuale dell'organizzazione razionale del territorio (cfr. *ivi*, p. 13). Clément sottolinea come il terzo paesaggio non abbia di per sé funzione e sia difficile conferirgli un nome, cosa che non si può associare allo spazio della strada per come lo s'è descritto in precedenza e tuttavia, proprio l'esperienza rallentata che i personaggi fanno dello spazio contribuisce a rendere evidente la relatività e la transitorietà di quel significato che gli è riconosciuto allora per convenzione.

⁵³ F. PECORARO, *Lo stradone*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019.

⁵⁴ L'uomo dichiara di percorrere a piedi circa tre chilometri al giorno (cfr. St2 p. 20), ma osserva la realtà del quartiere anche dal balcone di casa sua o mentre sosta negli esercizi della zona come il bar dei Porcacci o il supermercato Carrefour.

⁵⁵ Al paradosso fa riferimento lo stesso personaggio-narratore nel momento in cui associa al movimento dello Stradone la teoria di Zenone: nel capitolo *Granularità*, riflette sulla natura effimera del presente, sul disgregamento della conoscenza del passato storico e sulla sensazione di pessimismo catastrofista associata al futuro, pur constatando che «le prove della non-esistenza dello Stradone [...] in questo determinato momento del fluire dello spazio-tempo» (St2 p. 436) sono rintracciabili proprio attraverso la logica imposta dal principio

componente statica. Allo stesso tempo, lo Stradone è «una piccola, piccolissima porzione di mondo» (St2 p. 434), cioè un «luogo di micro-accadimenti le cui cause si dice siano altrove, in immensi ribollenti indicibili calderoni globali» (*ibidem*). L'osservazione del costante flusso che caratterizza il non-luogo favorisce la riflessione non solo sullo spazio-tempo (che sostanzialmente, in particolare il capitolo *Granularità*), ma rende evidenti le relazioni tra lo spazio descritto e il resto della rete-mondo tanto che osservare lo Stradone

È come osservare il movimento di particelle emesse da un'esplosione globale, remota ma più vicina di quanto si creda. Dal comportamento di questi corpuscoli di realtà in continuo mutamento, alcuni dei quali sembrano impazziti, si deducono le grandi tempeste planetarie di cui qui arrivano le ondate, ancora non troppo distruttive ma abbastanza alte da travolgere le vite di molti di noi e da preoccupare, dare fastidio, anche a quelli che, come me, fino adesso sono vissuti protetti nel ventre socialdemocratico di un Occidente nato dopo la Seconda Mondiale (*ibidem*).

Benché non si manchino di menzionare i movimenti e i flussi che caratterizzano l'arteria stradale,⁵⁶ il commento verboso, elencatorio e digressivo del personaggio contribuisce a restituire l'idea di una realtà immobile («in tutti questi anni dalla mia postazione ho visto un paesaggio immobile e però punteggiato da micro-avvenimenti significativi, ma solo per me»; St2 p. 69) o per lo meno, immutata. La sensazione di stasi che

di Zenone, che postula la continua scomposizione dello spazio-tempo in istanti o segmenti sempre più piccoli, processo che proverebbe l'impossibilità del movimento. In breve, lo Stradone esiste in quanto costantemente attraversato, si sostanzia del moto dei corpi che lo percorrono e allo stesso tempo, si presenta «in tutta la sua aristotelica entelechia» (St2 p. 437) come un organismo compiuto. Non sembra un caso che si scelga di ricondurre la spiegazione del movimento alle leggi del filosofo di Elea, secondo cui l'essere ha una natura parmenidea, non si muove e non si trasforma. Allo stesso modo, anche la realtà della società descritta nel romanzo, si modifica, si muove, ma, al contempo, immersa in uno stato di inazione dato che «vivere nel post-Novecento» significa «starsene sulla soglia, nella terra di nessuno di un secolo nuovo che sa di vecchio, che non comincia ancora» (St2 p. 440).

⁵⁶ Per esempio, fin dalle prime pagine si menziona il traffico congestionante: «eccoli tutti (quasi tutti) qui, che marciano sullo Stradone la mattina presto [...] mentre il traffico a scendere da ovest verso il centro si intensifica e quasi si blocca, rendendo agevole attraversare a piedi almeno un senso di marcia» (St2 p. 19); o più avanti: «il traffico è veloce continuo assordante mefitico e fa solo una periodica pausa di alcuni secondi, prodotta dal semaforo a tre vie che sta a monte» (St2 p. 226). Da notare anche come si stabilisca un'associazione tra l'idea di flusso e quella della superstrada, e dunque, le «nozioni di freccia temporale, di velocità nel tempo e, nello spazio, di infinito» siano «Quindi di Stradone» (St2 p. 328).

si avverte rispetto al racconto è determinata dalla prospettiva soggettiva dell'io protagonista:

Adesso sto bene/male sullo Stradone e appartengo alla categoria degli Inutili. Anzi dei Dannosi. Il Sistema mi concede una pausa pre-morte, non si sa quanto lunga, con una pensione [...] Sono fuori dei giochi, per fortuna, *vivo nella stasi*, mi dedico all'osservazione e alla storia di questi luoghi che, ogni giorno che passa, mi sembrano sempre meno insignificanti. (St2 p. 40 corsivo mio)

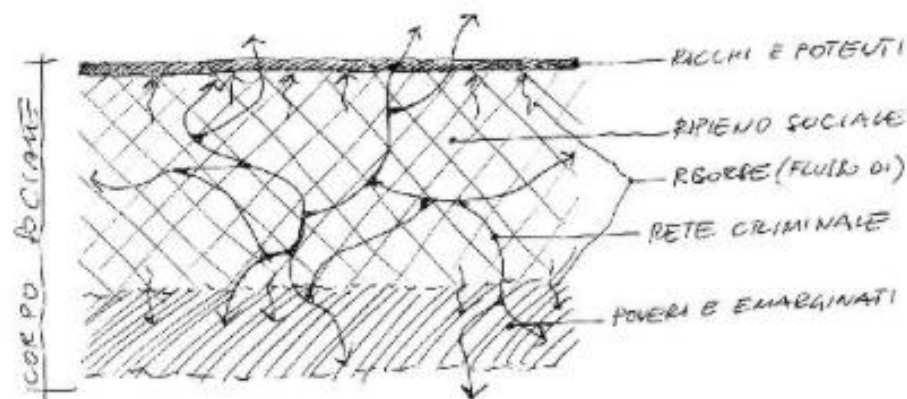
Come l'uomo che presta la voce al racconto è caratterizzato dall'immobilità tipica di chi è in pensione, così anche Valle Aurelia è osservata da un punto fisso, ossia dal terrazzo cui il protagonista senza nome s'affaccia per osservare il sobborgo con l'aiuto del suo «binocolo comprato dai cinesi» (St2 p. 204). Il suo si profila come un punto d'osservazione privilegiato per comporre un'analisi del tessuto sociale che lo attornia: non solo tutto appare visibile e registrabile, ma la prospettiva soprelevata consente quasi di staccarsi in senso figurato da quell'amalgama in cui l'uomo non sembra potersi riconoscere più: egli stesso, in realtà, appare al lettore come il simbolo del declino culturale e politico che contraddistingue la società romana (ma anche: italiana e occidentale) contemporanea. Non a caso, la parabola personale dell'uomo, ripercorsa lungo tutto l'arco narrativo, si intreccia con la rievocazione della storia del quartiere della Sacca⁵⁷ e culmina con l'annuncio di «un'apocalisse lentissima».

È un'apocalisse lentissima che dura da anni. Molto probabilmente non prevede alcun tipo di resurrezione, di assoluzione, assunzione in cielo e nessuna dannazione, solo un'autentica irreversibile decadenza fatta di anzianità e di trascorso, cui va aggiunto un passato novecentesco privo di estetica, di qualità urbana, di propensione all'invenzione e di vero progresso civile e mentale. (St2 p. 133)

⁵⁷ L'esame diacronico del quartiere mira a ricostruire i rapporti tra territorio urbano e società, dato che ogni spazio si configura come «un prodotto sociale» (H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, cit., p. 46), ossia come spazio culturalmente e socialmente determinato. Attraverso l'osservazione dell'organizzazione di un luogo, è possibile studiare la società che in quel luogo vive, proprio perché esso costituisce «proiezione della società sul territorio» (ID., *Il diritto alla città*, trad. it. di G. Morosato, Verona, Ombre Corte, 2014; I ed.: Paris, 1968; I ed. it. Padova 1970; p. 63).

Il periodo così descritto viene denominato Ristagno, un intervallo temporale in cui «tutto qui intorno sta sbiadendo, attenuandosi e come spegnendo. Non so quanto durerà, ma durerà ancora a lungo» (St2 p. 127). L'anonimo protagonista, interpretando i segni del territorio, ricerca quale sia l'origine dello sfacelo che intravede nella realtà che lo circonda. Ricordi e materiali storici rievocati di volta in volta sulla base degli stimoli che riceve dall'ambiente osservato costituiscono un setaccio in cui ricostruire l'evoluzione del quartiere: l'esplorazione dello Stradone, allora, è diacronica, il suo studio quasi archeologico e stratigrafico (cfr. St2 p. 28). In tal senso, si noti come le materie prime presenti nel terreno della Città di Dio assumano un ruolo fondamentale nella creazione di connessioni tra eventi ed esistenze lontane nel tempo. Per esempio, l'argilla blu unisce le vicende del personaggio con quelle di un uomo primitivo che è stato «trovato sepolto da queste parti» (St2 pp. 21-22) con un corredo funerario comprendente anche un vaso di terracotta. Non solo i materiali creano associazioni temporali tra epoche distanti nel tempo, ma, poiché «la storia umana la fanno le tecnologie» (St2 p. 51), si crea una sorta di scansione in epoche sulla base dell'impiego dei materiali stessi: oltre all'epoca dell'argilla, così, si possono individuare l'«era della produzione artigianale» e dei «fornaciai quattrocenteschi» (St2 p. 26) in cui centrale è il mattone, o il periodo del cemento, che comprende la storia degli «uomini-forza-lavoro» (St2 p. 150) fino al presente del protagonista. Indagine sociale e 'scavo' del terreno vanno di pari passo tanto che la medesima rappresentazione dell'ordinamento sociale – che, a detta del personaggio, rassomiglia a un panino con un «Grande Ripieno» (St2 p. 166)⁵⁸ – si configura nel disegno apposto al testo (St2 p. 167) come la sezione stratigrafica di terreno.

⁵⁸ «Il mondo che osservo qui sullo Stradone, ma di cui soprattutto apprendo l'esistenza in tv, nell'internet, sui morenti giornali, lo immagino come un panino a tre strati: il pane sopra, il grande ripieno sociale e il pane sotto» (St2 p. 167): qui si noti anche l'accostamento con lo spazio della strada a quello virtuale dei media e si osservi come entrambi costituiscano uno strumento di decifrazione del reale.



Quindi, i materiali estratti e il lavoro a essi legato scandiscono quasi una periodizzazione in cui si rende, tuttavia, percepibile un certo grado di continuità, quella dello sfruttamento del territorio, a causa del quale si avvertono «le radiazioni di un *senso di colpa fossile*» (St2 p. 29 corsivo mio). E proprio grazie alla menzione dei materiali usati dall'uomo nel corso del tempo per la costruzione degli edifici della città che si riescono a coniugare natura e cultura, superando il dissidio che caratterizza il binomio.

La decifrazione del paesaggio dello Stradone consente di scorgere le vestigia di questi passati perduti che appaiono tra loro intrecciati proprio attraverso l'osservazione che si fa del territorio. Traspare l'idea che a esser venuta meno, però, sia proprio l'idea di un'*Umwelt* collettivo, ossia l'idea che il territorio non costituisca soltanto una porzione di spazio fisicamente condiviso, ma rappresenti un sostrato culturale comune. Il personaggio rileva come quella della nuova epoca sia una non-cultura, dato che impone una condizione di non-appartenenza a coloro che vi si trovano immersi, e in particolare alle nuove generazioni: i giovani iperqualificati, imbevuti dell'ideologia della meritocrazia, «con la loro pochezza morale, politica, tecno-estetica persino, con la loro ignoranza della Storia [...] non sentono la dis-appartenenza, perché mai appartennero a qualcosa» (St2 p. 388). Il disfacimento tracciato dal racconto, allora, si configura come disfacimento culturale, di cui lo stesso personaggio è una conseguenza. E così, l'«io, inutile molecola impregnata d'Occidente e di Ristagno» registra come «intorno a me tutto continui secondo la dolce e lenta stasi del nostro declino» (St2 p. 204). Dunque, il territorio osservato – anche un territorio come quello della

Sacca, ex quartiere popolare, comunista, abitato dai 'raboti' – custodisce introiettate dentro di sé le tracce di una decadenza politica e socio-culturale, che si riflette, poi, anche sulla nozione di natura e di naturale.

Hanno appena aperto un altro super-mercato naturalistico, dove negli scaffali si vende il mito primigenio della Natura come Grande Madre Benigna---cioè l'opposto di come la vedo io---, presente in molte forme, ma quasi sempre esplicitamente evocata col prefisso bio: naturale, tutta natura, biologico, Alce Nero, biodinamico, biostatico, biolistico, biokarma, organic, biorganic, bioalternativo, biomeopatico, ricco di fibre di scorie di semola amara del Madagascar, senza solfiti senza amidi senza zuccheri aggiunti senza grassi con grassi naturali con grassi vegetali senza calorie, biocalorico, tecno-bio-estetico, senza olio di palma [...] rifarsi sempre alla Natura, qualsiasi cosa sia, riferirsi sempre a un mitico passato in cui tutto era genuino casereccio fatto a mano allevato sull'aia cacciato nella foresta, evocare un mitico impreciso mondo perduto con elfi che mangiano focacce integrali calde nei boschi, negare negare negare sempre che siamo tutti immersi in una civiltà industriale rigorosamente mascherata da qualcos'altro, per illudere le stanche menti del ceto medio, impoverito & peninsulare, che nell'era del Ristagno esista qualcosa di buono a cui tornare, invece di questo riottoso inutile andare avanti. (St2 pp. 254-255)

La crisi culturale della società del Ristagno tocca tutti i significati che s'attribuiscono in genere al *mondo* circostante, compresi quelli che più nello specifico sono attinenti all'idea di Natura, che si connota come «benigna», ossia romanticizzata e disponibile sullo scaffale del supermercato. Eppure, non solo il personaggio non l'avverte come entità benevola⁵⁹ o come valore cui aspirare e fare ritorno, ma restituisce al non-umano un certo grado di autonomia, quando registra, se pur a margine e solo di tanto in tanto, anche i mutamenti del «nuovo clima del pianeta» (St2 p. 231): si menzionano, così, «quei momenti di terribile calore sempre più frequenti nelle estati della Città di Dio» (St2 p. 19), le «piogge inaudite di

⁵⁹ L'anonimo ha una visione disincantata della realtà e guardando i rifiuti lasciati sulla strada (contraltare della romanticizzazione della natura), osserva: «Stracci caoticamente gettati e ammassati addosso ai cassonetti sotto casa, assieme a sacchetti di ordinario pattume e oggetti, anzi frammenti di oggetti, non-identificabili. Una vista quasi intollerabile. [...] Gli abiti, appena gettati via, si trasformano istantaneamente in stracci e, se non riutilizzati, ritornano nel lento rimescolio delle cose putrefatte che chiamiamo *natura* e che ci circonda ci assedia ci osserva in attesa del cedimento fisico finale che ci re-immetterà nel ciclo del carbonio. *Il naturale è lì che aspetta noi e ciò che ci circonda, in quanto ordine da noi provvisoriamente imposto al caos: vuole riprendersi tutto*» (St2, p. 340 corsivo mio). Il suo pensiero appare quasi come prodotto dell'evoluzione di un materialismo di matrice leopardiana, oltre che di un darwinismo dichiarato: la natura implica la putrefazione e il riciclo della materia, sia essa prettamente 'naturale' o prodotta dall'uomo.

questi anni pre-apocalittici» (St2 p. 68), le «acquate monsoniche» che appaiono come «un muro liquido che romba e scroscia, una specie di lastra rabbiosa, impressionante, che trasforma lo Stradone in un fiume» (St2 p. 231) o si notano «una zanzara novembrina [...] di questi autunni surriscaldati» (St2 p. 244) o i «falsi pappagalli verdi, frutto del riscaldamento globale, anch'esso artificiale, posticcio» (St2 p. 13). Proprio l'ultima immagine, quella dei pappagalli verdi, si delinea come una metonimia che ogni tanto riappare a testo e agisce silenziosa, ricordando al lettore come l'epoca del Ristagno presenti anche un nuovo regime climatico.⁶⁰

Si tratta di alcune annotazioni che, soprattutto se prese singolarmente, non possono realizzare un sistema tematico, tuttavia, contribuiscono a costruire un immaginario complesso del territorio che funge da sfondo per la storia. Quello che emerge è non solo che il deragliamento del pensiero e dell'agire collettivo ha condizionato la conformazione della società, ma che anche la crisi climatica ne costituisce una diretta conseguenza:

Anche da qui, nel cuore del Quadrante, si percepisce che qualcosa di grande e di orribile preme e scalcia e mugghia alle nostre porte [...] Niente resterà più com'era, ormai lo sappiamo anche noi che abitiamo il Quadrante da decenni. Così ci siamo spogliati e alleggeriti di ogni ciarpame ideologico, per giungere nudi e indifesi, ma anche leggeri e spensierati come bambini, a battere cassa per una pensione che è puntualmente arrivata. Che giunga pure la crisi ambientale planetaria, il riscaldamento globale--- basterà non fare più il cambio di stagione---, il crollo dell'economia mondiale, la Terza Guerra. Tutto questo potrà accadere, a noi bastano altri dieci, massimo quindici anni di calma, anche relativa, e di pace anche falsa e parziale, anche di Ristagno, trascorsi i quali saremo quasi tutti morti e del destino del mondo non potrà fregarcene di meno. Il mondo non era migliorabile per via politica, l'abbiamo capito tardi, ma l'abbiamo capito. Intanto dateci la pensione. (St2 p. 395)

L'idea di catastrofe aleggia nel testo: non solo non c'è più «nessuna visione d'insieme, nessun futuro» nell'epoca del Ristagno, in cui «non ce ne frega niente di niente, viviamo per

⁶⁰ Si riportano qui le occorrenze significative: «Sembrano falsi nella loro bellezza verde sfrecciante i pappagalli di cui dicevo, che anno dopo anno guadagnano sempre più spazio nell'aria che sovrasta il Monte [...] gli inverni quasi mai sotto i dieci gradi, il grande spazio senza legge che si estende all'infinito oltre lo Stradone, verso nord» (St2 p. 14); sono menzionati ancora a p. 304; il loro valore allegorico emerge anche quando si scorgono le «prime vere montagne, completamente innevate, strane a vedersi da qui, dove regnano piogge tropicali e pappagalli» (St2 p. 293).

vivere» (St2, p. 295), ma appare chiaro al personaggio che «qualcosa di grande» stia per accadere, qualcosa che determinerà la fine effettiva di un'epoca, la conclusione dell'«apocalisse lentissima» (St2 p. 133). L'immagine del disastro, tuttavia, si rende conto l'anonimo, risulta consolatoria,⁶¹ dato che alimenta rassegnazione e indifferenza e per questo motivo, nelle ultime riflessioni prima del suo suicidio, egli torna a mettere al centro proprio la crisi climatica:

Il futuro non c'è se non come piano finanziario, come progetto industriale, edilizio, previsione a breve, bilancio familiare, trasloco, prenotazioni, previsione meteo, proiezioni & sondaggi statistici, come predizione medica, prognosi---guarirai/non guarirai/morirai---come programma del sabato sera: cena/cinema/casa & scopare.

Il futuro è in questi film, saggi, romanzi, racconti godibilmente catastrofici & post-atomici: la visione della prossima apocalisse ci fa calduccio domestico, fa brivido piacevole, fa messa in pausa per andare a prendere una banana. Nel futuro tutto è possibile, persino la rivoluzione proletaria, proprio perché nel presente è ormai ipotesi risibile, da vetero-comunisti sfigati, anzi da vetero-tutto: il futuro è divertente come Mad Max, malinconico come una colonna sonora di Vangelis, ma non è mai radioso. Ci abbottiamo di futuro catastrofico per non pensare alla non-catastrofe del presente, giochiamo con l'idea del riscaldamento globale facendo finta che l'aumento delle temperature medie non sia già una realtà, fingendo di ignorare la frequenza delle piogge violentissime e tiepide che ci investono in continuazione, le tempeste di vento, i ghiacciai che si sciogliono, la bizzaria del clima, ormai luogo comune. (St2 p. 433)

Pecoraro sembra voler rimarcare come la normalizzazione della catastrofe nell'immaginario occidentale strutturi la percezione che la società contemporanea ha del presente e definisca l'interpretazione che gli uomini hanno costruito rispetto al progresso sempre più veloce e accelerato attraverso cui si è riaperta quella frattura tra natura e cultura.

⁶¹ Concilia addirittura il sonno: «Un planetotide di acqua ghiacciata colpisce la Luna, si frantuma in miliardi di frammenti che entrano nell'orbita terrestre, mentre molti precipitano nell'atmosfera, dove il ghiaccio si scioglie, aumentando l'umidità dell'aria e provocando piogge in tutto il mondo per trecento anni consecutivi. Il livello dei mari si alza gradualmente di diecimila metri. La Terra diventa un pianeta d'acqua e, quando il processo ha termine, i pochi uomini superstiti vivono in città galleggianti. Tutto questo come ipotesi su un canale di documentari in tv, stanotte. Mi sono addormentato dolcemente, pensando alle città galleggianti.» (St2 p. 420). Il problema della catastrofe, anche se non è sviluppato in modo estensivo all'interno del romanzo appare in ogni caso significativo per il ritratto della società della Penisola. *Lo stradone*, quindi, sembra fare da contrappunto a *La vita in tempo di pace*, dato che entrambe le riflessioni portate avanti dai due personaggi, pur partendo da presupposti diversi, pur sondando motivi tematici di taglio diverso, giungono alle medesime conclusioni.

L'apocalisse diventa un 'gioco', un'idea su cui fantasticare,⁶² dal momento in cui la separazione tra sviluppo tecnologico-industriale e consueta evoluzione della vita biologica raggiunge un punto critico, da cui sembra impensabile ricostituire un rinnovato equilibrio.⁶³ L'analisi della storia e della società contemporanee favoriscono la comprensione da parte del protagonista (e del lettore) di questo processo co-immaginativo, dato che la prospettiva diacronica mostra attraverso quali passaggi si sia strutturato il pensiero collettivo. *Lo stradone*, allora, fa da contrappunto al già menzionato *La vita in tempo di pace* (Pecoraro, 2013) poiché l'asse argomentativo delle riflessioni del protagonista del romanzo del 2019 risponde a una logica inversa (ma equivalente) rispetto a quella di Ivo Brandani: se il primo considera anzitutto la storia, la società e dunque, una prospettiva generale e riallaccia allo sfacelo collettivo le vicende della sua vita privata, il secondo agisce in modo diametralmente opposto, riservando maggiore spazio alle considerazioni sulla propria parabola personale, attraverso cui ripercorre anche gli eventi più significativi dal dopoguerra all'avvento del nuovo millennio. *Lo stradone* invoca a titolo uno spazio che è raccontato attraverso le direttrici del tempo, mentre *La vita in tempo di pace* – che allude all'idea di temporalità – ricostruisce una geografia personale attraverso la rievocazione dei ricordi del personaggio. L'uno più *culturale*, l'altro più *naturale* sembrano promuovere il medesimo messaggio: l'Antropocene è una «non-catastrofe» (cfr. Horn 2018) che è già qui e agisce sulle vite degli esseri umani, che essi ne siano o meno consapevoli. Come nel quotidiano gli individui tendono a prestare attenzione soltanto ai piccoli problemi privati, così nel testo

⁶² Si rimanda ancora una volta al famoso *refrain* per cui è *più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo*.

⁶³ E in tal senso, non appare strano che la scrittura di Pecoraro, per modi e strategie narrative, si riveli così consonante con stilemi primonovecenteschi, quali il saggismo ipertrofico, il flusso di coscienza meditabondo e non mediato, la presentazione di un soggetto frammentato, introspettivo e pessimista, quindi preannunciatore di un destino di morte (per un approfondimento si vedano: E. ZINATO, *Introduzione* a AA.VV., *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di E. Zinato, TreccaniLibri, 2020, pp. 13-35; il puntuale N. AMELII, *Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo. Affresco storico, istanza saggistica e stratigrafia urbana nell'opera di Francesco Pecoraro*, in «Enthymema», n. XXXI, 2022, pp. 216-239. <http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/17549>). Tuttavia, tali meccanismi non sono soltanto ripresi, ma riadattati in un tentativo di superamento: rispetto a queste considerazioni, si rimanda al capitolo successivo.

l'Antropocene è raccontato attraverso poche tracce e spie significative,⁶⁴ sufficienti, tuttavia, per ricondurre il romanzo all'idea di Antropocene Subconscio.

Per quanto *Lo stradone* si focalizzi sull'analisi storica di un luogo circoscritto, quello del Quadrante e della Sacca, consegna al lettore uno spaccato che comprende anche riflessioni sulla devastazione del territorio e sulla compromissione dell'idea di Natura e si apre a una riflessione più generale, che descrive l'andamento dell'intera società occidentale. Non solo dai flussi che attraversano la tangenziale romana «si deducono le grandi tempeste planetarie», ma ciò che si osserva è come spesso intervenga una prospettiva collettiva, che si rende manifesta attraverso l'uso della prima persona plurale, che spesso sottintende un soggetto-specie (si rimanda tale questione al capitolo III).

Lo spazio della strada, per quello che si è potuto saggiare attraverso i tre casi studio, si configura come un terzo spazio, che spesso allude a tematiche sociali e nello specifico ai problemi connessi al lavoro, allo sfruttamento delle risorse e all'inquinamento dell'ambiente circostante. Al tempo stesso, i flussi che percorrono il non-luogo alludono in modo sotteso a quelle interconnessioni che strutturano la rete attraverso cui si rende tangibile l'idea di globo postulata da Augé, Virilio o Castells: in tal senso, si configura come uno spazio che favorisce l'apertura a una prospettiva capace di superare il localismo dell'analisi di uno specifico territorio o di una precisa regione, in favore di un'osservazione su scala globale. I personaggi guidano, poi, il lettore in una disamina che mette in luce proprio come strutture e meccanismi globali impattino l'ordinamento della vita cultural-naturale dei singoli, delle piccole comunità e dei micro-ecosistemi: e, perché tali considerazioni possano rendersi davvero efficaci e sommuovere la prospettiva del lettore, appare necessario che intervenga

⁶⁴ Si definiscono significative perché si rivelano capaci di rendere ragione dei rapporti di forza che strutturano le interconnessioni tra sfera privata e pubblica, tra storia individuale e destini generali, tra natura e cultura: catastrofe personale e collettiva poggiano sulle medesime basi, come già osservava Fisher nel momento in cui accostava il disagio psicologico e crisi ecologica (cfr. M. FISHER, *Realismo capitalista*, cit., pp. 53-56).

una componente riconducibile al fantastico-strano o una prospettiva di ricostruzione storica.

II.6. Tempo - Attraverso le direttrici del tempo interiore per la costituzione di una coscienza collettiva: *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro

La componente storico-temporale sembra preminente anche nel già menzionato *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro (2013; per le citazioni: VTP). Nella sezione precedente (in cui si è analizzata soprattutto la questione relativa alla rappresentazione della catastrofe e della presentazione del tema del cambiamento climatico), si è già accennato a quanto la riflessione promossa dal personaggio Ivo Brandani rispetto al trascorso individuale e collettivo rappresenti una modalità attraverso cui esperire la rovina «di un mondo che sta per finire», come si legge nel sottotitolo. Non solo la storia del personaggio e della società occidentale sono strettamente collegate, ma la stessa narrazione è costruita attraverso un'attenta struttura temporale, in cui si alternano capitoli ambientati al presente narrativo e capitoli che ricostruiscono il passato del protagonista: i primi (9.07 a.m., 10.14 a.m., 11.05 a.m., 2.32 p.m., 3.48 p.m., 4.42 p.m., 5.16 p.m., 7.47 p.m.) seguono un ordine cronologico progressivo e sono indicati attraverso la scansione oraria della giornata, mentre nei secondi (rispettivamente *Monzone*, *Il Senso del Mare*, *Sofrano*, *Ponte e porta*, *Il Motore Immobile*, *La Città di Dio*, *Buca di Bomba*) si procede in senso inverso, descrivendo prima il passato più recente e poi gli episodi più lontani nel tempo, come quelli dedicati all'adolescenza e all'infanzia del personaggio principale. Se i capitoli analettici mettono in scena i ricordi del protagonista, le pagine che ritraggono il tempo presente si sostanziano per lo più delle riflessioni che il personaggio fa rispetto a quanto gli accade intorno o rispetto alla situazione della società in generale. In particolare, si può notare come il monologo interiore che compone buona parte delle porzioni di testo al presente sia a sua volta esito di una dilatazione temporale, quella dell'attesa. Infatti, Ivo Brandani si trova all'aeroporto di Sharm el-Sheikh e sta aspettando di salire sull'aereo diretto a Roma (evocata con l'espressione «la Città di Dio»), tuttavia il ritardo del volo costringe l'uomo a restare in aeroporto per un tempo maggiore di quello

preventivato. Come nei paragrafi precedenti, si è osservato come l'esperienza rallentata del cronotopo della strada – e in particolare della superstrada, pensata per spostamenti ad alta velocità – possa favorire il raggiungimento di una consapevolezza ecologica, così in questo frangente appare interessante rilevare come sia un altro non-luogo a fare da cornice a un altro racconto dell'Antropocene. L'aeroporto, spazio concepito per essere attraversato, si costituisce di tempo, secondo Augé⁶⁵ e allo stesso modo, nel caso de *La vita in tempo di pace*, diventa un ambiente abitato e abitabile *in primis* perché Brandani è viaggiatore assiduo e dunque, *vive* la zona aeroportuale, non si limita a usufruirne;⁶⁶ in secondo luogo, si dimostra osservatore attento rispetto alle situazioni che si verificano intorno a lui⁶⁷ e come afferma egli stesso, quasi gioisce dei momenti d'attesa garantiti proprio dal luogo in cui si trova; infine, il ritardo del volo estende non solo la durata del tempo contemplativo, quello della «noia aero-portuale» (VTP p. 34), ma anche quello biologico, che si costituisce anche dei bisogni fisiologici primari, quali dormire o mangiare. La narrazione, poi, prosegue sull'aereo, simbolo degli spostamenti accelerati dell'era globalizzata: proprio mentre Ivo Brandani sorvola il mare e la porzione meridionale della penisola italiana, le considerazioni sulle sorti del mondo naturale e umano raggiungono un apice tragico che si condensa nelle ultime pagine del capitolo 7.47 *p.m.* e culmina con lo svenimento e la successiva morte del protagonista. Tuttavia, la matrice temporale non solo struttura e costruisce l'impalcatura narrativa del testo in questione, ma costituisce una delle linee tematiche approfondite nel romanzo, come è suggerito fin dal titolo. Il tempo, la temporalità e la storia, dunque, rappresentano dei motivi cardine per l'interpretazione del romanzo: come si è accennato in

⁶⁵ «I nonluoghi si percorrono e dunque si misurano in unità di tempo» (M. AUGÉ, *Nonluoghi*, cit., p. 148, ma si veda tutto il terzo capitolo *Dai luoghi ai nonluoghi*).

⁶⁶ Per Vitta, è l'abitudine che costruisce la pratica dell'abitare, che è definito come «un fare coincidente con un farsi: è un darsi forma dando forma alle cose» (M. VITTA, *Dell'abitare: corpi, spazi, oggetti, immagini*, Torino, Einaudi, 2008, p. 12)

⁶⁷ «Abitare è un sentire per sentirsi, un percepire per percepirsi» dato che tale pratica implica «il dispiegamento dei sensi, la loro instancabile attivazione» (*ivi*, p. 97): nella sua forma più comune, «l'abitare è anzitutto veduto e toccato, ovvero percepito con i due sensi operanti alla massima e alla minima distanza del corpo rispetto agli spazi e agli oggetti», tuttavia, nel momento in cui si attivano i «sensi intermedi – l'udito e l'olfatto» l'esperienza del luogo si fa più profonda e si radica nelle profondità del sé (*ivi*, p. 99 e ss.).

precedenza, la narrazione rende esplicita quella tensione tra tempo individuale, tempo storico-sociale e quello geologico-naturale grazie al fatto che le analisi del protagonista riescono a tenere insieme diverse prospettive temporali. Le riflessioni sul senso del tempo si manifestano in particolare a seguito della presa in esame del rapporto tra tempo libero (o relegato alla vacanza) e tempo di lavoro, come se nella contrapposizione evocata dal binomio fossero condensate anche le relazioni conflittuali tra natura e cultura, specie (o meglio, comunità umane) e individuo. Infatti, sono numerosi i passaggi in cui Ivo Brandani esamina sia il suo lavoro attuale, sia le diverse esperienze precedenti. Ed è così, ripensando alle tappe della sua vita lavorativa, che Ivo Brandani giunge alla conclusione che «il Tempo di Pace in realtà è solo una guerra silenziosa di tutti contro tutti» (VTP p. 226). E alle considerazioni rispetto al tempo libero e al tempo di lavoro, si può ricondurre anche la percezione di benessere generata dalla sperimentazione del tempo aeroportuale, che si potrebbe definire, sulla scia del concetto di terzo spazio (cfr. Soja 1996) o di terzo paesaggio (cfr. Clément 2004), un "terzo tempo": non solo il luogo garantisce «quiete» e una «sospensione spazio-temporale» (VTP p. 25), ma lì «ogni normale attività umana è sospesa», così che il tempo dell'attesa diventa «una pausa esistenziale, una specie di pacificazione, un nirvana» (VTP p. 33). Si tratta dell'unico momento in cui sembra legittimo non far nulla, limitarsi, cioè, ad attendere e così «due ore di sala d'imbarco mi danno lo stesso sollievo di un anno di meditazione trascendentale» (VTP *ibidem*). Dunque, sono le circostanze spazio-temporali che Brandani si trova a vivere che favoriscono il raccoglimento («stato parameditativo da aeroporto», VTP p. 144) e il conseguente ragionamento sulle diverse linee del tempo che si intrecciano nella realizzazione degli eventi della storia individuale, collettiva o planetaria. Tuttavia, lo stesso Brandani presenta una particolare sensibilità rispetto allo scorrere del tempo: il personaggio si dimostra ricettivo al fluire del tempo sia in senso esistenziale (raccoglie i suoi ricordi, li riordina e ne ricerca un senso) sia in senso storico. Ivo Brandani è un personaggio che vive nella Storia, cerca anche di sentirsene parte e, pur avendo fallito e avendo maturato un pensiero nichilista, non riesce a evitare di domandarsi cosa ne sarà del futuro (per es.: cfr. VTP p. 145 e ss). E infatti, Ivo Brandani non solo è

presentato come «perseguitato dal senso della catastrofe» (VTP p. 9),⁶⁸ ma si distingue anche per essere «un immaginatore di futuri, un ipotizzatore di mondi possibili» anche grazie a «tutta la fantascienza che si è letto da giovane» (VTP p. 145). L'ingegnere sembra, dunque, attratto dalle speculazioni sul futuro, che nei primi anni della sua vita e durante la sua giovinezza, gli appariva florido e pieno di promesse, mentre ora «il futuro si è deteriorato, sembra che non ci attenda niente di buono» (VTP 147). Ciò che è venuto a mancare non è tanto la storia in sé e per sé come asserisce Fukuyama (cfr. Fukujama 1992), ma la speranza nella stessa e soprattutto la fiducia che l'azione umana possa in qualche modo invertire la traiettoria di devastazione, di «massacro... Sì, il massacro degli oggetti delle città, delle pianure delle colline delle montagne dei mari... in tutti questi anni ci siamo levati ogni giorno un po' di natura...» (VTP 500). Così, il pessimismo che muove l'azione di Ivo Brandani è ascrivibile al dolore che prova nel vedere l'ambiente naturale (soprattutto quello marino cui è intimamente legato, come si comprende nei capitoli dedicati al ricordo delle estati al mare), quella natura del cui «Rifacimento» (VTP p. 29) si sta occupando anche lui in qualità di consulente al progetto di costruzione di una barriera corallina artificiale: così, la fine del mondo coinciderà con la completa distruzione della natura («il mondo morirà solo quando il mare sarà morto [...] Faccio in tempo a morire io... mi perderò l'Apocalisse» VTP pp. 147-148) e allo stesso tempo, è palpabile la delusione per non esser riuscito a invertire «la freccia del Tempo» (VTP p. 501) dato che alla sua generazione toccherà «vedere la Fine del Mare» (VTP p. 105). Il senso di disillusione non riguarda solo l'individuo: a essere falliti non sono solo i progetti dell'aspirante *pontifex*, facitore di ponti, ma di un'intera classe politica, di un'intera generazione di uomini, che sono definiti «prodotti d[e]l Tempo di Pace» (VTP p. 227), diretta conseguenza del godimento e del benessere sperimentati dopo la fine del secondo conflitto mondiale. Di fronte alla devastazione creata dall'attività umana senza regole e senza paura di ripercussioni, l'«unica difesa possibile è *dimenticare com'era prima*» (VTP p. 123): Ivo Brandani, dunque, sembra abbracciare i termini di questo

nichilismo suscitato dallo sguardo sul territorio. La frase, infatti, è pronunciata dal personaggio mentre riflette sulla moria di pesci che ha segnato il mare dell'isola greca in cui è solito recarsi per le vacanze, moria della quale anche le persone del luogo fingono di ignorare la gravità.⁶⁹ La sensazione di fallimento, quindi, da un lato si traduce in un atteggiamento pessimistico nei confronti del reale, la cui acme si materializza in un ostentato desiderio di distruzione («voglio che ogni più piccola traccia di «natura selvaggia» venga spazzata via» VTP p. 503) dall'altro lato si trasfigura in «questo bisogno di preistoria... Una voglia di semplificazione primordiale del mondo...» (VTP p. 500). Corrispettivi antitetici con medesima origine, l'uno e l'altro sentimento si alternano all'interno del testo senza riuscire a preannunciare una soluzione di sintesi. A rimanere costante sembra essere soltanto il desiderio di cancellazione – sia esso riferito alla natura (il desiderio cioè di abrogare ogni forma di naturale in favore di un *fake planet*) o alla cultura (l'eliminazione quindi di ogni forma di civiltà che è connesso al «bisogno di preistoria»). Al tempo stesso, Ivo si rende conto che *in primis* la fine sarà lenta («un evento a sfumare, non traumatico, uno spegnimento lento, con anestesia... » VTP p. 148) e in secondo luogo, che anche «*nulla è mai stato semplice*» (VTP p. 500) e dunque, anche la semplificazione promessa dalla soppressione della storia e della società è in realtà un'illusione. A Brandani, tuttavia, rimane un rimpianto: crede che se avesse perseguito una strada diversa nella vita, ossia se fosse diventato un costruttore di ponti, avrebbe potuto modificare il corso della propria esistenza, se non quello della Storia, avrebbe potuto creare, unire e collegare, al posto di distruggere, come invece si è ritrovato a fare. Infatti, il «*pontifex*» è un «superatore di dis-continuità, reali & incontestabili» (VTP p. 281), perché un ponte equivale per Brandani a una soluzione tecnica per un problema che è invece filosofico (cfr. VTP p. 290). È proprio la visione di un

⁶⁹ Anche in questo caso, la considerazione può avverarsi proprio attraverso la pratica dell'abitare. Brandani può accorgersi dei cambiamenti che hanno investito l'ecosistema dell'isola perché non ha più «l'animo leggero del turista che non sa nulla dei posti dove capita [...] so com'erano le cose prima» (VTP p. 100). In seguito, Ivo instaura un parallelismo tra la sua situazione di «devastazione» personale e quella del luogo: gli è sufficiente assistere alla sua deflagrazione personale, non gli serve «stare qui a vedere le cose che finiscono, oppure che mutano fino a rendersi non più riconoscibili» (VTP *ibidem*).

ponte, il Forth Bridge, assieme con la lettura del saggio *Ponte e porta* di Simmel (cui è dedicato anche il titolo del capitolo) che Ivo Brandani riesce a «rientrare nel mondo» (VTP p. 290): convinto che l'agire tecnico sia un agire filosofico ma senza pretese sistemiche o metafisiche, decide di abbandonare la facoltà di filosofia e iscriversi a ingegneria. Tuttavia, come il lettore ben sa, Ivo Brandani non mantiene il proposito di diventare un costruttore di ponti, ma si riduce a diventare un tecnico come tanti. Nei primi anni di lavoro, Ivo si lega all'idea che sarebbe stato diverso dagli altri, che il tempo del lavoro non avrebbe coinciso con il tempo della vita («Non mi avrete mai» si ripete spesso Brandani, cfr. VTP p. 64, p. 95, p. 159, p. 163) mentre, raggiunta la piena maturità, si trova costretto a constatare di aver vissuto in modo diametralmente opposto a come avrebbe voluto. Quello che, in ogni caso, qui è interessante rilevare è come anche l'immagine del ponte e tutta la simbologia a esso connessa, che appare agli occhi del protagonista come la massima idea di bene («dicevi che il Bene, in astratto, non significa nulla... dicevi che il Bene, rispetto a un fiume che ti taglia la strada, è un Buon Ponte, costruito coi controcazzi» VTP p. 501), come la possibilità di conciliare gli opposti e di trovare un senso alla propria vita, alla fine manifesti la sua problematicità.

Noi tecnici... Per ogni cosa che costruiamo è necessario se ne distrugga un'altra... Come accade al fianco delle colline per le cave di cemento, al letto dei fiumi che danno ghiaia, alle montagne di granito... Trafiliamo ogni risorsa attraverso equazioni, matematizziamo il caos... dio che mal di testa... Dov'è, dove si nasconde il disordine prodotto dal sacro Firth of Forth Bridge? Dove sono le gallerie delle miniere del suo ferro? Le cave di argilla dei suoi mattoni? Dove le foreste tagliate per le impalcature? Dov'erano le miniere di carbone per fondere tutto quel metallo? Una volta finito il ponte, chi si è preso cura di rassettare, riordinare la devastazione indotta da tutto quell'ordine? Nessuno, credo: le ferite sono restate aperte ... È per questo che da quassù il territorio ti appare così contraddittorio: segni precisi, geometrie, manufatti e poi discariche, montagne sventrate, cave, sterrati... (VTP p. 501)

L'assunzione di un punto di vista terrestre (cfr. Latour 2020) e dunque, la presa in considerazione di uno spazio-tempo geologico fanno emergere le criticità correlate all'idea salvifica che fino alla fine aveva guidato l'esistenza di Ivo: ogni qual volta che si costruisce qualcosa, si finisce per distruggere qualcos'altro. Le conseguenze dell'azione umana si

rendono visibili a Brandani proprio quando osserva il territorio italiano dal finestrino dell'aereo: geometrico, ordinato e contemporaneamente segnato in modo irrimediabile dalla presenza umana sicché la geografia del paesaggio, pur nell'estremo ordine del suo assetto antropizzato, rivela una componente scomposta e scompigliata. Il territorio, cioè, non risponde più a quell'ordinamento originario che è dato *per natura*. In particolare, però, la destrutturazione del naturale – e quindi la dissoluzione del primigenio – produce una nuova disposizione: la devastazione del territorio si profila come ordinata, organizzata, apollinea e in questa sistematizzazione matematica (o in questo *male*, in senso arendtiano) si finisce per dimenticare quanto è andato perduto. Ecco perché dall'aereo il territorio si presenta «contraddittorio»: dall'alto, si attiva una presa di distanza che da un lato derealizza le concezioni preesistenti sui *realia* osservati e dall'altro, si ricompone lo sguardo in una nuova visione d'insieme, che produce una ritrovata vicinanza⁷⁰ (si approfondisce la questione nel paragrafo successivo, II.4).

Voglio abrogare tutta questa roba... Voglio una rifondazione complessiva, totalmente bionica e falsa, voglio che ogni più piccola traccia di «natura selvaggia» venga spazzata via e rifatta, sostituita con copie innocue... Lì in fondo, lo vedi, c'è tutto ciò che non ritornerà, è come se fosse caduto dentro una grata di marciapiede, è confuso, ma ancora reale... Reale! Visibile, ma intoccabile, irraggiungibile... (VTP p. 503)

Pecoraro sembra riprodurre nel testo uno sguardo geologico che consente al personaggio e dunque, al lettore di ricostruire quei legami storici e geologici che sarebbero stati recisi dall'azione umana inconsapevole, ossia incline alla dimenticanza delle conseguenze di ogni agire. Il paesaggio osservato dal finestrino dell'aeroplano sembra capace di far riaffiorare le tracce di un passato soppresso dalla memoria umana. Sui segni

⁷⁰ È quanto nota John Beck a proposito delle fotografie aeree di David Maisel, per esempio: la fotografia aerea riproduce un'astrazione rispetto al paesaggio osservato, che esclude da un lato un orizzonte umano a causa della macro prospettiva che cattura e che dall'altro invece rivela come sia stata proprio l'azione umana a modificare la conformazione del territorio raffigurato: si rileva così una tensione, «it is the awareness of hiddenness that the aerial photograph makes possible by generating the oscillation of perception between the indexical and the abstract.» (J. BECK, *Strangers to the Stars: Abstraction, Aeriality, Aspect Perception*, in J. ARMITAGE, R. BISHOP (eds.), *Virilio and Visual Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013, pp. 46-68. <https://doi.org/10.1515/9780748654468-007>).

presagibili del rimosso, il testo si sofferma spesso, associandovi le immagini delle discariche e dei rifiuti, simboli d'altro canto del rimosso antropocentrico⁷¹ (si veda ad esempio: il riferimento ai *garbage planets* a VTP p. 499 o il brano: «Il problema è il massacro... Sì, il massacro delle cose degli oggetti delle città [...] è natura già manomessa in precedenza, se non distrutta, se non ridotta a discarica» VTP p. 500). Così, quando a seguito del passaggio sopra riportato, l'argomentazione del flusso interiore converge sul problema della memoria personale, si rinsalda l'idea di un possibile nesso tra inconscio personale e inconscio collettivo.

Però tutta quella materia pregressa invece mi raggiunge quando vuole, mi tocca, mi tortura a sangue la memoria... La memoria della mia vita che si estroflette rossa dalla laringe, me ne vorrei liberare, anche vomitarmela addosso, ma non ci riesco... Tutto ciò che resterà sepolto nel nulla del passato, che mi giace a strati sul fondo della mente, esce di notte e mi si insinua giù lungo la spina dorsale, vuole attenzione, taglia come una katana... (VTP pp. 503-504)

Come Brandani non riesce a liberarsi dagli spettri del suo passato, così l'umanità non può evitare di fare i conti con gli effetti latenti della Grande Accelerazione: la verità del naturale emerge proprio attraverso i segni indelebili che scolpiscono l'ambiente osservato. Pecoraro, così, riesce a ricongiungere il tempo al luogo, la storia alla geografia (l'una e l'altra sempre culturali e naturali assieme) e il privato con il collettivo. Infatti, le diverse linee temporali evocate dal romanzo, gli episodi e i ricordi dei capitoli analettici sono sempre capaci, in senso proustiano, di evocare geografie che siano personali, di creare mappe soggettive che siano sovrapponibili a quella cartografia attraverso cui generalmente si concepisce il territorio. La ricostruzione del senso del luogo si inverte nel ricordo personale per riconnettersi sempre a una cornice generale: a dar ragione di questo processo, sono per

⁷¹ Già Scaffai argomenta in questo senso rifacendosi a Orlando (cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993) e tuttavia, suggerisce anche che «non è detto, cioè, che l'emersione dei rifiuti sia spiegabile e narrabile attraverso l'immagine di un ritorno; più spesso lo scarto è rappresentato come il risultato di un processo ancora e sempre in atto.» (N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 140, ma si veda l'intero capitolo pp. 139-166). L'idea che emerge dal testo sembra corrisponda a quella di Armiero, ossia che «gli scarti possano essere considerati la caratteristica planetaria della nuova epoca in cui viviamo» (M. ARMIERO, *L'era degli scarti*, cit., p. 4).

esempio i particolari toponimi usati da Brandani, quali la Città di Dio o la Città di Mare, parte di quei costrutti, di quei «reperti fossili [d]ella coscienza» (Bellardi 2014, online), ma anche i significati connessi al Senso del Mare (ad esempio, quello dell'Estate o quello dell'acqua)⁷² attraverso cui il protagonista decifra il paesaggio. L'immagine di un ambiente soggettivo è esemplificata dal prototipo del «paesaggio classico», che Brandani ricerca nelle località di mare che visita.

Sapresti dire qual è un paesaggio classico? [...] Per comporre un paesaggio classico occorrono prima gli elementi giusti: servono molti cespugli di macchia mediterranea, ulivi, pini, rocce, montagne che spiombano sul mare, anche alberi di fico, tamerici, oleandri e ginepri. Servono il timo e la salvia, servono archi di spiaggia ben fatti, servono baie più o meno raccolte, riparate, servono gole piene d'ombra. Servono capre – anche quelle selvatiche, inerpicate su rocce altissime – e asini, falchi di falesia e cormorani, non necessariamente gabbiani, perché vivono ovunque e non denotano classicità. Servono sequenze di promontori e servono scogli solitari come mistici medievali, servono vestigia d'antico esenti da interventi archeologici, serve pure un po' di cemento e barche dalla prua alta. Serve odore di battigia e soprattutto di vento, serve molto sole e cielo possibilmente blu... Ah, servono isole lontane, terre che si profilano all'orizzonte: il paesaggio classico si nutre d'acqua e di terra, nella stessa misura. Forse servirebbero bucrani & ghirlande, e poi cavalli, delfini, sirene, tritoni, arpie, ma questa è solo iconografia, Ivo... (VTP p. 114)

Il quadro del paesaggio disegnato attraverso lo sguardo particolare del protagonista e investito di una valenza simbolica soggettiva si iscrive, però, all'interno di un *reale* mondo naturale che sta svanendo. La constatazione della lenta perdita di qualcosa che sembrava permeato di un'eternità per lo meno giustificata dalla connotazione mitizzante attribuita dal personaggio attiva nello stesso un ironico desiderio di preservare una ricostruzione che sostituisca il *vero* luogo, destinato ad andare perduto:

Con tutti questi ingredienti puoi costruire un paesaggio classico, non è difficile, basta dosarli bene... il paesaggio classico è solitario e assolato, ha a che fare con la linea dell'orizzonte, dunque costantemente col mare... in futuro bisognerà pure recintare qualche porzione tipica di questo paesaggio, oppure sradicarla fisicamente... Cioè

⁷² In tal senso, si legga: «Ivo Brandani adora l'acqua, l'idea dell'acqua, la prassi dell'acqua. Da bambino, durante le interminabili estati al mare del dopo-Guerra, si illuse che quello fosse il suo vero mondo. [...]» (VTP p. 141) e il capitolo Senso del Mare (VTP pp. 82-134).

tagliarne via un bel tassello per situarlo in un apposito Museo della Natura com'Era, l'MNE, dove si potrebbe disporre di un intero repertorio visitabile di paesaggi terrestri a tema: Foresta Amazzonica, Paesaggio Alpino, Andino, Patagonico, Polare, e anche qualche bel tassello di paesaggio classico mediterraneo, con acqua vera e orizzonte virtuale molto ben costruito: Reperto n. 246, *Baia mediterranea...* (VTP *ibidem*)

L'immagine del Museo si riallaccia ancora una volta al tema della memoria e a quello delle interazioni tra agire conscio e inconscio. Preservare, forse, non solo non è possibile, ma risulta alquanto insensato: sarebbe costruire una «fakenature... Falso come è tutto, qui e fuori di qui... Come le concrezioni coralline su cui stiamo lavorando...» (VTP p. 389). E d'altra parte, proprio grazie al senso di perdita provato,⁷³ Brandani può rendersi conto del fatto che «non devi credere all'acqua, nemmeno quando ti sembra così pura e leale, perché invece è lorda di vita e colma di creature immonde... *Non è lì per te o contro di te, semplicemente c'è e basta*» (VTP p. 101, corsivo mio). Ivo coglie⁷⁴ fino in fondo quanto l'iconografia del paesaggio classico sia frutto di una proiezione tutta soggettiva rispetto a un territorio che continua a preservare invece una sua autonomia e una propria dignità: la vita prosegue anche durante l'Apocalisse, che si presenti come fine del mondo o fine del mare (cfr. VTP p. 148). In tal senso, diventa significativo proprio l'episodio (apocalittico) della caduta di Bisanzio, con il quale si dà avvio alla narrazione:

Il parassitismo è vita che abita altra vita, è la modalità maggioritaria in cui si manifesta la biosfera, eppure la più segreta ai nostri occhi. [...] Mentre Bisanzio lottava contro il Turco per non esserne sottomessa, amebe e virus e bacilli, vermi, protozoi, funghi, artropodi, come pidocchi & piattole, tutta una sterminata popolazione di parassiti, sordi e ciechi a qualsiasi stimolo che non provenisse dall'universo vitale, ponevano in atto ogni loro strategia per contaminare il numero più alto possibile di organismi. Le loro spore stavano già nuotando nel sangue ad alta pressione cardiaca dei combattenti, in

⁷³ Quella di Brandani potrebbe definirsi quasi una solastalgia, ossia un sentimento di angoscia o dolore psicologico derivante dal cambiamento e dalle modificazioni irreversibili subite dal territorio in cui il soggetto si trova a vivere. Il termine è stato coniato da Glenn Albrecht e unisce i concetti di «solace» e «desolation» e «nostalgia» di modo che se la nostalgia si configura come malessere legato a un tempo perduto, solastalgia si presenta invece come il dolore provocato dalla perdita di un luogo. Si veda: G. ALBRECHT, 'Solastalgia'. *A New Concept in Health and Identity*, in «PAN: Philosophy Activism Nature», No. 3, 2005, pp. 41-55.

⁷⁴ Si ricorda che, sebbene la citazione si trova nella parte incipitaria del testo, da un punto di vista della fabula, l'Ivo che raggiunge questa consapevolezza è più anziano rispetto a quello che è protagonista dell'estratto precedente, dato che entrambe le citazioni sono state raccolte dai capitoli relativi ai flash-back.

quello profuso a fiotti nella polvere calpestata, sulle pietre delle mura, sul selciato della città. Flottavano ciecamente in un unico denso oceano rosso che andava coagulandosi seccato in una crosta appetitosa da leccare per i cani, all'interno dei quali trovavano rifugio, protezione e la garanzia di un futuro. (VTP p. 15)

Quello che agli occhi degli uomini può essere interpretato come un tracollo, una tragedia che ha segnato la fine di un'epoca, dal punto di vista non-umano si configura come una «garanzia» di futuro, frangente in cui è possibile agire in funzione della continuazione della specie. Allora, il significato complessivo dell'episodio evocato dal Brandani «perseguitato dal senso della catastrofe» viene rovesciato: l'apocalisse può generare nuova vita. Allo stesso modo, si può rilevare come sia possibile rileggere l'intera storia della vita dell'ingegner Brandani attraverso una prospettiva non-umana: se «ogni luogo forma a modo suo la mente dell'autoctono e la segna per sempre» (VTP p. 395), se è «la città dove siamo nati [...] ad abitarci (VTP p. 397), Ivo, per sua stessa ammissione sente che la Città di Dio l'abbia plasmato non solo nella costituzione della sua *forma mentis*, ma avverte che abbia addirittura «lasciato segni indelebili all'interno del suo cranio» (VTP p. 396). Ma sono il Mare, «la Madre Acqua» (VTP p. 96) e l'Estate a rimodellare la figura di Ivo, a ridisegnarne la natura, natura che egli sembra quasi rinnegare nel momento in cui diventa consulente per il lavoro di ricostruzione della finta barriera corallina. D'altra parte, l'universo acquatico e marino sembra partecipare della morte di Brandani, dal momento che a infettare il corpo di Ivo e a causarne la morte è proprio la *Naegleria fowleri*, un'ameba mangia-cervello che prolifera nelle acque stagnanti e che probabilmente Ivo ha inalato sulle rive del Nilo durante un sopralluogo per il progetto della *fake reef*. Così, anche se più volte nel testo si proclama il trionfo del post-naturale, è proprio «Madre Acqua» a dare e a togliere la vita. E allo stesso modo, a perire non è solo Brandani, ma in qualche modo risulta sconfitta tutta quella porzione di umanità (di cui l'ingegnere è rappresentante emblematico) convinta della capacità della specie di poter manipolare il mondo naturale in funzione delle proprie necessità fino a predisporre la sostituzione degli ecosistemi con copie artificiali identiche all'originale così che la scomparsa del protagonista si configura come una sorta di lieto fine,

se si interpreta l'episodio con uno sguardo non antropocentrato. Suggerisce la reversibilità della lettura del senso dell'*escalation* della storia anche il contenuto narrativo del capitolo conclusivo, *Epilogo*, che, raccontando del ricongiungimento di Padre e Madre a seguito della fine della guerra, momento che preannuncia la nascita di Ivo, sconfessa la concezione lineare della successione vita-morte. Dopo la morte non si prospetta altro che nuova vita, così come mostrava il *Prologo*. Accanto al tempo in apparenza lineare che regola le singole esistenze, si rende così palese il tempo ciclico della biosfera e in tal senso, non sembra un caso che il romanzo si chiuda non solo con un episodio che prelude alla nascita, ma anche che le ultime parole del romanzo, «Non ancora», marchino questa idea di continuità. Morte e vita, guerra e pace, fine e inizio sono continuamente capovolti e invertiti, sicché, come già accennato in precedenza, appare evidente la funzione strutturante (e quindi, anche destrutturante) che è rivestita dalla temporalità all'interno della narrazione. Come osserva Umberto Mazzei, anche la componente spaziale ricopre un ruolo di rilievo nella costruzione dell'edificio romanzesco.⁷⁵ In particolare, suggerisce come la tipica astrazione dell'arco narrativo possa trovare una corrispondenza effettiva nella disposizione dei capitoli proprio attraverso l'immagine di un arco,⁷⁶ immagine che sarebbe evocata anche dall'illustrazione presente in copertina. Sicuramente, i luoghi evocati dalle reminiscenze personali del protagonista concorrono al ribilanciamento dell'apporto temporale così che, attraverso l'intreccio della struttura temporale con quella spaziale, si avverte un rinnovato equilibrio della funzione

⁷⁵ Mazzei sostiene che vi sia una preminenza spaziale rispetto all'evidente sistematizzazione temporale che scandisce la narrazione: «Ancora una volta, tuttavia, quel che importa evidenziare è che l'impostazione di *La vita in tempo di pace* è marcatamente spaziale, ancor prima che temporale. Gli eventi e i fatti cronologici, sia della vita di Ivo sia della storia nazionale, vanno infatti inserendosi in uno schema narrativo che intende riprodurre una precisa disposizione spaziale.» (U. MAZZEI, *Il Mediterraneo e il Mondo mediterraneo all'epoca di Ivo Brandani*, in «404 Not Found» <https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2015/05/29/il-mediterraneo-e-il-mondo-mediterraneo-allepoca-di-ivo-brandani/>).

⁷⁶ «La forma che viene alla mente è quella dell'arco, in cui prologo ed epilogo funzionano da piedritti, *Ponte e porta* da chiave di volta e i rimanenti capitoli rappresentano i conci, i tasselli che si innestano progressivamente sui piedritti a chiudere la curvatura. L'alternanza dei capitoli intermedi va a formare, se vogliamo, una doppia ghiera il cui raggio interno copre le sole dieci ore e quaranta minuti del 29 maggio 2015, mentre quello esterno abbraccia i sessantanove anni di vita del protagonista» (*ibidem*).

strutturante dello spazio-tempo.⁷⁷ In particolare, il capitolo centrale *Ponte e porta*, snodo decisivo per l'evoluzione del protagonista (la cui importanza è rimarcata anche dai continui richiami intertestuali al saggio di Simmel), assieme con gli schemi metaforico-interpretativi connessi all'immagine del ponte, esemplifica ai massimi termini come il tempo possa dispiegarsi solo in congiunzione con lo spazio. In tal senso, la Città di Dio diventa un caso emblematico: si tratta di un luogo evocato dal tempo del ricordo («Fuori di lì, cioè fuori da quella casa, cioè fuori dall'opposizione dialettica primaria Spazio di Padre/Spazio dei suoi sudditi, c'era appunto la Città di Dio.» VTP p. 393), che, contemporaneamente ricreata dallo sguardo geologico, raccoglie i segni di un'altra storia:

Questo è il territorio, prevalentemente di tufo tenero, scalfibile e modellabile quasi a mani nude, tagliato dall'acqua in innumerevoli forre boscosi, dove si è manifestato il fenomeno urbano che oggi chiamiamo Città di dio. La geologia narra di quattro lunghi cicli esplosivi che, in uno sterminato periodo di tempo compreso tra 630.000 e 360.000 anni fa, ricoprirono un'estensione di 280 chilometri quadrati con piogge di polveri, lapilli e ceneri, colate laviche di basalti incandescenti [...] etc. (VTP p. 393 e seguenti).

Sempre in relazione alla particolare congiunzione di tempo e spazio, l'aeroporto, che simboleggia la possibilità di muoversi verso qualsiasi luogo, diventa all'interno del romanzo la chiave attraverso cui accedere, proprio grazie alla temporalità a esso legata, a qualsiasi tempo, quello del trascorso personale, quello della storia, quello archeo-geologico della natura. Così, non sembra un caso Ivo Brandani riesca a raggiungere una maturata coscienza antropocenica (capace di sovvertire anche le più radicate convinzioni rispetto all'immagine archetipica del ponte) proprio mentre si trova in volo, cioè esattamente in nessun luogo preciso e *in tutti*: sembra come se, nel momento in cui il personaggio si trova

⁷⁷ Lo stesso Pecoraro confermerebbe l'idea che la *costruzione* dell'opera sia spaziale e temporale insieme, quando, durante una conversazione con Giacomo Raccis de La balena bianca, ricostruisce il suo metodo di lavoro e fornisce uno schema delle parti in cui La vita in tempo di pace è suddiviso. Nel disegno, riportato sul sito, è possibile osservare come la struttura del romanzo sia pensata per assomigliare a un tempio dorico (componente spaziale) le cui colonne sono costituite dai titoli dei capitoli (componente temporale): per approfondire, si veda G. RACCIS, 12. *Francesco Pecoraro* per la rubrica *Fuori dagli schemi*, in «La balena bianca» <https://www.labalenabianca.com/2021/06/21/fuori-dagli-schemi-12-francesco-pecoraro/> (21 giugno 2021, ultima consultazione: 15 marzo 2025).

ad abitare per pochi minuti la troposfera, riesca ad assumere un punto di vista *davvero* planetario.

II.7. Dal cielo, ritornare sulla Terra. Globo, visione aerea e coscienza planetaria

La storia de *La vita in tempo di pace* si iscrive nei cronotopi delle sale d'attesa degli aeroporti di Sharm el-Sheikh e del Cairo e in quello degli aerei che Brandani prende per viaggiare verso casa. Come si è accennato in precedenza, l'aeroporto si presenta come il simbolo del mondo globalizzato e iperconnesso tanto che muoversi nello spazio aeroportuale significa in realtà muoversi in *nessun luogo* specifico, si delinea come un modo per sentirsi immersi nella rete dei flussi (cfr. Castells 2002). È lo stesso Pecoraro a offrire un estratto testuale che ben illustra questa condizione:

Però *qui non siamo in Egitto, siamo in aeroporto*, quindi in un mondo a parte, il *mondo degli aeroporti*, che se non è proprio occidentale e nemmeno asettico, è tuttavia una cosa moderna climatizzata *collegata per via aerea con altri aeroporti nel mondo* come fossero altrettante stanze della stessa *gigantesca Casa-Aeroporto, che avvolge il globo* [...] Non siamo in Egitto, siamo nella Casa-Aeroporto dove può esistere qualsiasi cosa, anche un prosciutto di Parma, anche del pane toscano senza sale, persino fresco, ma è più probabile che questo qui non sia quello che sembra, forse è finto, forse l'hanno fabbricato i giapponesi di Fakenature... Falso come è tutto, qui e fuori di qui... Come le concrezioni coralline su cui stiamo lavorando... (VTP p. 389, corsivo mio).

Abitare la Casa-Aeroporto significa materializzare il globo, ossia quella «surrealtà globale, dove tutto è immagine di un originale scomparso» per cui «il mondo è ormai un parco a tema» (VTP p. 142). Vivere il non-luogo corrisponde da un lato a materializzare quel rapporto d'astrazione che costruisce lo spazio dei flussi⁷⁸ (e dunque, percepirsi come parte

⁷⁸ Infatti, dato che le «reti globali di scambi strumentali nel frattempo attivano e disattivano in modo selettivo individui, gruppi, regioni», si ha una «spaccatura fondamentale tra lo strumentalismo astratto, universale, e le identità particolaristiche, storicamente radicate» e si finisce per esperire una «situazione di schizofrenia strutturale tra funzione e significato» (M. CASTELLS, *La nascita della società in rete*, cit., p. 3). Lo spazio dei flussi non solo si costruisce attraverso la multistratizzazione (cfr. *ivi*, p. 476 e ss.), ma proprio il suo disancoraggio dalla realtà fattuale, la sua natura astratta e virtuale, destabilizza e modifica l'*Erlebnis* individuale.

di tale costruzione),⁷⁹ dall'altro implica il riconoscimento delle conseguenze di questo modo di vivere globale. Così, anche un'azione semplice e quotidiana come ordinare un panino o un «un semplice cappuccino globalizzato» (VTP p. 389), nello spazio dell'aeroporto, può rendere manifesto all'avventore quel processo di standardizzazione e appiattimento che ha riorganizzato non solo gli spazi, ma anche la cultura e in generale, la vita. Proprio attraverso la percezione delle conseguenze del capitalismo globalizzato, è possibile che maturi una consapevolezza ecologica di ordine planetario (che non coinvolga, cioè, solo il singolo luogo vissuto, ma si estenda a tutto il pianeta).⁸⁰

Guarda oltre i vetri le montagne scarnificate dal vento, questa terra senza un filo d'erba. Tutto è color polvere. Polvere viola all'alba, polvere rossa al tramonto. Tutto il resto di Sharm è solo una profanazione del vuoto, un'oscenità artificiale e gratuita, anzi un'oscenità a pagamento. Dall'aereo vedi decine e decine di alberghi, sembrano grumi di vermi aggrappati alla costa che si mangiano questa polvere e si espandono verso l'interno. A Las Vegas, a Reno, hanno fatto lo stesso, anche se lì il delirio ha una sua tradizione, una triste, demente dignità. Qui trent'anni fa doveva esserci un paesaggio assoluto, come a nord di Nabq, dove hanno fatto il parco: solo aria, montagne, sabbia, acqua, nessuno in giro... dove non c'è nulla puoi inventarti di tutto, senza preesistenze, senza interferenze che non siano l'inesplicabile volontà del dio Unico delle Sabbie e del Vuoto. Il deserto è diventato un parco a tema [...] (VTP p. 24).

Dunque, si tratta di abbandonare il «tourist gaze» (cfr. Urry 1990) in favore di uno sguardo capace di osservare il territorio attraverso la matrice temporale e storica dello stesso. Infatti, il punto di vista del turista si è formato proprio attraverso il processo di globalizzazione e di mercificazione del territorio: il paesaggio naturale ha modificato la sua originale conformazione (nel caso dell'esempio sopra citato, la geografia era contrassegnata dalla «volontà del dio Unico delle Sabbie e del Vuoto») per adattarsi alle esigenze del cliente internazionale (il deserto, quindi, è stato sostituito hotel e villaggi turistici). La natura, tuttavia, non è scomparsa, ma è stata manipolata fino a renderla inoffensiva agli occhi dell'uomo. Se il museo diventa il simbolo della feticizzazione della storia e dell'indebolimento della sua portata destabilizzante, a sua volta il parco costituisce un altro

⁷⁹ Ancora: «la rete 'disattiva' il sé, l'io, individuale o collettivo» e l'individuo «costruisce il proprio senso di sé senza riferimenti» (*ivi*, p. 25).

⁸⁰ Si rimanda ai ragionamenti di Heise (H. K. HEISE, *Sense of Place and Sense of Planet*, op. cit.).

spazio emblematico per il depotenziamento dell'*Unheimliche* della natura, che risulta così fruibile in una versione ammansita e addomesticata. L'uso del termine naturale, pensa Brandani, non dovrebbe esser più usato, se non per gli spot pubblicitari (cfr Morton 2007): il mondo è approdato nell'era del post-naturale, in cui si è iniziato prima a «recingere e proteggere queste aree autentiche ormai sempre più ristrette, museificando tutto quello che si trovava all'interno del perimetro» e poi, si è passati alla completa sintetizzazione artificiale di ogni residuo naturale, del quale resiste solo il costruito ideale («un'iper-natura turgida e feconda e vitale come una tetta rifatta a regola d'arte» VTP p. 140) alla mercè della classe turista globalizzata:

Eccolo qui il Ceto medio mondiale nell'esercizio del Tempo Libero... Eccoli che arrivano, eccoli che ripartono dopo essersi fatti suggerire una quantità di soldi, attentamente pianificata, per comprare una settimana di natura - spiaggia - coralli & pesci colorati - sesso - gastronomia - musica - relax, tutta roba destinata a diventare una bella sequenza di slide su Flickr... (VTP p. 142)

Così, il panorama oltre il finestrino consente di rilevare come non solo gli aeroporti si assomiglino tanto da sembrare tutti uguali e da fornire tutti gli stessi oggetti e/o servizi, ma come anche gli agglomerati urbani, man mano che il processo di globalizzazione avanza, inizino a mostrare lo stesso volto, quello per l'appunto del parco a tema (che di per sé si configura come un non-luogo). Se l'aeroporto (snodo della rete) si presenta come lo spazio in cui meglio cogliere degli effetti delle strutture della società globale, l'aereo (dove la consueta percezione dello spazio e del tempo subisce una sospensione) rende possibile l'attivazione di un nuovo sguardo sul reale, che ne renda visibili le contraddizioni. «Da quassù» (VTP p. 501) si conrea una prospettiva straniante sull'oggetto-territorio che sta «laggiù» (VTP p. 499) e il disorientamento prodotto suscita nel soggetto la rinnovata consapevolezza di essere parte sì del globo, ma anche della Terra. Anzi, se il primo appare come una struttura subita, la seconda appare come il luogo in cui effettivamente ci si trova mentre si è in volo: forse, proprio per questo motivo, Ivo Brandani riesce a ragionare sull'essere umano in generale:

Bisogna smettere di pensare che le cose nascono *prima nell'animo umano* e poi si proiettano sugli oggetti [...] La verità è che siamo semplici, bi-dimensionali & gregari... Ci basta di crescere in una data cultura per non riuscire più a scrollarcela da dosso. Anzi, ne diventiamo i difensori a vita, convinti che quel brodo, per il solo fatto che ci siamo nati dentro, sia *il meglio*... Su questo senso naturale e idiota di appartenenza si è costruita l'idea di «identità», quindi la nostra identità è nel caos che si vede qui sotto, dove le cose sono complicate, ma non *veramente* complesse... il mito farlocco della profondità, della complessità... Ma è solo il malfunzionamento congenito delle nostre menti, come una rete di strade mal progettate, dove si formano continuamente ingorghi, blocchi, incidenti, dove si scovano tratti miracolosamente liberi, ariosi, su cui si viaggia bene, velocemente... (VTP pp. 497-498).

L'essere umano diventa una creatura come le altre, non possiede nessuna speciale qualità, sembra suggerire Brandani. Ed è proprio estraniandosi anche dalla propria specie di appartenenza che Brandani evoca la Terra non più come il *Blue Marble* con cui si usa rappresentare il pianeta, ma come un *garbage planet*.

Laggiù in basso ecco quella che sembra un'enorme discarica. Un'area vasta circondata da strade sterrate, che sembra coperta da una sterminata distesa di materiale biancastro.

La mondezza è bianca... Chissà se si vede dallo spazio... Gli extra-terrestri si tengono lontani da noi per questo: troppa monnezza... Ci avranno classificato tra i *garbage planets* della galassia... Arido, coperto di mari deserti di vita, carico di spazzatura... Oppure è la polvere a tenerli a distanza, o il fango le volte che piove... (VTP p. 499).

Così, dalla prospettiva aerea, il territorio terrestre viene considerato non più nella specificità del luogo come nei passi precedenti (nello specifico, sono osservati dall'alto l'Egitto e l'Italia), ma nel senso complessivo di porzioni del pianeta.

La visione aerea è presente anche in altri due testi menzionati per l'*excursus* del primo capitolo, ossia *Violazione* (2012) di Sarchi e *Dio, il diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni* (2008) di Vassalli. Nel caso di Sarchi, uno dei protagonisti, Alberto, per ricercare informazioni sulla zona dove sorge la casa in cui lui e la sua famiglia desiderano trasferirsi, usa il software di Google Earth e scopre come, anni prima, al posto dell'edificio ci fosse un fiume. Mentre usa la mappa digitale, si accorge di come la Terra, attraverso la riproduzione virtuale, si presenti ai suoi occhi come un videogioco:

Accende il computer. Safari gli apre le porte del network, clicca su Google, scende a Google Earth: una biglia blu, bianca e verde ruota davanti ai suoi occhi. È l'utente 200 150 che si collega alla sfera riprodotta in 3D, e illustrata in migliaia e migliaia di mappe e fotografie, per capire il posto che occupa sul pianeta. Tempo e spazio, necessari a percorrere distanze e luoghi, in formato compresso, per immagini sintetiche che appaiono in un click nello scintillio dell'alta risoluzione. Visioni dall'alto, che si possono dettagliare fino a calarsi nelle strade, attraversamenti di interni, rendering fotorealistici: la Terra è un gioco che sta dentro il computer. (A. SARCHI, *Violazione*, V p. 150)

La fruizione della Terra attraverso la lente del web destabilizza la percezione del soggetto rispetto ai cambiamenti dell'ecosistema che stanno modificando la conformazione del pianeta e che si faticano a percepire leggendo la mappa digitale. Subito dopo, infatti, si legge:

Nel frattempo, sotto, parecchi chilometri sotto la biosfera, le cose continuano a spostarsi, le montagne cadono, i deserti avanzano, gli oceani si alzano, gli uomini incidono segni sulla crosta, aprono buchi, immettono gas; ma anche sopra la biosfera c'è un discreto movimento, i satelliti cambiano posizione, qualche meteorite impatta e conflagra, polveri galleggiano intorno alla nostra orbita per effetto di gravità, navi spaziali rientrano e partono di nuovo, spazzatura brucia nello spazio o ritorna a terra. (*Ibidem*)

Se il brano di Sarchi, dunque, può risultare significativo per l'interpretazione critica e la ricostruzione dell'immaginario e della concezione del pianeta, nel caso di Vassalli la riflessione sulla prospettiva aerea meglio si adatta all'analisi proposta in precedenza per la lettura de *La vita in tempo di pace*. Infatti, anche in *Dio, il diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni*, il protagonista della sezione centrale, ossia il Diavolo, si trova a meditare sulle sorti dell'umanità e del pianeta proprio mentre viaggia su un aereo.

Ci stiamo lasciando alle spalle il New Jersey con le foschie della Grande Mela laggiù sullo sfondo, e stiamo volando verso la Pennsylvania. L'aria non è limpida perché dentro all'aria ci sono le esalazioni del formicaio umano: un velo grigio, ma il velo è trasparente e lascia vedere quello che c'è sul fondo dell'abisso. Si vedono le città, i villaggi, le strade. Si vedono i fiumi, i laghi artificiali e le zone industriali. Il colore dominante è ancora il verde della vegetazione, ma le opere dell'uomo ormai sono dappertutto e si vedono benissimo anche da ventimila piedi d'altezza, in Nordamerica e in tutto il pianeta. Il mio mondo è diventato il mondo degli uomini. Cosa posso farci?

(S. VASSALLI, *Dio, il diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni*, DDM pp. 62-63)

Anche nell'estratto citato sopra, lo sguardo del personaggio analizza il paesaggio deformato dall'azione umana tanto che l'artificiale sembra dominare sul naturale. Vassalli pone al centro della questione l'inquinamento, ma al tempo stesso il discorso assume una prospettiva più generale: il Diavolo ammette di aver perso il controllo su quella che è la sua stessa creazione («i padroni di questo pianeta sono gli uomini, che si sono moltiplicati in modo esagerato e lo stanno demolendo per estrarne tutte le risorse possibili»; DDM p. 64) e si interroga sulle sorti del pianeta («non c'è niente di perfetto e di eterno nel mio mondo, ma tutto si regge su un gioco di equilibri [...] anche il mio pianeta finirà»; DDM p. 65). Così, il Diavolo ripensa ai momenti che hanno portato alla formazione della Terra e alla nascita dei suoi "dominatori", gli umani: animali metà stupidi e metà intelligenti, gli uomini stanno cercando sopperire ai loro difetti e alle loro incapacità, manipolando la materia e le risorse a loro disposizione, ma non capiscono che così «stanno soltanto affrettando la loro fine» (DDM *ibidem*), sostiene il Diavolo. Così, sembra interessante osservare come persista un legame tra il cronotopo dell'aereo e la genesi di una riflessione di carattere planetario. Quella che tra queste pagine appare sottoforma di suggestione avanzata sulla base di pochi casi studio potrebbe meritare un approfondimento che esamini un numero maggiore di testi sia in senso diacronico che sincronico. Tuttavia, se uno studio sistematico non può trovare qui spazio d'analisi, si intende in ogni caso proseguire la presente argomentazione illustrando ancora qualche spunto interpretativo rispetto all'opera di Pecoraro.

Visione aerea, l'idea del volo e le immagini di aereo e aeroporto sembrano avere un ruolo di rilievo all'interno del *La vita in tempo di pace*,⁸¹ tanto da costruire una trama di riferimenti che non può restare ignorata. Non solo la storia si inquadra nella «gigantesca Casa-Aeroporto che avvolge il globo» (VTP p. 388), ma il tema influenza anche la

⁸¹ Il discorso può valere in minima parte anche per *Lo stradone*, dove, se è vero che non compaiono aerei di sorta, si noti come la lettura si apra sull'immagine del satellite aerospaziale Hubble e come buona parte delle descrizioni che sostanziano la narrazione assumano una prospettiva aerea (sono cioè realizzate dall'alto).

caratterizzazione del personaggio di Ivo, il quale prova una particolar predilezione per gli oggetti aerei venerati «come divinità» (VTP p. 494) e riflette spesso sia sulla loro bellezza matematica («i velivoli qua fuori sono le cose più pure cieche e innocenti che si conoscano. Sono oggetti matematici e sono tra i più belli...» VTP p. 81), sia sull'attività del volo, definita in più occasioni come «contro-natura» (VTP p. 494 e si vedano anche p. 78, p. 493). Fin da bambino, Ivo ha provato una certa «ammirazione di tutte le macchine volanti» (VTP p. 68), che sembrano suscitare nell'uomo un sentimento conturbante: da un lato, ne ammira la bellezza e la perfezione, dall'altro anche dopo molti viaggi continua a esserne spaventato e a temere che il velivolo non riesca sollevarsi o smetta di funzionare, dato che il viaggio aereo viene descritto come una «sequenza infintamente divisibile di micro-cadute, evitate e rimandate al tempuscolo successivo [...] un disastro continuamente evitato in una sequenza di rinvii» (VTP p. 493). D'altra parte, Ivo «si trova bene negli aeroporti e sugli aerei» (VTP p. 32): durante l'attesa, come si è detto, riesce a raggiungere uno stato di profonda pace interiore, grazie alla quale riesce a concentrarsi sui suoi pensieri o si diverte a osservare cosa accade intorno a lui, mentre durante il viaggio, ama guardare fuori dal finestrino (cfr. VTP p. 25). Per quanto si tratti unità tematiche minime, sembra che costituiscano una prerogativa fondamentale per la costruzione e per l'interpretazione del testo, cosa che sarebbe confermata anche dal primo titolo del romanzo (poi cassato), ossia *Spitfire*,⁸² titolo senza il quale «non sarei riuscito a scriverlo» confessa Pecoraro.⁸³ L'attenzione dedicata agli aspetti anche più liminari dei due oggetti-luoghi potrebbe anche ricondurre alla presenza di intertesti. Per esempio, Pecoraro potrebbe aver preso spunto dal racconto che inaugura *Nonluoghi* di Augé in cui il protagonista, in attesa del volo, descrive la realtà dell'aeroporto.

⁸² Per dare un'idea approssimativa dell'intrascurabile ricorsività del motivo, si segnala che solo il nome dell'aereo da guerra ricorre diciotto volte nel testo e che l'immagine del velivolo sembra accompagnare in modo sotteso anche le ultime pagine del romanzo, quando Padre fa ritorno dal fronte.

⁸³ Si riporta l'intera frase per maggiore completezza: «Ho capito che doveva intitolarsi *Spitfire*, in onore dell'aereo da caccia inglese protagonista della Seconda Guerra Mondiale, e si è intitolato così fino all'ultimo, cioè fin quando è stato cambiato perché troppo ermetico, poco comunicativo: mi si fece giustamente notare che oggi quasi nessuno sa più cos'era uno Spitfire. Ma senza quel titolo forse non sarei riuscito a scriverlo.» in C. PANICHI, *Una sottile lotta di tutti contro tutti. Intervista a Francesco Pecoraro*, in «Le parole e le cose», 3 aprile 2016; ultima consultazione: 15 marzo 2025, (<https://www.leparoleelecose.it/?p=22484>).

Per avanzare un'ulteriore suggestione, le ossessioni di Brandani per gli aeroplani potrebbero, invece, trovare riscontro intertestuale tra le pagine di *Staccando l'ombra da terra* (1994) di Del Giudice, raccolta di racconti che offre uno spaccato proprio sul tema del volo. Al di là delle ipotetiche influenze e interferenze con altri modelli letterari, si può rilevare come aeroporto e aeroplano siano raccontati (e quindi, vissuti dal personaggio) come cronotopi emblematici della società contemporanea globalizzata, della quale al tempo stesso, proprio perché certi elementi si delineano qui in modo più marcato, si possono riconoscere le problematiche contraddizioni. L'aeroporto, come si è sostenuto in precedenza (si veda II.3), diventa il *medium* attraverso cui comprendere come le dinamiche di potere agiscano sugli spazi (quelli standardizzati e occidentalizzati del non-luogo) e sul rapporto tra tempo lavorativo e libero (rapporto dal quale si ricava che l'unico tempo davvero *libero* è quello della sala d'attesa, dove ogni attività umana è legittimamente sospesa). Invece, l'aereo, simbolo dello spazio-tempo dei flussi, garantisce anche l'osservazione del territorio da un punto di vista singolare, quello sopraelevato: se anche nel recente passato la prospettiva aerea era appannaggio di pochi, ora a seguito dello sviluppo del turismo di massa, quasi chiunque può permettersi di volare su un aeroplano e guardare dal finestrino la conformazione della biosfera sottostante. Come sostiene lo stesso Pecoraro nella già citata intervista riportata su «Le parole e le cose»:

Quando alla fine del libro Ivo osserva il territorio dall'alto, legge il fallimento di una cultura, di una società, di una civiltà attraverso i segni lasciati nel territorio: è una visione che può sembrare apocalittica, ma che ciascuno di noi può procurarsi per esempio su un volo Roma-Bari. (Panichi, 2016 online)

L'aspetto più significativo è che Brandani sembra raggiungere il massimo grado di consapevolezza rispetto allo sfacelo del mondo (o meglio: di *un mondo*, quello in cui è nato e cresciuto), proprio mentre si trova in volo e getta lo sguardo fuori dal finestrino. L'espedito della visione aerea, allora, potrebbe costituire di per sé stesso un mezzo particolare per l'osservazione e l'analisi del reale. Il personaggio assume un punto di vista estraniato sul mondo sicché anche il territorio con cui ha più familiarità, ossia quello della

Penisola, gli appare *altro*: sembra non tanto che si tratti di un paesaggio del tutto diverso, quanto che soltanto dall'alto, Brandani riesca a cogliere il livello di devastazione del Paese, sia da un punto di vista ambientale, che da un punto di vista socio-culturale.

Dominano il giallo e il bruno, come sempre, ma tutto si va facendo più scuro, anche se le cime più alte dei monti ancora sono in pieno sole. Ogni volta si sorprende per l'inestricabile rete di segni che l'umano ha lasciato sulla superficie della Terra. Vista dall'alto, la Penisola non gli sembra possa paragonarsi a nessun altro Paese, per il massacro del territorio, l'irrisolutezza e la molteplicità delle tracce lasciate dagli aborigeni, per caoticità & rovine, per i terribili morsi delle cave sui fianchi delle montagne, per i grovigli irrazionali di strade, l'intrico degli appoderamenti, la non-forma degli insediamenti di qualsiasi dimensione e tipo. (VTP p. 495)

Così, sorvolando la biosfera, l'opposizione natura-cultura non presenta incongruenze perché l'una diventa lo specchio dell'altra. La prospettiva aerea, infatti, garantisce l'attivazione di uno sguardo d'insieme sulla realtà osservata. E tale visione complessiva riproduce una funzione sintetica rispetto all'oggetto esaminato tanto che si può considerare l'operazione come un processo di disvelamento⁸⁴ dell'ordine strutturale che sussiste agli elementi osservati. In tal senso, non appare dissonante l'affermazione attribuita al personaggio di Franco, evocato dal monologo interiore di Brandani: «la qualità di una cultura la vedi dal senso del confine» (VTP p. 495), il modo in cui è suddiviso il territorio racconta per Franco la misura in cui un popolo è capace di opporsi al caos e di promuovere «l'Ordine...Che è innanzi tutto ordine morale, certo... ma l'ordine morale non nasce da "dentro", nasce dalla costruzione e dalla gestione del "fuori di noi"» (VTP p. 497). L'organizzazione del territorio, dunque, rispecchia anche la strutturazione della cultura di quel luogo. Tuttavia, la visione assicurata dalla prospettiva aerea è *globale*, non solo perché restituisce l'unione degli aspetti generalmente conflittuali di naturale e culturale, ma anche perché ricolloca il territorio su una scala spaziale a più ampio raggio, risituandone la

⁸⁴ Si noti come tale concezione del processo di osservazione era già simmeliana, come registrato da Boella: «il vedere restituisce la "visibilità" di una cosa [...] è un procedimento di disvelamento della forma o struttura che regge il fenomeno stesso, cioè della peculiare combinazione in esso di momenti sensibili e ideali, di luci e di ombre, di lontano e vicino» (L. BOELLA, *Dietro il paesaggio: saggio su Simmel*, Milano, UNICOPLI, 1988, p. 61).

conoscenza: non è un caso che Brandani, nell'esempio sopra citato, si soffermi a osservare il territorio della penisola per poi prendere in considerazione la Terra nella sua interezza. Allo stesso modo, il rapporto tra natura e cultura – ossia quel rapporto che rende manifesta l'organizzazione socio-culturale dell'Italia attraverso la percezione dello scompiglio e del massacro del territorio che corrispondono al «groviglio di volontà individuali che mai è riuscito a diventare sistema» (VTP p. 495) – si riconfigura nelle stesse modalità anche nei legami tra pianeta e specie: proprio perché tutti gli esseri umani sono «semplici, bi-dimensionali & gregari» cui «basta di crescere in una data cultura per non riuscire più a scrollarcela da dosso» e «su questo senso naturale e idiota di appartenenza si è costruita l'idea di "identità", quindi la nostra identità è nel caos che si vede qui sotto» (VTP p. 497). La costruzione del senso di appartenenza su cui si basa il concetto di identità viene definito come un processo naturale, ossia intimamente radicato nei meccanismi evolutivi della specie umana sicché, proprio perché gli uomini si sono insediati in ogni angolo della superficie terrestre, è possibile riconoscere ovunque sul pianeta le tracce della Cultura umana (si individuano cioè le tracce delle singole culture, che sono allo stesso tempo sintomo di un funzionamento che contraddistingue la specie *homo*). La prospettiva aerea, quindi, sembra coinvolgere sempre una dimensione generale più che specifica o individuale. Allo stesso tempo, visto dall'alto, il paesaggio perde la propria profondità, asserisce Virilio (cfr. 1997, pp. 1-2): se i pittori rinascimentali, guidati dalle linee della geometria prospettica, avevano imparato a rappresentare il vicino e il lontano, la visione aerea consacra la ricezione dello spazio senza orizzonte. Non solo la superficie terrestre ci appare come un tutt'uno senza profondità, ma, dato che secondo Virilio è la relazione tra visione e gravità a determinare (e ad aver determinato) la cultura visuale, a venire meno è anche il nesso di relazione tra l'umanità e i suoi punti di riferimento. La veduta aerea "senza peso e senza profondità", quindi, non solo estromette lo spazio dell'illusione prospettica, ma impone una ricostruzione dei rapporti tra essere umano e *mondo*.⁸⁵ Si crea, così, un

⁸⁵ Virilio sostiene che dalla nuova prospettiva derivi anche una nuova tensione o "contro-vertigine", dato che l'uomo ha perso i suoi punti di riferimento comprimari: «A secret perspective is, in fact, hidden on

paradosso: proprio quando la visione antropocentrata sembra esser stata rimossa (e dunque, ci si aspetterebbe una supremazia del naturale), si attiva quello sguardo d'insieme che, come si è visto, restituisce una decifrazione del territorio che risalta, invece, quei significati culturali (e soprattutto umani) insiti nel paesaggio osservato. Ecco, allora, perché per Ivo Brandani «da quassù il territorio ti appare così contraddittorio» (VTP p. 503): l'allontanamento, fisico e metaforico, provoca nello scrutatore un duplice effetto di straniamento che rende ancor più palpabili le problematichità dell'azione antropica sconsiderata, quasi che queste ultime possano esser rilevate soltanto in una condizione di massima estraneità, che tuttavia rende ancor più coinvolto rispetto al «laggiù» proprio lo spettatore. Vicino e lontano, circoscritto ed esteso, coinvolgimento e distacco, luogo e mondo si uniscono in una nuova conformazione che ne favorisce la rimodulazione dei significati. Considerazioni simili sono avanzate anche da John Beck in relazione alle fotografie aeree di David Maisel, nelle quali la commistione di elementi naturali e artificiali appare indissolubile di modo che «the aerial photograph is both non-figurative and figurative; it is abstraction and homeland, surface and depth, concealing and exposing, art and information» (Beck 2013, p. 64) ed è proprio l'ambiguità offerta dalla visione che favorisce una maggiore compenetrazione dei significati che gli scatti cercano di veicolare. Sottolinea il concetto anche Williams, nel momento in cui sostiene che, proprio attraverso la fotografia aerea, ciò che prima era rimasto celato si rivela e dall'operazione scaturisce una

high. A different kind of vanishing act from that performed by the ozone is hidden behind the clouds. [...] an exotic reorganization of sight that would finally take account of a possible fall upwards brought on by the recent acquisition of the speed of liberation from gravity: orbital speed at 28,000 kilometres per hour. Preoccupied as we are, at the end of the millennium, with developing the absolute speed of our modern real-time transmission tools, we too often forget the comparable historic importance of this other limit-speed, the one which has enabled us to escape the real space of our planet and so to 'fall upwards'. Reverse vertigo that may well force us to change the way we think about the landscape and about the human environment. So not only has our generation just discovered a hole in the thin layer of ozone that once protected us from cosmic rays; it has also just poked another one in the blue, for, from now on, our sky is vanishing. The vanishing-point at the horizon of the Quattrocento is now coupled with that of the Novecento: today, there is a way out up above. An artificial counter-gravity allowing man to shed telluric gravity, the stability of gravitational space that has always oriented mans habitual activities.» (P. VIRILIO, *Open sky*, trad. ing. di J. Rose, London-New York, Verso, 1997, p. 2).

mutazione della nostra percezione del reale.⁸⁶ La raffigurazione conserva sia l'idea che la Terra sia frutto di un'astrazione – una costruzione che non esiste propriamente nell'esperienza umana quotidiana –, sia l'idea che il pianeta costituisca la casa dell'essere umano e delle altre creature, anche se per averne contezza è necessario assumere un'altra prospettiva. Si costituisce, così, quella consapevolezza ecologica che per Heise deve indirizzarsi sia allo specifico luogo, che al pianeta nella sua interezza (cfr. Heise 2008). Dall'alto, dunque, si inverte quella sintesi dialettica di locale e globale, di natura e cultura che induce a pensare alla Terra in tutte le sue componenti: così, il lettore de *La vita in tempo di pace*, accompagnato dal discorso fluttuante di Ivo Brandani, può abbandonare per qualche istante il punto di vista propriamente umano per considerare la biosfera nel suo insieme, come se fosse anche lui seduto sulla poltrona dell'aereo accanto al protagonista.⁸⁷ Che la visione dall'alto non sia un elemento marginale per l'interpretazione dell'opera di Pecoraro è, poi, testimoniato dall'immagine che decora la copertina del romanzo, immagine realizzata dallo scrittore stesso: prima ancora di aprire il volume che tiene tra le mani, il lettore si confronta con quella che sembra una raffigurazione astratta e deformata di un paesaggio inquadrato dall'alto. Risultano, infatti, riconoscibili il mare e alcune formazioni rocciose che ricordano le montagne, che rappresenterebbero l'elemento naturale e una colonna ionica,⁸⁸ esemplificazione dell'azione umana, che attraverso una linea bianca a spirale si unisce al resto. Il paratesto sembrerebbe avvalorare l'importanza della prospettiva

⁸⁶ « What is largely unseen, therefore unknown, is revealed. What we thought benign becomes malignant. Our perception of the world shifts» in T. TEMPEST WILLIAMS, *The Earth stares back*, in J. REYNOLDS (ed.), *Emmet Gowin: Changing the Earth: Aerial Photographs*, New Haven, CT: Yale University Art Gallery, 2002, pp. 125–31, p. 126.

⁸⁷ Come si è dimostrato in precedenza (cfr. *infra*, cap. I), Brandani finisce per abbracciare una visione pessimistica e si auspica che ogni residuo di naturale scompaia e sia sostituito dalla sua copia artificiale. Tuttavia, è proprio per contrasto che il lettore può provare un sentimento completamente opposto alle parole che chiudono il monologo del protagonista.

⁸⁸ Si tenga presente l'intervista in cui Pecoraro confessa di aver pensato alla struttura del romanzo attraverso l'immagine di un tempio greco-romano (cfr. G. RACCIS, 12. *Francesco Pecoraro*, cit.). Lavorando in astrazione, la stessa forma assunta dalla superficie blu che corrisponderebbe al mare potrebbe a sua volta ricordare la struttura di un capitello ionico. L'illustrazione in copertina evoca a tutti gli effetti un paesaggio mediterraneo, come sostiene anche Mazzei (cfr. (U. MAZZEI, *Il Mediterraneo e il Mondo mediterraneo all'epoca di Ivo Brandani*, cit.).

area per la ricostruzione di una *Weltanschauung* che riesca a rendere ragione delle problematiche dell'Antropocene.

II.8. Qualche considerazione finale – prima parte

Dall'analisi circoscritta che si è cercato di tratteggiare lungo l'arco del presente capitolo emerge che, anche nel momento in cui la storia è ambientata in uno spazio prettamente antropico e antropizzato, è possibile introdurre e sviluppare una riflessione sulle questioni che pertengono all'Antropocene, tra cui anche quella relativa alla crisi ecologica e al riscaldamento globale. Anche se la tematica ambientale non è al centro della narrazione, ma vi si allude in modo sotteso, l'interrelazione tra intreccio, cronotopo e personaggi promuove la sistematizzazione del problema che risulta in ogni caso agente sull'istanza narrativa. Cronotopo e descrizioni possono suscitare nel personaggio che vive immerso nell'ambiente delle considerazioni rispetto alla gestione del territorio e alle problematiche ecologiche connesse (come inquinamento o cementificazione). In particolare, il cronotopo della strada si configura come uno spazio snaturato, che ha perso, cioè, le sue caratteristiche primigenie a causa dell'intervento dell'uomo e allo stesso tempo, in qualità di non-luogo sempre attraversato, ossia di spazio anonimizzato e regolato dal rapporto di velocità dei flussi che lo percorrono, diviene simbolo della società del capitale e la sua rappresentazione disvela la portata globale delle nostre esistenze. Attraverso le esperienze particolari dei personaggi dei romanzi citati, non solo se ne coglie la dimensione planetaria e globale (*sic et simpliciter*: non c'è posto nel mondo in cui non ci siano strade; è sempre la stessa strada), ma si attiva anche una componente soggettiva che ridisegna i significati del luogo, proprio perché lo si riconsidera in senso diacronico e interspecie.⁸⁹ Proprio grazie alle considerazioni dei personaggi, dallo spazio *striato* (cioè socialmente regolato) della strada emerge la componente *liscia* del territorio (cfr. Deleuze, Guattari, 2003). Evidenziate, cioè, le

⁸⁹ Il concetto di translocalità ideato da Buell riesce a descrivere il carattere quasi antinomico delle relazioni e dei significati locali e globali che attraversano uno stesso spazio: da una parte persiste un legame intimo con il luogo, dall'altro si avverte la necessità di considerarlo attraverso un'astrazione che tenga conto delle sue interconnessioni globali (cfr. L. BUELL, *The Future of the Environmental Criticism* op.cit.).

conseguenze del capitalismo e della globalizzazione sul territorio e sugli esseri che lo abitano, la strada si delinea come un terzo spazio dove soggetto e oggetto, reale e immaginato, locale e globale entrano in contatto (cfr. Soja 1996: 56-57) formando un conglomerato di relazioni che non possono essere davvero disgiunte. In particolare, attraverso la pratica dell'abitare, la strada si rivela come spazio all'interno del quale diventa possibile percepire l'interdipendenza del natural-culturale. Quello dell'aeroporto, invece, si costituisce come uno spazio in cui non solo si esperisce la dimensione globale dell'esistenza, ma che apre una riflessione sul tempo, attraverso l'attivazione di un *terzo tempo*, quello dell'attesa, *intervallo interstiziale* tra tempo libero e di lavoro, e cioè contrapposto all'organizzazione della vita e proprio per questo l'unico momento che è percepito come autentico; lo spazio aereo genera un punto di vista prospettico sul paesaggio capace di sommuovere una riflessione ecologica sul territorio sottostante. L'ubiquità dello spazio aereo e la visione dall'alto favoriscono l'attivazione di un senso di onnicomprensività rispetto al paesaggio osservato, in cui delimitazioni e confini perdono di significato: il territorio appare come un *unicum* interconnesso in cui anche la maestosità del naturale non si distingue dalla devastazione del culturale (e se ne ricava che a dominare sia la vulnerabilità di quell'ambiente) e dalla veduta, estraniato lo sguardo e derealizzate le consuete convinzioni, scaturisce la sensazione d'appartenenza a quel luogo, non in quanto luogo in sé, ma come porzione del pianeta.

In secundis, occorre sottolineare come i quattro romanzi presi in esame dimostrano un certo grado di vicinanza con quella tendenza della narrativa ipermoderna di ricorrere a dispositivi in genere ricondotti alla letteratura modernista, come la riabilitazione del soggetto e l'uso del monologo interiore o come la riduzione dell'azione in favore dell'analisi digressiva e della saggificazione del testo (cfr. Donnarumma 2014). Se il testo di Vinci sembra mostrare l'influsso dell'ipotizzato modello, ossia *The Road*, per quanto riguarda Trevisan e Pecoraro, si può affermare che i romanzi risentano di un impianto modernista. Tuttavia, il monologo interiore, pur mantenendo la sua funzione di autoriflessione del soggetto in relazione al mondo e al significato dell'esistenza, non produce come risultato un

senso di perdita del legame tra sé e altro-da-sé (o in ottica sartriana: non produce soltanto angoscia esistenziale), ma sembra sottendere un *desiderio di mondo* e una volontà d'appartenenza ad esso. L'autoanalisi, cioè, non si delinea soltanto come scavo interiore e indagine della propria coscienza, perché quella del sé sembra l'unica verità rimasta da indagare (cfr. Debenedetti 2016); sembra che, nei romanzi di Trevisan e Pecoraro, non solo il personaggio sia interessato a ripercorrere la storia di quanto avvenuto nell'ambiente (naturale e sociale) che lo circonda, ma anche a rovesciare quel primato che il soggetto – prima *particella* (cfr. *ivi*, p. 49), poi, sempre più frammentato, ridotto a pura *pulsione* (cfr.. Baudrillard 1976, 1979) – ha acquisito rispetto al reale. Spia di un desiderio latente della soppressione del sé non è solo l'impiego frequente della prima persona plurale; è soprattutto lo sviluppo dell'intreccio che rispetto a questo punto diventa sintomatico. Da un lato, Thomas (presente ma in un'altra veste anche in *Un mondo meraviglioso* e ne *Il ponte*) si dimostra voce inattendibile, malata al punto da moltiplicare la sua coscienza, ma la risoluzione del mistero sulla scomparsa dei suoi famigliari induce al lettore a ricordare dell'esistenza di un'oggettività che si contrappone, raccoglie e supera l'istanza del soggetto *schizoide* e dissociato. Dall'altro, Brandani (personaggio che risulta in tal senso un esempio più calzante dell'anonimo de *Lo stradone*) con la sua visione neodarwiniana del mondo, per quanto personificazione del tipico post-borghese della società occidentale, cantore nostalgico di una lenta apocalisse a venire, finisce per soccombere per via di un'ameba, ossia dell'Altro naturale, che, è convinto, l'essere umano riesce a controllare e ricreare. Così, se si accoglie l'idea che alla base dell'azione ipertrofica dell'io vi sia un desiderio – più o meno conscio – del collasso del principio di ipseità, si può postulare come l'uso del dispositivo narrativo risenta di una rifunzionalizzazione che è indizio di quella svolta antropocenica postulata in apertura al presente lavoro (cfr. *infra*, Introduzione).

Terzo Capitolo –

Umano e non-umano.

Il narratore, i personaggi e gli altri.

III.1. Le voci dell'Antropocene: nuovi attori o nuove responsabilità etiche?

Se nel corso della trattazione si è cercato di osservare come l'Antropocene attivi nuovi scenari narrativi che condizionano descrizioni e cronotopo, nel presente capitolo s'intende analizzare come le storie dell'Antropocene si popolino di nuove voci e nuovi attori, ossia della «presenza [...] di interlocutori non-umani» (Ghosh 2017, p. 38). La questione ambientale e climatica assegna, per sue intrinseche caratteristiche, una rinnovata centralità soprattutto agli animali, alle piante, alle forze geologiche, alla Terra intesa come organismo vivente (cfr. Lovelock 2021). Le conseguenze del cambiamento climatico antropogenico s'inverano attraverso i movimenti (e i sommovimenti) di quell'Altro non-umano, che si manifesta come riemersione di un rimosso collettivo (cfr. Ghosh 2017, p. 38) così che si modificano le attribuzioni rispetto al concetto di *natura*. I fenomeni innescati dal riscaldamento globale hanno destabilizzato quella visione meccanicistica della natura che si era affermata nel corso dell'epoca moderna con cui l'ambiente, «non più luogo dell'incanto e dominio del meraviglioso», diventava un oggetto studiabile, controllabile e addomesticabile, proprio perché ne venivano poste in luce «l'ordine» e «l'intrinseca previsionalità» (Vidali 2022, p. 52): ora, le reazioni ecosistemiche al surriscaldamento dell'atmosfera terrestre non solo mostrano i limiti di tale concezione, ma l'imprevedibilità degli eventi naturali estremi e il loro impatto dirompente hanno fatto riemergere quella dimensione impetuosa e indomabile della natura che era stata dimenticata. Risvegliata la consapevolezza che l'ambiente non rappresenta soltanto un oggetto da manipolare o da cui trarre risorse, ma che sia un sistema complesso e interconnesso, s'indebolisce anche la convinzione d'una incontrovertibile separazione tra uomo e natura: gli esseri umani agiscono all'interno dell'ecosistema, innescando una serie di reazioni di cui subiscono le conseguenze, ma su cui anche possono intervenire, una volta preso atto dello squilibrio generato. Così, ritrattati ancora una volta i confini tra umano e non-umano e tra naturale e culturale (cfr. Descola 2021), quella che si trova a considerare è una rete di rapporti in cui ogni elemento appare interdipendente dall'altro (cfr. Morton 2010, p. 30). L'essere umano

dell'Antropocene, così, interrogandosi sulle altre forme d'esistenza e sul funzionamento della Terra, riscrive il suo rapporto con esse e con il pianeta e conferisce un nuovo significato al suo ruolo (cfr. Danowski, Castro 2017 in particolare, pp. 138-224). Se lo sguardo si sposta, non solo si adottano nuove modalità di entrare in relazione con gli altri esseri viventi, ma si scoprono nuovi punti di vista, nuove prospettive – prettamente non-umane – per entrare in relazione e costruire un prototipo di *mondo* (cfr. Kohn 2021, pp. 140-143). In tal senso, si cerca di indagare e rileggere la realtà in un'ottica non-umana, sia essa animale, vegetale o geologica. La concezione heideggeriana dell'animale inteso come essere povero di mondo, già messa in crisi dalle intuizioni derridiane, secondo cui l'Animale, concepito come Altro da sé, struttura l'indagine sul soggetto (cfr. Derrida 2006),¹ ora appare del tutto scardinata da una riflessione che immagina ed esplora la posizione di entità ritenute prive di coscienza o di esseri non viventi.² Tale riconfigurazione dei saperi antropologico-filosofici si riverbera in ambito letterario, dove, se si considera la natura antropica della narrazione e in generale del discorso, emerge soprattutto come problema di rappresentazione: ci si chiede, cioè, se quel non-umano *parla* o se, meglio ancora, *può parlare*?³ In altre parole, come si può

¹ Si veda soprattutto: J. DERRIDA, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, curatela di M.-L. Mallet, intro. di G. Dalmasso, Milano, Jaca Book, 2006; I ed. Paris 2006. Si leggano in particolare i passi iniziali in cui si introduce il confronto a partire dalla percezione della nudità: «L'animale, dunque, non è nudo perché è nudo. Non ha percezione della sua nudità. [...] Dal momento che è nudo, senza *esistere* nella nudità, l'animale non si sente e non si vede nudo. E dunque non è nudo. Per lo meno così si pensa. [...] Di fronte al gatto che mi guarda nudo, dovrei provare vergogna come una bestia che non ha più il senso della sua nudità? O piuttosto come un uomo che conserva il senso della sua nudità? Ma io, dunque, chi sono? Chi è che sono? A chi domandarlo se non all'altro? Forse proprio al gatto?» (*ivi*, pp. 39-40).

² Se la vicinanza con il regno animale sembra più immediata, la ricostruzione di un punto di vista vegetale diventa più complessa e richiede che si dismetta la credenza radicata nella cultura occidentale per cui per cui piante e alberi sarebbero entità concepite nel segno di un'inferiorità ontologica (cfr. M. HALL, *Plants as Persons: A Philosophical Botany*, Albany, State University of New York Press, 2011; E. COCCIA, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Bologna, il Mulino, 2018). Soprattutto, le piante incarnano il completamente Altro (le piante costituiscono «il ritorno del rimosso» secondo Coccia; *ivi*, p. 11), qualcosa con cui si fatica a entrare in relazione, anche perché abitano in modo del tutto diverso lo spazio e il tempo (cfr. M. MARDER, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, with a foreword by G. Vattimo and S. Zabala, New York, Columbia University Press, 2013). Di per sé, però, la riflessione si apre anche all'indagine di un punto di vista della pura materia (*New Materialism*) intesa come agente attivo (si veda per esempio: K. BARAD, *Performatività della natura. Quanto è queer*, trad. it. di R. Castiello, curatela di Elena Bougleux, Pisa, ETS, 2017).

³ Si riprendono qui i quesiti formulate rispettivamente da Derrida (J. DERRIDA, *L'animale che dunque sono*, cit., pp. 71-72) e Spivak (G. C. SPIVAK, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*,

concedere spazio narrativo a ciò che non ha voce, o meglio che non risponde per sé (cfr. Derrida 2006), ma la cui posizione appare sempre mediata da un'ottica umana? Tuttavia, non occorre cercare una soluzione a tali quesiti, bensì è la loro stessa formulazione che segna un punto di svolta rispetto alle analisi prodotte sulla questione in passato.⁴ A essere diverse sono le modalità con cui si legge e si interpreta un punto di vista non-umano e dunque, diversi sono anche gli effetti che le storie hanno sul pubblico. Secondo Erin James, per esempio, non è vero che tutta la materia non-umana sia capace di produrre agentività narrativa (cfr. Iovino, Opperman 2012, 2014), perché le capacità di formulazione d'un racconto rimangono prettamente antropiche, ma l'attenzione nei confronti del non-umano innesca dei processi d'immaginazione capaci di ispirare nuove storie umane (cfr. James, Morel 2020, p. 20-21; si vedano anche pp. 66-92). Caracciolo, riprendendo le argomentazioni David Herman (*Narratology Beyond the Human*, 2018) osserva che la messa in scena del non-umano attiva una tensione tra proiezione empatica nei confronti dell'alterità e ricalibrazione degli assunti umani (cfr. Caracciolo 2022, p. 91). In tal senso, allora, l'etichetta di non-umano, oscillante (cfr. Haraway 2018) e onnicomprensiva di tutto ciò che appunto umano non è, si configura come alterità attraverso cui ridisegnare i confini identitari del soggetto negato: il non-umano si costituisce come quella alterità attraverso cui costruire dialetticamente l'ipseità del soggetto umano (cfr. Ricoeur 1993). Difatti, se è vero che le interrelazioni e le interdipendenze che sussistono tra gli enti che costituiscono il *mesh* (cfr. Morton 2010) rendono più labili i confini tra le diverse entità della Terra, bisogna ricordare come la specie umana differisca da tutte le altre creature proprio per il fatto che è l'unica che si pensa in quanto specie (cfr. Hejazi 2021). Ed effettivamente, nelle narrazioni dell'Antropocene

trad. it. di A. D'Ottavio, curatela di P. Calefato, Roma, Meltemi, 2004; I ed. Harvard 1999; p. 293) e rimodulate in funzione del discorso sul non-umano in generale.

⁴ Non è la prima volta che si problematizza la rappresentazione del non-umano in letteratura. Per esempio, si ricordi come sia stato proprio riprendendo il caso di *Cholstomer*, racconto di Tolstoj che ha per protagonista un cavallo, che Šklovskij formula il concetto di straniamento, in cui *straniare* – ossia diventare altro, assumere un nuovo punto di vista – diventa un modo per conoscere in modo nuovo – ossia per riconoscere (V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, trad. it. di C. G. de Michelis e R. Oliva, con una prefazione inedita dell'autore e un saggio di J. Mukarovskij, Torino, Einaudi, 1976; ed.; I ed. Moskva, 1925; I ed. it. integrale; I ed. parziale: Bari 1966; pp. 13-22).

compare spesso una prima persona plurale, un 'noi', che si riferisce a un soggetto specie (o un soggetto che tenta di presentarsi come tale). La consapevolezza del fatto che l'azione umana ha provocato delle modificazioni ecosistemiche tali per cui a essere minacciata è la sopravvivenza di alcune forme viventi nonché dell'umanità stessa ha innescato un processo di riflessione in merito alle responsabilità che gli uomini hanno in questa trasformazione di carattere planetario. Allora, è la ricalibrazione dello sguardo dell'umano che attribuisce rinnovata importanza all'azione degli *agents* non-umani, così come umana è la necessità antropologica di ragionare sciogliendo le tradizionali opposizioni binarie. La dissoluzione delle distinzioni mirerebbe a tradursi in un progetto di costruzione d'un etica terrestre-terreana (cfr. Haraway 2020, Latour 2020): essere-con-l'altro (cfr. Nancy 2020) per farsi carico anche dell'altro. L'essere umano dell'Antropocene, così, si scontra prima di tutto con una duplice narrazione:⁵ essere fautore delle modificazioni dell'ecosistema terrestre e al tempo stesso, essere consapevole che, modificando il proprio operato, del pianeta potrebbe divenire protettore. In altre parole, «nessuno se non noi distruggerà la Terra e nessuno se non noi la salverà [...] noi siamo il diluvio e noi siamo l'Arca» (Foer 2019, p. 215). Dunque, da un lato, le questioni dell'Antropocene e in particolare, la crisi climatica rendono manifesto il movimento del non-umano e soprattutto, di quell'Altro 'naturale', che si dimostra capace di reagire e resistere al di fuori dell'operato e del controllo umano, sicché emerge la necessità di dedicarvi studio e attenzione, che producono una decentralizzazione dell'umano in favore della costruzione di una nuova interpretazione del reale (intralacciata, cooperativa, simbiotica). Dall'altro lato, l'azione del non-umano si rivela (e si rileva) proprio in funzione dello scaturimento di una crisi, quella climatica ed ecologica, che ha origini antropiche e di cui proprio l'uomo, in quanto attore politico, può modificare il corso (ed è proprio per questo motivo che nei testi analizzati si avverte un'urgenza comunicativa rispetto al problema, segnale che occorre superare il processo di decostruzione). Così, paradossalmente, la manifestazione d'interesse per le nuove voci sollecita l'intervento di

⁵ Narrazione che assume diverse declinazioni, come quella prometeica: cfr. *infra*, Introduzione.

quell'umano, di cui si è destituita la centralità. Allora, ancora una volta, a essere determinanti sono i meccanismi di risemantizzazione dei saperi, che concorrono certo all'emersione di quei nuovi attori non-umani, ma che soprattutto permeano l'operazione in sé di nuovo significato, dato che è proprio attraverso di essa che è possibile ripensare al ruolo dell'umano in relazione al pianeta e ai suoi abitanti, è proprio attraverso di essa che si può costituire un'identità plurale e collettiva.

Rispetto al romanzo, tale processo di rimodulazione semantica delle conoscenze e dell'interpretazione del reale entra in relazione con lo statuto del personaggio.⁶ Se nel corso del Novecento, si assiste prima «alla metamorfosi del personaggio-uomo nel personaggio-particella» (Debenedetti 2016, p. 41)⁷ e poi, alla sua riduzione a pura pulsione o semplice segno, non più eroe o attore ma gioco di parole o «effetto testuale» (cfr. Hamon 1977),⁸ con l'avvento del nuovo millennio, si avverte l'esigenza di ricostruire il corpo e la persona del personaggio, in modo che ritorni ad avere una sua consistenza. Se si lega il discorso al

⁶ Oltre all'imprescindibile *La natura della narrativa* (R. SCHOLES E R. KELLOGG, *La natura della narrativa*, Bologna, Il mulino, 1973, I ed. New York 1966; I ed. it. 1970, pp. 201-259), il discorso sul personaggio è stato qui impostato soprattutto attraverso i seguenti studi: AA. VV., *Problemi del personaggio*, a cura di G. Bottirolì. Bergamo, Bergamo University Press, 2001; A. STARA, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier università, 2004; E. TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009; L. NERI, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012; A. CINQUEGRANI, *I personaggi non torneranno? La letteratura contemporanea tra finzione e realtà*, Roma, Carocci, 2024; G. SCARFONE, *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*, Roma, Carocci, 2024.

⁷ O personaggio assoluto (*ab-solutus*), nella definizione che ne dà Testa, ossia un personaggio che si caratterizza per assenza di evoluzione nell'arco del percorso narrativo (1), per mancanza di relazioni con il mondo esterno, ossia al di fuori della sua soggettività e della propria visione del reale (2), aspirazione alla verità e costante ricerca gnoseologica (3), esasperazione della soggettività (4) (cfr. E. TESTA, *Eroi e figuranti*, cit., p. 11).

⁸ Completamente atomizzato e inconsistente, senza corpo e senza centro (cfr. F. JAMESON, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di S. Velotti, Milano, Garzanti, 1989; I ed. New York-London 1989; R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997), il più tipico personaggio postmoderno si potrebbe delineare come una scheggia impazzita al punto da dubitare della sua stessa esistenza, percepita come irreali: entra, cioè, in gioco la dominante ontologica postulata da McHale (cfr. B. MCHALE, *Postmodernist Fiction*, New York – London, Methuen, 1987). La frammentazione, poi, arrivata ai suoi estremi, si è riprodotta in moltiplicazione e «il declino del Simbolico come istanza di elaborazione» ha determinato l'insorgenza di «narrazioni pulsionali», «[...] racconti in cui l'Es si esprime fondamentalmente come dimensione corporea, e chiede che le sue scariche di energia vengano rappresentate» (G. BOTTIROLI, *Non idem, non ipse? Il soggetto tra metonimia e strategia*, in AA. VV., *Problemi del personaggio*, a cura di G. Bottirolì, Bergamo, Bergamo University Press - Sestante, 2001, pp. 101-131, p. 130).

problema della forma romanzo in generale, in ambito italiano, si individuano due (macro) strategie attraverso cui si risponde alla necessità di riconfigurare sulla carta un personaggio che ricordi al lettore che «*si tratta anche di te*» (Debenedetti 2016, p. 38): da un lato ricorre la messa in scena di «sentimenti a buon mercato (Mazzantini)» (Cinquegrani 2024, p. 11), dall'altro il ricorso alla propria identità come àncora del racconto (Siti, Covacich, Saviano), sia esso pura *fiction* o una commistione di reale e fittizio (cfr. *ibidem*; Donnarumma 2014, pp. 83-93). Tuttavia, l'istanza del personaggio non appare del tutto ricostituita e lo si rileva soprattutto attraverso la relazione triadica che soggiace all'enunciazione narrativa, dal momento che si osserva un capovolgimento di quel paradigma barthesiano che decretava la preminenza del testo e la morte dell'autore (cfr. Barthes 1988), mentre «l'autore si mostra più vivo che mai» (Benedetti 1999, p. 95). Difatti, spesso l'autore «non perde occasione per sconfinare, tracimare, invadere con la sua superiorità articolatoria il centro della scena, relegando il personaggio al ruolo di portavoce, stilistico e ideologico» (Giglioli 2014, p. 16) e ciò accade perché è lo stesso mercato editoriale a richiederlo: «non conta l'opera, ma l'autore; non cosa si dice, e come, ma chi lo dice.» (Simonetti 2018, p. 323). Così, anche nel momento in cui si tenta di superare la confusione epistemologica e ontologica attraverso la riproposizione di un soggetto uno e trino, di un io che sia a un tempo eroe e pronunciato del racconto, che sia reale e fittizio, l'operazione non produce l'effetto auspicato ma rimane latente la sensazione che a dominare siano ancora l'inconsistenza e lo spaesamento. Ma di una siffatta «*prima persona integrale*» (Simonetti 2016, p. 154 corsivo mio) a spiccare è propria la componente *reale* di «figura pubblica e maschera sociale» (*ibidem*), così che l'opera rimane sempre secondaria rispetto alla performatività dello scrittore. Sbilanciati gli equilibri verso i fatti e la realtà, le storie (la *fiction*) hanno man mano perso d'importanza così che il personaggio sembra sia «infine scomparso negli anni Duemila» (Cinquegrani 2024, p. 12).

Tuttavia, poiché l'Antropocene interviene come *evento* (cfr. Badiou 2019) capace di rimodulare la *Weltanschauung* e le conoscenze di riferimento, si introducono delle possibili trasformazioni nei movimenti e nelle voci del testo, attraverso una riconfigurazione degli equilibri dialettici e della polifonia delle figure – e dunque, s'intende sondare proprio come

interagiscano queste novità in un panorama come quello brevemente delineato innanzi. Da un lato, entità non-umane vengono investite di particolare rilevanza e dunque, altri soggetti si inseriscono nelle storie con un ruolo attivo nella composizione della progressione narrativa (cfr. *infra*, III.2). Dall'altro lato, il romanzo diventa il luogo in cui immaginare possibili scenari e diffondere un messaggio etico rispetto alle responsabilità che la collettività umana ha nei confronti del pianeta e dei suoi abitanti (cfr. *infra*, III.3) sicché, proprio nella formazione di tale consapevolezza, si delinea un soggetto plurale di specie che prende parola (cfr. *infra*, III.4).

III.2. Il ruolo del non-umano nella costruzione del significato del testo

Come si è ribadito in precedenza, l'intervento del non-umano costituisce una pratica consueta e nuova a un tempo: se da sempre figure non-umane sono state inserite a testo – spesso determinando il superamento dei confini della verosimiglianza (cfr. Sklovskij 1976) –, ora ad aggiornarsi è il significato simbolico attribuito all'operazione. Interessante, allora, diventa l'attenzione con cui ci si premura di trattare queste entità – di dare loro forma, di concedere loro parola o azione narrativa. Tuttavia, soprattutto in relazione alla questione del riscaldamento globale, la presenza di figure o forze non-umane rappresenta uno dei modi attraverso cui è possibile articolare il tema. Il non-umano può comparire come puro simbolo, che rimanda in modo metaforico o metonimico alla crisi climatica, come avviene nel caso delle farfalle di Kingsolver (cfr. *infra* I.4.I) o dei pappagalli de *Lo stradone* (2019, St2 per le citazioni)⁹ di Pecoraro (cfr. *infra* II.5). In entrambi i casi, le figure animali si trovano, a causa del riscaldamento globale, in luoghi che non corrispondono al loro ecosistema originario: in *Flight Behaviour*, le farfalle avvistate da Dellarobia hanno modificato la loro ormale rotta migratoria a causa della crisi ambientale, mentre i pappagalli de *Lo stradone* hanno trovato un clima favorevole nella Roma più calda e tropicale tratteggiata da Pecoraro. In entrambi i casi, la narrazione rimane veridica: non sono, cioè, attribuiti modi o comportamenti antropomorfi ai soggetti non-umani descritti. Tuttavia, è possibile osservare

⁹ F. PECORARO, *Lo stradone*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019.

una sostanziale differenza. I «falsi pappagalli verdi, frutto del riscaldamento globale» di Pecoraro (St2 p. 13) appaiono quasi come degli elementi del paesaggio richiamati più volte a testo (cfr. St2 p. 14, p. 293, p. 304) e per quanto marginale sia lo spazio a loro dedicato, fungono da spie testuali funzionali alla ricostruzione del significato dell'opera (cfr. Orlando 1993), ossia rimandano alla dimensione globale del quotidiano e alla questione della crisi climatica (cfr. *infra*, II.5). Nel caso di *Flight Behaviour*, invece, alle farfalle è conferito un ruolo centrale, non solo perché la loro apparizione si delinea come l'evento che destabilizza l'equilibrio iniziale e che segna l'avvio del racconto, ma soprattutto perché la loro visione modifica completamente la prospettiva interpretativa di Dellarobia al punto che le farfalle divengono il motore propulsivo dell'azione della protagonista. Attraverso gli occhi della giovane donna, la connotazione della colonia di farfalle, screziata di sfumature mistico-estatiche, oltrepassa la mera riproduzione e si carica di valore simbolico che risponde al processo di trasposizione dell'interiorità della protagonista. Se qui interviene un investimento simbolico, più interessanti sono i casi in cui ai personaggi non-umani è concessa maggiore autonomia attanziale, come avviene per l'ameba de *La vita in tempo di pace* (2013, VTP per le citazioni)¹⁰ o per la Mosca di *Dio il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni* (2008, DDM per le citazioni):¹¹ in entrambi i romanzi, l'intervento del non-umano modifica il corso della storia narrata. Come si è rimarcato in precedenza (cfr. *infra*, I.6), sull'azione dell'ameba si impostano i *turning point* narrativi: il parassita infetta Ivo; nel tempo dell'attesa in aeroporto Ivo si abbandona al raccoglimento del monologo interiore e rievoca i ricordi della sua vita, mentre accusa sempre più dolori alla testa (e come suggerito da Mazzei,¹² ci si potrebbe chiedere se lo stesso flusso di coscienza non avvenga per opera

¹⁰ ID., *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013

¹¹ S. VASSALLI, *Dio il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni*, Torino, Einaudi, 2008.

¹² «Si pone qui anche la questione di definire se e in quale misura il pensiero torrenziale e divagante di Brandani, l'intero suo flusso di coscienza nel giorno della sua morte, non sia altro che un effetto del delirio febbrile provocato dalla tumefazione delle sue cellule cerebrali per l'infestazione della *Naegleria fowleri*» (U. MAZZEI, *Il Mediterraneo e il Mondo mediterraneo all'epoca di Ivo Brandani*, in «404notfound-quattrocentoquattro», 29 Maggio 2015, online, <https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2015/05/29/il-mediterraneo-e-il-mondo-mediterraneo-allepoca-di-ivo-brandani/#1>; ultima consultazione: 15 marzo 2025).

della *Naegleria fowleri*); Ivo entra in coma e infine muore a causa della meningoencefalite. L'azione del non-umano, allora, struttura l'andamento della storia – e forse anche la produzione del racconto, se si accoglie l'ipotesi che il discorso interiore, almeno nella porzione più concitata e convulsa, sia conseguenza dell'infezione encefalica causata dal protista. E siccome tra il personaggio e la storia sussiste una correlazione dialettica per cui l'uno risponde all'altra e viceversa (cfr. Ricoeur 1993), sono proprio gli indizi che si possono individuare nel corso della narrazione a suffragare tale eventualità. Dunque, se si osserva la configurazione del mondo de *La vita in tempo di pace*, ossia se si osserva la configurazione del mondo per come il punto di vista di Ivo Brandani lo presenta, occorre notare come, *in primis*, il protagonista abbia sviluppato un certo interesse per il mondo microscopico e in particolare, per quello microbico dei parassiti fin da quando, ancora bambino, contrae un'infestazione da «*vermi del vasino*» (cfr. VTP p. 18) e, in secondo luogo, diventa importante la visione neodarwiniana acquisita grazie alle letture degli anni dell'università.¹³ È proprio attraverso un punto di vista così formato che diventa possibile rileggere l'episodio della caduta di Bisanzio da un punto di vista non-umano, come accade nel capitolo d'apertura del romanzo (cfr. VTP pp. 9-21). Non solo l'evento si riconfigura attraverso la considerazione della prospettiva microrganica tale per cui la battaglia diventa un momento favorevole alla riproduzione,¹⁴ ma in generale l'esistenza sul pianeta risponde a una logica

¹³ Si veda il passo: «Le letture neo-darwiniste, cui anni fa Franco l'ha indirizzato, hanno finito per modificare profondamente il suo modo di vedere la vita sulla Terra, l'umano, se stesso, e l'hanno fatto approdare a un visione del mondo dei viventi come di un grande, repellente, zuppone vitale» (VTP p. 145).

¹⁴ L'episodio della caduta di Costantinopoli risulta reinterpreted come segue: «la battaglia era uno di quei momenti in cui l'ambiente entozoico, costituito dai fluidi e dai tessuti dei viventi, si presentava con un carattere di accentuata continuità: era sangue su sangue, merda su merda, ed era facile per i parassiti nuotarvi all'interno» (VTP p. 16), ossia si configura come un «mescolamento apocalittico tra le specie e le genti fuori e dentro le mura di Bisanzio, dentro e fuori i corpi dei combattenti, in un ribollire di infezioni e infestazioni, mentre il sangue scorreva e gli eroi morivano uno sull'altro, a mucchi. (VTP *ibidem*) e questo mescolamento altro non è che «un comune episodio della modalità vitale planetaria» (VTP *ibidem*). Proprio perché si tratta di un episodio come un altro attraverso cui si manifesta la vita nella biosfera, si può effettuare uno scambio semantico e descrivere con un lessico infettivologico l'operato umano: «*Infestare* popoli insediati in altri luoghi è lo scopo di ogni conquista, prima se ne *distruggono le difese fisiche*, poi si penetra nel loro *tessuto* sociale e produttivo, ma lasciandoli in vita per potergli *succhiare* lentamente via le risorse. Questa in sintesi la natura storica della conquista, si diceva Brandani. Gli eroi, i primi conquistatori, sono solo avanguardie con il compito

parassitaria: così, «il parassitismo è vita che abita altra vita, è la modalità maggioritaria in cui si manifesta la bio-sfera» (VTP p. 15) e «la bio-sfera è un infernale *continuum* di specie strutturato a scatole cinesi, una dentro l'altra, una sulla schiena dell'altra, una che assoggetta l'altra alle proprie necessità vitali» (VTP p. 16). Nella visione di Brandani, «*Homo*, che si considera al di fuori e al di sopra del brulichio delle vite infime e repellenti, che si conferisce un'anima e un destino ultra-terreno, è anche lui un universo in cui sopravvivere e proliferare» (VTP p. 18). E poco dopo:

Perché la catena, così attentamente progettata nell'ambito del disegno intelligente, non si interrompa. Ridicolo il paradigma che ci contempla come 'signori della natura'" si ripeteva Brandani dopo queste letture, "ridicolo chi vede il 'Creato', la-realtà-fuori-di-noi, come un universo al nostro servizio. mentre siamo noi che con i nostri stessi tessuti, con la nostra carne, il nostro sangue, fungiamo da pascolo per migliaia di specie, miliardi di esemplari... distinti in cosa? Speciali in cosa? (VTP p. 20)

L'uomo, allora, non differisce dalle altre creature che abitano la Terra, ma si muove secondo le medesime leggi degli altri esseri: «la vita si nutre della vita» (VTP. p 16). Così, la morte di Ivo non è «l'esito di un atto volitivo, ma piuttosto l'effetto indesiderato del suo ubicarsi all'interno della biosfera» (Mazzei 2015, online). Di conseguenza, è la stessa logica che è alla base della storia a suggerire che l'ameba possa considerarsi *personaggio* – un personaggio diverso, che agisce secondo la sua natura di protista, e dunque, senza pensiero, parola o intenzione. Tuttavia, sul piano della costruzione del testo, secondo questa interpretazione, il monologo interiore potrebbe davvero considerarsi conseguenza dell'azione della *Naegleria fowleri* e il suo potrebbe così essere inteso un intreccio *in absentia* (cfr. *infra*, p. 143).

Anche in *Dio il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni* (2008, DDM per le citazioni), è l'azione del non-umano a determinare i mutamenti significativi della storia: in particolare, è l'arrivo della Mosca, «metà insetto e metà transistor» (DDM p. 140), che porta alla risoluzione dell'intreccio narrativo. Nel contesto irrealistico-fantascientifico

di *bucare le difese dell'organismo ospite*, per consentire la *penetrazione* di successive schiere di *parassiti*. (VTP, p. 15 corsivo mio).

tracciato da Vassalli, che, con tono fiabesco, costruisce una breve cronaca della vita umana sulla Terra nell'arco di un millennio (come suggerisce il titolo), la Mosca, provocando lo sterminio di migliaia di umani, riallinea gli equilibri dell'ecosistema terrestre, favorendo così la continuazione della vita.

I fatti dello stadio di ***, dove morirono più di centomila persone venute ad ascoltare il concerto del cantante Roberto, segnarono l'inizio di una catastrofe senza precedenti nella storia del genere umano e segnarono anche la fine di un'epoca: quella del progresso, che aveva devastato l'ambiente naturale del nostro pianeta, rendendolo invivibile e inabitabile. I sopravvissuti, da allora hanno dovuto cambiare il loro stile di vita. (DDM p. 140)

Sempre alla fine della terza sezione del capitolo, il narratore cerca di chiarire al lettore quali siano le origini della nuova specie di insetto che ha causato lo sterminio del genere umano: pur constatando che non sia ancora chiara quale sia la verità, si riportano così le tre ipotesi più accreditate. Secondo i sostenitori di una posizione soprannaturale, la Mosca sarebbe una creatura mandata da un'entità ultraterrena (un dio o una forma di intelligenza cosmica) capace di regolare la vita in tutto l'universo. Per altri, l'insetto sarebbe stato prodotto in laboratorio da un gruppo di scienziati dell'ONU e lo scopo del progetto sarebbe stato quello di creare «un finto nemico extraterrestre, per costringere gli uomini a smettere di combattersi tra di loro e a fare fronte comune» (DDM p. 141); l'esperimento, però, sarebbe sfuggito al controllo degli scienziati che sarebbero morti per opera della loro stessa creatura. Secondo l'ultima tesi, invece, la Mosca sarebbe una specie aliena mandata da una popolazione extraterrestre più evoluta degli umani allo scopo di salvare il pianeta Terra. Gli extraterrestri avrebbero pensato «un nemico fatto su misura» (DDM *ibidem*), ossia invincibile ma dalla durata limitata: le Mosche, infatti, non sarebbero state capaci di riprodursi e dopo poche settimane, sarebbero morte. «Ciò che ne rimane, oggi, sulla Terra è la sua parte inorganica. Un granello di silicio per ogni mosca: qualche metro cubo di sabbia, e nient'altro» (DDM p. 142). Anche nel romanzo di Vassalli, allora, il simil insetto agisce in accordo con la sua natura, ossia secondo puro istinto (o puro *input*) e la morte degli umani si delinea come una conseguenza dell'esistenza sul pianeta. Il caso di *Dio il Diavolo e*

la Mosca merita, tuttavia, una breve digressione proprio rispetto alla questione dei personaggi messi in scena. Difatti, la struttura policentrica del romanzo non consente di individuare un vero e proprio protagonista: proprio perché la narrazione si organizza attraverso la giustapposizione di una serie di quadretti in cui si racconta, prima, l'epidemia del germe della stupidità e poi, la diffusione dello strano insetto luminoso, non emerge un personaggio che guidi l'evoluzione e lo sviluppo narrativo. L'unica voce che potrebbe spiccare tra le altre è quella del diavolo, che nella sezione centrale, quella che collega la doppia sequenza di scenette tematiche, si pronuncia in relazione a quella che sarebbe stata la sua creazione, ossia il pianeta Terra e il genere umano. Tuttavia, anche alla figura del diavolo è concesso uno spazio narrativo ridotto ed eccettuata la seconda *tranche*, non costituisce una presenza costante all'interno del testo. Proprio il secondo capitolo, però, ossia quello che esplicita le problematiche relative all'Antropocene, rappresenta uno snodo significativo anche per la questione del personaggio: cioè, se, considerato il soliloquio del diavolo come chiave di lettura del testo, si assume che al centro della narrazione ci sia il rapporto tra umanità (ossia quel 'noi' che fa capolino in *explicit*) e il pianeta, allora protagonista sarebbe la biosfera stessa. Al centro del racconto, non vi sono le vicende di un eroe o di un gruppo coeso di individui, ma la storia mostra come la vita continui sul pianeta, nonostante le crisi e le catastrofi che interessino la Terra. In tal senso, rafforzerebbero l'ipotesi anche l'interpretazione delle 'palline' del germe della stupidità come allegoria delle molecole di anidride carbonica o degli altri gas che causano l'inquinamento (cfr. *infra*, p. 130) e la descrizione dell'atmosfera e della superficie terrestre osservate dall'aereo (cfr. *infra*, pp. 207-208). In definitiva, il racconto si chiude con l'annuncio del ripristino degli equilibri ecosistemici, che segnano il mantenimento e il proseguimento della vita (*anche* quella umana).

Nel caso de *La vita in tempo di pace* e di *Dio il Diavolo e la Mosca*, l'intervento del non-umano diventa determinante per l'evoluzione dell'intreccio, oltre che per lo sviluppo della tematica ecologica (soprattutto nel caso di Pecoraro). Tra i romanzi citati in precedenza, tuttavia, spicca anche il caso di *The Overstory* di Richard Powers (2018, tradotto in italiano

nel 2019 con il titolo *Il sussurro del mondo*; per le citazioni O),¹⁵ romanzo in cui il non-umano struttura l'intero edificio attraverso cui è organizzato il racconto. Non solo titolo originale e divisione dei capitoli (rispettivamente: *Radici*, *Tronco*, *Chioma*, *Semi*) fanno riferimento alle porzioni di un albero, ma, ognuna delle nove storie che s'intrecciano nel testo è contrassegnata dalla presenza di un albero (e del suo sussurro). Dunque, non solo le vite dei nove protagonisti risultano connesse in senso intersoggettivo, ma emerge anche l'interdipendenza tra esseri umani e vegetali. Che le traiettorie di vita delle piante influiscano anche sull'esistenza umana non emerge soltanto attraverso la progressione narrativa (e in particolare, attraverso gli episodi in cui sono descritte le manifestazioni di ecoattivismo), ma si percepisce già a partire dalla sistematizzazione formale che il discorso assume.¹⁶ In ogni caso rimane pregnante il fatto che il mondo vegetale sia investito di valore simbolico e se ne enfatizzi il comportamento collaborativo inter e intra-specie: «non ci sono individui in una foresta, né eventi separabili» (O p. 294, adagio poi ripetuto con variazione: O p. 374). Così le piante e gli alberi non costituiscono soltanto un bene comune da proteggere, ma rappresentano, in modo non dissimile da altri casi che si sono analizzati in precedenza (per esempio, in *Dopo la pioggia* di Mezzalama), modelli di comportamento cui guardare e da cui trarre esempio. Proprio questo punto, ossia elaborare un paradigma etico alternativo all'individualismo e all'egocentrismo umani, rimane il perno fondamentale per la costruzione narrativa. Tale narrazione sottintende, tuttavia, una thoreauviana mitizzazione della natura, che così si delinea soltanto come il risultato di proiezioni antropomorfe e non come un insieme di esseri che si muovono rispondendo al proprio

¹⁵ Si fa riferimento a: R. POWERS, *Il sussurro del mondo*, trad. it. di L. Vighi Milano, La nave di Teseo, 2019 (I ed. New York-London, 2018).

¹⁶ Che nel romanzo di Powers *l'enmeshment* tra umani e non-umani sia comunicato al lettore sia attraverso il contenuto che attraverso la forma è sottolineato in particolare da Caracciolo, il quale osserva come anche la non linearità della progressione narrativa costituisca un elemento che restituisce il senso di interconnessione tra spazio, tempo e specie. Caracciolo suggerisce che la struttura narrativa combina un'organizzazione discontinua (l'evoluzione delle singole storie è sospesa e spezzata dall'avvio di un altro episodio focalizzato su un altro eroe), circolare (dato che il capitolo *Semi* suggerisce l'idea di nuovo inizio), rizomatica e reticolare (proprio perché restituisce una focalizzazione sulla molteplicità, sulla multiscalarità e sull'interdipendenza relazionale tra esseri). Si veda: M. CARACCILO, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville-London, University of Virginia Press, 2021, pp. 73-74 e anche pp. 39-42.

istinto di conservazione. Nella consapevolezza che, quando si cerca di rappresentare l'Altro, prevale la tendenza a proiettare il proprio sé, allora può risultare interessante soffermarsi sul caso di *Canto degli alberi* di Antonio Moresco (2020, CA per le citazioni),¹⁷ in cui il processo di antropomorfizzazione è reso manifesto fin da subito nella costruzione dei personaggi non-umani.¹⁸ In *Canto degli alberi*, Moresco si propone di interpretare il momento traumatico vissuto durante il lockdown dovuto alla pandemia da Covid-19, tuttavia il romanzo, come suggerisce anche il titolo, si trasforma nel resoconto dei dialoghi che l'io protagonista intraprende con gli alberi che incontra durante le sue peregrinazioni notturne. Difatti, il narratore-autore, all'inizio della trattazione, confessa, rivolgendosi direttamente al lettore, che la narrazione nasce dall'idea suggeritagli da un amico, quella di creare un racconto in cui gli alberi fossero protagonisti della storia, e che ha deciso di svilupparla proprio nel periodo di quarantena, momento in cui la condizione esistenziale degli umani s'è avvicinata proprio a quella degli esseri vegetali. In un primo momento, rievoca il ricordo degli alberi che hanno abitato il suo passato e successivamente, presenta al lettore l'immagine degli alberi murati.

E poi ci sono molti tipi di alberi murati: ci sono quelli i cui semi attecchiscono nei muri, negli interstizi tra un mattone e l'altro o tra una pietra e l'altra, dentro la calce; ci sono quelli ridotti quasi alla sola corteccia, riempiti di mattoni e cemento nelle loro cavità e che però in primavera continuano a coprirsi di nuove foglie; ci sono quelli che si incuneano con le loro radici nell'asfalto dei marciapiedi e che lo sollevano e squarciano con le loro dure vene nere, tanto che devi camminarci sopra sollevando molto i piedi e le gambe e allargando le braccia come un equilibrista sul filo... Io non so perché mi colpiscono tanto questi alberi che attecchiscono e crescono in un habitat così difficile e quasi impossibile (CA, pp. 20-21).

Gli alberi murati sono quelli che riescono a sopravvivere anche in luoghi in cui la vita per loro risulta più che complicata, quasi impossibile, ossia in quegli spazi residuali attraverso cui si sostanzia l'idea di terzo paesaggio (cfr. Clément 2005). Una volta descritta

¹⁷ Si usa l'edizione: A. MORESCO, *Canto degli alberi*, Sansepolcro, Aboca, 2020.

¹⁸ Alcune delle riflessioni che seguiranno avevano già trovato corpo nel contributo: G. SIMEONI, *Il racconto antropocenico nell'Italia post-pandemia: Canto degli alberi e Siccità. Nuovi espedienti per comunicare la crisi ecologica*, in «Nube», n. 4, 2023, <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1416>.

la condizione degli alberi murati, si stabilisce un nesso relazionale tra la loro situazione e quella degli umani costretti in casa a causa del lockdown: «Ma come si fa a vivere così? [...]», ossia «mezzi vivi e mezzi morti» (CA p. 27) si chiede il protagonista e se in un primo momento osserva che «agli uomini non è possibile: o sono vivi o sono morti.» (CA *ibidem*), in realtà sono proprio le circostanze dettate dalla pandemia a far ricredere l'io, che dunque afferma: «da ieri sera tutta l'Italia è diventata zona rossa. Così adesso siamo 60 milioni di alberi murati (CA p. 34). Gli alberi, allora, intervengono come correlativo oggettivo della condizione degli uomini impossibilitati a muoversi a causa delle misure predisposte per arginare il contagio. In virtù di questa disvelata vicinanza, il personaggio-narratore decide di interfacciarsi con gli esseri vegetali per conoscere la loro prospettiva sul mondo: da resoconto veridico del momento pandemico, la narrazione si modifica e approda nel territorio del fantastico, dell'onirico e del meraviglioso (cfr. Todorov 2011). Si attiva così un dialogo con il mondo vegetale, in cui le figure degli alberi personificate da un lato divengono lo specchio della condizione dell'io protagonista – *murato* in casa, immobilizzato, che si *sradica* soltanto di notte e si muove nella città deserta –, dall'altro, personaggi effettivi all'interno dell'itinerario inventato dallo scrittore, rappresentano degli interlocutori privilegiati con cui ragionare rispetto alle trasformazioni dettate dall'avvento del Coronavirus. L'esplicitazione dell'investimento simbolico e anzi, la sua enfattizzazione per mezzo d'una narrazione che sconfina nel fantastico-meraviglioso rendono esplicito quel processo di rispecchiamento che si genera nel momento dell'incontro con il massimo grado d'alterità, in questo caso costituito dalle entità vegetali e così, derealizzata la situazione rappresentata e scoperchiati i costrutti ideologici e pregiudiziali che intervengono nella costituzione di un'analisi dell'altro-da-sé, diventa possibile esplorare e ridefinire i confini identitari e le costruzioni interpretative che riguardano proprio l'umano. Quando i problemi di proiezione che pertengono alla messa in scena dell'alterità diventano consapevoli, allora la rappresentazione inaugura un momento di riflessione e autoscoperta.¹⁹ Ed è proprio in

¹⁹ E tale riflessione era iniziata già ne *La lucina* (A. MORESCO, *La lucina*, Milano, Mondadori, 2022, I ed. Milano 2013), in cui si ragiona sulla possibilità che le piante riescano a unirsi per «creare nuovi fronti vegetali»

questa linea che si inserisce il discorso pronunciato da una schiera di personaggi vegetali nell'episodio denominato *Il coro degli alberi*. Proprio nel momento in cui la presenza degli alberi personificati si intensifica a dispetto di un io protagonista depotenziato e allo stesso tempo divenuto simbolo dell'umanità nella sua interezza, ci si interroga nei termini di un'ermeneutica dell'esistenza con la formulazione della domanda «Che cosa sta succedendo?», la cui risposta è possibile sovvenga soltanto alla presenza dell'Altro: soltanto di fronte al non-umano, cioè, si esplicita il giudizio (negativo) rispetto alle azioni condotte dall'umanità. «Siete su un crinale estremo, siete al culmine. Siete *alla fine di un mondo e non ne è ancora cominciato un altro*» (CA p. 187, corsivo mio) sono le parole pronunciate dagli alberi. Il coro, dopo aver allestito un confronto con altri momenti critici del passato,²⁰ specifica che se allora si trattava di un «passaggio di epoche e di ere», ora gli esseri umani si trovano «di fronte a un *passaggio di specie*» (CA p. 188, corsivo mio).²¹ Una valutazione sul

(*ivi*, p. 20), si mettono a confronto la specie umana e quella degli alberi (cfr. *ivi*, pp. 120-121) o degli animali trovati una stalla (cfr. *ivi*, pp. 142-143) e sembra prenda forma anche l'idea degli alberi murati (cfr. *ivi*, pp. 160-161).

²⁰ In particolare, con la menzione di Virgilio, si ricordano i versi della quarta ecloga che invocavano l'arrivo di un salvatore e si instaura un'implicita correlazione tra il poeta e Moresco, anch'egli scrittore e originario di Mantova, città-cornice del racconto. Si legga: «Siete su un crinale estremo, siete al culmine. Siete alla fine di un mondo e non ne è ancora cominciato un altro. Molto di più, infinitamente di più di quando il nostro antico poeta [Virgilio] veniva qui a ripararsi dal sole alla nostra ombra e a parlare con noi, di quando ci cantava nei suoi versi vegetali solenni e morbidi pieni della sua e della nostra forza segreta, di quando cantava un impero umano che stava arrivando al suo culmine [...] Però adesso ancora di più, infinitamente di più, perché allora eravate in un passaggio di epoche e di ere, di deliri umani, mentre adesso siete di fronte a un passaggio di specie e siete per la prima e ultima volta di fronte a voi stessi come di fronte a uno specchio.» (CA, pp. 187-188). Non si tratta dell'unico riferimento intertestuale: sono riconoscibili echi leopardiani, danteschi e lo stesso titolo costituisce un richiamo alla versione italiana dell'opera di Hesse, *Canto degli alberi*, 1992. La parola 'canto' rimanda anche alla trilogia dei *Giochi dell'eternità* e in particolare, ai *Canti del caos* (cfr. A. MORESCO, *Canti del caos*, Milano, Mondadori, 2018; I ed. Milano 2009) – e lo stesso ragionamento è valido anche per *Canto del buio e della luce* (A. MORESCO, *Canto del buio e della luce*, Milano, Feltrinelli, 2024).

²¹ Non è la prima volta che Moresco si esprime in questi termini. Soprattutto nel *pamphlet Il grido*, si sviluppano le considerazioni in merito alle trasformazioni della specie umana. Si legga per esempio: «Sta succedendo una cosa enorme: le nostre sono le prime generazioni umane a vivere al cospetto di un'estinzione di specie. Tutti gli indicatori, gli studi, i rapporti [...] ci stanno dicendo che abbiamo – come specie – i giorni contati, a causa del nostro folle comportamento su questo piccolo pianeta sperduto in un braccio secondario di uno dei miliardi di galassie che popolano l'universo» (A. MORESCO, *Il grido*, Milano, SEM, 2018, p. 3). Il discorso pronunciato dagli alberi, inoltre, ricorda quello attribuito a Dio nei *Canti del caos* (A. MORESCO, *Canti del caos*, cit., pp. 968-970), ossia un altro discorso in cui si tratteggia un giudizio negativo rispetto alla specie umana, giudizio ancora una volta formulato da un'entità Altra. In relazione al «passaggio di specie» si legga: «Tutta la specie umana è finita qui. Tutta la storia della specie umana che è stata, che sarà, è qui, sarà qui, delle

piano dell'etica, dunque, è in ogni caso presente, tuttavia è formulata attraverso dispositivi formali connotati come quelli della tragedia: difatti, a muovere le accuse rispetto al condotta degli umani, è per l'appunto un *coro* di alberi, che nella tragedia antica aveva il ruolo di commentare e interpretare la vicenda messa in scena. La costruzione di una dialettica noi-voi, il tono fantastico-fiabesco²² e l'impiego di modalità espressive distintive di altri generi attenua l'effetto polarizzante che s'attiva nel momento in cui s'inserisce a testo il giudizio morale. Inoltre, occorre sottolineare che, se nella prima parte della narrazione, la tematica ecologica rimane latente, sotterranea e simbolicamente evocata dalla presenza degli alberi, a partire dall'invettiva che il coro pronuncia, si esplicita come centrale all'interno del romanzo non siano solo i problemi sollevati dalla pandemia da Covid-19, ma anche tutte le altre questioni dell'Antropocene. E quindi si legge:

Noi sappiamo tutto di voi, sappiamo anche quello che voi non sapete, non volete sapere. Noi abbiamo seguito da vicino tutta la vostra vicenda di specie, attraverso la rete delle nostre radici sotterranee collegate a quelle aeree che oscillano sulle vostre teste senza che voi ve ne accorgiate, da quando avete conquistato o *avete creduto di conquistare il mondo con la vostra esplosione demografica e la vostra avidità e ferocia che sta saturando il pianeta togliendolo sempre più agli altri*, contendendolo a quelli che avete chiamato animali, alle forme di vita infinitamente piccole come batteri, virus che non riuscite neppure a vedere ma che sono animate dalla vostra stessa spinta, dalla vostra stessa disperazione e dal vostro stesso sogno, al mondo vegetale silenzioso che cresceva intorno a voi e molto prima di voi e di cui non avete sentito la voce, che non siete state capaci di riconoscere (CA, pp. 188-189 corsivo mio)

Il non-umano antropomorfizzato, allora, non solo attiva un processo di defamiliarizzazione che evidenzia i limiti di una «prospettiva monofocale» tipica di una posizione antropocentrica nella lettura del mondo (Scaffai 2017, p. 33), ma consente anche

specie che è stata, che sarà. Perché l'annuncio è già stato dato, la transazione è avvenuta, e anche quello che è stato pensato e primapoi prepensato è già avvenuto. E quello che è successo succederà. [...]» (*ivi*, p. 995). Il passo si riferisce all'era degli increati, raccontata nell'ultima sezione della trilogia, tuttavia, il discorso ripreso e ricontestualizzato, si carica di nuovo valore semantico come se l'esperienza della pandemia avesse determinato una maggiore consapevolezza dell'autore rispetto alla questione antropocenica.

²² Importante, infatti, è anche che l'atmosfera sia trasognante e che il contesto risulti indubbiamente irrealistico, a differenza di quanto accade nel romanzo di Powers, dove la narrazione cerca di mantenersi entro il solco della veridicità sicché anche i sommovimenti del mondo vegetale sono presentati come plausibilmente *reali*.

all'umano di riflettere sulla propria condizione: «siete per la prima e ultima volta di fronte a voi stessi come di fronte a uno specchio.» (CA p. 188). Così, assumendo il punto di vista dei personaggi vegetali, il nucleo tematico si espande dal problema pandemico alla questione ecologica: è ragionando sulla condizione degli alberi murati, mezzi vivi e mezzi morti, come gli uomini costretti in casa, che è possibile estendere la riflessione da una prospettiva esistenziale a una che prende in esame l'Antropocene in generale.

Un altro caso in cui è grazie alla presenza del non-umano che è possibile intersecare e sviluppare nuclei tematici diversi è quello di *Bambini Bonsai* di Paolo Zanutti (2010; BB per le citazioni).²³ In questo romanzo, tramite l'elemento acquatico (soprattutto attraverso la pioggia e il mare), si riesce a congiungere la questione del cambiamento climatico – che caratterizza l'ambientazione – con quella della crescita – che struttura la progressione del racconto al punto che si possono individuare i medesimi schemi narrativi del viaggio dell'eroe o del *Bildungsroman*. Infatti, *Bambini bonsai* si configura come un'ecodistopia a tutti gli effetti poiché narra di un futuro imprecisato in cui l'Italia è stata sconvolta dai cambiamenti climatici: in particolare, le vicende sono ambientate in una Genova dal clima inospitale, dove le persone sono costrette prima a spostarsi nella baraccopoli dell'agglomerato e poi a vivere in sfere artificiali costruite in modo che all'interno sia possibile riprodurre condizioni di temperatura che siano ottimali per la vita. Nel mondo immaginato da Zanutti, a causa del cambiamento climatico, si alternano periodi di caldo estremo a lunghe tempeste di pioggia, durante le quali gli adulti entrano in una sorta di letargo chimicamente indotto.

Il narratore nonché protagonista del racconto è Pepe, che ripercorre, rivolgendosi in forma di confessione a Sofia (la cui identità è chiarita solo alla fine del romanzo) cosa sia successo in «quegli anni» (BB, p. 11), prima che l'infanzia fosse finita, prima che le tempeste fossero cessate (cfr. BB *ibidem*) – un tempo che fin dalla prima pagina il personaggio ormai adulto rievoca con nostalgia. La ricostruzione del passato di Pepe, Sofia e dei loro amici,

²³ Le citazioni fanno riferimento all'edizione: P. ZANOTTI, *Bambini bonsai*, Milano, Ponte alle Grazie, 2018; I ed. Milano 2010.

allora, sostanza la narrazione. Proprio durante una delle grandi alluvioni, Pepe e l'amica Primavera decidono di partire e avventurarsi fuori dai cancelli del villaggio di palazzoni arroccati: il viaggio fuori dall'agglomerato così si realizza in parallelo al percorso di crescita dall'infanzia all'età adulta. Di conseguenza, soprattutto nella seconda parte del romanzo, le avventure e i sentimenti vissuti dai protagonisti divengono più che centrali, tuttavia, il tema del cambiamento climatico, che rischierebbe di restare ancorato allo sfondo, ossia alla presentazione dell'ambientazione del mondo distopico, è costantemente evocato non solo dalle descrizioni metereologiche o del paesaggio circostante,²⁴ ma anche dalla presenza materica e simbolica del non-umano, in questo caso rappresentata dall'acqua e dal mare. L'elemento acquatico è investito di molteplici significati simbolici. In primo luogo, diventa metafora della crescita e del ciclo della vita: nel mondo del romanzo, l'acqua accompagna i bambini fin dalla nascita, dato che, per far in modo che non si disidratino per via delle alte temperature, vengono riposti all'interno di tinozze piene d'acqua; man mano, si sostituiscono i secchi e i bimbi restano immersi in acqua fino a quando non sono troppo grandi e nessun recipiente riesce a contenerli. Poi, durante le piogge, mentre gli adulti si chiudono in casa terrorizzati e s'inducono il sonno, i bambini vivono normalmente, anzi, come suggerito nel dialogo con zia Incarnazione, si trasformano, diventano a un tempo più cauti e sicuri (cfr. BB, pp. 45-49), così che il periodo delle piogge sembra rappresentare la fase adolescenziale:

La zia non aveva saputo darmi indicazioni su come riconoscere i bambini in attesa della pioggia. A quanto pareva non potevo basarmi nemmeno sull'età. "Devi sapere" mi aveva infatti spiegato "che la chiamata non arriva per tutti nello stesso momento,

²⁴ Concorrono allo sviluppo del motivo anche i racconti degli adulti, i programmi-natura, ossia delle specie di documentari sul mondo com'era prima del cambiamento e i giochi di Pepe, appassionato di quegli animali che non ha mai visto e che abitano la sua fantasia (cfr. BB, pp. 34-35; pp. 37-38). Sono in particolare i programmi-natura a far pensare che la mutazione delle temperature e del paesaggio sia dovuta proprio al riscaldamento climatico antropogenico: «Voglio dire il fatto che, rispetto a quello che avevo visto nel programma-natura, il territorio del golfo si fosse assottigliato [...] Il mare si era alzato, le valli e i monti, percossi dalle piogge, erano smottati, così che insieme, dal basso e dall'alto, avevano stretto in una morsa la materia della città, che era sgusciata via, scartata di lato come argilla quando provi a schiacciarla nella mano, aveva colmato ogni radura, si era raccordata con gli altri centri abitati ed era diventata un'unica città, una città serpente da dove il sole nasce incandescente fino a dove per qualche ora muore.» (BB p. 15).

nessuno ha mai capito da cosa dipenda, se dal corpo o dalle stagioni. C'è addirittura chi sostiene che esistono bambini talmente ritardatari che non sono mai riusciti a rispondere, e che quindi sono diventati adulti prima di poter assaporare la pioggia, poverini." (BB, p. 65).

Pepe e gli altri bambini, durante la pioggia, hanno strane visioni, che alla lettura della zia, sono un segnale che è giunto il momento per «l'ultima muta» (BB, p. 49). Il parallelismo è portato avanti nel corso del testo e così, i ragazzi scoprono che, come la crescita è un passaggio doloroso («mi ero illuso che crescere significasse solo accumulare cose nuove [...]» e invece «a ogni tappa occorre rinunciare ai privilegi di quella precedente»; BB p. 162), allo stesso modo la tempesta di pioggia, unita al freddo e al vento, rende il viaggio sempre più impervio e difficoltoso (e allora, Primavera si trova a chiedere a Pepe: «"ma tu te l'immaginavi che la pioggia era così?"»; BB p. 161 e si vedano le pagine precedenti). Infine, il mare rappresenterebbe, sulla scia della tradizionale metafora, la morte: Zia Incarnazione, deperita a seguito della pioggia, non fa che pensare al mare, decide che è giunto il momento per lei di ritornare a vederlo (cfr. BB pp. 44-45) e infine, sparisce di scena a seguito di un misterioso viaggio, che allude, il lettore lo comprende, alla sua definitiva scomparsa (cfr. BB p. 50). E sono le stesse condizioni in cui versa il mare a imprimergli un significato mortifero: il mare «non più azzurro, non più laccato» (BB p. 15) si è trasformato «in una superficie oleosa» (BB p. 16) in cui si intravedono soltanto banchi di alghe, cumuli di plastica galleggiante e «piccoli scogli bianchi», ossia i residui calcarei delle barriere coralline morte (cfr. BB *ibidem*). Non solo il mare è diventato una discarica (cfr. BB p. 108; p. 180), ma, proprio per via dei danni che il suo innalzamento ha creato, gli uomini se ne tengono ben lontani e anzi, in virtù della sua forza totemica, ne hanno paura.

Siccome dall'agglomerato era impossibile vedere il mare, nascosto com'era dietro la muraglia cittadina, era inevitabile che tra noi circolassero le più sinistre dicerie. Che i suoi riflessi bruciassero le pupille, che il salmastro aggravasse i cancri alla pelle e ne causasse di nuovi e variopinti. (BB p. 20)

Tossico e cancerogeno, per gli umani e per gli animali (in tal senso, la zia di Pepe ricorda la moria dei gabbiani; cfr. BB p. 32), il mare non è solo una semplice componente del

paesaggio, ma si configura come un'entità quasi magica, come un *essere* a tutti gli effetti. Non a caso, è proprio come creatura che il mare si delinea pian piano, nel corso della narrazione: lo scroscio delle onde è scambiato dai bambini con un ruggito o un barrito di qualche paurosa bestia (cfr. BB p. 101) al punto che Pepe immagina si tratti di un tirannosauro (cfr. BB p. 103), mentre poi quel verso sembra più un lamento:

Sarà stata anche la suggestione, ma mi sembrava che Primavera avesse sentito giusto: c'era il barrito, c'era il ruggito, ma c'era anche il lamento. Concentrandomi, riuscivo ora a distinguere delle pause tra un picco e l'altro, qualcosa come un rantolo, un respiro che s'inceppa, l'enfisema di un corpaccione in disfacimento, grande bestia un tempo fiera delle proprie smisurate dimensioni ma ora solo corpaccione, materia diventata impedimento. (BB *ibidem*)

Richiamati da quel rantolo («Venite, diceva, e io e Primavera allora non potevamo certo esimerci»; BB p. 104), man mano che si avvicinano, i bambini ne avvertono il fetore e solo dopo riescono a scorgere il corpo morente di quello che di fatto appare loro come un mostro:

All'inizio gli occhi non servivano a molto, perché la prima cosa che ti investiva era quel tanfo marcio sì, ma ancora vitale, non di carcassa che, rancida, si è rattappita e coperta di muffa, ma di corpaccione che spende le ultime forze per affrontare i pallidi bigattini delle mosche. Non era ancora morto. Lo si capiva dai rantoli, che accompagnavano le ventate putrescenti: prima di ogni zaffata una tosse raschiata, unf, e poi un gemito più lungo, qualcosa come, sì, lui, proprio lui, il barrito, il mugghio che mi aveva tenuto sveglio la notte prima e che per tutto il giorno avevo inseguito.

E infine guardai. Mi sforzai di battere con gli occhi quell'orizzonte nero alla ricerca del corpaccione, accorgendomi che il nero non era così inscalfibile, che riuscivo, qua e là, ma più spesso in lontananza, a distinguere piccoli bagliori che non erano quelli di un cielo in tempesta, non erano lampi, fiamme piuttosto, falò da campo che ondeggiavano morbidamente, su e giù, su e giù, fuochi folletti rossi come i pappagalli e lucidi come la madreperla che danzavano nel nero e che una volta erano stati liberi di muoversi liberamente, di allontanarsi, di navigare.

«È... lui?» mi chiese Primavera facendosi vicina.

Sì era lui. Era lui il mostro. Era lui il corpaccione. Tutto era il corpaccione: il barrito e il lamento, il tanfo e il rantolo, il nero e gli scafi in fiamme.

Restammo lì a guardarlo. Ripensammo a tutte le dicerie, le maldicenze che giravano nell'agglomerato. Su di lui, sui suoi riflessi corrosivi, sul suo respiro cancerogeno. Ripensammo all'orizzonte dell'agglomerato, agli alti palazzi che fino a quel giorno ci avevano impedito di vederlo.

L'avessimo saputo prima che era così grande, così fragile, persino così vicino. Non ci appariva più come il pericoloso mare diurno, che brucia e che fa male, ma come il suo sfortunato fratello notturno, non persecutore ma vittima anche lui. (BB pp. 104-105)

Una volta arrivati di fronte alla creatura, i bambini non possono che riconoscerne la fragilità e in qualche modo a scorgerne l'*umanità*: quella che hanno davanti non è una figura mostruosa, ma il residuo di quello che un tempo era stato un «bambino azzurro di acqua e di correnti [...]», che è stato «privato dei suoi figli di pinne e squame» (BB, p. 105), a cui è stato fatto del male, mentre gli adulti, cercando di salvarlo, ne hanno solo prolungato l'agonia (cfr. BB *ibidem*). Quando nella casa di Petronella, Pepe e gli altri si ritrovano sott'acqua possono, poi, scoprire la sua «anima segreta», ossia «la sterile discarica in cui era stato tramutato» (BB p. 180): i detriti d'immondizia e i rottami rivelano che a dover essere temuta è l'azione umana più che quella della natura. L'immagine nefasta attribuita al mare all'inizio del romanzo risulta, infine, non solo destabilizzata, ma del tutto capovolta sicché il testo si chiude proprio sull'immagine del «grande padre azzurro» (BB p. 228) che si risveglia al chiarore del mattino. A conclusione del processo di crescita, i bambini si rendono così conto del vincolo profondo che li lega al mare, personaggio infine completamente antropomorfizzato agli occhi dei protagonisti, non più temibile nemico, ma figura paterna. Così, grazie all'*escalation* creata attraverso l'evoluzione del personaggio-mare, la questione ecologica è costantemente richiamata a testo in senso traslato: anche nel momento in cui l'attenzione narrativa si focalizza sulle avventure del viaggio di Pepe e di Primavera, l'assiduo riferimento all'elemento acquatico e l'intrinseco legame che lo congiunge ai personaggi restituisce l'idea di quell'interdipendenza che costituisce gli ecosistemi (cfr. Morton 2010) così che appare complesso distinguere tra le figure del racconto, tra i personaggi e i paesaggi, gli uni continuamente rispecchiati negli altri e viceversa.²⁵ Il duplice

²⁵ E infatti, sembra che gli eroi della storia accusino più volte le mutazioni del clima con sintomi che colpiscono direttamente il loro corpo, anche quando, come Pepe adulto, si trovano al sicuro dentro la serra: «quando guardo troppo a lungo questo cielo finto ripenso a quello vecchio, al nostro, e allora le ossa sono scosse da brividi, i denti cominciano a far male. Un dottore mi direbbe che è solo il clima, che è normale che i

volto del mare (mostro e padre, distruttore e magnifico protettore)²⁶ e il duplice valore simbolico dell'acqua (che rimanda al clima, ma anche alla crescita) favoriscono l'espansione semantica della narrazione e così, la questione climatica si rivela sempre centrale, anche quando non è esplicitamente menzionata.

Rispetto a *Bambini bonsai*, occorre fare un'ultima precisazione. Come notato anche per il caso di *Anna* di Ammaniti²⁷ (cfr. *infra*, pp. 124-128), la prospettiva dei bambini e l'assunzione del loro punto di vista costituisce una forma di reazione al pessimismo prodotto dalla catastrofe e dallo scenario distopico che ne consegue, perché il loro sguardo, animato dal gioco e dall'immaginazione, è capace di produrre una nuova attribuzione di significato anche ai luoghi più devastati (cfr. Foucault 2006, pp. 12-13). Così, la baraccopoli in cui Pepe vive è descritta come un colorato mosaico (cfr. BB p. 16), la stratificazione dei palazzi di materiali diversi appare come «l'incrocio di un elefante con una balenottera» (BB *ibidem*): il puzzle di edifici, macerie e materiali riutilizzati non è mai raccontato con il senso della perdita degli adulti che hanno visto sparire una parte di città sommersa dall'innalzamento del mare, ma con l'incanto che accomuna chi scopre il mondo per la prima volta. Si creano così quei «contro-spazi, queste utopie localizzate» (Foucault 2006 pp. 12-13), in cui i bambini possono dare forma ai loro sogni (e dare forma al mondo). Proprio per questo motivo, non solo i «tempi della pioggia» (BB p. 11) si delineano come il periodo dell'avventura, ma le fantasticherie di Pepe trovano conferma nel reale così che anche le

nostri corpi continuino a patire i mutamenti dell'esterno, che è un'illusione pensare che una barriera di azzurro simulato basti a proteggerci dagli sconquassi che avvengono là fuori» (BB p. 13).

²⁶ Duplice natura che si rivela soprattutto quando i ragazzi si trovano nella casa subacquea di Petronella: «Partecipavamo tutti all'espansione della casa-universo. Contribuivamo tutti a indirizzare la rotta della casa-veliero. Passata Gibilterra, passate le tempeste, ci ritrovammo in uno spazio sospeso, una bonaria bonaccia, una specie di mar dei Sargassi, l'unico mare senza sponde che esista. Le sue acque erano più opache e tranquille di quelle della pioggia. Mare e prateria, superficie di alghe brulle che nessuna brezza viene mai a disturbare, cimitero delle navi e terra promessa delle anguille. *Luogo incantato eppure pericoloso*, perché è quello il posto dove i quadranti degli orologi si infrangono, le lancette si fondono, e le navi, inclusi i vascelli più baldanzosi, corrono il rischio, appena il vento viene meno alle vele e le alghe si attorcigliano alle eliche, di impantanarsi e lì restare a imputridire. *Vivevamo, vivevamo e basta, fuori dal tempo, fuori dal clima, quasi fuori dal mondo, nel nostro bozzolo sottomarino.*» (BB p. 185 corsivo mio).

²⁷ Per le citazioni si fa riferimento al testo: N. AMMANITI, *Anna*, Torino, Einaudi, 2015.

figure che popolano il mondo di Pepe sono ammantate da un'aura di magia: allora, le statue del cimitero dello Staglieno prendono vita (cfr. BB pp. 38-42), i bambini-statua e bianchi come la cera sognati da Pepe (cfr. BB p. 44) diventano la banda di ragazzi incontrata fuori dai cancelli dell'agglomerato e la bambina-albicocca, la figurina tanto adorata, in realtà è proprio Sofia, la sorella di Petronella, congelata in un sonno perenne. È la prospettiva di Pepe che introduce nella storia una venatura fantastico-meravigliosa e che conferisce al racconto un'atmosfera fiabesca.²⁸ Allo stesso modo, in *Anna*, non solo il Podere del Gelso appare come un rifugio quasi magico contro la furia del Dio Danone, ma anche quando lo sguardo della bambina si fa più disincantato lungo il suo viaggio verso il continente permane nelle descrizioni paesaggistiche il segno di un influsso dell'immaginario fanciullesco. Da una parte c'è «la città silente» in cui «nulla era stato risparmiato dalla furia della devastazione. Nessun negozio, nessun palazzo, nessun appartamento» (A p. 191), dall'altra, invece, appare l'orizzonte costellato «di tetti e terrazze di palazzine che spuntavano dalla macchia come *pezzetti di Lego gettati sulla moquette verde*» (A p. 190, corsivo mio). Oppure: «L'autostrada la tagliava come un segno di matita grigia. Il mare sembrava un foglio di carta stagnola su cui erano posate un'isola scura e tonda come un bacio Perugina [...]» (A p. 110). Il ricorso costante alla metafora e alla similitudine, distintivi dello sguardo di chi s'approccia al mondo per la prima volta, concorre alla costituzione d'una prospettiva che si apre all'utopia, all'immaginazione e alla concreazione: cioè, il punto di vista del fanciullo si fa portatore di quella funzione utopica²⁹ che sarebbe propria del genere *sci-fi*, ma

²⁸ Non solo i personaggi per come sono costruiti paiono usciti da un libro di favole (addirittura Petronella è più volte paragonata a una maga; per esempio cfr. BB p. 134-135) e non solo la parola 'fiaba' ricorre più volte a testo (per esempio: «ci sembrava di essere entrati in una fiaba»; BB p. 156), ma è la stessa struttura dell'intreccio a rimandare al genere: essa, come si è detto, risente dell'influenza dello schema del viaggio dell'eroe, interviene un oggetto magico (il dente che risveglia Sofia e che ne porta i ricordi), Petronella riveste la duplice funzione di aiutante e antagonista, Sofia rappresenta l'oggetto del desiderio del protagonista e la sua storia ricorda quella tradizionale della Bella Addormentata, oltre al fatto che il suo racconto è introdotto proprio da «C'era una volta» (BB p. 198).

²⁹ In tal senso, Pepe adulto, proprio ripensando alle avventure vissute da bambino, decide di abbandonare la sicurezza della serra e di uscire alla ricerca della spiaggia e di Primavera: sembra come se, allontanata la nostalgia, la rievocazione dei ricordi e la riappropriazione del punto di vista fanciullesco abbiano reindirizzato il destino di Pepe adulto, che così declina al futuro le ultime azioni di cui ci è dato sapere

che spesso, nelle recenti produzioni, non sembra riuscire a guidare la progressione narrativa (cfr. Jameson 2007), invece orientata verso un catastrofismo senza *eschaton* e palingenesi (cfr. De Martino 2019). Allora, come suggerisce Fulginiti, «più che di distopie, si potrebbe parlare di *Bildungsromanen* post-apocalittici: romanzi di formazione, in cui il narratore adulto prende a prestito lo sguardo del bambino» (Fulginiti 2021, p. 113) oppure, come ha proposto Micali, si potrebbe applicare ai testi l'etichetta di «*New Man Fiction*» ossia racconti «in cui si cerca non solo di immaginare un mondo nuovo e diverso dal nostro, ma anche e soprattutto un diverso modo di vedere il mondo» (Micali 2021, p. 106): di conseguenza il potenziale narrativo non risiede tanto nel contenuto del racconto, «bensì soprattutto [nel] *come* viene raccontato (un mondo “altro” e sconosciuto, o il nostro mondo percepito con uno sguardo nuovo e straniante)» (*ibidem*). Il punto di vista del bambino, allora, deforma e derealizza l'oggetto della raffigurazione, produce *mondo* e carica l'esistente di potenziale immaginativo: il personaggio fanciullo, cioè, si configura come quell'alterità che è in noi.

Anche nel romanzo di Zanotti, come nel caso di Moresco, quello che potenzialmente sarebbe potuto apparire come un semplice elemento del paesaggio o come una particolare condizione atmosferica, investito di valore simbolico e fatto personaggio, riverbera a testo la questione ecologica. Nell'ultimo romanzo che si esamina in questa sezione, ossia *Sirene* di Laura Pugno (2007, per le citazioni Si),³⁰ non è tanto il personaggio in sé a evocare la questione ecologica, quanto la sua caratterizzazione e descrizione fisica. Nell'acclamata distopia di Pugno,³¹ si immagina un mondo in cui lo strato di ozono si è assottigliato al

(cfr. BB. pp. 220-222). Che la funzione utopica sia attribuita ai personaggi bambini emergerebbe anche in *The Road*, nel momento in cui, mentre il Padre muore, il Figlio prosegue il suo viaggio: il finale si apre a un'ipotesi di speranza proprio in relazione a quella linea narrativa lasciata sospesa.

³⁰ Si usa l'edizione: L. PUGNO, *Sirene*, Venezia, Marsilio, 2022, I ed.: Torino, 2007.

³¹ Il romanzo di Pugno ha riscontrato non solo il favore dei lettori, ma anche quello della critica. Numerose sono le pubblicazioni che si sono occupate dell'opera, tra cui si segnalano: R. TABANELLI, *Al di là del corpo. La narrativa (postumana) di Laura Pugno*, in «Italian Culture», vol. 28, n. 1, 2010, pp. 3-20; R. RUSHING, *Sirens without Us. The Future after Humanity*, in «California Italian Studies» [Online], vol. 2, n. 1, 2011 (ultima consultazione: 15 marzo 2025: <https://doi.org/10.5070/C321008925>). Nel volume di «Narrativa» curato da Comberiati e Somigli, *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, si segnalano ben quattro contributi che approfondiscono l'analisi del romanzo: P. ANTONELLO, *Post-umano, troppo post-umano. Sirene di Laura Pugno*, in «Narrativa», 43, Parigi, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 1 dicembre 2021, pp. 155-171

punto da rendere difficile la vita sulla Terra, dato che le persone, esposte ai raggi diretti del sole, si ammalano di una grave patologia mortale e a carattere epidemico, chiamata cancro nero. Le strutture sociali sono collassate e sembra che a gestire ogni cosa sia l'organizzazione mafiosa degli *yakuza* e mentre i più ricchi hanno trovato riparo in «resort suboceanici» (Si p. 17) di Underwater nella Nuova Baja California (cfr. Si p. 12), il resto della popolazione cerca di sopravvivere in superficie, nonostante il rischio di contagio. A essere immuni dal cancro alla pelle sono le sirene, una specie forse nuova, frutto di «una mutazione genetica, un'evoluzione dei dugonghi o lamantini quasi estinti» o forse «antichissim[a]» (Si p. 16). La scoperta delle sirene ha inaugurato l'avvio di un settore industriale basato sull'allevamento intensivo delle mostruose creature, che una volta fatte riprodurre, finiscono al macello affinché se ne ricavi l'esclusiva «carne di mare» (Si p. 11). Il protagonista dell'intreccio, Samuel, lavora proprio in uno degli stabilimenti adibiti all'allevamento intensivo delle sirene; dal rapporto sessuale che egli ha avuto con un esemplare di mezzualbina, nasce Mia, metà sirena e metà umana. Come emerge già a partire da questa breve sinossi, il fulcro tematico della *sci-fi* costruita da Pugno non rimanda tanto al riscaldamento globale, ma risponde alle logiche dei racconti apocalittici del filone pandemico ed esplora soprattutto il rapporto che intercorre tra uomo e quelli che sono i tipici animali usati nell'industria zootecnica. Anche se le spiegazioni incipitarie rispetto all'assottigliamento dello strato di ozono lasciano presagire che la causa prima delle modificazioni ecosistemiche che hanno coinvolto il pianeta sia da attribuire proprio alle eccessive emissioni di gas serra e all'inquinamento antropogenico, al problema non si fa più riferimento nel corso della narrazione così che il cambiamento del clima, che, sì, condiziona il cronotopo, perde in

(online: <https://doi.org/10.4000/narrativa.438>); A. AUBERT-NOËL, *Ibridità testuale e ibridità creaturale in Sirene di Laura Pugno*, in «Narrativa», 43, Parigi, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 1 dicembre 2021, pp. 187-196 (online: <https://doi.org/10.4000/narrativa.443>); M. MALVESTIO, *Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo*, in «Narrativa», 43, Parigi, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 1 dicembre 2021, pp. 31-44 (online: <https://doi.org/10.4000/narrativa.421>); A. PLAWSKA, H. SERKOWSKA, *Speculative-evolution fiction, quan-tum-actualist fiction. Letture di Laura Pugno*, in «Narrativa», 43, Parigi, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 1 dicembre 2021, pp. 173-185 (online: <https://doi.org/10.4000/narrativa.440>).

qualche modo d'importanza e resta sullo sfondo. Invece, pagina dopo pagina, prende corpo il tema del problematico rapporto con il non-umano, in questo caso mostruoso. In particolare, le sirene, fin dalle prime pagine del libro, sono comparate alle «vacche» (Si p. 10): se i maschi servono solo per la monta³² dato che la loro carne è velenosa per l'uomo, «le femmine erano bestie da latte e da carne e insieme donne, prive di parole, prive di gambe [...]» (Si p. 11). Proprio perché presentano tratti assimilabili a quelli femminili, le creature sono sfruttate anche dal punto di vista sessuale: «gli esemplari sterili venivano inviati ai bordelli yakuza» (Si pp. 13-14) – cosa che dà adito a una lettura femminista del testo. La duplice violenza subita dalle sirene, oggettificate dall'occhio maschile e mercificate come prodotto da cui trarre profitto, allude, così, ai *reali* rapporti di forza che regolano la società contemporanea. Il romanzo, tuttavia, non si limita a formulare una critica nei confronti dello sfruttamento dei corpi – umani e non-umani –, ma dirige l'attenzione del lettore anche verso comportamenti più quotidiani e socialmente reputati innocui e incolpevoli. Difatti, appena scoperta l'esistenza della strana specie, si decide di uccidere alcuni esemplari per imbalsamarli ed esporli al Museo di Nuove Scienze Naturali e addirittura «si diceva che avessero truccato loro il viso, per farle sembrare più umane» (Si p. 24). In un altro passo, poi, emerge come «qualcuno aveva provato a tenerle come *pet*» (Si p. 34): chiuse negli acquari delle ville degli *yakuza* più abbienti, le sirene diventano degli animali da compagnia. La critica, allora, si estende a ogni tentativo di umanizzazione e addomesticazione delle indocili creature. In tal senso, anche l'esperimento di Samuel, che cerca di far parlare Mia, di farle cioè articolare il suo nome, si iscrive proprio in questa logica comportamentale. Tuttavia, a trionfare è proprio la ferocia e la bestialità delle sirene: proprio perché la loro violenza risulta incontrollabile, soprattutto dopo la monta, non vengono più tenute in casa come animale domestico; nei bordelli si fa uso di estrosimulatori che servono a sedare il loro istinto assassino; Samuel, infine, annegato per salvare la sua Mia, diventa cibo per lei e suo

³² Anche in questo caso il parallelo funziona ed è anche esplicitato a testo: «Aveva pronto il maschio che lo avrebbe rimpiazzato sotto i denti della femmina. Era un esemplare particolarmente docile, bue e non toro da monta.» (Si p. 13).

figlio. Così, come profeticamente annunciato all'inizio del racconto, sono le sirene, proprio in virtù della loro forza istintuale, quelle destinate a predominare – e vincono proprio perché riescono a essere *l'animale che dunque non sono (l'Animal que donc je (non) suis*, cfr. Derrida 2006):

Tutto stava ritornando selvaggio. Underwater, i Territori, l'oceano. Le sirene smetteranno di vivere in fondo al mare e ci succederanno sulla Terra. Non le abbiamo addomesticate, non ancora. Le teniamo prigioniere, mangiamo la loro carne. Ma non siamo riusciti a addomesticarle. (Si p. 19)

Il racconto, tuttavia, si struttura anche attraverso un gioco di esplicite contrapposizioni. Le inversioni sono molteplici (per esempio, a esercitare il potere anche nella nuova California è un gruppo di giapponesi e non viceversa come ci si potrebbe aspettare; i ricchi non vivono in super attici ma in resort subacquei al contrario di quanto accade nel *topos* distopico in cui la città sotterranea è quella più povera), ma quelle più significative riguardano soprattutto la conformazione del paesaggio. Allora, il sole, diventato così abbagliante che «ti mangia vivo» (Si p. 13) si carica di una simbologia di morte tanto che «sole nero», oltre che appellativo della stella, è anche uno degli epiteti con cui ci si riferisce all'epidemia che sta sterminando la popolazione (cfr. Si p. 10). Avvolge il racconto un'oscura atmosfera *cyber punk*, in cui anche la luce non concede sollievo, ma accresce l'angoscia e la cupezza. Allo stesso modo, se le descrizioni degli ambienti sono piuttosto laconiche e concise, si dedica, invece, particolare attenzione alla rappresentazione del corpo delle sirene, che in modo traslato sembra proprio rievocare quel paesaggio marino andato perduto a seguito del cambiamento del clima. Nell'ipotizzato buio degli impianti di allevamento di Underwater, a spiccare è proprio il verdazzurro della mucosa delle sirene (cfr. Si p. 23). Al lettore le strane creature sono presentate come segue:

Ti guardavano con occhi vuoti, spenti, verde mare o oltremare, con le membrane nittitanti delle palpebre come pezzi di plastica sporca, i visi poco più che musi – di vacca, pensò Samuel – ma a complicare il loro corpo c'erano quei capelli lunghi, se poi si potevano dire capelli, un'unica massa elastica verdeazzurra o azzurro vivo che scendeva sulla schiena, che ondeggiava nell'acqua come le trecce della più splendida delle

adolescenti, e le braccia verde chiaro con le mani palmate, il seno sempre grande e pesante con i capezzoli verde cupo, durissimi, da cui nell'estro usciva un latte dolciastro. Samuel l'aveva bevuto più di una volta, quando gli era capitato di rubarlo dall'allevamento. La coda era coperta di squame, verdi o azzurre, viola in età avanzata, ma nei macelli le sirene non arrivavano a invecchiare. La carne diventava granulosa. Il più apprezzato era il vitello di sirena, giovane e tenero. (Si p. 12)

Esseri, sì, mostruosi, ma al tempo stesso affascinanti, le sirene sembrano richiamare costantemente una rappresentazione *meravigliosa* della natura (inaudita e capace di destare stupore). Il verde marino è rievocato con frequenza lungo l'arco della narrazione, sia esso il colore della massa di capelli o del corpo che ricorda le alghe (cfr. Si p. *ibidem*, p. 124), quello del ventre (cfr. Si p. 23, p. 105) o quello del sangue dei fuchi uccisi dopo i periodi di monta (cfr. Si p. 26, p. 125). Anche la sirena con cui si accoppia Samuel, la mezzalbina, presenta una caratterizzazione che rimanda proprio al corredo di trasposizioni immaginifiche del mare e dell'ambiente marino: «era una mezzaalbina, così venivano chiamate le sirene con la pelle bianca con screziature d'argento, e gli occhi, la coda e la palmatura delle mani più azzurri che verdi» (Si p. 14). La stessa Sadako, la ragazza di Samuel colpita dal cancro nero, assume a tratti le fattezze di una sirena: durante la malattia, la sua pelle si squama e si sbianca, il suo corpo si raffredda e nei sogni di Samuel si muove come gli esemplari della nuova specie: «Nel sogno lei alzava il mento e il suo volto era bianco, senza occhi, le labbra carnose e bianco opaco, con piccoli denti aguzzi [...] i suoi capelli come alghe, era una massa indistinta, morta e viva, che si disfaceva contro di lui [...]» (Si p. 31).³³ Il rapporto di tensione che si attiva tra la descrizione delle sirene e quello dell'ambiente circostante produce in latenza un costante rimando al problema ecologico. In un mondo in cui l'esistenza sembra aver perso il suo significato (e il suo colore), le sirene si delineano come le uniche creature

³³ È la stessa Sadako che desidera diventare una sirena: «Per Sadako, le sirene erano creature bellissime. Trascorrevano ore nella vasca da bagno. Voleva essere una sirena. Così potrei vivere sotto l'oceano, lontana dal sole, diceva. Ma non ti divorerei dopo la monta, promesso» (Si p. 29). Non è l'unica umana ad assomigliare alle sirene: nel corso della storia, Samuel ricorda come alcune ragazze, ancora quando la specie era stata appena scoperta, avevano iniziato a dipingersi il corpo di verde, azzurro e argento (cfr. Si p. 41) e ricorda di aver incontrato un uomo travestito da sirena con un pezzo di stoffa a simularne la coda (cfr. Si pp. 43-44).

capaci di alludere a quella natura indomita, portatrice di vita e insieme di morte. Divengono allegoria della questione ecologica, non solo in quanto bestie assoggettate alla violenza umana, ma anche perché con la loro stessa figura rimandano a quell'ecosistema tramutato per via del cambiamento climatico. Il testo, così, appare attraversato da una rete di rimandi e simbologie che ne rafforzano la critica sociale cui s'allude attraverso l'evidente analogia con la società contemporanea. Così, la stessa malattia di cancro nero si dimostra la giusta punizione per la specie umana: «era, almeno così diceva il Mermaid Liberation Front, il giudizio di dio per quello che la specie umana aveva fatto alle sirene» (Si p. 10). Infatti, anche in questo caso, di fronte all'alterità si forma un plurale di specie: «le sirene smetteranno di vivere in fondo al mare e ci succederanno sulla Terra» (Si p. 19) perché «l'oceano non ci appartiene» (Si p. 126), ma appartiene invece a Mia e alla sua progenie, come è confermato con il finale della storia. Che in Pugno, la riflessione sull'alterità non-umana produca un ragionamento sulla specie umana emerge soprattutto nelle più recenti produzioni della scrittrice: si vedano in particolare la raccolta poetica *Noi* (2020) e il romanzo dalla scrittura ibrida e frammentata *Noi senza mondo* (2024).³⁴ In quest'ultimo, in particolare, si alternano racconto finzionale e scrittura saggistica con la menzione di numerosi intertesti (tra cui si annoverano sia romanzi che saggi) e in opposizione a *Il mondo senza di noi* di Weisman, il testo si propone di immaginare un nuovo modo di vivere sul pianeta a seguito di quei 'grandi incendi' cui s'accenna e che avrebbero in un primo momento privato l'Europa delle sue foreste.³⁵

La messa in scena del non-umano, dunque, si delinea non solo come una strategia per lo sviluppo traslato del tema ecologico, ma anche come un catalizzatore delle considerazioni sul ruolo della specie umana sul pianeta.³⁶ Quello che sembra, infatti, accumunare le diverse

³⁴ L. PUGNO, *Noi*, Mestre, Amos, 2020; EAD., *Noi senza mondo*, Venezia, Marsilio, 2024.

³⁵ Occorre notare che anche in questo caso la funzione utopica è assegnata allo sguardo, oltre che alla storia, di due bambine, Cora e Alice. Invece, che la stesura di *Sirene* e quella di *Noi senza mondo* siano connesse è rilevabile dalla diretta menzione dell'opera del 2007 nel testo di più recente realizzazione (cfr. *ivi*, p. 106).

³⁶ Emblematici in tal senso, risultano anche i titoli dei romanzi *Romanzo senza umani* di Paolo di Paolo (P. DI PAOLO, *Romanzo senza umani*, Milano, Feltrinelli, 2023) e *Gli uomini pesce* di Wu Ming I (WU MING I, *Gli*

narrazioni che sono state prese in esame nel corso della presente disamina, è il fatto che spesso emerga una prima persona plurale, che assume in sé non tanto (o non solo) un'istanza esistenziale dei personaggi, ma soprattutto che si fa carico di una visione di specie – ed è forse questa, la più interessante novità del romanzo nell'Antropocene.³⁷

III.3. Tra romanzo, romanzesco ed epica: il narratore, i personaggi funzione e l'impostazione corale

Nel corso della trattazione, si è notato come nelle narrazioni dell'Antropocene, nel momento in cui si cerca di rappresentare il cambiamento climatico e di considerarne le conseguenze (cfr. cap. I), nel momento in cui si osserva il paesaggio in rovina (cfr. capp. I e II) e nel momento in cui si entra in relazione con soggetti non-umani (cfr. III.2), vi sia la tendenza a impostare una riflessione declinata alla prima persona plurale. Si tratta di una prima persona plurale – introdotta a testo, in genere, da uno dei personaggi – che sottintenderebbe un 'noi, esseri umani' o un 'noi, abitanti della Terra', a seconda dei casi e che inaugurerebbe la formulazione di un giudizio rispetto al ruolo che la specie umana ha sul pianeta. Difatti, se l'insorgenza di un soggetto plurale spesso è correlata allo sviluppo di un ragionamento di matrice esistenziale (si pensi, per esempio, al 'noi' che ricorre spesso ne *La nausea* di Sartre), in questo frangente, poiché ciò che innesca il processo d'autoanalisi che coinvolge le voci del racconto non può essere circoscritto alla dimensione umana della vita – proprio perché le conseguenze dell'azione antropica generano un impatto anche su quello che è extra-umano –, appare allora evidente che il soggetto plurale si carichi anche d'una valenza etica, che orienta il processo di risemantizzazione ontologica dell'umano. Rilevata la necessità di ridefinire i confini tra umano e non-umano (cui il pensiero postumanista

uomini pesce, Torino, Einaudi, 2024), in cui, già a partire dal titolo, si invita il lettore a ragionare in un'ottica collettiva e che contrappone l'uomo a ciò che umano non è.

³⁷ In tal senso, occorre menzionare il capitolo *Narrations* del contributo: E. JAMES, *Narrative in the Anthropocene*, Columbus, The Ohio State University Press, 2022, pp. 145-174), all'interno del quale si è analizzato, tramite una prospettiva sociologica, l'uso della prima persona plurale e del narratore onnisciente in alcune fiction contemporanee che trattano della questione antropocenica. Non si tratta dell'unico lavoro sulle *we-narratives*, tuttavia uno dei pochi che problematizza, se pur da un altro punto di vista, l'uso generalizzato e assolutizzante del plurale, come si procederà a fare nelle pagine seguenti.

costituisce l'espressione paradigmatica), quello che risulta interessante constatare è come con il mutare della concezione del soggetto (e con l'esigenza di rendere estrinseca tale mutazione), cambi anche la conformazione dei rapporti interni dell'edificio romanzesco: «è in gioco la situazione stessa del romanzo, in rapporto col mutare della concezione del personaggio, anzi del soggetto in generale» (Segre 1991, p. 5). Non è solo il personaggio che potenzialmente trasforma la sua configurazione, i suoi agiti e le sue parole, ma ciò che cambia è il rapporto tra personaggio e storia, e cioè tra personaggio e costruzione artistica – e dunque, tra personaggio, narratore e autore. Se per Benjamin il romanziere, attraverso la messa in scena d'una vita pura e semplice, cerca di ripristinare l'unità uomo-mondo in modo da restituire senso all'esistenza, in relazione alla metamorfosi antropocenica, si presenta la necessità di riscrivere un significato che accolga al suo interno non solo il rapporto tra uomo e società (e cioè tra uomo e uomo) o tra uomo e mondo (inteso come la forma che il mondo assume agli occhi dell'uomo), ma che si faccia carico di una prospettiva che inserisce l'uomo in un tempo geo-storico e che ponga in relazione l'uomo con quello che umano non è. Non è solo «il significato della vita [...] il centro intorno a cui ruota il romanzo» (Benjamin 2011, p. 62), o meglio, quel significato non può trovarsi se non attraverso una prospettiva che superi l'antropocentrismo. Il significato della vita si colloca anche fuori del raggio della propria esistenza individuale, anche fuori dal rapporto che il soggetto intrattiene con il tempo storico e con il consorzio sociale, ossia si costruisce anche in relazione al rapporto che l'individuo instaura con il pianeta in quanto suo abitante, creatura tra le creature – rapporto che, sì, risulta condizionato dallo schema socio-culturale di riferimento, ma che non può essere ridotto soltanto a esso. È in tal senso che interviene a testo la prima persona plurale, quel soggetto-specie, che si ridisegna in relazione alla nuova organizzazione dei saperi. Tuttavia, la presenza di questo soggetto onnicomprensivo (o meglio: che così intende presentarsi) conferisce una patina di universalismo a una forma, come quella del romanzo che, di norma, si focalizza sul racconto di uno o più individui e dirige l'ermeneutica del racconto verso una *verità debole* (cfr. Vattimo, Rovatti 1983) o quantomeno incerta. Di conseguenza, è per rispondere all'esigenza d'espressione di un paradigma etico (l'*universale*

per l'appunto) che s'avanza l'ipotesi di quello che è stato definito da Ghosh come orientamento epico del romanzo (cfr. Ghosh 2017). Tale orientamento epico del racconto si struttura proprio attraverso una diversa organizzazione delle voci, in funzione dell'emersione di un paradigma etico e della sua adesione. Verrebbe meno quell'impostazione del romanzo come «*territorio in cui è sospeso ogni giudizio morale*» (Kundera 1994, p. 17). Il romanzo non è completamente avulso da qualsiasi valutazione etica,³⁸ tuttavia quest'ultimo si costruisce nella relazione che intercorre tra testo e lettore e dunque, attraverso una modalità «interrogativa ed esplorativa» (Raimondi 2007, p. 54): l'opera, cioè, non deve indicare una verità prestabilita, ma indurre il lettore a interpretare i fatti della storia in modo da elaborare una sua propria verità. La pretesa universalistica del soggetto-specie e del giudizio etico entro cui tale soggettività si immagina e si organizza, quindi, potenzialmente mette in crisi l'idea di romanzo come costruito che si realizza nel triplice movimento di costruzione-invenzione-ricezione. Tuttavia, sembra possibile mantenere l'interazione tra i diversi piani della costruzione romanzesca nel momento in cui, suggerisce Palumbo Mosca, si conferisce «profondità al discorso morale» (Palumbo Mosca 2014, p. 101), dove «dare profondità significa quindi in un primo luogo relativizzare: e l'idea generale di bene – mostrandone la radice storica e contingente, mai assolutizzabile – e la stessa persona morale» (*ibidem*). «Profondità» rimanda anche allo scavo psicologico delle contraddizioni che animano il personaggio, ossia la «persona morale» che agisce all'interno della vicenda: infatti, è attraverso il dispiegamento dell'azione dell'eroe e delle motivazioni che fondano tale azione che il lettore può formulare un eventuale giudizio. Il lettore, quindi, «è chiamato a identificarsi con il personaggio (ad accogliere emotivamente in sé la sua esperienza) pur rimanendo anche se stesso; ovvero: conservando una distanza critica che

³⁸ È lo stesso Kundera a puntualizzarlo: «Sospendere il giudizio morale non costituisce l'immoralità del romanzo bensì la sua *morale*, una morale che si contrappone alla inveterata pratica umana che consiste nel giudicare subito e di continuo tutto e tutti – nel giudicare prima di e senza aver capito. Dal punto di vista della sapienza del romanzo questa fervida disponibilità a giudicare è la più esecrabile sciocchezza, il peggiore di tutti i mali. Non che il romanziere contesti in assoluto la legittimità del giudizio morale: egli si limita a *spostarlo oltre i confini del romanzo*» (M. KUNDERA, *I testamenti traditi*, trad. it. di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1994, I ed. Paris 1993, p. 17, ultimo corsivo mio).

gli permette di valutare i contenuti di tale esperienza» (*ivi*, p. 102). Dunque, per attivare la distanza critica del lettore, è necessario dare profondità e dunque, relativizzare la prospettiva del personaggio, processo che s'invera grazie anche all'intervento delle altre voci del racconto, quelle degli altri personaggi e del narratore. Allora, è l'intera costruzione dell'edificio romanzesco ad avvalorare l'invocazione della prima persona plurale: la prospettiva che il «noi» soggetto-specie introduce a testo deve essere convalidata non solo attraverso lo sviluppo della storia, non solo grazie allo statuto del personaggio che lo richiama, ma occorre che si evolva in relazione alla dialettica (mutevole e cangiante), di eroe e narratore, di personaggi e storia. In tal senso, appare utile tornare a ragionare su alcune considerazioni di Bachtin. Per Bachtin, il personaggio si realizza come autonomia, che è prima di tutto autonomia di pensiero e parola: «l'eroe è ideologicamente autorevole e autonomo, esso è concepito come autore di un proprio ideologema» (Bachtin 1976, p. 11) ed egli si esprime come se fosse «non l'oggetto della parola dell'autore, ma l'intero e legittimo portatore della sua propria parola» (*ibidem*). Il romanziere deve investire la prospettiva del personaggio di valore e significanza e riconoscerne la libertà, quasi che fosse un essere umano, anche se di carta. Riconosciuta l'autonomia dell'eroe, il personaggio diventa un'entità cui bisogna accostarsi per entrarci in dialogo:

Il personaggio è portatore di una parola pienamente valida, e non oggetto muto e senza voce della parola dell'autore. Il disegno dell'autore circa il personaggio è *disegno circa la parola*. Perciò anche la parola dell'autore circa il personaggio è la *parola circa la parola*. Essa è orientata sul personaggio come sulla parola e perciò dialogicamente rivolta ad esso. L'autore parla in tutta la struttura del suo romanzo non *del* personaggio ma *col* personaggio. (*ivi*, pp. 86-87)

Di conseguenza, il rapporto che intercorre tra l'eroe e il suo creatore (e spesso anche con il suo locutore, ossia il narratore) «ha sempre un carattere di tensione e di principio» (Bachtin 1988, p. 157). Allora, la prima specificità fondante della forma romanzo si individua nella creazione di questa tensione, che si struttura come un divenire, che nel corso dell'arco narrativo sia mutevole e non necessiti di soluzione, proprio perché è così che si può produrre un primo abbozzo di quell'«autentica polifonia delle voci pienamente autonome»

(Bachtin 1976, p. 12). Nel rapporto tra autore e personaggio deve generarsi un equilibrio in modo che siano rispettate le «due logiche» che muovono l'opera (Bachtin 1988, p. 179).³⁹ Il critico russo riconoscendo l'esistenza della logica della storia propria dell'eroe e della logica della costruzione artistica, sottolinea l'importanza della funzione estetica del romanzo, poiché è proprio all'interno della logica della forma che si iscrive il contenuto ed è nell'interazione tra esse che si determina la tensione⁴⁰ e dunque, il senso dell'opera. A tal proposito, è l'autore che dispone e modula l'organizzazione delle diverse voci, grazie alle quali si realizza la tensione narrativa. Può accadere che la posizione dell'autore e quella del narratore si trovino a convergere in un rapporto di tangenza, tuttavia, quello che, invece, non deve verificarsi è che ci sia piena coincidenza tra gli orizzonti epistemici di autore,⁴¹ narratore e personaggio. In tal caso, si riconosce la crisi della funzione autoriale e della sua visione progettante:

La crisi della funzione dell'autore può prendere anche un'altra direzione: la posizione di extralocalità può cominciare verso quella etica, perdendo la sua originalità puramente estetica. Si attenua l'interesse per la pura fenomenicità e la pura evidenzialità della vita, per il suo acquietato compimento nel presente e nel passato; non il futuro

³⁹ Per completezza si riporta l'intero passaggio: «Due logiche governa l'opera d'arte: la logica dell'eroe e la logica dell'autore, la logica del contenuto e la logica della forma. [...] L'eroe non può essere creato dal principio con elementi puramente estetici, non può essere 'confezionato': in tal caso esso non sarà vivo e non si 'sentirà' la sua valenza puramente estetica. L'autore non può *inventare* un eroe privo di ogni autonomia rispetto all'atto creativo dell'autore, atto che gli dà convalida e forma. L'autore-artista pre-trova l'eroe come dato indipendente dal suo atto puramente artistico e non può generare da sé l'eroe, che allora non riuscirebbe convincente.» (M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, trad. it e curatela di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1988; I ed.: Moskva, 1979; p. 179). Già all'inizio del saggio si specifica quale ordine segua il rapporto tra le due logiche: «L'interesse vitale (etico-conoscitivo) dell'eroe per l'evento è inglobato dall'interesse artistico dell'autore. In questo senso l'oggettività estetica opera in una prospettiva diversa dall'oggettività conoscitiva e etica [...] per l'oggettività estetica il centro di valore è la totalità dell'eroe e dell'evento che lo riguarda, totalità alla quale devono essere subordinati tutti i valori etici e conoscitivi; l'oggettività estetica abbraccia e ingloba quella etico-conoscitiva» (*ivi*, p. 13).

⁴⁰ «Dobbiamo sentire nell'opera la viva resistenza della realtà eventuale dell'esistenza: dove questa resistenza non c'è, dove non c'è uno sbocco nell'evento di valore dell'esistenza, si ha un'opera elucubrata e priva di qualsiasi persuasività artistica» (M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 1976, I ed.: Leningrad 1929; I ed. it. Torino 1968, p. 180).

⁴¹ Per il concetto di orizzonte epistemico (elaborato sulla scia dello jaussiano orizzonte d'attesa), si rimanda al saggio *Intrecci di voci*, in cui Segre sottolinea come, nel momento in cui l'autore monopolizza la visione sulla storia narrata, viene meno la dialettica tra i diversi livelli narrativi (cfr. ID., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 17-21).

assoluto, ma quello prossimo, sociale (e persino politico), il piano prossimo moralmente cogente del futuro disgrega la stabilità dei confini dell'uomo e del suo mondo. (*ivi*, pp. 184-185)

È la dialettica dei diversi piani narrativi che garantisce il primo grado di tensione, che fa emergere le contraddizioni interne alle visioni dei singoli attanti e che produce le condizioni per la strutturazione di una narrazione veramente polifonica: quando tale dialettica è soppressa e i piani narrativi tendono a confluire in un unico punto di vista, il racconto diventa monologico. Quindi, è vero che la pluralità delle voci è alla base della polifonia narrativa, ma ciò che risulta fondamentale sono la posizione dell'autore e quella del narratore in relazione allo statuto dei personaggi. Il romanzo, allora, si compie – compie il suo dovere *morale* (cfr. Kundera 1994, p. 17) – attraverso la differenziazione delle posture narrative. Tuttavia, spesso l'introduzione del paradigma etico interviene proprio annullando la distinzione degli orizzonti epistemici delle diverse voci (è quello che succede per esempio nei romanzi di Mezzalama o Arpaia, ossia in quei casi in cui si è individuata la predominanza della funzione *storytelling*). Così, anche nel momento in cui si mette in scena un numero cospicuo di personaggi, con il relativo approfondimento del filone narrativo e dunque, anche quando si conferisce un'impostazione corale al racconto, il rischio è che non si realizzi una vera e propria polifonia: è il caso dei romanzi a impostazione epica.⁴² Anche ne *Il sussurro del mondo* di Powers, in cui si elaborano interessanti soluzioni formali (come si è esplicitato in precedenza, la narrazione è guidata dalla 'voce' e dalla temporalità degli alberi che partecipano delle vite dei vari personaggi), è secondo la linea del paradigma etico che si evolve e si risolve la storia: è il desiderio di infondere un messaggio ecologico

⁴² Nelle narrazioni a orientamento epico come quelle di Ghosh, si rileva un duplice problema, uno, come esplicitato (cfr. *infra*, cap. I), relativo alla costruzione estetica della macchina narrativa (tale per cui si finisce per sfruttare maggiormente i modi del romanzesco-melodrammatico), l'altro di carattere sociologico. Come messo in luce da Giglioli in un'intervista, quando si decide di optare per questa soluzione formale (l'osservazione è formulata in relazione all'impostazione epica dell'esperimento di scrittura collettiva di *Insorgiamo. Diario collettivo di una lotta operaia*, del Collettivo di fabbrica GKN), occorre «tenere conto della nostra attuale antropologia», «tenere conto di quattro secoli di moderno, di pensiero individualista» (D. MARRA, *Trauma e agency nell'arte – Intervista a Daniele Giglioli*, «lay0utmagazine», 7 marzo 2023; ultima consultazione: 15 marzo 2025; <https://www.layoutmagazine.it/intervista-daniele-giglioli-trauma-agency-arte/>).

attraverso il testo che dirige lo sviluppo dell'intreccio, che plasma il pensiero dei personaggi e che struttura, così, il significato del testo.

Anche il soggetto-specie risulta intrinsecamente connesso all'impostazione etica del racconto, dato che, come si è delineato all'inizio del paragrafo, in genere, rimanda al superamento di una prospettiva meramente esistenziale e innesta un'analisi rispetto al ruolo degli esseri umani sul e in relazione al pianeta, ai suoi abitanti, ai suoi luoghi ed ecosistemi. L'evocazione della prima persona plurale non ha la stessa valenza nei singoli romanzi che si sono esaminati nel corso della trattazione – o meglio: può avere lo stesso valore in qualità di sintomo, ossia si riconosce come espressione di un'esigenza sociale di immaginarsi e iscriversi all'interno di una collettività di specie. Tuttavia, l'introduzione del 'noi' nei diversi romanzi analizzati non risponde degli stessi meccanismi sul piano dell'efficacia narrativa. Quel soggetto plurale che si introduce come una figura, come un personaggio collettivo all'interno del testo deve essere configurato nello stesso modo in cui si costruisce un qualsiasi altro personaggio⁴³ – occorre, cioè, scavarlo, approfondirlo e dunque, *relativizzarlo*. Nel complesso, si possono distinguere due macro-categorie situazionali: i romanzi in cui l'esigenza comunicativa del problema ecologico guida la progettazione artistica del testo (che, nel concreto, presenta personaggi-funzione dall'evoluzione psicologica limitata e un intreccio romanzesco-melodrammatico che si risolve in una sostanziale monologia delle voci) (1) e i romanzi in cui la menzione del 'noi' risulta giustificata dai modi attraverso cui si produce il racconto (per esempio, l'interferenza dei moduli della fiaba ne legittimano l'impiego diretto, come accade in *Dio il Diavolo e la Mosca* di Vassalli) o da una costruzione in divenire che si inverte nel corso della storia e sulla base dei personaggi che vi intervengono o delle situazioni che si presentano (per esempio, in *Canto degli alberi*, la riflessione sull'umanità si realizza attraverso l'incontro con l'Altro, ossia con i personaggi-vegetali che possono pronunciare di contrasto il 'voi') (2).

⁴³ Il che significa in un'ottica bachtiniana che il personaggio si modella in relazione alla storia e viceversa: «i personaggi sono generati dall'intreccio stesso» e al contempo, «l'intreccio non è soltanto il loro vestito: è il corpo e l'anima loro» (M. BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., pp. 136-137).

Nella prima macro-categoria di casi, i personaggi-funzione (cfr. *infra* cap. I, pp. 82-88), cui in genere è affidata la menzione del soggetto-specie, sono individui che presentano un approfondimento psicologico ridotto,⁴⁴ sono conformati come «personaggi piatti» (Forster 1968, p. 79),⁴⁵ così che anche l'evocazione del 'noi' soggetto-specie risponde della stessa logica di costruzione: spesso, la prima persona plurale è usata in una riflessione che il personaggio matura, ma, poiché egli si delinea come un corpo vuoto, messaggero della parola e dell'intento etico dell'autore, il 'noi' allo stesso modo si presenta come una costruzione fittizia, come semplice e inconsistente enunciazione, espressione dell'imperativo etico che guida i propositi narrativi dell'autore. Se il pensiero del personaggio tende a coincidere con quello dell'autore (o a organizzarsi in un rapporto di tangenza) e la stessa cosa si verifica in relazione al narratore, viene meno la distanza critica che consentirebbe al lettore di concepire una propria idea rispetto alla situazione rappresentata. Così, «nel tentativo di rendere il mondo moralmente intellegibile» (Brooks 1985, p. 66), si procede nell'assolutizzazione delle convinzioni dei personaggi rappresentati, ma, poiché essi risultano più *ficti* che esemplari di *homo sapiens* (cfr. Forster 1968, p. 66), la loro monodimensionalità finisce per infondere soltanto una leziosa patina melodrammatica al racconto.⁴⁶ Vacuo e artificioso, il soggetto-specie che si genera in queste situazioni appare

⁴⁴ I personaggi-funzione, anche se presentano un livello maggiore di particolarizzazione dei tratti e delle qualità individuali, si configurano in modo simile al tipo o al carattere: « «se il carattere si stabilisce rispetto ai valori ultimi della visione del mondo, si correla direttamente coi valori ultimi, esprime l'orientamento etico-conoscitivo dell'uomo nel mondo e sembra avvicinarsi ai confini immediati dell'esistenza, il tipo, allora, è lontano dai confini del mondo ed esprime l'orientamento dell'uomo nei confronti dei valori già concretizzati e limitati dall'epoca e dall'ambiente, dei *beni*, cioè del senso già divenuto esistenza [...]» (M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, cit., p. 164). Si usa l'espressione 'personaggi-funzione' per enfatizzare il fatto che rispondono a precise funzioni assegnate dall'autore (es.: al personaggio scienziato/esperto, che si è più volte incontrato, è affidato il compito di spiegare le conseguenze del cambiamento climatico) e non posseggono piena autonomia d'azione.

⁴⁵ Forster distingue tra personaggi tondi e personaggi piatti; questi ultimi «sono costruiti attorno ad un'unica idea o qualità» e «il personaggio davvero piatto, limitato alla sua definizione lineare, può venir espresso con una sola frase [...]» che «non è la sua *idée fixe*, perché in lui nulla esiste in cui possa fissarsi un'idea. È lui stesso l'idea [...]» (E. M. FORSTER, *Aspetti del romanzo. Analisi delle ragioni narrative*, trad. it. di C. Pavolini, Milano, Il saggiatore, 1968; I ed.: London 1927; I ed. it.: Milano 1963, p. 78).

⁴⁶ Sullo statuto dei personaggi del melodramma, Brooks scrive: «Buoni o cattivi, i personaggi spiccano per la loro integrità, la determinazione totale con cui seguono fino in fondo il loro modo di essere o reagiscono a congiunture critiche: essi vivono costantemente in situazioni esterne, con destini per qualche verso esemplari, e le peripezie che subiscono devono essere frequenti e assolute al tempo stesso, presentando

credibile solo a quel lettore ingenuo che aderisce pienamente alla logica morale proposta e che ricerca a testo un rispecchiamento delle proprie (incensate) credenze.

Nelle narrazioni così strutturate, sembra venga a mancare o s'indebolisca la fiducia riposta in quello spazio «sospeso in un altrove tessuto di ombre e fantasmi» (Raimondi 2007, p. 11), ossia la dimensione della ricezione dell'opera da parte del lettore, che raccoglie le tracce delle diverse prospettive e visioni rispetto agli eventi raccontati: è soltanto lì, e cioè nella dimensione della «comprensione» prodotta dalla «separazione», ossia dalla distanza critica, che «appare chiaro che l'estetica dell'interprete o dell'esecutore deve convertirsi in un'etica» (*ivi*, pp. 18-19).

III.4. Noi: esistiamo davvero? - Esseri umani, essere terrestri: una ricognizione sull'uso della prima persona plurale nelle narrazioni antropocentriche

Nella seconda macro-categoria, come si è anticipato nel paragrafo precedente, il riferimento a un soggetto collettivo è convalidato dalle strutture attraverso cui si modula il racconto e/o dalla costruzione progressiva dello stesso lungo l'arco narrativo. Così, l'organizzazione narrativa per frammenti o quadretti, con la relativa comparsa sulla scena di numerosi personaggi-tipo,⁴⁷ correlata all'impiego di strategie narrative che rimandano alla fiaba, nel caso di *Dio il Diavolo e la Mosca* di Vassalli, legittima la menzione del 'noi': la struttura schematica e lineare della fiaba, le radici comiche, la portata simbolica e lo scopo morale che sono intrinseci al genere costituiscono il contesto ideale per l'impiego del 'noi'

alternativamente la vittoria del bianco e del nero, e in ciascuna fase fornendo l'enunciazione più completa possibile di quell'esperienza transitoria. La polarizzazione non è solo un principio drammatico, ma il mezzo grazie al quale vengono identificate, definite, chiarite e rese operanti le condizioni etiche assolute su cui il dramma si basa» (P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, trad. it. di D. Fink, Parma, Pratiche, 1985; I ed. Yale, 1976; p. 58.). Sono costruiti, cioè, come personaggi piatti che seguono il «manicheismo» di bene e male (*ibidem*), su cui si fonda il melodrammatico; se di esso, si isolano soltanto i modi, si può notare come essi possano essere riprodotti anche al di fuori dei confini di genere, come è stato più volte sostenuto nell'arco di questa trattazione (e in relazione al romanzo del primo Ottocento in: G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011). Inoltre, come suggerisce già Forster, i personaggi tipizzati funzionano meglio nelle situazioni comiche, che in quelle tragico-serie (cfr. E. M. FORSTER, *Aspetti del romanzo*, cit., p. 83): per questo motivo, personaggi tipizzati ma inseriti in un contesto fiabesco non producono lo stesso effetto.

⁴⁷ Qui, si tratta proprio di tipi nel senso che gli conferisce Bachtin: «il tipo è una posizione *passiva* di una persona collettiva» ((M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, cit., p. 165).

soggetto-specie, mentre i personaggi-tipo, ossia individui solo abbozzati, quasi del tutto privi di profondità psicologica diventano, già loro, anticipazione di quel soggetto collettivo. Dispositivi formali che ricordano il fiabesco e che attingono dal fantastico-meraviglioso sono presenti anche in *Canto degli alberi* di Moresco, ma, in questo caso, la prima persona plurale è costruita per contrasto o sottrazione, ossia attraverso l'uso del 'voi', pronunciato dal coro di alberi, che dunque costituiscono un'altra collettività. Cosa succede, invece, se il contesto in cui germina il soggetto-specie è serio-realistico? Nel caso de *La vita in tempo di pace* di Pecoraro, la disamina social-esistenziale introdotta dal monologo del protagonista crea le condizioni necessarie per l'uso di un soggetto collettivo e infatti, il pronome di prima persona personale è più volte evocato lungo nel corso del racconto. Tuttavia, il referente del 'noi' è mutevole e cangiante, assorbe diverse sfumature di significato o il soggetto rimane ambiguo. Così, il soggetto collettivo è costruito su molteplici livelli e gradazioni: oltre agli usi influenzati dal contesto in cui sono presenti più attori sulla scena, con il 'noi', si allude al nucleo familiare (cfr. VTP p. 177), all'appartenenza alla comunità studentesco-universitaria (cfr. VTP p. 244) o a quella corporativo-professionale (noi tecnici, cfr. VTP p. 31; noi del Ministero, cfr. VTP p. 53), all'adesione all'impegno politico (cfr. VTP p. 256) oppure connota una generazione (noi del Sessantotto, cfr. VTP p. 232 o noi del Tempo di Pace, cfr. VTP p. 228) un genere (noi uomini, cfr. VTP p. 127), una nazionalità (noi italiani o peninsulari, cfr. VTP p. 76) o una cultura (noi Occidentali, cfr. VTP p. 222). Quelle riportate sono soltanto alcune delle occorrenze della prima persona plurale che, dunque, interviene a testo per diverse ragioni, *in primis* in funzione di una comprensione analitica della realtà.⁴⁸ Il plurale,

⁴⁸ E fa specie che il racconto si apra fin dalla prima pagina con un 'noi' pronunciato dal narratore per esprimere la percezione comune e stereotipata della figura del tecnico: «Noi tutti ci aspettiamo dai tecnici solo quei sani pragmatismi e positivismi che consentono agli ignoranti, come agli intellettuali puri, di prendere un aereo, di percorrere un ponte in automobile, di salire su un treno, una nave, con ragionevoli probabilità di non lasciarci la pelle. I tecnici fanno sì che esistano oggetti chiamati case, ponti, aerei, treni, gallerie, razzi, satelliti e stazioni spaziali, automobili, computer eccetera e noi li vogliamo simili ai loro ritrovati, conformi all'oggetto delle loro attenzioni. Li vogliamo disincantati e attenti, neutrali rispetto alle cose della politica, anche se li immaginiamo difficili da ingannare, perché propensi alla verifica e restii a dare più importanza alle parole che ai fatti. I tecnici li vogliamo non-sofisticati, meglio se un po' ignoranti. Insomma ci fidiamo di più se sembrano distaccati e un po' ottusi, se gli vediamo in mano un giallo piuttosto che un libro di poesie. Non ci aspettiamo

poi, è usato per espandere la riflessione esistenziale oltre il punto di vista intrasoggettivo (per esempio: cfr.: VTP p. 396 e ss.). Tuttavia, l'introspezione analitica di Brandani, l'attenzione che egli manifesta per i micro e i macro-accadimenti e il pensiero neodarwiniano che soggiace all'impianto narrativo concorrono al superamento della prospettiva esistenziale. Infatti, la visione di specie emerge nel momento in cui o la meditazione assume una piega biologica (come quando Ivo riflette sui piedi umani, come mani deformate e rimanda al processo evolutivo interno alla specie, per cui «noi siamo stati creati così, *con i piedi*», alludendo al passaggio dallo stadio di primate a quello di ominide; VTP p. 29) o il soggetto interpretante si sofferma a considerare il movimento o l'esistenza del non-umano. Nel capitolo introduttivo, per esempio, quando si ragiona sui parassiti che penetrano «il nostro inviolabile recinto corporale» (VTP p. 14 e ss.) come metafora per esplicare il clima dell'invasione di Costantinopoli, si ricorre a un plurale che rimarca una differenza tra alterità e non-umano, una differenza i cui confini appaiono sfumati (si veda il discorso sulla defecazione che apre al problema della sovrappopolazione del pianeta; cfr. VTP p. 453 e ss.). Il soggetto-specie è, poi, evocato in relazione all'idea che si ha di natura, ossia incontaminata (mentre «i contaminatori [...] siamo noi tutti», VTP p. 138) e al tempo stesso addomesticata e dominabile per via di una presunta superiorità della specie umana sulle altre (mentre siamo noi che «fungiamo da pascolo per migliaia di specie», VTP p. 20). Che sia la specie umana a rovinare l'equilibrio naturale emerge di fronte alla scomparsa dei pesci, anche se «facciamo finta di niente» (VTP p. 105) e allora, di fronte alle piogge torrenziali e all'esondazione del Tevere, si può affermare che «ce lo meritiamo» (VTP p. 46).⁴⁹ Infine, Brandani nella sua riflessione, si apre alla considerazione di tutti gli esseri viventi:

Si dice che la matematica della vita è la chimica, va bene, ma perché?

da un ingegnere ossessioni e risentimenti come quelle che abitavano nella mente di Ivo Brandani.» (VTP pp. 9-10).

⁴⁹ Interessante che un riferimento all'umanità tutta compaia anche nel discorso anticapitalista tenuto da Molteni ai suoi studenti: il capitalismo distruggerà tutto, dice, compreso «il pianeta su cui poggiamo i piedi» (VTP p. 245).

Cioè, perché la matematica non ce la fa con la vita? Perché è capace di rappresentare solo alcuni, pochissimi, tra i fenomeni della non-vita?

Noi viventi siamo troppo caotici, Brandani, siamo conformazione, non forma, abbiamo contorni a-geometrici, mutevoli, indeterminati come quelli delle nuvole, come i confini delle nazioni sulle carte geografiche, come le chiome degli alberi... È il caos, questo... La conformazione, cioè la non-forma delle cose deriva direttamente dal Big Bang... Come pretendiamo che ci sia ordine se viviamo, anzi siamo, cioè che resta di un'esplosione? Anzi, no, non siamo il residuo del Big Bang, siamo il Big Bang, perché l'esplosione è ancora in atto [...]. (VTP pp. 80-81)

Tuttavia, nel corso della narrazione, le diverse tipologie di soggetto plurale si susseguono una dopo l'altra e risultano, così, accostate, commensurate e sovrapposte. Uno dei brani in cui il procedimento della commistione dei referenti risulta meglio rilevabile è proprio quello del monologo delirante e febbrile delle ultime pagine del romanzo (VTP p. 496 e ss.). Il discorso declinato al plurale si genera in relazione all'assetto della penisola italiana e dei suoi abitanti, poi s'apre a una prospettiva più generale («E pensare che l'unico compito che avremmo, in quanto umani [...]») per poi ricordare che ciò che si attribuisce all'innatismo dell'animo umano è in realtà frutto di un processo culturale e così, il ragionamento torna a focalizzarsi su una prospettiva personale, poi nazionale e subito dopo, sembra ampliare ancora il raggio della sua valutazione:

[...] abbiamo fatto l'Unificazione e ci è andata male? Amen, ci riproveremo quando ci saranno le condizioni... Fosse solo questo non sarebbe poi un gran dramma... il problema è il massacro... Sì, il massacro delle cose [...] in tutti questi anni ci siamo levati ogni giorno un po' di natura... Abbiamo fatto del territorio una cosa senza senso [...] Quello che chiamiamo 'natura' non è altro che una roba già addomesticata e residuale... [...]. (VTP p. 500)

Allora, con il monologo di Brandani, si dà voce a una collettività non sempre definita, che, pur non aderendo uniformemente a un unico punto di vista, riesce, nella fusione dei diversi gruppi, a individuare dei punti di giunzione, come cerchi che si intersecano. Lo statuto del 'noi' si rivela spesso ambiguo e ondivago, ma proprio per questo motivo, diventa più credibile, proprio per la negazione del suo assoluto. Si può osservare lo stesso meccanismo di costruzione del soggetto collettivo anche nel romanzo successivo di

Pecoraro, ossia *Lo stradone* (2019; St2 per le citazioni), che tuttavia presenta un impianto narrativo prettamente monofonico (e dunque potenzialmente monologico). La voce dell'anonimo protagonista è la stessa che narra la storia (o meglio: che espone il resoconto) e inoltre, nel capitolo finale, *Epilogo*, la voce narrante sembrerebbe conformarsi con quella dell'autore (lo confermerebbero l'apposizione del luogo e della data di composizione del romanzo):⁵⁰ in tal senso, la posizione dell'eroe sarebbe conformata a quella dell'autore (cfr. Bachtin 1988). Tuttavia, le opinioni espresse nel lungo monologo non appaiono mai definitive e rigide, ma sono costantemente ritratte, aggiornate, rimodulate: l'io oscilla da una posa di critica nei confronti della società dalla quale s'innalza e si estranea, a un atteggiamento d'autoanalisi e giudizio, che si rivelano quasi sempre negativi (in breve: alla critica si accosta sempre l'autocritica; si veda per esempio la tirata sulla figura del pensionato che corrisponde anche a un'autovalutazione, St2 p. 45 o la definizione che il soggetto si conferisce: «io, inutile molecola impregnata d'Occidente e di Ristagno», St2 p. 204). Nella formulazione del giudizio rispetto alla società (questo l'intento del protagonista, si ricorda), il soggetto s'arrogia il diritto di passare al vaglio gli abitanti del quartiere dello Stradone o i cittadini della Città di Dio, aggregato umano cui si contrappone e di cui, al tempo stesso, fa parte sicché si crea una fluttuante contrapposizione tra io-voi-noi. Anche in questo caso, il soggetto collettivo cambia costantemente il suo referente, in un continuo processo di relativizzazione del personaggio plurale: oscillante e variabile è la postura dell'io,⁵¹ allo stesso modo si costruisce quella della prima persona plurale. Così, come ne *La vita in tempo di pace*, anche qui, il soggetto collettivo può designare diversi referenti a seconda dei casi: si prende in considerazione la vita di coppia (cfr. St2 p. 302), si allude all'appartenenza a un luogo (noi della Palazzata, cfr. St2 p. 358; noi del Porcacci, cfr. St2 p. 429; noi dello Stradone,

⁵⁰ Nel primo romanzo, invece, oltre a essere messi in scena numerosi attori evocati attraverso le reminiscenze e i ricordi di Ivo, è la stessa posizione del narratore che garantisce il movimento delle voci. Corale è, invece, l'impostazione dell'ultimo romanzo di Pecoraro, *Solo vera è l'estate* (2023).

⁵¹ In tal senso, si noti che il soggetto non si esprime soltanto con la prima persona singolare, ma costruisce il suo discorso usando anche la seconda (cfr.: St2: p. 407) e la terza persona (cfr. St2 pp. 412-414), come se, per l'appunto, fosse anch'egli oggetto della sua stessa esaminazione.

cfr. St2 p. 134; noi del Quadrante cfr. St2 p. 395; noi peninsulari cfr. St2 p. 210) o a una generazione (noi novecenteschi cfr. St2 p. 386; noi pensionati cfr. St2 p. 141; noi del Ristagno cfr. St2 p. 127). Si rinvia alla classe sociale o all'adesione alla stessa matrice culturale (noi del Ministero cfr. St2 p. 65; noi comunisti cfr. St2 p. 143; noi del ceto medio esteso cfr. St2 p. 201; noi occidentali cfr. St2 p. 209), oltre all'esigenza dell'io di rispondere alla questione esistenziale («essere ed esserci è sempre stato il problema per me, ma adesso è *il problema*» St2 p. 360). Come ne *La vita in tempo di pace*, il soggetto-specie si manifesta in relazione al funzionamento cognitivo e biologico dell'essere umano (rilevabile in St2 p. 326 e 328 dove si prende in considerazione la conformazione del cranio umano, in St2 p. 350 in cui si descrive la struttura del codice genetico e, con maggiore ambiguità, in St2 p. 295, cui si rimanda alle «nostre menti» e alla capacità di adattamento dell'uomo) o in relazione alla riflessione sulla natura e sul non-umano (per esempio, cfr. St2 p. 340, p. 404, p. 397 e ss. e, più equivoco e oscillante, a p. 433 e ss., nel momento in cui si evoca il riscaldamento globale).

Anche ne *Lo stradone*, non si segue una vera e propria *escalation* nella proposizione a testo dei diversi soggetti collettivi (da quello di minor portata fino a quello di specie), ma essi vengono mescolati e confusi così che la prima persona plurale si costruisce nella somma e nella sottrazione, nella vicinanza e nella separazione, ma il suo statuto non è mai dato per assodato. L'indagine del soggetto si snoda tra un gruppo e un altro forse per rispondere al bisogno di circoscrivere i confini della propria identità:⁵²

A un certo punto devi dire chi sei, o almeno provarci. Dirlo a te stesso e poi eventualmente a soggetti terzi, qualora siano interessati---ne trovo sempre di meno. Devi tentare di definire la bolla culturale cui appartieni, anche se in questo caso meglio usare la parola «generazione», perché la tua auto-identificazione non può che partire dal quando e dal dove sei nato. (St2 p. 287)

Se lo statuto del soggetto si allinea al *frame* teorico per cui l'individuo dell'età contemporanea risulta sempre più atomizzato (cfr. Bauman 2011), al tempo stesso si rileva

⁵² In un processo, quello della ricerca della definizione del soggetto che ha le sue radici nel primo Novecento così come d'influenza primonovecentesca si delinea l'opera di Pecoraro.

l'esigenza di fuoriuscire dalla prospettiva unilaterale della propria interiorità – esigenza che si esprime a testo non solo attraverso l'uso ricorrente del pronome plurale, ma anche attraverso la registrazione e l'invenzione delle voci all'interno del monologo.⁵³ Fin dall'inizio del romanzo (cfr. St2 p. 13), il discorso dell'anonimo, infatti, è interrotto dalle battute in dialetto romanesco delle persone che egli incontra per strada o con cui s'intrattiene nel bar del quartiere. Non si può parlare di personaggi veri e propri, dato che entrano in scena pronunciando una sola frase, spesso senza che sia menzionato nemmeno il loro nome ed escono, come delle vere e proprie comparse. Tuttavia, sono le voci dello Stradone che restituiscono sia l'idea del tessuto sociale del luogo analizzato, sia conferiscono corpo a quel soggetto plurale più volte evocato: 'noi dello Stradone' (con le sue varianti) non è una denominazione vuota, che non trova corrispondenza nella realtà della *fiction*, ma rimanda a quelle configurazioni tipizzate prodotte proprio attraverso la parola assimilata all'interno del monologo. Di questo soggetto collettivo, si esplorano, poi, le radici e la storia, attraverso la rievocazione del leggendario passaggio di Lenin in visita ai fornaciai del Quadrante: nell'episodio inventato, la voce del protagonista si eclissa a favore della messa in scena di personaggi reali e fittizi, tutti operai o abitanti del quartiere. Proprio perché il movimento logico che determina la struttura narrativa de *Lo stradone* è quello della Storia (cfr. *infra*, p. II.5), a seguito dell'introduzione delle figure degli operai della Sacca, l'anonimo si premura di ricostruirne la storia collettiva, rifacendosi a testimonianze individuali:

Nella seconda metà degli anni Ottanta del Ventesimo Secolo, quando la vicenda industriale, insediativa e politica del Quadrante è praticamente terminata e i roboti che l'hanno vissuta sono in pensione o sono morti e i loro che l'hanno vissuta sono in pensione o sono morti e i loro figli, affrancati dalla fornace, sono da tempo usciti dalla Sacca in cerca di altri lavori e i figli di questi figli abitano altrove e non sanno praticamente più niente di ciò che vi accadde, squadre di sociologi cominciano a

⁵³ Non si tratta della schizofrenica descrizione di joyciana memoria, più espressione di un impulso incontrollato del bisogno di sciogliersi nel reale, conseguenza della parcellizzazione del soggetto, ma sembra che, constatata l'impossibilità di una ricomposizione unitaria dell'identità, l'individuo avvii un processo di ricostruzione dell'ipseità attraverso ciò sta fuori di sé e non in un meccanismo di *transfer*, ma in un'ottica di continua rimodulazione ondulatoria, ragionata e consapevole, come se dicesse 'sono tutte queste cose e nessuna di esse può definirmi completamente'.

studiarla. Nel momento in cui la pentola della Storia smette di bollire si mette in moto l'accademia e comincia a raccogliere i cocci sparsi dappertutto, mette al sicuro testimonianze, ricostruisce i dati ambientali culturali produttivi, ricompone per quanto possibile il quadro generale e, quando ci riesce, alcuni destini individuali. E lo fa implicitamente naturalmente inevitabilmente parteggiando per i roboti, come del resto farò io *referendo di seconda mano le loro testimonianze e a mia volta immaginandone alcune*. (St2 p. 175)

Così, si riproducono le voci di Pierina (che dà nome anche al tredicesimo capitolo), Giovanni, Romano, Marcella, etc. (cfr. St2 p. 177 e ss.) che raccontano ognuno un piccolo tassello della storia della classe operaia del quartiere. La ricostruzione prosegue, poi, nei capitoli *La Sacca*, *Rossi*, *La nostra meta*, *Monoliti*, *Vita de Palazzi*, così che la struttura prettamente saggistica del romanzo risulta rinvigorita e resa vivida proprio grazie alla componente finzionale e all'articolazione della prospettiva personale dei diversi attori immaginari.⁵⁴ Se la comunità del quartiere della Sacca si muoveva come un unico corpo, socio-culturale e politico, ai tempi delle fornaci e delle fabbriche, ora il quartiere risente della disgregazione e dell'assenza di una corrispondenza identitaria: è proprio attraverso il confronto tra passato e presente e attraverso la constatazione della perdita di significato che contraddistingue la società odierna, che s'apre, quasi paradossalmente, una riflessione più generale (e questo avviene perché, come evidenziato in precedenza, lo Stradone è «una piccola, piccolissima porzione di mondo», nel senso che ne è il riflesso; St2 p. 434):

Ma allora, nel mio vivere questo tempo in questi luoghi, quand'è che sto meglio o addirittura bene? Quand'è che mi rilasso e mi rasserenano e ritrovo, non dico il mio centro, ma una certa saldezza e solidità che direi interiore se mi riconoscessi un interno? Quand'è che percepisco una placida condivisione spaziale e civile con altri della mia specie? [...] In quale luogo il mio essere biologico coincide e si sposa con il mio essere civile, cioè economico e politico? Dove la mia in-coscienza percepisce il raggiungimento di una sintesi pacificante, che si trasforma in uno stato di tregua con me stesso, di sostanzioso rilassamento, di sottrazione automatica dell'emozione accorpata al continuo

⁵⁴ Si segnala che la medesima soluzione formale è impiegata anche nel romanzo *Cronache dalle terre di Scarciafratta* (2021), in cui si racconta d'un villaggio abbandonato sugli Appennini abruzzesi a seguito di un terremoto e per ricostruirne la storia, il monologo del protagonista, Mengo, accoglie anche le voci degli scomparsi, dei fantasmi o ripropone le annotazioni di quaderni e diari rinvenuti tra le macerie e le case vuote. La dimensione individuale del personaggio si piega e abbraccia la prospettiva dell'altro sicché lo statuto del soggetto incorpora anche quello degli altri attori.

assillante procedimento di valutazione estetico/politico del presente? La risposta è semplice: al Carrefour aperto tutti i giorni 24 ore su 24, che sta a una fermata di metro da qui. (St2 p. 263)

La condizione esistenziale prodotta del Ristagno non riguarda, però, solo gli abitanti del Quadrante, ma tutti gli esemplari di *Homo* dell'Occidente (cfr. St2 p. 265) e si rinfrange in un'ottica di specie:

È davanti alle teche del reparto pollame, illuminate di una luce strana atta ad alleviarne il lividume grigio-verdastro poco invitante, che avrai una sorta di rivelazione non solo sull'universale condizione di Ristagno del Quadrante, ma sull'attuale condizione di Homo in Occidente, sulla sua capacità di deformare trafilare e piegare al proprio volere---che per convenzione chiamiamo necessità, ma si tratta di altra cosa, ben più complessa, concatenata con lo stare su questo pianeta sempre sfruttandolo al massimo delle capacità tecnologiche della nostra specie---quello che stancamente riconosciamo come un dato naturale. (St2 pp. 265-266)

Anche in questo caso, dal vaglio esistenziale si introduce una disamina che accoglie una prospettiva di specie attraverso una prima persona plurale che oscilla tra una condizione culturale e una biologico-naturale.

In ultimo, occorre segnalare che l'anonimo si definisce anche «cacciatore di microblatte» (St2 p. 163), cosa che conferma i tratti della poetica di Pecoraro, quali l'attenzione per il mondo macro/microscopico e la visione darwiniana della vita. Oltre al fatto che sono richiamati a testo più volte (cfr. St2 p. 190, p. 243, p. 257), ai piccoli insetti è dedicato un intero capitolo (cfr. St2 pp. 396-401). Ed è sempre l'osservazione di ciò che umano non è che introduce un ragionamento di specie:

Ho appena ucciso una microblatta: non è stato facile, sono molto intelligenti, nel senso che sono in grado di risolvere problemi. *Loro, come noi*, vogliono semplicemente vivere per vivere, cioè per continuare a nutrirsi delle mie scorie, delle briciole cadute per terra, di una microscopica scheggia di parmigiano, di una scaglia di forfora, vogliono timidamente *partecipare della mia animalità* che per loro è debordante dovizia di beni alimentari. Io voglio semplicemente impedirglielo. (St2 p. 397, corsivo mio)

Non solo l'attenzione nei confronti degli scarafaggi infestanti destituisce la presunta superiorità della 'specie Homo' («Hanno qualche centinaio di milioni di anni, ne hanno

trovate di intatte dentro pezzi d'ambra ultra-preistorici, *sento che hanno dei diritti acquisiti su questo pianeta*: per questo vanno dove vogliono, fanno quello che gli pare [...]»; St2 p. 398), ma ricalibra anche i confini tra le specie («Teoricamente non ho nulla contro le microblatte. In una qualche remota biforcazione dell'albero della vita abbiamo certamente un antenato in comune. [...] Ma l'evoluzione [...] ci ha messo gli uni contro gli altri»; St2 p. 399). Ed è in funzione di questa visione che, quando l'anonimo scopre che gli insetti che abitano la sua casa sono improvvisamente morti, ragiona in termini universali, prendendo cioè in considerazione il destino dell'intero pianeta:

La non spiegabile moria di blattule mi inquietava parecchio. Era una specie di premonizione di oscuri tempi a venire, non sapevo bene se riguardanti solo me o anche tutta la Penisola, oppure *addirittura il pianeta nella sua fragile interezza sferica* dove *virus & parassiti* provano ogni giorno a prendere il sopravvento mentre riguardo ai *batteri* ormai sappiamo che loro sono noi e viceversa, cioè che nel nostro corpo il loro peso supera quello delle nostre cellule e che noi *non siamo altro che colonie di cellule capaci di far di conto, cosa di cui i batteri non si interessano minimamente*, non sapendo loro nemmeno cosa sia interessarsi a qualcosa. Ma le blattelle probabilmente lo fanno: si interessano al cibo e quando è tempo gli interessa accoppiarsi. *Però non voglio sotto-valutarle, è possibile che abbiano una cultura*, che si trasmettano---lo vedo quando cerco di ucciderle--- informazioni sul come fuggire, sul nascondersi sull'aggirare un ostacolo sui modi di scalare le pareti di un lavello inox, di lottare per non finire giù nello scarico e su altre cose che hanno a che fare con *la lotta quotidiana di tutti i viventi*. (St2 p. 401)

Così, anche nel più 'culturale' tra i due romanzi di Pecoraro presi in esame, la prima persona plurale si declina spesso in termini che superano sia l'appartenenza socio-culturale che esistenziale per sconfinare in una prospettiva che è possibile definire antropocenica a tutti gli effetti. *La vita in tempo di pace* e *Lo stradone* costituiscono due casi esemplari in cui è possibile osservare in modo compiuto e, grazie alla conformazione dei romanzi, in misura ricorsiva, un fenomeno che in altri romanzi si rileva solo in alcuni brevi passaggi, ossia l'uso della prima persona plurale per definire un soggetto specie; inoltre, l'impiego ricorrente e ripetuto del pronome in altri contesti conferisce, come si è sostenuto in precedenza, profondità all'entità figurale del testo, che, dunque, non compare come mera enunciazione in risposta a un'esigenza etica, ma si struttura nel corso dell'arco narrativo e sussume tutti i

referenti menzionati in precedenza, che da un lato infondono *corpo* al soggetto e dall'altro ne relativizzano le istanze assolutizzanti.

III.5. Qualche considerazione finale – seconda parte

Nel corso del capitolo, si è potuto riscontrare come la svolta culturale introdotta con il riconoscimento della nuova era climatica, ossia con la diffusione del concetto dell'Antropocene, abbia determinato la produzione di storie in cui emerge la centralità del non-umano, alterità che spesso si configura a testo come un personaggio a pieno titolo e che si rivela capace di sfidare e trasformare le strutture narrative tradizionali (cfr. *infra*, III.2). Ancora più significativo, tuttavia, è il fatto che in queste narrazioni l'umano sia investito d'un processo di risemantizzazione del suo statuto dato che, proprio in relazione alla comparsa e alla raffigurazione del non-umano, i personaggi-uomini inaugurano una riflessione che si apre a una prospettiva di specie e a una visione planetaria della vita. Le narrazioni che si sviluppano nell'Antropocene pongono l'umanità di fronte alla necessità di ripensare il proprio ruolo all'interno delle complessità del sistema terrestre nella consapevolezza che da un lato l'uomo si delinea come creatura tra le creature e al contempo, i suoi comportamenti hanno innescato dei processi di modificazione che coinvolgono il pianeta nel suo complesso e i cui esiti non sembrano davvero prognosticabili. La visione planetaria che deriva dalla comprensione che gli esseri e gli ecosistemi sono tra loro interrelati, così, non solo rimodula l'interpretazione che gli uomini elaborano del mondo, ma introduce anche una rinnovata coscienza ecologica (o antropocenica), che interroga le tradizionali categorie di identità, potere ed etica. Tali modificazioni del pensiero e della concezione umana della vita si riverberano anche nelle produzioni letterarie sicché si manifesta l'esigenza di introdurre un paradigma etico all'interno delle narrazioni che decidano di attribuire un ruolo preminente alla trattazione del cambiamento climatico o delle conseguenti trasformazioni ecosistemiche, cosa che riassetta le strutture del romanzo in una costruzione narrativa che intende perseguire una soluzione epica del racconto – soluzione che, si suggerisce nel presente lavoro, più che epica, finisce per rispondere a una

conformazione romanzesca (*romance*) per quanto concerne lo sviluppo dell'intreccio e la statura dei personaggi e a una logica melodrammatica, per ciò che riguarda lo slancio e l'intento della narrazione – oppure genera una rimodulazione dello spazio denominato riempitivo e in particolare, di quello dedicato all'espressione del pensiero dei personaggi, la cui riflessione supera l'analisi socio-culturale o l'indagine esistenziale ed introspettiva per introdurre a testo la questione antropocenica, ossia per sondare che ruolo abbia la specie umana in relazione al pianeta e ai suoi abitanti.⁵⁵ Spesso, in associazione alla costruzione di una riflessione sulle responsabilità umane nei confronti della Terra e degli altri esseri viventi, si fa uso della prima persona plurale che indicherebbe un soggetto di specie: il personaggio, cioè, assume una prospettiva di specie, se ne fa rappresentante e sviluppa considerazioni che coinvolgono l'intera umanità in relazione a ciò che umano non è. Tali valutazioni legittimerebbero prerogative assolutizzanti che contrasterebbero con il criterio relativizzante che permea il *novel*: quindi, si ritiene necessario che, affinché il pensiero ecologico dialoghi con il tradizionale funzionamento della forma, anche la prospettiva del soggetto-specie sia messa al vaglio in senso critico e privata delle pretese universalizzanti che intrinsecamente le pertengono. Se accadesse il contrario, vi è il rischio che la narrazione escluda o riduca le complessità relative alla questione antropocenica, che, come ogni sistema di pensiero, produce delle contraddizioni interne che è bene porre in luce (ad esempio, come si è ricordato in *Introduzione*, il fatto che non tutti gli esseri umani detengano le stesse responsabilità rispetto all'impatto ambientale o che vi siano popolazioni che ne soffrono più di altre gli effetti devastanti). Problematizzare l'etica suffragata dalla questione antropocenica, interrogarne i fondamenti, accostarla ad altre prospettive, si rivela, dunque, più produttivo al fine di costruire una reale conoscenza di cosa accada nel presente sulla

⁵⁵ Nelle ultime pagine di *Mimesis*, Auerbach osservava come nei romanzi del primo Novecento, non solo le azioni esteriori perdono d'importanza rispetto ai sommovimenti della coscienza soggettiva, ma è anche la «presa di posizione dell'autore di fronte alla realtà che ritrae» che cambia («[...] è completamente diversa da quegli scrittori [...]») (E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1981, I. ed.: 1946 Bern; I ed. it. Torino 1956; p. 318 e tutto il capitolo: *Il calzerotto marrone*, pp. 305-338). Allo stesso modo, si intende ipotizzare una modificazione della postura autoriale e dell'andamento narrativo risponda del processo di cambiamento storico-culturale in atto.

Terra, al fine, cioè, di riconoscere il movimento diveniente del pensiero umano, sempre adeso ai processi di mutamento storico-culturali, oltre che naturali, mai innato o assoluto, ma in continua trasformazione. È nella tensione prodotta dall'essere-nel-tempo (che è essere in *questo* tempo) che può costruirsi una conoscenza che sia significativa per vivere nell'Antropocene – e nel divenire.

Conclusioni

Nel corso del presente lavoro, si è cercato di far emergere se e come la svolta culturale innescata dal riconoscimento e dalla diffusione del termine 'Antropocene' (cfr. *infra*, Introduzione) abbia influenzato l'andamento evolutivo della forma romanzo e in particolare, se, constatato che lo straordinario e l'incredibile innervino sempre più la realtà di ogni giorno, la narrazione del riscaldamento globale e della questione ecologica abbia avviato un processo di rimodulazione dei meccanismi narrativi in modo che essi consentano di rappresentare anche quell'iperoggetto crisi climatica che appare difficile anche solo da immaginare (cfr. Morton 2018, Ghosh 2017).

Nel primo capitolo, si è tentato di restituire una panoramica generale rispetto alle strategie narrative impiegate dagli scrittori italiani per la riproduzione mimetica del cambiamento climatico, tema eteroclito, che, dunque, si declina a testo attraverso ramificazioni e congiunzioni con altri nuclei contenutistici, che coinvolgono soprattutto la dimensione familiare o della casa (intesa come *oikos*), le condizioni sociali e lavorative dei personaggi, la riflessione esistenziale dei protagonisti e lo svisceramento delle contraddizioni del discorso ambientale sul piano sociologico-culturale. Si è constatato come ricorrano dei *pattern* nella strutturazione dell'intreccio che possono essere messi in relazione con quelli individuati all'interno di alcuni celebri romanzi di area anglosassone-angloamericana: i testi esaminati aderiscono in modo variabile ai modelli narrativi riconosciuti rispettivamente in *Flight Behaviour* di Kingsolver (*storytelling* della catastrofe ambientale), *Solar* di McEwan (rovesciamento satirico del modello etico) e *Freedom* di Franzen (trasfigurazione semantica nel rapporto ecologia e società). Al tempo stesso, i romanzi analizzati si possono raffrontare con il quadro più generale che descrive la narrativa italiana dell'ipercontemporaneità, poiché ricorrono elementi caratteristici quali una costante ricerca di adesione al vero, una riproduzione fedele della realtà anche attraverso l'uso di fonti saggistico-documentarie e dati tecnico-specifici, oltre al predominante imperativo etico che orienta le coordinate del racconto (cfr. Donnarumma 2014, Palumbo Mosca 2014, Tirinanzi De Medici 2012, 2018). In tal senso, il paradigma etico-morale condiziona le strutture del racconto al punto che anche l'orientamento epico della

narrazione – soluzione avanzata da Ghosh e adottata, tra i casi analizzati, oltre che dallo stesso scrittore indiano, da Powers in *The Overstory* e in Italia da Wu Ming I con *Uomini pesce* – non sembra riuscire a determinare un reale superamento dei problemi e dei limiti della forma romanzesca: aumentano le trame e i personaggi, si estende l'arco spazio-temporale considerato, si inseriscono elementi fantastico-meravigliosi capaci di ripristinare, grazie all'effetto di straniamento, un senso di stupore nei confronti del non-umano, anche nella sua componente inanimata, tuttavia la morale introdotta fin dalle prime pagine del testo e mantenuta invariata lungo l'arco narrativo, con la sua netta suddivisione tra bene e male, tra eroi e antagonisti (anche se non sempre materializzati a testo), attiva un immaginario melodrammatico (cfr. Brooks 1985) che ostacola l'indagine della realtà e delle sue contraddizioni, polarizzando il significato ultimo della narrazione. Spesso, si producono, così, romanzi a tesi (cfr. Scaffai 2025), in cui la pura *inventio* passa in secondo piano rispetto alla necessità di consegnare un messaggio al lettore. Oltre alla costante del paradigma etico (con le sue diverse sfumature e declinazioni), si è riscontrato come risulti spesso sotteso a molte narrazioni anche un certo grado d'angoscia apocalittica, sentimento che caratterizzerebbe la percezione comune nel pensiero della società contemporanea (cfr. Žižek 2011). In tal senso, si è evidenziato come spesso i romanzi fantascientifici e quelli che sfruttano i meccanismi d'ibridazione di genere (in particolare, con la fiaba e la favola) riescano, più delle narrazioni realistico-veridiche, a metabolizzare il catastrofismo apocalittico, soprattutto nei casi in cui o si scandaglia il rapporto tensivo tra eventi narrati e inconscio collettivo, con lo scopo di mettere in luce le criticità che caratterizzano il *milieu* culturale della società contemporanea, o nei casi in cui si riesce ad attivare quella che Jameson definisce funzione utopica (cfr. Jameson 2007). Per quello che concerne la specificità del cambiamento climatico, si è osservato che spesso sono più efficaci le rappresentazioni traslate o metaforico-metonymiche del problema: non solo l'allusione, più che la presa diretta, riesce a superare il problema della riproduzione delle scale spazio-temporali legate all'iperoggetto, ma funziona meglio anche in relazione al fatto che i cambiamenti climatici e le problematiche ecologiche influenzano la quotidianità degli esseri

umani del XXI secolo, condizionandone l'interpretazione del reale anche in modo subconscio o inconscio (cfr. Bould 2022).

Per questo motivo, come si è appurato nel secondo capitolo, la questione antropocenica può emergere non solo in relazione all'esperienza legata al paesaggio naturale o al contesto dell'*oikos*, ma anche nel momento in cui la storia è ambientata in uno spazio prettamente antropico e antropizzato. In particolare, si è cercato di interpretare il cronotopo dei non-luoghi come catalizzatore per il passaggio dalla consapevolezza di vivere in un mondo globalizzato all'insorgenza di una coscienza antropocenica. Anche se si sono presi in esame romanzi che risentono maggiormente dell'influsso modernista (si strutturano tramite *essayfication*, sfruttano una narrazione monofocale, sviluppano un'indagine interiore grazie al monologo, etc.), si sono rilevate delle modificazioni che influenzano proprio la composizione del monologo interiore e che culminano con la comparsa di un 'noi' soggetto collettivo, il cui valore sembra oltrepassare la portata esistenziale.

Difatti, come è stato meglio delineato nel terzo capitolo, nel momento in cui all'interno del racconto si esperisce una catastrofe (o se ne parla), si osserva il paesaggio devastato o si inseriscono voci e attori non-umani, i personaggi e/o il narratore tendono a declinare la propria riflessione alla prima persona plurale: usano, cioè, un 'noi', che spesso si riferisce all'umanità nella sua interezza. Così, in relazione alla costruzione di una riflessione sulle responsabilità umane nei confronti della Terra e degli altri esseri viventi, si adotta una prospettiva di specie e si formulano considerazioni che interessano l'intera umanità. A rivelarsi significativo, allora, oltre alla presenza crescente di voci non-umane – che, come si è visto, rispondono d'un maggiore o minore grado di antropomorfizzazione in base ai contesti e agli scopi narrativi – è il processo di risemantizzazione che coinvolge lo statuto dell'umano: proprio rispetto all'attenzione e alla messa in scena del non-umano, i personaggi-uomini inaugurano una riflessione che si apre a una prospettiva di specie e a una visione planetaria della vita. Le narrazioni che si sviluppano nell'Antropocene pongono l'umanità di fronte alla necessità di ripensare il ruolo che la specie riveste in relazione al pianeta, ai suoi ecosistemi e ai suoi abitanti nella consapevolezza che da un lato l'uomo si

delinea come creatura tra le creature, dall'altro che, con i suoi comportamenti, crea un impatto negativo sulle condizioni del Sistema Terrestre nel suo complesso, avendo egli innescato dei processi di modificazione i cui esiti non sembrano davvero prognosticabili. La concezione planetaria della vita che deriva dalla comprensione che esseri ed ecosistemi sono tra loro interrelati, allora, rimodula l'interpretazione che gli esseri umani hanno del *mondo* e di loro stessi in relazione a esso.

Così, la riflessione sull'umano e l'emersione di un soggetto di specie sembrano costituire la vera novità del romanzo nell'era del riscaldamento globale, con l'affioramento di una generale tendenza all'anti-antropocentrismo che contraddistingue la produzione letteraria e artistica. Se, rispetto alle sfide che avanzano in questo tempo, il romanzo medio sembra reagire attraverso la tematizzazione diretta dei problemi che riguardano la contemporaneità (es.: il cambiamento climatico) e dunque, attraverso l'inserimento contestuale di situazioni, storie o personaggi che consentano lo sviluppo immediato, mimetico e plausibile degli stessi, con il rischio di affrontare i suddetti temi con superficialità e nell'ottica di una riproposizione di idee già espresse o concezioni pregiudiziali d'interpretazione del reale, si osserva, invece, soprattutto se si estende l'indagine oltre i confini nazionali, come le narrazioni che si fondano su principi antirealisti risultino ad oggi più significative per la comprensione del mondo contemporaneo. Soprattutto risultano interessanti quelle narrazioni che non si fondano sulla pura evasione finzionale e sul principio di allontanamento dai criteri realistico-veridici. In tal senso, è possibile distinguere un duplice filone che, dissolvendo i confini tra *romance* e *novel*, ridefinisce il campo d'azione del realismo letterario. In primo luogo, si osserva come in alcuni esempi di narrazioni prettamente fantascientifiche e distopiche si tenda a ridurre la componente d'*adventure* in favore di una maggiore attenzione sulla focalizzazione interna dei personaggi e sulla riflessione di matrice esistenziale, sostenuta anche da una struttura narrativa più ottocentesca, in cui, dunque, le svolte sono ridotte e maggiore spazio testuale, invece, è dedicato al riempitivo: esemplificativa, oltre al già citato caso di McCarthy, appare la produzione di Houellebecq, che, pur mettendo in scena storie di pura invenzione spesso

ambientate in un futuro immaginario e ipertecnologizzato, riesce a restituire uno spaccato disincantato delle dinamiche sociali che caratterizzano il presente della società occidentale e dunque, a riprodurre quel rapporto tensivo che è tipico del *novel*. Così, se si accoglie la proposta di considerare tali opere come espressione di un realismo allargato (cfr. Casadei 2014), appare interessante riscontrare come anche in questo caso a essere in gioco sia proprio il senso dell'umano in relazione a un'ottica che supera i presupposti esistenziali per approdare a un'indagine che sonda una prospettiva di specie. Nelle ultime pagine de *Le particelle elementari* (1998),¹ infatti, mentre si annuncia l'imminente estinzione della specie umana sostituita da una versione artificiale migliorata, si indugia proprio sul senso dell'umanità, con osservazioni analitiche che tentano di tracciarne e comprenderne il comportamento:

La creazione del primo essere, primo rappresentante di una nuova specie intelligente creata dall'uomo "a sua immagine e somiglianza", avvenne il 27 marzo 2029 [...] Avendo rotto il legame filiale che ci avvinceva all'umanità, noi viviamo. Secondo il metro degli uomini, noi viviamo felici; vero è che abbiamo saputo sconfiggere il per loro insormontabile potere dell'egoismo, della crudeltà e della collera; comunque sia viviamo una vita differente. La scienza e l'arte esistono ancora nella nostra società; ma la ricerca del Vero e del Bello, meno stimolata dallo sprone della vanità individuale, ha nei fatti acquisito un carattere meno assillante. Agli umani dell'antica razza, il nostro mondo fa l'effetto di un paradiso. Talvolta ci capita di qualificarci noi stessi – con un tono, a dire il vero, leggermente ironico – con quel nome di "dèi" che tanto li aveva fatti sognare.

La storia esiste; essa si impone, essa domina, il suo imperio è inesorabile. Ma al di là del mero piano storico, l'ambizione ultima di quest'opera sta nel rendere omaggio a questa specie sventurata e coraggiosa che ci ha creati. Questa specie dolorosa e vile, di poco diversa dalla scimmia, e che pure recava in sé aspirazioni assai nobili. Questa specie tormentata, contraddittoria, individualista e rissosa, di un egoismo sconfinato, talvolta capace di inaudite esplosioni di violenza, ma che tuttavia non cessò mai di credere nella bontà e nell'amore. Questa specie che altresì, per la prima volta nella storia del mondo, seppe considerare la possibilità del proprio superamento; e che, qualche anno dopo, seppe mettere in pratica tale superamento. Nel momento in cui i suoi ultimi rappresentanti sono sul punto di estinguersi, riteniamo dunque legittimo rendere all'umanità quest'ultimo omaggio; omaggio che, anch'esso, finirà cancellato e perso

¹ M. HOUELLEBECQ, *Le particelle elementari*, trad. it. e curatela di S. C. Perroni (Milano, Bompiani, (I ed. Paris 1998, I ed. it. Milano 1999).

nelle sabbie del tempo; è tuttavia necessario che tale omaggio, una volta almeno, venga reso. Questo libro è dedicato all'uomo.²

Se qui le considerazioni sull'uomo e l'uso del soggetto plurale appaiono giustificate dal contesto narrativo che oppone la nuova umanità all'«antica razza», ne *La possibilità di un'isola* (2005)³ è la costruzione dello stesso monologo interiore a demarcare un cambiamento: il racconto si realizza per mezzo dell'alternanza della voce di Daniel con quelle dei suoi cloni del futuro. Le voci (umane e non) si accavallano in un rapporto di continuità biologico-cognitiva, ma, al tempo stesso, nella tensione prodotta dal raffronto tra realtà, individui ed esistenza, il senso della riflessione così innestata è sempre ricondotto al ripensamento del ruolo che l'umanità riveste, al ragionamento sui suoi limiti e sulle sue potenzialità. Indubbiamente, la disamina nei confronti della specie umana è favorita dal contesto fantascientifico, che contrappone, per tradizione di genere, diverse categorie ontologiche (per esempio, alieni o robot a umani), sulle cui differenze e affinità s'avvia un ragionamento. Tuttavia, è anche vero che, essendosi modificate le strutture dell'esperienza quotidiana, la portata dei discorsi si permea di una nuova valenza. Se da un lato lo straordinario si fa sempre più ordinario e se i *topoi* legati al genere *sci-fi* risultano abusati al punto da non riuscire a incidere nel magma dell'immaginario collettivo, il genere stesso si ricalibra nella sua struttura: a modificarsi è la funzione narrativa di questi testi che di per sé sarebbero, anche in quanto eredi del *romance* (cfr. Frye 1978), pensati per l'evasione, ma che ora assumono, per finalità e conformazione, una veste *realista*, ossia si propongono d'indagare il reale mostrandone tensioni e contraddizioni interne – indagine che nel presente si concreta anche attraverso una prospettiva di specie.

Una seconda linea di esemplari narrativi in cui i confini tra *romance* e *novel* si fanno più labili e in cui si incontra ancora una volta una visione di specie, è costituita da quelle opere che, risentendo del fantastico kafkiano e della *fiction* borgesiana, presentano storie in

² *Ivi*, pp. 333-335.

³ M. HOUELLEBECQ, *La possibilità di un'isola*, trad. it. di F. Ascari, Milano, Bompiani, 2005 (I ed. Paris 2005).

cui elementi onirici, meravigliosi e *weird* divengono parte integrante del reale raffigurato. Per esempio, *Solenioide* (2015) di Cărtărescu, pur delineandosi come un romanzo che non risponde dei parametri di verisimiglianza, ribadisce costantemente che quel che accade è reale:⁴ tutta la narrazione appare finalizzata all'analisi della realtà come se la mera riproduzione mimetica non fosse più adeguata alla ricostruzione e all'elaborazione dell'esperienza del mondo, come se una componente di estraneità fosse necessaria per restituire, nella loro completezza, la fenomenologia e il senso dell'esistenza.⁵ E nello sconfinamento tra veridico e immaginario, tra quotidiano e trasognato, tra storia e invenzione, anche il senso del riempitivo si modifica: esso si sostanzia di micro-accadimenti immaginifici che, presi singolarmente, non sembrano costituire una vera e propria svolta narrativa, ma che invece muovono e organizzano la progressione del racconto e ciò risulta evidente attraverso una visione d'insieme. Qualcosa di simile accade in *Giochi dell'eternità*, la trilogia di Antonio Moresco e in particolare nella porzione centrale, *Canti del Caos* (2009), in cui ogni elemento fittivo introdotto solo in apparenza ramifica, disgrega e decentra la

⁴ In *Solenioide*, il concetto è ripetuto più volte, sicché risulta opportuno riportare almeno un passaggio esemplificativo: «Il mio diario è la mia testimonianza, è la prova che, in un momento e in un luogo dalle coordinate precise, il mondo si è dischiuso, ha creato una breccia attraverso la quale si sono infilati dentro gli pseudopodi, affascinanti e terribili, di un altro mondo, non di uno finzionale, e nemmeno di un cervello infervorato, bensì incastonati in ciò che continuiamo a chiamare realtà. [...] Tutto è stato reale, tutto è avvenuto nel piano dell'esistenza in cui mangiamo e beviamo e ci pettiniamo e mentiamo e andiamo al lavoro e moriamo di nostalgia e di solitudine. Reale è anche il sogno, reali sono anche i primi ricordi, reale (quanto reale!) è anche la finzione [...]» (M. CĂRTĂRESCU, *Solenioide*, trad. it. di B. Mazzoni, Milano, Il Saggiatore, 2021, I ed. Wien 2015, p. 111).

⁵ Un elemento che non si è preso in considerazione lungo l'arco di questa trattazione perché avrebbe complicato ulteriormente l'argomentazione è la percezione della vacuità delle nostre esistenze, rafforzata dall'esperienza del mondo virtuale o in rete (se ne è dato accenno solo nel capitolo II). Ma in tal senso, si vedano le argomentazioni del capitolo *Web-Cloud. Una conclusione sulla e nella contemporaneità* (A. CASADEI, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, Il Saggiatore, 2018, ebook). In breve, non solo Casadei postula un «allargamento progressivo degli aspetti della *mimesis* dopo la svolta tra XVIII e XIX secolo, evidenziata già da Auerbach nel finale del suo capolavoro», ma suggerisce sia ancora più importante «rilevare una nuova e diffusa modalità di percezione del reale che ha ormai introiettato la convivenza dello *standard* (la vita quotidiana definita da parametri decisi dai vari centri di potere ed economici) e del *fuori-standard*, che comprende le nuove categorie dell'«irregolare» (con componenti buffe, comiche, grottesche, aggressive, orrende...), e anche la nuova condizione determinata dall'enorme allargamento delle «possibilità di esperienza» grazie al Web e al Cloud» (A. CASADEI, *Categorie e politica del realismo nel romanzo italiano contemporaneo*, in «le parole e le cose», 20 gennaio 2025; ultima consultazione: 10 marzo 2025 <https://www.leparoleelecose.it/?p=50749>).

prosecuzione narrativa.⁶ La creazione e la moltiplicazione di mondi, la progettazione di labirinti e strutture di senso paralleli, l'introduzione di fantasticherie e fantasmagorie non sono finalizzate alla costruzione d'un gioco ingegnoso, ma funzionali alla comprensione del reale in tutta la sua complessità. Si tratta di una finzionalità che è tutta tesa a restituire non solo la fisionomia completa e organica del reale, con le sue distorsioni, ma mira a sondarne il significato ultimo da una prospettiva universale. Proprio perché l'intento è quello di restituire un senso generale, non solo è ricorrente l'uso della prima persona plurale, ma sono costanti anche gli scambi e i rimandi tra mondo umano e non-umano (in particolare animale). Non solo si assume il punto di vista dell'Altro, ma, tramite la *fiction*, si cerca di *comprendere* (nel senso di capire, ma anche contenere in sé) l'alterità. In tal senso, risulta significativo il caso di *Fisica della malinconia* (2011) di Gospodinov, in cui, attraverso l'espedito finzionale della 'malattia dell'empatia' cui è affetto il protagonista, il monologo si modula per accogliere il racconto dell'esperienza vissuta da altri esseri umani e altre creature, motivo per cui in *incipit* si dichiara «io siamo» e in *explicit* «io fummo».⁷ Anche in questo caso, il monologo interiore è composto attraverso la giustapposizione di voci umane e non-umane, come si intuisce già dal prologo,⁸ tuttavia l'operazione, più che rispondere alle esigenze di discioglimento panico del soggetto nell'ambiente che lo circonda, sembra articolarsi attraverso il desiderio di accogliere al proprio interno la realtà contigua, in un movimento che, per quanto simile, si imposta lungo una direttrice contraria.⁹ Esperienza

⁶ Per un'analisi puntuale sulla trilogia di Moresco e sulle sue finalità, si rimanda alla tesi di dottorato della collega Giorgia Buso, il cui lavoro ha stimolato e influenzato anche le idee del presente bilancio: G. BUSO, *Giochi dell'eternità: per uno studio sistematico e intertestuale della trilogia di Antonio Moresco*, Ca' Foscari Venezia, 2025.

⁷ G. GOSPODINOV, *Fisica della malinconia*, trad. it. e curatela di G. Dell'Agata, Roma, Voland, 2022 (I ed. Plovdiv 2011; I ed. it.: Roma 2013), rispettivamente p. 16 e p. 324.

⁸ «Sono nato alla fine di agosto del 1913 come creatura umana di sesso maschile. [...] Sono nata, come drosophila, due ore prima del sorgere del sole. [...] Sono nato il 1° gennaio del 1968 come creatura umana di sesso maschile. [...] Sono sempre stato nato. Ricordo ancora la grande Glaciazione e la fine della Guerra Fredda. [...] Non sono ancora nato. Sono imminente. [...] Sono nato il 6 settembre del 1944 come creatura umana di sesso maschile. [...] «Mi ricordo di esser nato come rovo di rosa canina, pernice, ginkgo biloba, lumaca, nuvola di giugno (il ricordo è assai breve), fiore autunnale turchino [...] Io siamo.» (*ivi*, pp. 15-16).

⁹ A riprova di questo, si noti che il protagonista del romanzo non smette d'essere consapevole della propria individualità (e l'intromissione nell'ambito del fittizio dell'autentica biografia dello scrittore corrobora

veridica e trasognata, memoria propria e altrui, tempo della storia e del mito non solo irrompono nello spazio intrasoggettivo, ma lo formano, lo compongono in un'unitarietà che aspira all'universale.

In questi testi, persiste una sensazione di catastrofe avvenuta o imminente, ma la *fiction*, intesa come atto di creazione, e i micro-accadimenti che innervano il tessuto narrativo fanno implodere il senso stesso dell'apocalisse, che rimane infusa nell'atmosfera ma se ne cambia il segno o la si tramuta in nostalgia. La macchina inventiva che caratterizza i romanzi riscrive il significato della narrazione, ridisegna le traiettorie del senso della fine e al tempo stesso, sembra riconfermare la centralità dell'indagine sui rapporti tra umano e non-umano, tra esseri e pianeta, con una sistematicità che prescinde dai singoli casi o dagli accorpamenti tematici o di genere. Quello, cioè, che preme rilevare in questa sezione di coda, è come possibili nuove traiettorie del romanzo siano inaugurate in una diversa congiunzione delle strutture di *novel* e *romance* da un lato e dall'altro, come, sempre in relazione a una prospettiva di specie (e all'accostamento dei diversi punti di vista, animale, vegetale, etc.), la questione antropocenica influenzi e strutturi la narrativa (e in generale, la letteratura e l'arte) anche in modo subconscio o inconscio, innescando dei processi di modificazione che coinvolgono forma e contenuto del riempitivo e del monologo interiore anche in opere che in apparenza non intendono affrontare il tema del riscaldamento climatico e dell'Antropocene in generale.

l'ancoraggio del soggetto e rilancia gli intenti investigativi del reale), tuttavia l'eroe appare costantemente coinvolto all'interno di una trama di esperienze e osservazioni che lo legano al mondo circostante: è come se l'io diventasse un contenitore capace di raccogliere tutta la realtà vivente, come se fosse l'incarnazione dell'«arca di Noè» e di conseguenza la scrittura si piegasse all'occorrenza (*ivi*, p. 167).

Bibliografia

Legenda dei romanzi italiani analizzati

A = *Anna* di Niccolò Ammaniti (2015)

CA = *Canto degli alberi* di Antonio Moresco (2020)

BB = *Bambini bonsai* di Paolo Zanutti (2010)

CMP = *La casa mangia le parole* di Leonardo Giovanni Luccone (2019)

DDM = *Dio il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni* di Sebastiano Vassalli (2008)

DP = *Dopo la pioggia* di Chiara Mezzalama (2021)

EC = *Estate caldissima* di Gabriella Dal Lago (2023)

QF = *Qualcosa, là fuori* di Bruno Arpaia (2016)

QP = *I quindicimila passi. Un resoconto* di Vitaliano Trevisan (2002)

Si = *Sirene* di Laura Pugno (2007)

SP3 = *Strada provinciale tre* di Simona Vinci (2007)

St1 = *Gli straordinari* di Edoardo Vitale (2024)

St2 = *Lo stradone* di Francesco Pecoraro (2019)

T = *Tasmania* di Paolo Giordano (2022)

V = *Violazione* di Alessandra Sarchi (2012)

VTP = *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro (2013)

Bibliografia dei romanzi italiani analizzati

AMMANITI NICCOLÒ, *Anna*, Torino, Einaudi, 2015.

ARPAIA BRUNO, *Qualcosa, là fuori*, Milano, Guanda, 2021 (I ed. Milano 2016).

DAL LAGO GABRIELLA, *Estate caldissima*, Roma, 66thand2nd, 2023.

GIORDANO PAOLO, *Tasmania*, Torino, Einaudi, 2022.

LUCCHONE LEONARDO GIOVANNI, *La casa mangia le parole*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019.

MEZZALAMA CHIARA, *Dopo la pioggia*, Roma, E/O, 2021.

MORESCO ANTONIO, *Canto degli alberi*, Sansepolcro, Aboca, 2020.

PECORARO FRANCESCO, *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013.

PECORARO FRANCESCO, *Lo stradone*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019.

PUGNO LAURA, *Sirene*, Venezia, Marsilio, 2022 (I ed. Torino, 2007).

SARCHI ALESSANDRA, *Violazione*, Torino, Einaudi, 2012.

TREVISAN VITALIANO, *I quindicimila passi. Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002.

VASSALLI SEBASTIANO, *Dio il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni*, Torino, Einaudi, 2008.

VINCI SIMONA, *Strada provinciale tre*, Torino, Einaudi, 2007.

VITALE EDOARDO, *Gli straordinari*, Milano, Mondadori, 2024.

ZANOTTI PAOLO, *Bambini bonsai*, Milano, Ponte alle Grazie, 2018 (I ed. Milano 2010).

Legenda dei romanzi anglofoni analizzati

F = *Freedom* di Jonathan Franzen (I ed. New York 2010) – *Libertà* (2011)

FB = *Flight Behaviour* di Barbara Kingsolver (I ed. 2012) – *La collina delle farfalle* (2012)

FE = *A Friend of the Earth* di Coraghessan T. Boyle (I ed. New York 2000) – *Amico della Terra* (2001)

O = *The Overstory* di Richard Powers (I ed. New York 2018) – *Il sussurro del mondo* (2019)

R = *The Road* di Cormac McCarthy (I ed. New York 2006) – *La strada* (2007)

So = *Solar* di Ian McEwan (I. ed. London 2010) – *Solar* (2010)

Bibliografia dei romanzi anglofoni analizzati

BOYLE CORAGHESSAN T., *Amico della Terra*, trad. it. di M. Crepax, Torino, Einaudi, 2001 (I ed. New York 2000 con il titolo *A Friend of the Earth*).

FRANZEN JONATHAN, *Libertà*, trad. it. di S. Pareschi, Torino, Einaudi, 2014 (I ed. New York 2010 con il titolo *Freedom*; I ed. it. Torino 2011).

KINGSOLVER BARBARA, *La collina delle farfalle*, trad. it. di M. Ortelio, Vicenza, Pozza, 2013 (I ed. HarperCollins 2012 con titolo *Flight Behaviour*).

MCEWAN IAN, *Solar*, trad. it. di S. Basso, Torino, Einaudi, 2015 (I ed. London 2010; I ed. it. Torino 2010).

MCCARTHY CORMAC, *La strada*, trad. it. di M. Testa, Torino, Einaudi, 2014 (I ed. New York 2006 con il titolo *The Road*; I ed. it. Torino 2007).

POWERS RICHARD, *Il sussurro del mondo*, trad. it. di L. Vighi, Milano, La nave di Teseo, 2019 (I ed. New York-London 2018 con il titolo *The Overstory*).

Bibliografia opere menzionate

ATWOOD MARGARET, *Oryx e Crake*, trad. it. di R. Belletti, Milano, Ponte alle Grazie, 2021 (I ed. Toronto 2003, I ed. italiana: *L'ultimo degli uomini*, Milano, 2003).

CĂRTĂRESCU MIRCEA, *Solenoid*, trad. it. di B. Mazzoni, Milano, Il Saggiatore, 2021 (I ed. Wien 2015).

COGNETTI PAOLO, *Le otto montagne*, Torino, Einaudi, 2016.

COLLETTIVO DI FABBRICA GKN, *Insorgiamo. Diario collettivo di una lotta operaia*, Roma, Edizioni Alegre, 2022.

COVACICH MAURO, *Prima di sparire*, Torino, Einaudi, 2008.

DEL GIUDICE DANIELE, *Staccando l'ombra da terra*, Torino, Einaudi, 1994.

DI PAOLO PAOLO, *Romanzo senza umani*, Milano, Feltrinelli, 2023.

GHOSH AMITAV, *L'isola dei fucili*, trad. it. di A. Nadotti e N. Gobetti, Vicenza, Neri Pozza, 2019 (I ed. New York 2019).

GHOSH AMITAV, *Il paese delle maree*, trad. it. di A. Nadotti, Vicenza, Neri Pozza, 2005 (I ed. London 2004).

GOSPODINOV GEORGI, *Fisica della malinconia*, trad. it. e curatela di G. Dell'Agata, Roma, Voland, 2022 (I ed. Plovdiv 2011; I ed. it.: Roma 2013).

HOUELLEBECQ MICHELLE, *Le particelle elementari*, trad. it. e curatela di S. C. Perroni, Milano, Bompiani, 2016 (I ed. Paris 1998, I ed. it. Milano 1999).

HOUELLEBECQ MICHELLE, *La possibilità di un'isola*, trad. it. di F. Ascari, Milano, Bompiani, 2005 (I ed. Paris 2005).

JENSEN LIZ, *L'ultima profezia*, London, Bloomsbury, 2009 (I ed. it Roma 2021, con il titolo *L'ultima*

profezia, trad. it. di G. Antioco).

MCCARTHY CORMAC, *Trilogia della frontiera. Cavalli selvaggi, Oltre il confine, Città della pianura* (*All the Pretty Horses*, 1992; *The Crossing*, 1994; *Cities of the Plain*, 1998), trad. it. di R. Montanari, A. Carosso, R. Bernascone, Torino, Einaudi, 2015.

MCEWAN IAN, *Blues della fine del mondo*, Torino, Einaudi, 2008.

MONTRUCCHIO ALESSANDRA, *E poi la sete*, Venezia, Marsilio, 2010.

MORESCO ANTONIO, *Canti del caos*, Milano, Mondadori, 2018 (I ed. Milano 2009).

MORESCO ANTONIO, *La lucina*, Milano, Mondadori, 2022 (I ed. Milano 2013).

MORESCO ANTONIO, *Il grido*, Milano, SEM, 2018.

PECORARO FRANCESCO, *Solo vera è l'estate*, Milano Ponte alle Grazie, 2023.

PUGNO LAURA, *Noi*, Mestre, Amos, 2020.

PUGNO LAURA, *Noi senza mondo*, Venezia, Marsilio, 2024.

RAPINO REMO, *Cronache dalle terre di Scarciafratta*, Roma, Minimum fax, 2021.

SCAFFAI NICCOLÒ (a cura di), *Racconti del pianeta Terra*, Torino, Einaudi, 2022.

SCURATI ANTONIO, *La seconda mezzanotte*, Milano, Bompiani, 2011.

TREVISAN VITALIANO, *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Roma, Theoria, 1997.

TREVISAN VITALIANO *Il ponte. Un crollo*, Torino, Einaudi, 2007.

TREVISAN VITALIANO, *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2010.

VASSALLI SEBASTIANO, *3012. L'anno del profeta*, Torino, Einaudi, 1995.

VASSALLI SEBASTIANO, *Archeologia del presente*, Torino, Einaudi, 2001.

VASSALLI SEBASTIANO, *Comprare il sole*, Torino, Einaudi, 2012.

WEISSMAN ALAN, *Il mondo senza di noi*, trad. it. di N. Gobetti, Torino, Einaudi, 2008 (I ed. New York 2007).

WU MING, *Gli uomini pesce*, Torino, Einaudi, 2024.

Film e serie tv menzionate

Black Mirror, Bathurst Otto, Lyn Euros, Welsh, Brian Harris Owen, Tibbetts Carl, Higgins Bryn, Hawes James, Trachtenberg Dan, Verbruggen Jakob, Watkins James, Wright Joe, Foster Jodie, Haynes Toby, Hillcoat John, McCarthy Colm, Slade David, Van Patten Timothy, Regno Unito, 2011-in produzione.

Siccità, Virzì, Paolo, Italia, 2022.

Squid Game, (오징어 게임), Dong-hyuk Hwang, Corea del Sud, 2021-2025.

The Day After Tomorrow – L'alba del Giorno dopo (*The Day After Tomorrow*), Emmerich Roland, Stati Uniti d'America, 2004.

Bibliografia critica

AA. VV., *Lettere & ecologia*, a cura di A. Gnisci, Roma, Carucci, 1990.

AA. VV., *Problemi del personaggio*, a cura di G. Bottioli. Bergamo, Bergamo University Press, 2001.

AA. VV., *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, a cura di B. Warf e S. Arias, Routledge, London-New York 2009.

AA. VV., *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, curatela di C. Salabè, Roma, Donzelli, 2013.

AA. VV., *Cli-fi: a Companion*, ed. A. Goodbody, A. Johns-Putra, Oxford, Peter Lang, 2019.

AA. VV., *Venice and the Anthropocene: an Ecocritical Guide*, ed. by Cristina Baldacci, Shaul Bassi, Lucio De Capitani and Pietro Daniel Omodeo, foreword by Serenella Iovino, Venezia, wetlands, 2022

AA.VV., *Italian Science Fiction and the Environmental Humanities*, a cura di D. Finch-Race, E. Guaraldo, M. Malvestio, Liverpool University Press, 2023;

AA. VV., *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee* (<https://doi.org/10.4000/narrativa.413>) il numero 43 di «Narrativa» (2021), curato da Daniele Comberiati e Luca Somigli.

AA. VV., *Ecologia e lavoro: dialoghi interdisciplinari*, a cura di C. Baghetti, M. Candiloro, M. L. Mura, P. Chirumbolo e J. Carter, Milano-Udine, Mimesis, 2023.

ADAM JEAN MICHEL, *La description*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

AGAMBEN GIORGIO, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995.

ALBRECHT GLENN, 'Solastalgia'. *A New Concept in Health and Identity*, in «PAN: Philosophy Activism Nature», No. 3, 2005.

AMELII NICCOLÒ, *Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo. Affresco storico, istanza saggistica e stratigrafia urbana nell'opera di Francesco Pecoraro*, in «Enthymema», (31), 2022, (online <https://doi.org/10.54103/2037-2426/17549>).

ANDERSEN GREGERS, *Climate Fiction and Cultural Analysis. A New Perspective on Life in the Anthropocene*, London-New York, Routledge, 2020.

ANTONELLO PIERPAOLO, *Post-umano, troppo post-umano. Sirene di Laura Pugno*, in «Narrativa», 43, Parigi, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 1 dicembre 2021, (online: <https://doi.org/10.4000/narrativa.438>).

ARMIERO MARCO, IOVINO SERENELLA, Voce "Environmental Humanities." in «Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti», Decima Appendice, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2020.

ARMIERO MARCO, *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, trad. it. di M. L. Chiesara, Torino, Einaudi, 2021 (I ed. Cambridge 2021).

AUBERT-NOËL AMÉLIE, *Ibridità testuale e ibridità creaturale in Sirene di Laura Pugno*, in «Narrativa», 43, Parigi, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2021, pp. 187-196 1 (online dal 1 dicembre 2022: <https://doi.org/10.4000/narrativa.443>).

AUERBACH ERICH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1981 (I. ed.: Bern 1946; I ed. it. Torino 1956).

AUGÉ MARC, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. di D. Rolland e con una nuova prefazione dell'autore, Milano, Eleuthera, 2009 (I ed. Paris 1992; I ed. it. Milano 1993).

BACHTIN MICHAÏL, *Il romanzo polifonico di Dostoevskij e la sua interpretazione nella letteratura critica – 1937*, in ID., *Dostoevskij: poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

BACHTIN MICHAÏL, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 1976 (I ed. Leningrad 1929; I ed. it. Torino 1968).

BACHTIN MICHAÏL, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura*, curatela e trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979 (I ed. Moskva 1975).

BACHTIN MICHAÏL, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, trad. it e curatela di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1988 (I ed. Moskva, 1979).

BADIOU ALAIN, *L'Être et l'Événement*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

BADIOU ALAIN, *Logiche dei mondi. L'essere e l'evento*, 2, curatela di P. Cesaroni, M. Ferrari e G. Minozzi, Milano-Udine, Mimesis, 2019 (I ed. Paris 1988).

BAL MIEKE, *Descrizioni, costruzioni di mondi e tempo della narrazione*, in MORETTI FRANCO, *Il romanzo*, vol. II: *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002.

BALDI VALENTINO, *L'universo mortifero della Strada di Cormac McCarthy*, in «Intersezioni» Fascicolo 1, aprile 2015, doi: 10.1404/79203.

BARAD KAREN MICHELLE, *Performatività della natura: quanto e queer*, trad. it. di R. Castiello, curatela di E. Bougleux, Pisa, ETS, 2017 (I ed.: Durham-London 2007).

BARTHES ROLAND, *Miti d'oggi*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1974 (I ed. Paris 1957; I ed. it. 1962, aumentata 1989).

- BAUDRILLARD JEAN, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, trad. it. di G. Gozzi e P. Stefani, Bologna, Il Mulino, 1976 (I ed. Paris 1970).
- BAUDRILLARD JEAN, *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it. G. Mancuso, Milano, Feltrinelli, 1979 (I ed. Paris 1976).
- BAUDRILLARD JEAN, *L'illusione della fine o Lo sciopero degli eventi*, trad. it. di A. Serra, Milano, Anabasi, 1993 (I ed. Paris 1992).
- BAUMAN ZYGMUNT, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Roma-Bari, Laterza, 1999; (I ed. Cambridge-Oxford 1998).
- BAUMAN ZYGMUNT, *Modernità liquida*, trad. it. di S. Minucci, Roma-Bari, Laterza, 2011 (I ed. Oxford 2000, I ed. it. 2002).
- BECK JOHN, *Strangers to the Stars: Abstraction, Aeriality, Aspect Perception*, in ARMITAGE JOHN, BISHOP RYAN (eds.), *Virilio and Visual Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013 (<https://doi.org/10.1515/9780748654468-007>).
- BECK ULRICH, *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, ed. it. a cura di W. Privitera, trad. it. di W. Privitera, C. Sandrelli, G. C. Brioschi e M. Mascarino, Roma, Carocci, 2005 (I ed. it. Roma 2000; I ed. Frankfurt am Main 1986).
- BELL HOOKS, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, intro, curatela e trad. it. di M. Nadotti, Milano, Feltrinelli, 1998 (I ed. Boston 1990).
- BELPOLITI MARCO, *Crolli*, Torino, Einaudi, 2005.
- BENEDETTI CARLA, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- BENEDETTI CARLA, *Disumane lettere: indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- BENEDETTI CARLA, *La letteratura ci salverà dall'estinzione?*, Torino, Einaudi, 2021.
- BENJAMIN WALTER, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, note a commento di A. Baricco, Torino, Einaudi, 2011 (I ed. 1936).
- BENNETT JANE, *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*, Durham-London, Duke University Press, 2010.
- BENVEGNÙ DAMIANO, *Animals and Animality in Primo Levi's Work*, Londra, Palgrave Macmillan, 2018.

- BERARDI FRANCO (BIFO), *After the Future*, ed. by G. Genosko e N. Thoburn, Oakland-Edinburgo AK Press, 2011.
- BERARDI FRANCO (BIFO), *Futurabilità*, Roma, Nero, 2018.
- BERARDINELLI ALFONSO, *La fine del postmoderno* (1997), in ID., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007 (1997).
- BERARDINELLI ALFONSO, *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Venezia, Marsilio, 2011.
- BERGER JAMES, *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1999.
- BERGSON HERNI, *Il riso: saggio sul significato del comico*, intro. di F. Ceccarelli; trad. it. e curatela di F. Stella, Milano, Rizzoli, 1991 (I ed. Parigi 1900; I ed. it. Bari 1916).
- BERTONI FEDERICO, *Romanzo*, Scandicci, La nuova Italia, 1998.
- BERTONI FEDERICO, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- BHABHA HOMI K., *I luoghi della cultura*, trad. it. di A. Perri, Roma, Meltemi, 2001 (I ed. London-New York 1994).
- BIRD ROSA DEBORAH VAN DOOREN THOM, CHRULEW MATTHEW, COOKE STUART, KEARNES MATTHEW, O'GORMAN EMILY, *Thinking Through the Environment, Unsettling the Humanities*, in «Environmental Humanities», n° 1, 2012.
- BLANC NATHALIE et al., *Littérature & écologie: Vers une écopoétique*, in « Écologie & Politique», n°36, 2008.
- BOELLA LAURA, *Dietro il paesaggio: saggio su Simmel*, Milano, UNICOPLI, 1988.
- BONNEUIL CRISTOPHE, FRESSOZ JEAN-BAPTISTE, *La Terra, la storia e noi: l'evento antropocene*, tr. it. di A. Accattoli e A. Grechi, Roma, Treccani, 2019 (I ed. Paris 2013).
- BOTTIROLI GIOVANNI, *Non idem, non ipse? Il soggetto tra metonimia e strategia*, in AA. VV., *Problemi del personaggio*, a cura di G. Bottirolì, Bergamo, Bergamo University Press – Sestante, 2001.
- BOULD MARK, *L'Antropocene inconscio. La cultura del disastro climatico*, trad. it. di M. Olivi, Roma, Perrone, 2022 (I ed. London-New York, 2021).
- BOURDIEU PIERRE, *Il senso pratico*, trad. it. e curatela di M. Piras, Armando, Roma, 2005 (I ed. Paris 1972).

- BRAIDOTTI ROSA, *Il postumano: la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, trad. it. di A. Balzano, Roma, DeriveApprodi, 2014 (I ed. London 2013).
- BRIONI SIMONE, COMBERIATI DANIELE, *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
- BROOKS PETERS, *L'immaginazione melodrammatica*, trad. it. di D. Fink, Parma, Pratiche, 1985; I ed. Yale, 1976.
- BROOKS PETERS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di D. Fink, Torino, Einaudi, 1995 (I ed. New York 1984).
- BUCKMINSTER FULLER RICHARD, *Operating Manual for Spaceship Earth*, Baden, L. Müller, 2008 (I ed. Carbondale 1969).
- BUELL LAWRENCE, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, London, Harvard University Press, 1995.
- BUELL LAWRENCE, *The Future of the Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell Publishing, 2005.
- CALABRESE STEFANO (CALABRESE 2005 A), *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.
- CALABRESE STEFANO (CALABRESE 2005 B), *Introduzione*, in AA. VV., *I nonluoghi in letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale*, Roma-Bari, Carocci, 2005.
- CANAVAN GERRY, *Preface*, in AA. VV., *Green Planets. Ecology and Science Fiction*, a cura di G. Canavan, K. Stanley Robinson, Wesleyan University Press, Middletown, 2014.
- CARACCIOLO MARCO, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2021.
- CARACCIOLO MARCO, *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty. Narrating Unstable Futures*, London, Bloomsbury Academic, 2022.
- CARLI ALBERTO, *Niccolò Ammaniti e l'inconsueta domesticità della catastrofe: neo-fantascienza, distopia e fiaba*, in "Studi Medievali e Moderni" XXVI, 2, 2022, Napoli, Paolo Loffredo iniziative editoriali, 2022.
- CARSON RACHEL, *Primavera silenziosa*, intro. di A. Gore, trad. it. di C. A. Gastecchi, sesta ed. ampliata, Milano, Feltrinelli, 1999 (I ed. Boston 1962, I ed. it. Milano 1963).
- CASADEI ALBERTO, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il mulino, 2007.

- CASADEI ALBERTO, *Letteratura e controvalori. Critica e scrittura nell'era del web*, Roma, Donzelli, 2014.
- CASADEI ALBERTO, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, Il Saggiatore, 2018.
- CASANOVA PASCALE, *La repubblica mondiale delle lettere*, curatela e trad. it. di C. Benaglia, postfazione di F. Moretti, Milano, nottetempo, 2023 (I ed. Paris 2008).
- CASTELLS MANUEL, *La nascita della società in rete*, trad. it. di L. Turchet, Milano, Università Bocconi, 2002 (I ed. Oxford 1996).
- CASTORIADIS CORNELIUS, *Prefazione all'edizione originale*, in ID., *L'istituzione immaginaria della società*, trad. it. di F. Ciaramelli e F. Nicolini, con un saggio introduttivo di P. Barcellona, Bollati Boringhieri, Torino 1995 (I ed. Paris 1975).
- CECCHINI IRENE, *Mobilità e ritmo: la raffigurazione del lavoro e del paesaggio in Strada Provinciale Tre di Vinci*, in. «Between», 13(26), (<https://doi.org/10.13125/2039-6597/5716>)
- (DE) CERTAU MICHEL, *L'invenzione del quotidiano*, trad. it. di M. Baccianini, prefazione di A. Abruzzese, postfazione di D. Borrelli, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- CESARETTI ENRICO, *Elemental Narratives: Reading Environmental Entanglements in Modern Italy*, University Park, Pennsylvania: Penn State University Press, 2020.
- CESERANI REMO, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, I ed. Genova 1993.
- CESERANI REMO, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- CESERANI REMO, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- CHAKRABARTY DIPESH, *The Climate of History: Four Theses*. in «Critical Inquiry» 35, n°. 2, 2009, (<https://doi.org/10.1086/596640>).
- CHAKRABARTY DIPESH, *Clima, storia e capitale*, a cura di M. De Giuli e N. Porcelluzzi, trad. it. di A. Aureli, Milano, nottetempo, 2021 (I eds. *The Climate of History: Four Thesis*, 2009; *Climate and Capital: On Conjoined Histories*, 2014; Chicago 2009; Chicago 2014).
- CHIRUMBOLO PAOLO, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013.
- CHIURATO ANDREA, *Geografie dell'esodo*, Bologna, Pàtron, 2020.
- CINQUEGRANI ALESSANDRO, *Note sulla narrativa italiana contemporanea (a partire da due saggi recenti)*, in «Studi Novecenteschi», vol. 98, XLVI, 2019, pp. 431-444.

- CINQUEGRANI ALESSANDRO, *I personaggi non torneranno? La letteratura contemporanea tra finzione e realtà*, Roma, Carocci, 2024.
- CLARK TIMOTHY, *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*, London-New York, Bloomsbury, 2015.
- CLÉMENT GILLES, *Manifesto del Terzo paesaggio*, trad. it. e curatela di F. De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2005 (I ed. Paris 2004).
- COCCIA EMANUELE, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Bologna, il Mulino, 2018.
- COMETA MICHELE, *Visioni della fine: apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo, Duepunti, 2004.
- COOKE GRAYSON, *Technics and the Human at Zero-Hour: Margaret Atwood's Oryx and Crake*, in «Studies in Canadian Literature», n° 31, 2, 2006.
- CRESSWELL TIM, *Mobility as Resistance: A Geographical Reading of Kerouac's 'On the Road'*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», Vol. 18, No. 2, 1993 (<https://doi.org/10.2307/622366>).
- CRESSWELL TIM, *On the Move: Mobility in the Modern Western World*, New York-London, Routledge, 2006.
- CRUTZEN PAUL, STOERMER EUGENE, *The 'Anthropocene'*, in «IGBP Newsletter», n° 41, 2000.
- CRUTZEN PAUL, *Geology of Mankind: The Anthropocene*, in «Nature», n° 415, 23, 2002 (<https://doi.org/10.1038/415023a>)
- DANOWSKI DÉBORH, VIVEIROS DE CASTRO EDUARDO, *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, trad. it di A. Lucera e A. Palmieri, Milano, nottetempo, 2017 (I ed. Florianópolis 2014).
- DEBENEDETTI GIACOMO, *Il personaggio-uomo*, prefazione di R. Manica, Milano, Il saggiatore, 2016 (I ed. Milano 1970).
- DE MARTINO ERNESTO, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, in «Nuovi Argomenti», n. 69-71, pp.105-141 e riportato in ID., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, curatela di G. Charuty, D. Fabre e M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2019, pp. 547-580.
- DE MARTINO ERNESTO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, curatela di G. Charuty, D. Fabre e M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2019 (I ed. Torino 1977, edizione rivista e integrata 2002, 2016).

- DELEUZE GILLES, GUATTARI FÉLIX, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, intro. di M. Guareschi, trad. it. di G. Passerone, Roma, Cooper & Castelvechi, 2003 (I ed. Paris 1980; I ed. it. Roma 1980).
- DERRIDA JACQUES, *La scrittura e la differenza*, trad. it. di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1971 (I ed. Paris, 1967).
- DERRIDA JACQUES, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, curatela di M.-L. Mallet, intro. di G. Dalmaso, Milano, Jaca Book, 2006 (I ed. Paris 2006).
- DESCOLA PHILIPPE, *Oltre natura e cultura*, curatela e postazione di N. Breda, trad. it. di A. D'Orsi, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2021 (I ed. Paris 2005; I ed. it. 2014).
- DIACO FRANCESCO, "È sempre più bello questo nostro pianeta": ecologia e lavoro in Paolo Volponi, in AA. VV., *Ecologia e lavoro: dialoghi interdisciplinari*, a cura di C. Baghetti, M. Candiloro, M. L. Mura, P. Chirumbolo e J. Carter, Milano-Udine, Mimesis, 2023.
- DONATI RICCARDO, *La grande astrazione. Su "Violazione" di Alessandra Sarchi*, in AA. VV., *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di N. Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016.
- DONNARUMMA RAFFAELE, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria», a. XX, 57, 2008, pp. 26-55.
- DONNARUMMA RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il mulino, 2014.
- DONNARUMMA RAFFAELE, "Storie vere": narrazioni e realismi dopo il postmoderno, in «Narrativa» [Online], 31/32 | 2010, pp. 39-60 (online dal 01 giugno 2022, <https://doi.org/10.4000/narrativa.1533>).
- ELIA ANNAMARIA, *Literature and the Environmental Humanities: a theoretical framework*, in «Status Quaestionis», 26, 2024, pp. 103-131.
- ELLIS ERLE CRISTOPHER, *Antropocene. Esiste un futuro per la Terra dell'uomo?*, trad. it. di C. Turrini, Firenze-Milano, Giunti, 2020 (I ed. Oxford 2018).
- EDENSOR TIM, *Walking in Rhythms: Place, Regulation, Style and the Flow of Experience*, in «Visual Studies», 25. 1, 2010, pp. 69-79 (online dal 22 marzo 2010: <http://dx.doi.org/10.1080/14725861003606902>).
- ERCOLINO STEFANO, FUSILLO MASSIMO, *Empatia negativa: il punto di vista del male*, Firenze-Milano, Bompiani, 2022.

FERRANDO FRANCESCA, *Postumanesimo, transumanesimo, antiumanesimo, metaumanesimo e nuovo materialismo. Relazioni e differenze*, in «Lo Sguardo. Rivista di Filosofia», N. 24, 2017 (II), pp. 51-61.

FERRARO GUIDO, *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Roma, Carrocci, 2015.

FISHER MARK, *Realismo capitalista*, trad. it. e prefazione di V. Mattioli, Nero, Roma, 2018 (I ed. Winchester-Washington 2009).

FISHER MARK, *The weird and the eerie: lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. it. di V. Perna e postfazione di G. Didino, Roma, Minimum fax, 2018.

FOER JONATHAN SAFRAN, *Possiamo salvare il mondo, prima di cena. Perché il clima siamo noi*, trad. it. di I. Abigail Piccinini, Milano, Guanda, 2019 (I ed. New York 2019).

FORSTER EDWARD MORGAN, *Aspetti del romanzo. Analisi delle ragioni narrative*, trad. it. di C. Pavolini, Milano, Il saggiatore, 1968 (I ed. London 1927; I ed. it. Milano 1963).

FOUCAULT MICHEL, *Utopie, eterotopie*, trad. it. e curatela di i A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2006 (I ed. Paris, 2004).

FOUCAULT MICHEL, *Le parole e le cose, Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di E. Panaitescu, con un saggio antico di G. Canguilhem, Milano, BUR, 2016, (I ed. Paris 1966, I ed. it. Milano, 1967).

FRYE NORTHROP, *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del romance*, trad. it. di di A. Lorenzini, Bologna, Il mulino, 1978 (I ed. Cambridge-London-Harvard 1976).

FUKUYAMA FRANCIS, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, trad. it. D. Ceni, Milano, Rizzoli, 1992 (I ed. New York 1992).

FULGINITI VALENTINA, *Dei bambini non si sa niente? L'infanzia come altrove distopico in Anna (Ammaniti), Bambini Bonsai (Zanotti), La terra dei figli (Gipi) e L'uomo verticale (Davide Longo)*, in «Narrativa», 43, 2021, pp. 111-126 (<https://doi.org/10.4000/narrativa.432>).

GARRARD GREG, *Ecocriticism*, London, Routledge, 2004.

GARRARD GREG, *Ian McEwan's Next Novel and the Future of Ecocriticism*, in "Contemporary Literature", 50, 4, 2009, pp. 695-720.

GARRARD GREG, *The Unbearable Lightness of Green: Air Travel, Climate Change and Literature*, in "Green Letters: Studies in Ecocriticism", 17, 2, 2013, pp. 175-188.

GARRARD GREG, *Solar: Apocalypse Not*, in AA. VV., *Ian McEwan. Contemporary Critical Perspectives*, London-New York, S. Groes ed., Bloomsbury, 2013.

- GENETTE GÉRARD, *Figure II. La parola letteraria*, trad. it. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1982 (I ed. Paris 1969; I ed. Torino 1972).
- GHOSH AMITAV, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, London-Chicago, The University of Chicago Press, 2016.
- GHOSH AMITAV, *La Grande Cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, trad. it. e curatela di A. Nadotti e N. Gobetti, Vicenza, Neri Pozza, 2017 (I ed. London-Chicago 2016).
- GIGLIOLI DANIELE, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, nottetempo, 2014.
- GLOTFELTY CHERYLL, *Introduction. Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*, in AA. VV., *The Ecocriticism. Reader. Landmarks in Literary Ecology*, ed. by C. Glotfelty and H. Fromm, Athens, The University of Georgia Press, 1996.
- GOODBODY AXEL, JOHNS-PUTRA ADELINE, *Introduction*, in AA. VV., *Cli-fi: a companion*, ed. by A. Goodbody e A. Johns-Putra, Oxford, Peter Lang, 2019.
- HALL MATTHEW, *Plants as Persons: A Philosophical Botany*, Albany, State University of New York Press, 2011.
- HAMON PHILIPPE, *Qu'est ce qu'une description?*, in «Poétique», n. 12, Paris, 1972.
- HAMON PHILIPPE, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977 (l'edizione italiana raccoglie saggi pubblicati tra 1972-1977, Paris).
- HAN BYUNG-CHUL, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, trad. it. di S. Aglan-Buttazzi, Milano, nottetempo, 2021 (I ed. Berlin 2019).
- HANSEN JAMES, SATO MAKIKO, SIMONS LEON, NAZARENKO LARISSA, SANGHA ISABELLE, KHARECHA PUSHKER, ZACHOS JAMES, VON SCHUCKMANN KARINA, LOEB NORMAN, OSMAN MATTHEW, JIN QINJIAN, TSELIODIS GEORGE, JEONG EUNBI, LACIS ANDREW, RUEDY RETO, RUSSELL GARY, CAO JUNJI, LI JING, *Global Warming in the Pipeline*, in «Oxford Open Climate Change», n° 1, 2023 (<https://doi.org/10.1093/oxfclm/kgad008>).
- HARAWAY DONNA, *The Companion Species*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003.
- HARAWAY DONNA, *SF: Speculative Fabulation and String Figures*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.
- HARAWAY DONNA, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, in «Environmental Humanities», n° 6, 2015, pp. 159-165.
- HARAWAY DONNA, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it. e curatela di L. Borghi, prefazione di R. Braidotti, Milano 2018 (I ed. New York 1991; I ed. it. Milano 1995).

- HARAWAY DONNA, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto.*, trad. it. di C. Durastanti, C. Ciccioni, Roma, Nero, 2020 (I ed. Chicago, 2016; I ed. it. Roma 2019).
- HARVEY DAVID, *La crisi della modernità*, trad. it. di M. Viezzi, Milano, Net, 2002 (I ed. Oxford, 1990; I ed. it. Milano 1993).
- HARVEY DAVID, *Geografia del dominio: capitalismo e produzione dello spazio*, Verona, ombre corte, 2018 (I ed. Edinburgh 2001).
- HEIDEGGER MARTIN, *Costruire abitare pensare*, reperito nel volume AA. VV., *Costruire, abitare, pensare*, a cura di F. Filipuzzi e L. Taddio, con la traduzione e le note di M. Barison, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- HEISE URSULA K., *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, New York, Oxford University Press, 2008.
- HEJAZI SARA, *Il senso della specie. Perché la cultura planetaria è il destino dell'umanità*, Trento, Il Margine, 2021.
- HERMAN DAVID, *Narratology Beyond the Human*, New York, Oxford University Press, 2018.
- HICKS HEATHER J., *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2016.
- HORN EVA, *The Future as Catastrophe: Imagining Disaster in the Modern Age*, trad. di V. Pakis, New York, Columbia University Press, 2018 (I ed. Frankfurt am Main 2014).
- HUTCHEON LINDA, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London and New York, Routledge, 1994.
- IACOLI GIULIO, *La percezione narrativa dello spazio: teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.
- IOVINO SERENELLA, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2004.
- IOVINO SERENELLA, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, prefazione di C. Glotfelty, Milano, Edizioni Ambiente, 2006.
- IOVINO SERENELLA, OPPERMAN SERPIL, *Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity*, in «Ecozono», 3, 1, 2012, pp. 75-91 (<https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2012.3.1.452>).
- IOVINO SERENELLA, OPPERMAN SERPIL, *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014.

- IOVINO SERENELLA, OPPERMAN SERPIL, *Environmental Humanities. Voices from the Anthropocene*, New York, Routledge, 2018.
- IOVINO SERENELLA, *Paesaggio civile. Storie di ambiente cultura e resistenza*, Milano, Il Saggiatore, 2022.
- JACKSON ROSEMARY, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, trad. it. e curatela di R. Berardi Napoli, Pironti, 1986 (I ed. New York, 1981).
- JAMES ERIN, MOREL ERIC, *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology*, Columbus, The Ohio State University Press, 2020.
- JAMES ERIN, *Narrative in the Anthropocene*, Columbus, The Ohio State University Press, 2022.
- JAMESON FREDRIC, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di S. Velotti, Milano, Garzanti, 1989 (I ed. New York-London 1989).
- JAMESON FREDRIC, *L'inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, trad. it. di L. Sosio, Milano, Garzanti, 1990 (I ed. Ithaca 1981).
- JAMESON FREDRIC, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, trad. it. di B. Gastadello e di E. Marongiu, introduzione di C. Benedetti, Sansoni, Milano, 2003 (I ed. London - New York 2002).
- JAMESON FREDRIC, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London-New York, Verso, 2005.
- JAMESON FREDRIC, *Il desiderio chiamato utopia*, trad. it. di G. Carlotti, Milano, Feltrinelli, 2007 (I ed. New York, 2005).
- JANSEN MONICA, *Noi siamo i luoghi che abitiamo: la lotta tra la vita e cemento nella narrativa di Simona Vinci*, in AA.VV., *La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, a cura di P. Chirumbolo e di L. Pucci, The Edwin Mellen Press, 2013.
- JESI FURIO, *Il mito*, Milano, Mondadori, 1980 (I ed. Milano, 1973).
- JESI FURIO, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 2002 (I ed. Torino 1968).
- JOHNS-PUTRA ADELINE, *Climate Change and the Contemporary Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.
- KAPLAN ANN E., *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, New Brunswick-New Jersey-London, Rutgers University Press, 2016.
- KAPLAN ANN E., *Is Climate-Related Pre-Traumatic Stress Syndrome a Real Condition?*, in «American Imago», 77(1), January 2020, pp. 81-104 (DOI: 10.1353/aim.2020.0004).

- KERMODE FRANK, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. it. di G. Montefoschi e R. Zuppet, con un saggio di Daniele Giglioli, Milano, Il saggiatore, 2020 (I ed. Oxford 1967; I ed. it. Milano 1972).
- KLEIN NAOMI, *This Changes Everything: Capitalism VS. the Climate*, New York, Simon & Schuster, 2014.
- KOHN EDUARDO, *Come pensano le foreste: per un'antropologia oltre l'umano*, prefazione di E. Coccia, trad. it. di A. Lucera e A. Palmieri, Milano, nottetempo, 2021 (I ed. Berkley 2013).
- KOLBERT ELIZABETH, *The Sixth Extinction: An Unnatural History*, New York, Holt, 2014.
- KREISWIRTH MARTIN, *Tell Me a Story: The Narrativist Turn in the Human Sciences*, in AA. VV., *Constructive Criticism: The Human Sciences in the Age of Theory*, edited by M. Kreiswirth, T. Carmicheal, Toronto, University of Toronto Press, 1995, pp. 61-87.
- KUNDERA MILAN, *I testamenti traditi*, trad. it. di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1994 (I ed. Paris 1993).
- LACAN JACQUES, *La topique de l'imaginaire* [1954], in ID., *Le séminaire. Livre I: Les écrits techniques de Freud 1953-54*, Seuil, Paris, 1975.
- LA MANTIA FABIO, FERLITA SALVATORE, *La fine del tempo: apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca*, Milano, Angeli, 2015.
- LATOUR BRUNO, *On the Partial Existence of Existing and Nonexisting Object*, in AA.VV., *Biographies of Scientific Objects*, Lorraine Daston (ed.), Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- LATOUR BRUNO, *Non siamo mai stati moderni*, trad. it. di G. Lagomarsino, curatela e prefazione di G. Giorello (nuova ed. aggiornata) Milano, Elèuthera, 2018 (I ed. Paris 1991, prima ed. it. Milano 1995).
- LATOUR BRUNO, *La sfida di Gaia*, trad. it di D. Caristina, prefazione di L. Mercalli, Milano, Meltemi, 2020 (I ed. Paris 2015).
- LEFEBVRE HENRY, *Le mondial et le planétaire*, in «Espaces et sociétés», n. 8, 1973.
- LEFEBVRE HENRY, *La produzione dello spazio*, I vol. trad. it. di M. Galletti, Milano, Moizzi, 1976 (I ed. Paris 1974).
- LEFEBVRE HENRY, *State Space World. Selected Essays*, a cura di N. Brenner e S. Elden, University of Minnesota, Minneapolis 2009.
- LEFEBVRE HENRY, *Il diritto alla città*, trad. it. di G. Morosato, Verona, Ombre Corte, 2014 (I ed. Paris, 1968; I ed. it. Padova 1970).

- LINO MIRKO, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema: catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le lettere, 2014.
- LOVELOCK JAMES, *Gaia. A New Look at Life on Earth*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- LOVELOCK JAMES, *Gaia. Nuove idee sull'ecologia*, prefazione di T. Pievani, trad. it. di V. Landucci Bassan, Torino, Bollati Boringhieri, 2021 (I ed. Oxford 1979, I ed. it. Torino 1981).
- LUBOMÍR DOLEŽEL, *Heterocosmica: fiction e mondi possibili*, trad. it. di M. Botto, Milano, Bompiani, 1999 (I ed. Baltimore-London 1998).
- LUKÁCS GYORGY, *Saggi sul realismo*, trad. it. di M. e A. Brelich, Torino, Einaudi, 1974 (I ed. Berlin 1948; I ed. it. 1950).
- LUPERINI ROMANO, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.
- LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1999 (I ed. Paris 1979, I ed. it. Milano 1981).
- MALM ANDREAS, *The Progress of This Storm: Nature and Society in a Warming World*, London-New York, Verso, 2018.
- MALM ANDREAS, *Come far saltare un oleodotto. Imparare a combattere in un mondo che brucia*, trad. it. di V. Ostuni, Milano, Ponte alle Grazie, Milano, 2022 (I ed. London-New York, 2021).
- MALVESTIO MARCO (MALVESTIO 2021 A), *Raccontare la fine del mondo: fantascienza e Antropocene*, Milano, nottetempo, 2021.
- MALVESTIO MARCO (MALVESTIO 2021 B), *Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo*, in «Narrativa» [Online], 43 | 2021, Parigi, Presses Universitaires de Paris Nanterre, pp. 31-44 (online dal 1 dicembre 2022: <https://doi.org/10.4000/narrativa.421>).
- MARDER MICHAEL, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, with a foreword by G. Vattimo and S. Zabala, New York, Columbia University Press, 2013.
- MARTINIS HERMÍNIO, *The Technocene: Reflections on Bodies, Minds, and Markets*, curatela di S. R. Rajan, D. Crawford, New York, Anthem Press, 2018.
- MAZZONI GUIDO, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- MCCAFFERY LARRY, *The Review of Contemporary Fiction: William T. Vollmann, Susan Daitch, David Foster Wallace (Younger Writers Issue)*, in «Review of Contemporary Fiction», vol. 13, maggio 1993.

MCDOWEL MICHAEL J., *The Bakhtinian Road to Ecological Insight*, in AA. VV., *The Ecocriticism. Reader. Landmarks in Literary Ecology*, ed. by C. Glotfelty and H. Fromm, Athens, The University of Georgia Press, 1996.

MCHALE BRIAN, *Postmodernist Fiction*, New York-London, Methuen, 1987.

McKIBBEN BILL, *La fine della natura: il manifesto dell'altra ecologia*, trad. it. di A. D'Anna, Milano, Bompiani, 1989 (I ed. New York 1989).

MCNEILL JOHN ROBERT, ENGELKE PETER, *La grande accelerazione. Una storia ambientale dell'Antropocene dopo il 1945*, trad. it. di C. Veltri, D. Cianfriglia e F. Rossa, Torino, Einaudi, 2018 (I ed. Harvard 2015).

MENGOZZI CHIARA, *La letteratura italiana all'epoca della crisi climatica*, in «Narrativa», 41, 2019, pp. 23-39 (online dal 1 novembre 2021: DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.346>).

MICALI SIMONA, *I bambini dell'apocalisse. Racconti della fine e di nuovi inizi nella fantascienza italiana degli anni Duemila*, in «Narrativa», 43, 2021, pp. 97-109 (online dal 1 dicembre 2022 <https://doi.org/10.4000/narrativa.430>).

MISSIROLI PAOLO, *Teoria critica dell'Antropocene: vivere dopo la Terra, vivere nella Terra*, Milano-Udine, Mimesis, 2022.

MOORE JASON W., *Antropocene o capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*, trad. it. e curatela di A. Barbero e E. Leonardi, Verona, Ombre corte, 2017 (I ed. Oakland-Kairos 2016).

MORETTI FRANCO, *Il secolo serio*, in AA.VV., *Il romanzo. La cultura del romanzo*, vol. I, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, pp. 689-726.

MORETTI FRANCO, *Il borghese: tra storia e letteratura*, trad. it. di G. Scocchera Torino, Einaudi, 2017 (I ed. London-New York 2013).

MORTON TIMOTHY, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, London-Cambridge, 2007.

MORTON TIMOTHY, *The Ecological Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.

MORTON TIMOTHY, *Iperogetti*, trad. it. di V. Santarcangelo, Roma, Nero, 2018 (I ed. Minneapolis-London 2013).

MUZZIOLI FRANCESCO, *Scritture della catastrofe: istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Milano, Meltemi, 2021 (I ed.: Roma, 2007).

NANCY JEAN-LUC, *Essere singolare plurale*, introduzione di R. Esposito in dialogo con Jean-Luc Nancy, Torino, Einaudi, 2020 (I ed. Paris 1996, I ed. it. Torino 2001).

- NERI LAURA, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012.
- NIXON ROB, *Slow Violence And The Environmentalism Of The Poor*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2011.
- NORGAARD RICHARD B., *The Econocene and the Delta*, in «San Francisco Estuary and Watershed Science», n° 11, 3, 2013.
- NURRA NICOLA, *Plasticene. L'epoca che riscrive la nostra storia sulla Terra*, Milano, Il Saggiatore, 2022.
- OLBRECHTS-TYTECA LUCIE, *Il comico del discorso*, trad. it. di Alessandro Serra, Milano, Feltrinelli, 1977 (I ed. Parigi 1974).
- OREKSES NAOMI, *The Scientific Consensus on Climate Change: How Do We Know We're Not Wrong?*, in DiMENTO JOSEPH F. C., DOUGHMAN PAMELA, *Climate Change: What It Means for Us, Our Children, and Our Grandchildren*, Cambridge, MIT Press, 2007.
- ORLANDO FRANCESCO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
- PALUMBO MOSCA RAFFAELLO, *L'invenzione del vero: romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014.
- PAST ELENA, *Italian Ecocinema. Beyond the Human*, Bloomington, Indiana University Press, 2019.
- PENNACCHIO FILIPPO, *Il narratore, il tempo e lo spazio*, in AA. VV., *Narrare al tempo della globalizzazione*, a cura di S. Calabrese, Roma, Carocci, 2016, pp. 45-58.
- PERROT MICHELLE, *Gli spazi del privato*, in AA. VV., *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, vol. IV, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2003, pp. 495-519.
- PICCONI GIAN LUCA, *Socializzare Cristo: appunti su lavoro e ecologia in Pasolini*, in AA. VV., *Ecologia e lavoro: dialoghi interdisciplinari*, a cura di C. Baghetti, M. Candiloro, M. L. Mura, P. Chirumbolo e J. Carter, Milano-Udine, Mimesis, 2023, pp. 107-132.
- PIRANDELLO LUIGI, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 2004, I ed. Lanciano 1908.
- PLAWSKA ALEXANDRA, SERKOWSKA HANNA, *Speculative-evolution fiction, quan-tum-actualist fiction. Letture di Laura Pugno*, in «Narrativa», 43, Parigi, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 1 dicembre 2021, pp. 173-185 (online: <https://doi.org/10.4000/narrativa.440>).
- POLICASTRO GILDA, *Polemiche letterarie: dai Novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012.

PRATT MARY LOUISE, *Code Concept and Chronotope*, in AA. VV., *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, a cura di A. Tsing, H. Swanson, E. Gan, N. Bubandt, Minneapolis, Minnesota University Press, 2017, pp. 169-176.

RAIMONDI EZIO, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007.

RÄTHZEL NORA, STEVIS DIMITRIS, UZZELL DAVID, *Introduction: Expanding the Boundaries of Environmental Labour Studies*, in AA.VV., *The Palgrave Handbook of Environmental Labour Studies*, a cura di N. Räthzel, D. Stevis, D. Uzzell, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2021, pp. 1-33.

RICOEUR PAUL, *Sé come un altro*, curatela di D. Iannotta, Milano, Jaca book, 1993 (I ed. Paris 1990).

RUSHING ROBERT, *Sirens without Us. The Future after Humanity*, in «California Italian Studies» [Online], vol. 2, n. 1, 2011 (<https://doi.org/10.5070/C321008925>).

SARTRE JEAN-PAUL, *L'immaginario: psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, a cura di R. Kirchmayr, Torino, Einaudi, 2007 (I ed. Paris 1940; I ed. it. Torino, 1948 con il titolo *Immagine e coscienza*).

SARTRE JEAN-PAUL, *Che cos'è la letteratura?*, trad. it. di D. Tarizzo, Milano, Saggiatore, 1963 (I ed. it. 1960).

SCAFFAI NICCOLÒ, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

SCAFFAI NICCOLÒ, *Storia, natura, individui: l'ecologia di Calvino*, in AA. VV., *Ecologia e lavoro: dialoghi interdisciplinari*, a cura di C. Baghetti, M. Candiloro, M. L. Mura, P. Chirumbolo e J. Carter, Milano-Udine, Mimesis, 2023, pp. 133-154.

SCAFFAI NICCOLÒ, *Apocalissi borghesi. Ecologia e vita individuale nel romanzo italiano contemporaneo*, in «Italian Studies», 2025, pp. 1-14 (online da 31 gennaio 2025: <https://doi.org/10.1080/00751634.2025.2439671>).

SCARFONE GLORIA, *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*, Roma, Carocci, 2024.

SCHOLES ROBERT, KELLOGG ROBERT, *La natura della narrativa*, Bologna, Il mulino, 1973 (I ed. New York 1966; I ed. it. 1970).

SEGRE CESARE, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.

SIMEONI GIULIA, *Il racconto antropocenico nell'Italia post-pandemia: Canto degli alberi e Siccità. Nuovi espedienti per comunicare la crisi ecologica*, in «Nube», n. 4, 2023, pp. 77-97 (<https://doi.org/10.13136/2724-4202/1416>).

SIMEONI GIULIA, *Il cronotopo della strada come spazio interstiziale per la costruzione di una coscienza antropocenica con-divisa*, in «Between», 14(28), 2024, 299-316 (<https://doi.org/10.13125/2039-6597/6246>).

SIMONETTI GIANLUIGI, *Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni*, in CONTARINI SILVIA, DE PAULIS-DALAMBERT MARIA PIA, TOSATTI ADA (eds.), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa: Transeuropa, 2016.

SIMONETTI GIANLUIGI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

SIMONETTI GIANLUIGI, *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Milano, nottetempo, 2023.

SITI WALTER, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, nottetempo, 2013.

SITI WALTER, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.

ŠKLOVSKIJ VICTOR BORISOVIČ, *Teoria della prosa*, trad. it. di C. G. de Michelis e R. Oliva, con una prefazione inedita dell'autore e un saggio di J. Mukarovsky, Torino, Einaudi, 1976 ed. (I ed. Moskva, 1925; I ed. it. integrale; I ed. parziale: Bari 1966).

SLOTEDIJK PETER, *Sfere. Globi: macrosferologia*, curatela e trad. it. di G. Bonaiuti e S. Rodeschini, Milano, Raffaello Cortina, 2014.

SOJA EDWARD W., *Postmodern Geographies*, Verso, London-New York, 1989.

SOJA EDWARD W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996.

SONTAG SUSAN, *Davanti al dolore degli altri*, tr. it. di Paolo Dilonardo, Milano, Mondadori, 2003 (I ed. New York 2003).

SONTAG SUSAN, *L'immaginazione del disastro*, in EAD., *Contro l'interpretazione*, trad. it. di P. Dilonardo, Milano, nottetempo, 2022.

SPAZIANTE LUCIO, *Immaginare il futuro prossimo: costruire mondi attraverso la fantascienza audiovisiva*, in «Rivista di Estetica», 71, 2019, pp. 69-91 (online dal 1 marzo 2020: <https://dx.doi.org/10.4000/ESTETICA.5506>).

- SPIVAK GAYATRI CHAKRAVORTY, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, trad. it. di A. D'Ottavio, curatela di P. Calefato, Roma, Meltemi, 2004; I ed. Harvard 1999.
- SPUNTA MARINA, ROSS SILVIA M., *Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani*, Firenze, Franco Cesati, 2022.
- STARA ARRIGO, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier università, 2004.
- SUVIN DARKO, *Le metamorfosi della fantascienza: poetica e storia di un genere letterario*, trad. it. di O. del Buono, Bologna, Il mulino, 1985 (I ed. Yale, 1979).
- SZONDI PÉTER, *Saggio sul tragico*, curatela di F. Vercellone, intro. di S. Givone, trad. it. di G. Garelli, Torino, Einaudi, 1996 (I ed. Frankfurt am Main 1961).
- TABANELLI ROBERTA, *Al di là del corpo. La narrativa (postumana) di Laura Pugno*, in «Italian Culture», vol. 28, n. 1, 2010, pp. 3-20.
- TAGLIAPIETRA ANDREA, *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, Bologna, il Mulino, 2010.
- TESTA ENRICO, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- THIEME JOHN, *Anthropocene Realism: Fiction in the Age of Climate Change*, New York-Dublin, Bloomsbury Publishing, 2023.
- TIRINANZI DE MEDICI CARLO, *Il vero e il convenzionale*, Novara, Utet, 2012.
- TIRINANZI DE MEDICI CARLO, *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018.
- TODOROV TZVETAN, *La letteratura fantastica*, trad. it. di E.K. Imberciadori, Milano, Garzanti, 2011 (quarta ristampa, I ed Paris 1970, I ed. it. Milano 1977).
- TREXLER ADAM, *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2015.
- TSING LOWENHAUPT ANNA, *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, trad. it. di G. Tonoli, Rovereto, Keller, 2021 (I ed. Princeton 2015).
- TURNER FREDERICK JACKSON, *La frontiera nella storia americana*, intro. di M. Calamandrei, Bologna, Il Mulino, 1959 (I ed. New York 1920)
- URRY JOHN, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, Sage Publications, 1990.

- VATTIMO GIANTERESIO (GIANNI), ROVATTI PIER ALDO, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- VATTIMO GIANTERESIO (GIANNI), *Addio alla verità*, Roma, Meltemi, 2009.
- VEGETTI MARIO, *L'invenzione del globo: spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, Torino, Einaudi, 2017.
- VERDICCHIO PASQUALE, *Ecocritical Approaches to Italian Culture and Literature. The Denatured Wild*, Lanham, Lexington Books, 2016.
- VIDALI PAOLO, *Storia dell'idea di natura. Dal pensiero greco alla coscienza dell'Antropocene*, Milano-Udine, Mimesis, 2022.
- VIRILIO PAUL, *Lo spazio critico*, trad. it. di M. G. Porcelli, Bari, Dedalo, 1988 (I ed. Paris 1984).
- VIRILIO PAUL, *Open sky*, trad. ing. di J. Rose, London-New York, Verso, 1997.
- VIRILIO PAUL, *La bomba informatica*, trad. it. di G. Piana, Milano, Cortina, 2000 (I ed. Paris 1998).
- VITTA MAURIZIO, *Dell'abitare: corpi, spazi, oggetti, immagini*, Torino, Einaudi, 2008.
- WESTPHAL BERTRAND, *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, trad. it. L. Flabbi, curatela di M. Guglielmi, Roma, Armando, 2009 (I ed. Paris 2007).
- WILLIAMS TEMPEST TERRY, *The Earth stares back'*, in REYNOLDS JOCK (ed.), *Emmet Gowin: Changing the Earth: Aerial Photographs*, New Haven, CT: Yale University Art Gallery, 2002.
- WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.
- ZALASIEWICZ JAN et al., *The Anthropocene*, in GRADSTEIN FELIX M. et al., *The Geologic Time Scale*, London, Elsevier, 2012, pp. 1033-1040.
- ZANOTTI PAOLO, *Il modo romanzesco*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- ZINATO EMANUELE, *Introduzione a AA.VV., L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di E. Zinato, TreccaniLibri, 2020, pp. 13-35.
- ŽIŽEK SLAVOJ, *Vivere alla fine dei tempi*, trad. it. di C. Salzani, Milano, Ponte alle Grazie, 2011 (I ed. London-New York 2010).
- ŽIŽEK SLAVOJ, *Evento*, trad. it. di E. Acotto, Torino, UTET, 2014 (I ed. London 2014).

Tesi di dottorato

BUSO GIORGIA, *Giochi dell'eternità: per uno studio sistematico e intertestuale della trilogia di Antonio Moresco*, Ca' Foscari Venezia, 2025.

Sitografia

ATWOOD MARGARET, *It's not climate change, it's everything change*, in «Medium», ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://medium.com/matter/it-s-not-climate-change-it-s-everything-change-8fd9aa671804>).

BELLARDI MARCO, *La vita in tempo di pace di Francesco Pecoraro*, in «Le parole e le cose», 13 febbraio 2013, ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://www.leparoleele cose.it/?p=13823>).

CARBÉ EMANUELA, *Recensione a Francesco Pecoraro, La vita in tempo di pace*, in «Doppiozero», 12 novembre 2013, ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://www.doppiozero.com/francesco-pecoraro-la-vita-in-tempo-di-pace>).

CASADEI ALBERTO, *Categorie e politica del realismo nel romanzo italiano contemporaneo*, in «le parole e le cose», 20 gennaio 2025, ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://www.leparoleele cose.it/?p=50749>).

CASERINI STEFANO, PALAZZI ELISA, *Il romanzo sugli impatti e la scienza del clima*, in «Climalteranti», 06 giugno 2016, ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://www.climalteranti.it/2016/06/06/il-romanzo-sugli-impatti-e-la-scienza-del-clima/>).

CONCA LIBORIO, *La casa mangia le parole: una conversazione con Leonardo G. Luccone*, in *minima&moralia*, 8 Maggio 2020, ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/la-casa-mangia-le-parole-intervista-luccone/>).

DEOTTO FABIO, *Il tempo del realismo aumentato*, in «Il Tascabile», 16 aprile 2018, ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://www.iltascabile.com/letterature/tempo-realismo-aumentato/>).

FALCONI ROBERTO, *Un personaggio uno e trino. Sulla "Trilogia di Thomas" di Vitaliano Trevisan*, 7 marzo 2024; ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://www.leparoleele cose.it/?p=48844>).

FERRARI FEDERICO, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto / Hara's way. Eterogenesi della differenza*, in «doppiozero», 20 febbraio 2020, ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://www.doppiozero.com/haras-way-eterogenesi-della-differenza>).

HEISE URSULA K., *What's the Matter with Dystopia*, in «Public Books», 2 gennaio 2015, ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://www.publicbooks.org/whats-the-matter-with-dystopia/>).

HEISE URSULA K., *Climate Stories: Review of Amitav Ghosh's "The Great Derangement"*, in «boundary2», 19 febbraio 2018, ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://www.boundary2.org/2018/02/ursula-k-heise-climate-stories-review-of-amitav-ghoshs-the-great-derangement/>).

IUGS-ICS, *The Anthropocene*, 20 marzo 2024, ultima consultazione: 15/3/2025 (https://www.iugs.org/_files/ugd/f1fc07_40d1a7ed58de458c9f8f24de5e739663.pdf?index=true).

MARRA DEMETRIO, *Trauma e agency nell'arte – Intervista a Daniele Giglioli*, «lay0utmagazine», 7 marzo 2023, ultima consultazione: 15/3/2025 (online: <https://www.layoutmagazine.it/intervista-daniele-giglioli-trauma-agency-arte/>).

MAZZEI UMBERTO, *Il Mediterraneo e il Mondo mediterraneo all'epoca di Ivo Brandani*, in «404notfound-quattrocentoquattro», 29 Maggio 2015, ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2015/05/29/il-mediterraneo-e-il-mondo-mediterraneo-allepoca-di-ivo-brandani/#1>).

MILMAN OLIVER, *Global heating is accelerating, warns scientist who sounded climate alarm in the 80s*, in «The Guardian», 2 novembre 2023, ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://www.theguardian.com/environment/2023/nov/02/heating-faster-climate-change-greenhouse-james-hansen>).

PANICHI CAMILLA, *Una sottile lotta di tutti contro tutti. Intervista a Francesco Pecoraro*, in «Le parole e le cose», 3 aprile 2016, ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://www.leparoleelecose.it/?p=22484>).

PEDULLÀ GABRIELE, *La vita in tempo di pace di Francesco Pecoraro*, in «Le parole e le cose», 13 febbraio 2013, ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://www.leparoleelecose.it/?p=13823>).

RACCIS GIACOMO, 12. *Francesco Pecoraro per la rubrica Fuori dagli schemi*, in «La balena bianca», 21 giugno 2021, ultima consultazione: 15/3/2025 (<https://www.labalenabianca.com/2021/06/21/fuori-dagli-schemi-12-francesco-pecoraro/>).

Studente:
Giulia Simeoni

Matricola:
856565

Dottorato:
Italianistica

Ciclo:
XXXVII

Titolo:
Sconggiurare l'Apocalisse. La responsabilità degli scrittori e il romanzo nell'era del riscaldamento globale (2000-2024)

Tesi di Ricerca realizzata grazie al sostegno finanziario ricevuto dal
programma PON REACT-EU

Abstract:

Il presente lavoro, suddiviso in tre sezioni, intende indagare come si costruisca il romanzo che rappresenti o tematizzi il problema del riscaldamento globale e delle sue conseguenze, in modo da rilevare eventuali *pattern*, tendenze o novità nei procedimenti narrativi utilizzati. La ricerca si focalizza sulla produzione romanzesca italiana della stretta contemporaneità con lo scopo di restituirne un'idea complessiva. Si dà priorità all'analisi delle narrazioni mimetiche del cambiamento climatico e dell'Antropocene, nell'idea che, da un lato, sussistano delle resistenze di campo rispetto allo sviluppo del tema nel romanzo realistico e dall'altro, nella volontà di individuare nuove tecniche o dispositivi narrativi adottati per rappresentare l'iperoggetto riscaldamento globale, ossia quel fenomeno complesso, multi-scalare, che si muove lungo direttrici spazio-temporali che mal si conciliano con la quotidianità dell'essere umano e in ultimo, con la struttura tipica del *novel*, che pone al centro il particolare e l'individuo.

