Table of Contents / Sommario

Dopo la catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee
—
After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives

Editd by / a cura di
Elisabetta Abignente, Claudia Cao, Claudia Cerulo

The Post-Apocalyptic Imaginary in Contemporary Fiction ii
Elisabetta Abignente, Claudia Cao, Claudia Cerulo

L'immaginario postapocalittico nella narrativa contemporanea ii
Elisabetta Abignente, Claudia Cao, Claudia Cerulo

Citéville, Citéruine: spazi urbani del domani e del dopodomani nel graphic novel contemporaneo 1
Elisabetta Abignente

Spunti per uno studio narratologico dello spazio nella narrativa post-apocalittica: Ammaniti, Arpaia, Zanotti 21
Marzia Beltrami

«Mathematically uncontrolled but humanly contained». L'approccio distopico in David Foster Wallace 43
Lorenzo Biondi

Calypsis. Submerged Worlds and the Post-Apocalyptic Imaginary in Contemporary Comics 63
Giorgio Busi Rizzi – Lorenzo Di Paola

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659

Architectures from Future-Past. Glimpses of Utopia in Dystopian Italian Comics 85
Claudia Cerulo – Rodolfo Dal Canto

Hope Deferred: Post-Apocalyptic Fiction as Anti-Utopia 109
Rachele Cinerari

Qualcosa, là fuori di Bruno Arpaia: un'analisi econarratologica 131
Antonella De Blasio

De la cli-fi au conte de fées écologique : féminins métamorphes face au désastre dans la littérature italienne contemporaine 151
Lucia della Fontana

Catastrofi materiali, catastrofi culturali: il tema della presenza nella Basilicata di *Missitalia* 171
Annamaria Elia

Per una cura multispecie radicale. Parentele postumane in *I vegumani* di Clelia Farris e *Pumzi* di Wanuri Kahiu 195
Giulia Fabbri

Îles sinistres et extinctions massives. Les catastrophes ludiques d'Éric Chevillard 217
Alessandro Grosso

Finimondi. Smarginature multispecie 233
Carmen Guarino – Monica Sandulli

Reclaiming Rage as Utopian Force: Exploring a Latin American Ecodystopia 261
Federica Moscatelli

Apocalyptic Immanence and Anthropocene Time 281
Florian Mussgnug

Un'isola nel mar morto degli adulti. Su *Bambini bonsai* di Zanotti 299
Michele Paolo

«L'Inspiegabile si è inaugurato per opera mia». Suicidio e apocalissi in *Dissipatio H. G.* di Guido Morselli 317
Salvatore Renna

In discussione / In discussion

A cura di / Ed. Niccolò Scaffai

La vita al tempo della crisi climatica: il romanzo, l'Antropocene e le forme del realismo 337
Niccolò Scaffai

Mettere al mondo, alla fine del mondo. Appunti su eco-ansia e genitorialità nelle narrazioni ipercontemporanee 345
Elisabetta Abignente

«I nostri nipoti guarderanno le pubblicità di Chevron o Exxon come noi guardiamo le svastiche». *Diluvio* di Stephen Markely tra romanzo e profezia 363
Antonio Galetta

Dentro la fine. Distanza e conoscenza in Ian McEwan e Tiago Rodrigues 380
Francesco de Cristofaro

Campo Aperto / Open field

A cura di / Ed. Clotilde Bertoni

Segnali di emergenza. Su due libri recenti 400
Clotilde Bertoni, Gianluigi Simonetti

Interviste / Conversation Pieces

A cura di / Ed. Massimo Fusillo

Nero accecante: la fotografia della catastrofe di Antonio Biasiucci 421
Anna Chiara Corradino

Leggere-insegnare: recensioni scuola
—
Reading & Teaching, Teaching&Reading

A cura di / Ed. Giulio Iacoli e Simone Marsi

Olivia Fialho, *Transformative Reading* 441
Carola Borys

Katia Massara, *Virgilio va in montagna. I licei classici nella Resistenza* 447
Giulio Iacoli

Cristiano Anelli, A scuola di Novecento. La letteratura italiana del XX secolo nella manualistica scolastica (1923-2023) 453
Simone Marsi

Recensioni / Reviews

A cura di / Ed. Giulio Iacoli, Claudia Cao, Corrado Confalonieri

Clelia Martignoni, *Complessità Gadda. Complessità Novecento* 459
Ferdinando Amigoni

Micaela Riboldi, *Distruggi tutto. La pulsione di morte al femminile da Freud a Lacan* 467
Ferdinando Amigoni

Maria Rizzarelli – Beatrice Seligardi (eds.), *Talenti doppi. Vocazioni plurime nella letteratura contemporanea* 475
Claudia Cao

Alberto L. Siani, *Landscape Aesthetics: Toward an Engaged Ecology* 483
Corrado Confalonieri

Michele Cometa, *Paleoestetica. Alle origini della cultura visuale* 491
Marco Maggi

Ferdinando Amigoni, *Altezza degli occhi. Corpi, lampi e spettri nel Photomatic* 497
Luigi Marfé

Elena Porciani, *Non solo canzonette. La popular music nella narrativa contemporanea* 503
Enrico Minardi

Elena Porciani - Francesco Sielo (eds.), *Attraversare il Margine. Su Smarginature e Marginalità del Presente* 509
Giuseppina Pirozzi

Riccardo Castellana (ed.), *Biografia e autobiografia. Scritture di vita dall'antichità a oggi* 517
Giovanni Salvagnini Zanazzo

Flora de Giovanni, *Il gruppo di Bloomsbury. Vita, morte e resurrezione di un fenomeno culturale* 525
Gino Scatasta

Novella Primo, Nadia Rosso, Dario Stazzone (eds.), *Metamorfosi in dialogo. Studi in onore di Rosalba Galvagno* 531
Emanuele Zoppellari

Editoriale

Gentili lettrici, gentili lettori,

giunti alla conclusione del quindicesimo anno di vita di *Between*, in occasione dell'uscita del suo trentesimo fascicolo, abbiamo il piacere di annunciare alcune innovazioni, che riguardano in particolare l'ampliamento e la riorganizzazione interna di alcuni settori primari della rivista.

Entrano a far parte del Comitato di direzione due valenti giovani colleghi, Claudia Cao, ricercatrice senior in Letteratura inglese all'Università di Cagliari, che ha seguito nel tempo la lavorazione dei fascicoli in qualità di membro, e, a seguire, coordinatrice del Comitato di redazione, e Corrado Confalonieri, Associate Professor di Italian Studies alla Chapman University (USA). I lettori ricorderanno come, fra l'altro, i due nuovi direttori curino da qualche numero a parte la sezione Recensioni (con Giulio Iacoli). Con viva gratitudine per l'impegno perdurante nei confronti di *Between*, e certi di poter contare anche in avvenire su una loro preziosa collaborazione, formuliamo i nostri migliori auguri per la nuova responsabilità che li attende.

Accogliamo poi con soddisfazione mista a curiosità l'ingresso di nuove forze nelle fila dei redattori: Anna Chiara Corradino (Scuola Normale Superiore, Pisa), Annamaria Elia (Università di Roma "La Sapienza"), Giulia Tramontano (Università di Siena e Sorbonne Nouvelle-Paris 3), e Fabio Zarroli (Università di Parma), cui vanno il nostro grazie, e un benvenuto caloroso.

L'appassionato lavoro di tutti sarà determinante nel portare avanti, governandoli con saldezza, i liberi sviluppi di una rivista adolescente, testimoniati dal dialogo vivace che sempre intercorre fra le sue componenti, come nel rispondere alle sfide della riflessione contemporanea su visioni, significati e obiettivi dell'agire comparatistico.

Perseverare nel creare reti – di conoscenza e cooperazione –, ed evolvere tenendo fede ai princìpi costitutivi, rigorosi e nondimeno aperti a discussioni e feconde contaminazioni, che hanno fatto conoscere e, se non si pecca di immodestia, apprezzare la rivista da parte dei suoi lettori, appaiono i fondamenti ai quali rifarci in questo nuovo corso di *Between*, verso la maggiore età oramai prossima.

Il Comitato di direzione

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659

Between

The Post-Apocalyptic Imaginary in Contemporary Fiction

Elisabetta Abignente, Claudia Cao, Claudia Cerulo[1]

Abstract

The issue *After the Catastrophe: Contemporary Post-Apocalyptic Narratives* explores post-apocalyptic, science-fictional, and eco-dystopian production from the past two decades, examining the representation of the 'after-the-catastrophe' world through the ways in which it interrogates and reconfigures the three fundamental coordinates of time, space, and subjectivity.

Keywords

Post-Apocalyptic Fiction, Science Fiction; Dystopia, Climate fiction

[1] This introduction is the result of a shared reflection among the three authors. Specifically, the first paragraph was written by Claudia Cerulo, the second by Elisabetta Abignente, and the third by Claudia Cao.

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6838

CC BY

The Post-Apocalyptic Imaginary in Contemporary Fiction

Elisabetta Abignente, Claudia Cao, Claudia Cerulo

From Immanent to Imminent: Temporal Reconfigurations in the Post-Apocalyptic[2]

Ever since antiquity, narratives about the end of the world have given voice to the anxieties and crises of the societies that produced them. The idea of catastrophe adapts and changes according to the historical context, functioning as a cultural device through which human communities process their existential fears (Pharr – Clark – Firestone 2016; De Cristofaro 2020). Although the 'sense of an ending' (Kermode 1966) once characterized earlier periods, since the beginning of the new millennium reality and imagination have increasingly come to coincide: the notion of catastrophe has shifted from the speculative horizon of possibility to that of concreteness. Contemporary subjectivity develops in more or less conscious coexistence with an 'endo-apocalyptic' condition (Frezza 2015) and with phenomena – such as climate change – whose temporal and spatial scales exceed human perceptual and conceptual capacities (Morton 2013). These phenomena challenge modern categories for understanding reality and produce an epistemic-political condition that manifests as crisis (Cvetkovitch 2012; Preciado 2022), taking shape in the collapse of the categories of past, present, and future (Fisher 2013; Ingold 2024). In this cultural climate, the post-apocalyptic imaginary that has developed over the past two decades has progressively emerged as a conceptual device capable of interrogating the fundamental coordinates through which we think subjectivity,

[2] This research is part of the PRIN PNRR 2022 project «PANIC. Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)», funded by the European Union – NextGenerationEU, Mission 4, Component 1, n. P2022XNY2M, CUP E53D2301893, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara and Università degli Studi di Napoli Federico II.

humanity, and –more generally – the very notion of 'ending' (Engélibert 2013). Living in an era of epistemic precariousness, the idea of catastrophe – the central focus of this issue devoted to post-apocalyptic, science-fictional, and eco-dystopian narrative production – intersects with social and political reflections on subjectivity and the environment, becoming a tool for investigating the fears of the present (Malvestio 2021a).

If one considers literature and the arts as a means of rethinking societal values in light of the climate crisis (Clark, 2019; Engélibert, 2019), the concept of catastrophe emerges as a key area for reimagining the ontological categories that have defined Western modernity (Thacker 2011; Colebrook 2014). It contributes to shaping «new imaginaries and sensibilities that compel us to see and think beyond anthropocentrism» (Abignente, 5)[3], with a shift in horizon and imagination that, both theoretically and formally, challenges the usual rhythms and models of the novel (Trexler 2015; Vermeulen 2020). Taking as its starting point the notion of an apocalypse already permeating contemporary subjectivity, this issue of *Between* aligns itself with these reflections to explore how narrative proposes an epistemological reconfiguration of the paradigms through which we customarily view and narrativize the world. The climate crisis demands not only a radical rethinking of the categories of nature and culture, subject and object (Latour 2017), but also urgently demands the development of new temporal and narrative grammars (Hartog 2014; Heise 2008; Chakrabarty 2021) capable of accounting for a crisis that challenges the spatiotemporal coordinates of modern representation (Fisher 2013).

The question of temporality is a crucial aspect of the contemporary catastrophic imaginary. Various theoretical perspectives converge in their analysis of how the post-apocalyptic genre produces and reveals alternative, non-linear temporal configurations that challenge modern regimes of historicity (Halberstam 2005; Edelman 2004; Freeman 2010). The slow erasure of the future (Fisher 2014) –replaced by a «presentism» (Hartog 2003) characterized by the collapse of future and past into an expanded present – finds in the post-apocalyptic imaginary a striking expression of an era that has lost both the capacity to project itself into the future and to critically process the past (Berardi 2011).

The issues raised by theoretical reflections on temporality are addressed in nuanced and multifaceted ways by the contributions comprising this issue. Florian Mussgnug's essay offers a critical rereading of the

[3] Unless otherwise noted, all translations are our own.

concept of «apocalyptic immanence» (294) formulated by Frank Kermode in his seminal *The Sense of an Ending* (1966). Mussgnug demonstrates that Kermode's claim—namely, that the human subject and conceptions of cosmic time co-emerge through expectations of the 'end'—still shapes Anthropocene debates today, in ways that are often unacknowledged and potentially problematic. According to Kermode, the history of the planet becomes meaningful only when we are able to relate it to our present, in an effort of «presentification» (Mussgnug 285[4]) that reveals the desire to give definitive form to the present itself. Mussgnug identifies the most eloquent example of this mechanism in the decision of the Anthropocene Working Group to date the beginning of the Anthropocene to 1952. By choosing the hypothesis that situated «the beginning of the "Age of Man" in closest proximity with *their* present», scientists have created what he defines as «a Kermodian relation of consonance» (Mussgnug, 286-287) between planetary and individual temporal scales, revealing the persistence of an anthropocentric stance even in a context that – at least in intention – invites thinking beyond the human. Mussgnug analyses the political implications of this mechanism, emphasizing that the Anthropocene is «patchy and uneven» (294): for certain elites, the climate crisis takes the form of an apocalyptic immanence, an imaginative investment in a catastrophic future not yet manifest in everyday life; for communities in the Global South, however, global warming is already an urgent and present reality. Drawing on Povinelli (2006), Mussgnug notes that Kermode's figure of the "man in the middle" resembles the «autological subject» (295), a construct that naturalizes the self through «constitutive acts of chrono-biopolitical violence» (*ibid*.). From this perspective, the emergence of the Anthropocene does not represent a rupture with historical time, but a «perpetuating ancestral catastrophe» (Mussgnug, 295) which, rather than deconstructing hierarchies of power, perpetuates the existing ones. The issue of presentist temporality dominated by anxiety is also the focus of Alessandro Grosso's article, which introduces the concept of the «playful catastrophe» into the critical debate, as an interpretive key for reading Éric Chevillard's *Sans l'orang-outan* (2007) and *Choir* (2010). Grosso defines the playful catastrophe as a disastrous event staged within a fictional narrative that must be read «in the second degree» (220): a representation of the end that parodies the literary and cinematic codes of the apocalyptic genre. In *Sans l'orang-outan*, the extinction of the last orangutans triggers a catastrophic mechanism that

[4] See Ricœur 1988: 66.

drives society toward disintegration. Grosso shows how this improbable extinction functions as a metatextual pretext: the disappearance of the great apes becomes an allegory of linguistic impoverishment. The temporality of the novel is that of a perpetual present: the disaster has already occurred, yet its effects continue to unfold in an endless spiral. Temporality is also cyclical and degenerative in *Choir* too, and the catastrophe is not a future event but a permanent condition that serves as a pretext for experimenting with the formal possibilities of irony. In contrast to this perspective, Elisabetta Abignente shifts attention to a diptych of graphic novels published by Jérôme Dubois in 2020, in which words are almost entirely absent, focusing on how visual storytelling reaches «where exclusively verbal narrative sometimes fails to penetrate» (4). The two graphic novels depict the same urban spaces in distinct temporal configurations: *Citéville* presents a dystopian city inhabited by human figures, while *Citéruine* depicts the same locations completely deserted, a potential posthumous reflection of *Citéville*. Once more, a paradoxical temporality emerges, characterized by alienation in the first volume and stasis in the second. The dual temporality of the diptych evokes Günther Anders' figure of the «time acrobat» (as cited in Benedetti 2021): just as Anders' Noah compels us to think of the present from the perspective of the day after tomorrow, *Citéruine* functions as visual «shock therapy» (Abignente, 15) that forces us to see the present from the standpoint of a «world-without-us» (Thacker 2011), generating an estrangement (Scaffai 2022) that quietly prompts not only a change in perception but also an ethical reorientation in the face of disaster.

Defamiliarisation, Rupture, Recognition: Forms and Functions of Post-Apocalyptic Space

Post-apocalyptic narratives not only compel us to consider a time after us but also confront us with an "other" space in which we must relearn how to navigate after losing our usual points of reference. It is not only the landscape that changes – appearing in varying degrees of continuity and discontinuity with the present – but also the ways in which the subject perceives, traverses, and inhabits it. The vision of what remains after the catastrophe – ruins, unfinished urban works, empty spaces, desertified lands, submerged settlements – produces effects of defamiliarisation that transform once-familiar places into deeply unsettling settings (similar, in this respect, to the obsolete objects studied by Orlando 2015 and Sturli 2022). The evocative power of these de-familiarized spaces lies, on the one

hand, in their capacity to become «hauntological landscapes» (Fisher 2012: 21) – spectres of a future that already appears as past – and, on the other, in their never fully severed connection to what existed before, triggering mechanisms of mirroring and retrospective recognition.

A significant number of essays in this special issue focuses on the spatial dimension, inevitably intertwined with temporality. On the one hand, these contributions are devoted to graphic novels from recent decades, in which the two-dimensional page often serves as a privileged site for representing dystopian or post-traumatic urban environments (Chute 2016; Earle 2017); on the other, they include studies of the hyper-contemporary Italian novel, which moves between climate fiction, coming-of-age narratives, and eco-dystopia (Malvestio, 2021b). This genre manages to give shape to the unprecedented and the unthinkable (Ghosh, 2017), while still providing realistic portrayals of everyday life and interpersonal relationships (Scaffai, 2025). This is similar to other very recent European novels discussed in the "In Discussion" section of this special issue.

Marzia Beltrami's study moves in this direction, drawing on the theoretical reflections of Marie-Laure Ryan (2022) to examine how climate change and the radical transformation of the environment compel individuals to rethink their modes of interaction with the spaces they inhabit. By comparing three Italian eco-dystopias that have firmly entered the canon of contemporary post-apocalyptic narratives — *Bambini bonsai* (2010) by Paolo Zanotti, *Anna* (2015) by Niccolò Ammaniti, and *Qualcosa, là fuori* (2016) by Bruno Arpaia — Beltrami demonstrates that space plays not only «a central thematic, affective and strategic role», but also produces «formal destabilisation» (Beltrami, 23). Space is thus positioned as an alien yet knowable element, estranging yet traceable.

The dimension of travel and movement appears crucial in this respect, as it inevitably calls into question the subject's capacity for re-orientation within a de-familiarized environment and places them in a condition of uncertainty, instability, and «despatialization» (James 2022), which becomes a metaphor for the human condition in the Anthropocene. This line of thought also encompasses the concept of "solastalgia" – the nostalgia for a beloved place imagined to be radically transformed by climate change – which, as appropriately highlighted by Beltrami, can serve as an interpretive key for many other texts and iconotexts featured in this special issue. A similar perspective informs Antonella De Blasio's contribution, which focuses exclusively on one of the three Italian novels examined by Beltrami, *Qualcosa, là fuori* (2016) by Bruno Arpaia, read as an example of the climate fiction novel, a label whose characteristics and potential boundaries are de-

lineated in her analysis. Particularly noteworthy is the focus on the novel's anti-heroic structure, which conveys the human being's vulnerability and their ethical engagement with the environment. The latter is internalized through bodily sensations of discomfort that serve as a metaphor for the profound «cognitive disorientation» arising from the awareness of climate change's effects on both the landscape and ways of life. A useful interpretive key for the novel – also applicable to several other works examined in this issue – is the concept of «negative topophilia», understood as the condition in which the emotional bond with a place is replaced by a traumatic memory of its loss (De Blasio, 143), whereby the protagonist's body functions as a kind of «narrative seismograph» (*ibid*.).

Contributions by Michele Paolo on Zanotti's *Bambini bonsai* and by Annamaria Elia on Claudia Durastanti's *Missitalia* (2024) are also devoted to the Italian novel after 2000, in which the post-apocalyptic space depicted corresponds, respectively, to an imaginary Genoa and to the Basilicata region, the latter observed through its transformations from the late nineteenth century to the 2050s. In Zanotti, the relationship with the sea emerges as both distinctive and constant – a space of estrangement – whose effect in the novel is amplified through a stimulating comparison with Laura Pugno's *Sirene* (2007). Durastanti's novel, by contrast, privileges the traversal of space in diachronic (through the three temporal layers of the narrative), diatopic (notably through excursions beyond Lucania, first to Rome and ultimately to the Moon), and diastratic terms (through the depiction of chthonic creatures inhabiting the 'underworld' of Casa di Madre, confirming the centrality in Anthropocene narratives of the depth paradigm analysed by Scaffai 2025). The result is a kind of «augmented realism» (Elia, 191) that, by emphasizing an atavistic and collective dimension, plays with literary genres in a manner not unlike that experimented with in *Bambini bonsai*, which can be read as an eco-dystopia, a coming-of-age novel, or a «contemporary *conte sociologique*» (Paolo, 299).

In contrast, Guarino and Sandulli's study breaks the boundaries of literary fiction by taking a disaster that actually occurred as its starting point: the 2019 landslide in San Martino Valle Caudina, Avellino, and the consequent reemergence of the Caudino stream. The study examines how this traumatic event impacted the imagination of the local community, generating what the authors term «multispecies marginations» (Guarino – Sandulli, 234). The transdisciplinary approach adopted – situated at the intersection between cultural studies, architecture, geography, sociology, and narratology – proves capable of capturing the complexity of a specific phenomenon which, due to its symbolic significance, can metonymically

represent the operational and narrative strategies through which communities respond to climate crises. Literature – which is continually referenced throughout the essay – functions in this sense as a potential catalyst for images and imaginaries, contributing to the transformation of fracture into a reconsideration of the multispecies relationships that communities cultivate with their environment.

The reference to «aquatic, marginal, and porous landscapes» (*ibid*., 246) as symbolic sites of resilience and transformation leads into a semantic field very similar to that explored by Busi Rizzi and Di Paola in their work on the «submerged worlds» of post-apocalyptic comics. In *La terra dei figli* by Gipi (2016), *Celestia* by Manuele Fior (2019), and *Troppo facile amarti in vacanza* by Giacomo Bevilacqua (2021), water functions both as a metaphor and «as an aesthetic and semantic element, […] a diegetic vector and a critical device» (Busi Rizzi–Di Paola, 64), subjecting space to a dual process of dissolution and regeneration. Fior's comic also appears in the corpus analysed by Cerulo and Dal Canto, who compare it with *Da sola* (2021) by Percy Bertolini and *Lo spazio bianco* (2023) by Enrico Pinto. The estranging and unfinished architectures depicted in these graphic narratives resist the notion of apocalypse, functioning as heterotopic spaces and «creating fragile utopian spaces» (Cerulo – Dal Canto, 85), suggesting that even when the world comes to an end, perhaps not all is lost.

The Human After the Apocalypse: New Subjectivities, Hybridisations, and Forms of Resistance

It is well known that apocalyptic and post-apocalyptic productions are one of the primary sites onto which contemporary anxieties about the fate of humanity and the planet are projected. Within the diverse corpus examined in this volume – from 'eco-dystopias' to solarpunk to climate fiction – one of the central concerns is the human experience of the end, both as an «inevitably […] anthropic phenomenon, that is, […] a product of civilisation itself, of the arrogance and greed of the species as a whole» (Micali 2022: 227) and, due to the absence of any ontological boundary between subject and context, an ideal space for reflecting on the economic, political, and cultural structures that have led to catastrophe. Indeed, if the subject can no longer be conceived as ontologically separate from the environment (Watsuji 1935; Scaffai 2017: 133–134), the very fate of humanity is closely bound to the possibility of intervention within the context (Scaffai 2017: 133).

For these reasons, one of the principal conceptual nodes highlighted by the essays in this volume is the experience of limits – between subject and environment, between individual and collective, between the biological and the technological – but above all the experience of surpassing them through forms of networking and hybridisation (Morton 2013). Central to the reflections developed here is the role of post-apocalyptic literature in activating collective and plural processes of reconstruction, as a space for elaborating «alternative cognitive configurations» (Didi-Huberman 2010) and «alternative future imaginaries» (Moscatelli, 263).

Starting from the well-known premise that it is easier to imagine the end of the world than the end of capitalism (Fisher [2009] 2018), Federica Moscatelli, for example, identifies alternative scenarios to the paradigms of resignation and technocapitalist control through an examination of Michel Nieva's *La infancia del mundo* (2023). Her analysis foregrounds the role of anger as a utopian and collective force, as well as a form of «resistance [and] renewal» (264). Nieva's novel aligns with the apocalyptic strand understood as a form of radical ecocriticism, alongside the solarpunk works of Clelia Farris and Wanuri Kahiu analysed by Giulia Fabbri.

The end of the world and of humanity is once again a consequence of the environmental crisis, experienced as a shared, planetary, and multispecies phenomenon. In the specific cases of Clelia Farris's novel *I vegumani* (2022) and Wanuri Kahiu's short film *Pumzi* (2009), attention is drawn to the interconnection between the human and the (vegetal) non-human as a possible avenue for regeneration in a post-catastrophic context. Posthuman hybridisation, in this instance, functions as a critical device against the dominant «Anthropocene relational system» (Fabbri, 200-201), structured on binary oppositions and grounded in the «intrinsic and natural separation between Man and nature/the animal/the non-human» (201). Adopting this perspective, which deconstructs the epistemological and ontological centrality of the human subject, reveals the potential for a new ethics of coexistence. Within this framework, care emerges as a posthuman response to the End: a form of relationship and survival beyond the human, in which the subject abandons their central position to become a node in a network of interdependencies.

Several contemporary Italian graphic novels also converge on the possibility that the experience of the end of humanity can generate new subjectivities. The transformation of space after the apocalypse offers the subject an opportunity to renegotiate their identity in relation to new environments and forms of life. In particular, within the topos of the submerged world, examined by Giorgio Busi Rizzi and Lorenzo Di Paola, water – as

a «dynamic, interstitial, and metamorphic element» (66) – becomes a symbolic medium for subjectivity capable of dissolving the «foundational epistemological dichotomies of modern thought – solid/liquid, inside/outside, human/non-human, nature/culture» (*ibid*.). Similarly, the works of Percy Bertolini, Fior, and Pinto analysed by Claudia Cerulo and Rodolfo Dal Canto reveal, within the «nature/culture and semiotic/symbolic dichotomies»[5], a conceptual tension that imbues space with layered meanings. In these cases, the architectural elements of unbuilt or abandoned projects evoke what the authors define as a «future-past» (86 *et passim*). The architectures examined are central both to reflections on the coexistence between humans and the environment and as sites of utopian resistance capable of «opening dialogues with denied futures where ecological balance might be possible» (88).

Rachele Cinerari, on the other hand, approaches the topic from different theoretical premises. Adopting a materialist and sociological perspective, she interprets contemporary post-apocalyptic production as a mirror of a profound crisis of Western subjectivity. Her essay highlights how these narratives, far from functioning as spaces of resistance or alternative imagination, tend instead to operate as anti-utopias: they are works that cultivate a pervasive sense of historical fatalism, presenting catastrophe as an inevitable event and thereby undermining the very possibility of imagining radical change.

From this perspective, Cinerari investigates a series of Italian and international narrative works in which the possibility of a transformative future or reconstruction is systematically undermined. This crisis manifests both within the narrative fiction itself and on an extratextual level, as these works reflect the social, political, and economic dynamics of a present dominated by precarity, disillusionment, and the loss of collective horizons. The works under consideration thus emerge as symptoms of a broader cultural crisis of imagination, in which the capacity to conceive alternatives to ruin appears progressively eroded. Nevertheless, Cinerari identifies spaces of symbolic resistance in certain forms of feminist utopia that, against the dominant logic of the end, manage to keep open the possibility of rethinking relations, community, and the future in an emancipatory key.

Reflections on human responsibility toward change are also present in works where the experience of surviving catastrophe cannot be collective,

[5] See Haraway 2016.

as it falls instead within the tradition of the 'Last-Man Novel' inaugurated by Mary Shelley in 1826. This is the case of *Dissipatio H.G.* (1977) by Guido Morselli, examined by Salvatore Renna. In Morselli's novel, the experience of the end coincides with a condition of solitude and an existential crisis of the self, leaving no room for possibilities of redemption or resistance: the cosmic catastrophe aligns with the moment of the protagonist's failed suicide, and the apocalypse functions as a «revealing» event (Micali 2022; Lino 2014; Malvestio 2021b), serving as an occasion to problematize the dominant worldview.

Finally, a path toward redefining the subject as an ethical agent, even within a dystopian narrative framework, is offered by Lorenzo Biondi's comparative reading of two works by David Foster Wallace: *The Broom of the System* (1987) and *Infinite Jest* (1996). In these works, the symmetries between the two protagonists allow the identification of the moral and ethical sphere as the primary divergence, not only between the two main characters but, more importantly, between the endings of the two works. In *Infinite Jest*, this divergence creates the potential for a positive outcome that was not achieved in Wallace's earlier dystopian work.

Despite the heterogeneity of the methodological approaches adopted and the narrative forms considered, the volume reveals a common thread in the ethical and relational reconfiguration of the subject. The point of departure – loss and dissolution – reopens the possibility of a new beginning for the subject: with the collapse of the symbolic, political, and environmental structures of the modern world, the corpus under investigation demonstrates how the crisis of Anthropocene society also creates the conditions for rethinking collective life. The post-apocalyptic production itself functions as a form of imaginative resistance, reflected in the intersections of the works examined, in which the end of the world does not annihilate the subject but reorients it: from domination to relation, from closed identity to co-belonging, from isolation to care, from the verticality of power to the horizontality of shared responsibility. The emerging subject responds not only to other humans but to other living beings (Haraway 2008; 2016), generating new imaginaries and new practices of care. While, as noted, this production is often characterized by a recurring anti-utopian tendency, it simultaneously provides an occasion to imagine an escape from failure.

The post-apocalyptic production examined reworks the notion of the end not as closure, but as a generative moment and a reconfiguration of the human: a subject capable of inhabiting ruins without nostalgia, of reconstructing meaning and community even after catastrophe, and of making survival an ethical act of care toward all living beings.

References

Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.
Berardi, Franco "Bifo", *After the Future*, Oakland, AK Press, 2011.
Caracciolo, Marco, *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty. Narrating Unstable Futures*, London, Bloomsbury Academic, 2022.
Chakrabarty, Dipesh, *The Climate of History in a Planetary Age*, Chicago, University of Chicago Press, 2021.
Chute, Hillary L., *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2016.
Colebrook, Claire, *Death of the PostHuman: Essays on Extinction, Vol. 1*, Ann Arbor, Open Humanities Press, 2014.
Cvetkovich, Ann, *Depression: A Public Feeling*, Durham, Duke University Press, 2012.
De Cristofaro, Diletta, *The Contemporary Post-Apocalyptic Novel*, London, Bloomsbury, 2020.
Didi-Huberman, Georges, *Survivance des lucioles* (2009), trad. it. *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.
Earle, Harriet E. H., *Comics, trauma, and the new art of war*, Jackson (MI), University Press of Mississippi, 2017.
Edelman, Lee, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Duke University Press, 2004.
Engélibert, Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume: Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
Engélibert, Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde: La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.
Fisher, Mark, "What Is Hauntology", *Film Quarterly*, 66.1 (2012): 16-24.
Fisher, Mark, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester, Zero Books, 2013.
Fisher, Mark, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009), trad. it. Realismo capitalista, Roman, Nero, 2018.
Freeman, Elizabeth, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, Duke University Press, 2010.
Frezza, Gino, *Endoapocalisse. The Walking Dead, l'immaginario digitale, il post umano*, Cava de' Tirreni (SA), Area Blu Edizioni, 2015.
Ghosh, Amitav, *The Great Derangement* (2016), trad. it. *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.
Halberstam, Jack, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press, 2005.

Haraway, Donna, *When Species Meet*, Minneapolis – London, University of Minnesota Press, 2007.
Haraway, Donna, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (2016).
Hartog, François, *Chronos: The West Confronts Time*, translated by S. R. Gilbert, New York, Columbia University Press, 2022.
Hartog, François, *Régimes d'historicité: Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
Heise, Ursula K., *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
Ingold, Tim, *The Rise and Fall of Generation Now,* Cambridge, Polity, 2024*;* trad. it., *Il futuro alle spalle. Ripensare le generazioni,* Ed. Nicola Perullo, Milano, Meltemi, 2024.
James, Erin, *Narrative in the Anthropocene*, Columbus, The Ohio State University Press, 2022.
Kermode, Frank, *The Sense of and Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1966.
Latour, Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveu régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.
Lino, Mirko, *L'Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere, 2014.
Malvestio, Marco, *Raccontare la fine del mondo: Fantascienza e Antropocene*, Roma, Nottetempo, 2021a.
Malvestio, Marco, "Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo", *Narrativa*, 43 (2021b): 31-44.
Micali, Simona, *Creature. La costruzione dell'immaginario postumano tra mutanti, alieni, esseri artificiali*, Milano, Shake, 2022.
Morton, Timothy, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 2013.
Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), Torino, Einaudi, 2015.
Preciado, Paul B., *Dysphoria Mundi*, Roma, Fandango, 2022.
Ricoeur, Paul, *Temps et Récit* (1985), Eng. tr. *Time and Narrative*, Volume 2, by Kathleen Blamey and David Pellauer, Chicago, Chicago University Press, 1988.
Ryan, Marie-Laure, *A New Anatomy of Storyworlds. What Is, What If, As If*, Columbus, The Ohio State University Press, 2022.
Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

Scaffai, Niccolò (ed.), *Racconti del pianeta terra,* Torino, Einaudi, 2022.
Scaffai, Niccolò, *Sotto l'inesauribile superficie delle cose. Il paradigma della profondità nell'immaginario dell'Antropocene*, Sansepolcro, Aboca, 2025.
Scaffai, Niccolò, "Apocalissi borghesi. Ecologia e vita individuale nel romanzo italiano contemporaneo", *Italian Studies*, 80 (2025a): 47-60.
Sturli, Valentina, "Catastrofi ecologiche e tecnologiche: i paesaggi e gli oggetti straniati nelle post-apocalissi contemporanee", *Status Quaestionis,* 22 (2022): 393-411.
Thacker, Eugene, *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy Vol. 1*, Winchester, Zero Books, 2011.
Trexler, Adam, *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2015.
Vermeulen, Pieter, *Literature and the Anthropocene*, London - New York, Routledge, 2020.
Watsuji, Tetsurô, *Fûdo: Ningengakuteki Kôsatsu* (1935), trad. it. *Vento e terra. Uno studio dell'umano*; Milano-Udine, Mimesis, 2014.

The Editors

Elisabetta Abignente

Elisabetta Abignente teaches Literary Criticism and Comparative Literature in the Department of Humanities at the University of Naples Federico II. She has studied the representation of love waiting in 20th-century novels, literary translingualism, and contemporary autobiographical genealogical novels. She is the Principal Investigator of the PRIN PNNR 2022 project «PANIC. Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)» (University of Chieti-Pescara "G. d'Annunzio" and University of Naples Federico II), previously led by PI Valentina Sturli, and coordinates the Osservatorio sul romanzo contemporaneo with Francesco de Cristofaro.

Email: elisabetta.abignente@unina.it

Claudia Cao

Claudia Cao is a researcher in English Literature at the University of Cagliari, where she has collaborated on the research groups Sisters and

Sisterhood in Literature and the Arts (PI Marina Guglielmi) and Writing Impotence and Frigidity: Gender Crisis from the Nineteenth Century to Today (PI Fabio Vasarri). Her interests focus on rewritings, intermedial relations, and gender studies. She is currently working on the project Narrating Assisted Reproductive Technologies (PI Ramona Onnis, Paris Nanterre), which investigates narratives on the medicalization of the female body and assisted reproductive technologies. She is a member of the editorial board of *Between*.

Email: claudia.cao@unica.it

Claudia Cerulo

Claudia Cerulo is postdoctoral researcher in Literary Criticism and Comparative Literature at Universitas Mercatorum. Previously, she held a postdoctoral research fellowship at the Università di Napoli Federico II, where she contributed to the project «PANIC – Post Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022).» She earned her PhD in Comparative Literature from the University of Bologna. Her research interests include the relationship between literature and psychoanalysis, ecocriticism, autobiography, and feminist philosophy. She has published several essays in national and international journals. Her monograph *Auditory Perception in XXth Century Self-narratives* (Bloomsbury 2025) is forthcoming. She is a member of the research group SnIF (Studying 'n' Investigating Fumetti) and the Osservatorio sul romanzo contemporaneo.

Email: claudia.cerulo@unimercatorum.it

The Article

Data invio: --/--/----
Data accettazione: --/--/----
Data pubblicazione: --/--/----

How to cite this article

Abignente, Elisabetta – Cao, Claudia – Cerulo, Claudia, "The Post-Apocalyptic Imaginary in Contemporary Fiction", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, Between, XV.30 (2025): i-xvi, http://www.betweenjournal.it/

L'immaginario postapocalittico nella narrativa contemporanea

Elisabetta Abignente, Claudia Cao, Claudia Cerulo[1]

Abstract

Il numero "Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee" indaga la produzione postapocalittica, fantascientifica ed ecodistopica dell'ultimo ventennio ed esamina la rappresentazione del 'dopo la catastrofe' a partire dal modo in cui essa interroga e riconfigura le tre coordinate fondamentali di tempo, spazio e soggetto.

Keywords

Narrativa postapocalittica, Fantascienza, Distopia, Climate fiction.

[1] L'introduzione è il frutto di una riflessione condivisa tra le tre autrici. In particolare, il primo paragrafo è stato scritto da Claudia Cerulo, il secondo da Elisabetta Abignente, il terzo da Claudia Cao.

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6838

L'immaginario postapocalittico nella narrativa contemporanea

Elisabetta Abignente, Claudia Cao, Claudia Cerulo

Da immanente a imminente: riconfigurazioni temporali nel postapocalittico[2]

Sin dall'antichità, le narrazioni relative alla fine del mondo hanno dato voce alle ansie e alle crisi delle società che le hanno prodotte. L'idea di catastrofe si adatta e cambia a seconda del contesto storico, fungendo da dispositivo culturale attraverso cui le comunità umane elaborano le proprie paure esistenziali (Pharr - Clark - Firestone 2016; De Cristofaro 2020). Sebbene il «senso della fine» (Kermode 1966) abbia caratterizzato epoche precedenti, dall'inizio del nuovo millennio realtà e immaginazione sono arrivate progressivamente a coincidere: il concetto di catastrofe è migrato dall'orizzonte speculativo della possibilità a quello della concretezza. La soggettività contemporanea si sviluppa in coesistenza più o meno consapevole con una condizione «endoapocalittica» (Frezza 2015) e con fenomeni – come il cambiamento climatico – la cui scala temporale e spaziale eccede le capacità percettive e concettuali umane (Morton 2013). Si tratta di fenomeni che sfidano le categorie moderne di comprensione del reale e producono una condizione epistemico-politica che si manifesta come crisi (Cvetkovitch 2012; Preciado 2022) e si materializza nel collasso delle categorie di passato, presente e futuro (Fisher 2013; Ingold 2024). In questa temperie culturale, l'immaginario postapocalittico sviluppatosi nel corso dell'ultimo ventennio si è progressivamente affermato come dispositivo concettuale capace di interrogare le coordinate fondamentali attraverso

[2] Questa ricerca è stata realizzata nell'ambito del progetto PRIN PNRR 2022 «PANIC. Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)», finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU, Missione 4, Componente 1, n. P2022XNY2M, CUP E53D2301893, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara e Università degli Studi di Napoli Federico II.

cui pensiamo la soggettività, l'umanità e – più in generale – il concetto di "fine" (Engélibert 2013). Vivendo in un'era di precarietà epistemica, l'idea di catastrofe – protagonista di questo numero dedicato alla produzione narrativa postapocalittica, fantascientifica ed ecodistopica – si incrocia con la riflessione sociale e politica sulla soggettività e sull'ambiente, diventando uno strumento per indagare i timori del presente (Malvestio 2021a). Guardando alla letteratura e alle arti come cassa di risonanza del ripensamento dei valori della società alla luce della crisi climatica (Clark 2019; Engélibert 2019), l'idea di catastrofe diventa laboratorio privilegiato per ripensare le categorie ontologiche che hanno caratterizzato la modernità occidentale (Thacker 2011; Colebrook 2014), contribuendo a plasmare «immaginari e sensibilità nuove che costringano a vedere e pensare *oltre* l'antropocentrismo» (Abignente, 5), un mutamento di orizzonte e di immaginario che, tanto sul piano teorico quanto su quello formale, costituisce una sfida ai ritmi e ai modelli consueti del romanzo (Trexler 2015; Vermeulen 2020). Prendendo come punto di partenza l'idea di una apocalisse che già innerva la soggettività contemporanea, il presente numero di *Between* si pone nel solco di queste riflessioni al fine di comprendere come la narrativa suggerisca una riconfigurazione epistemologica dei paradigmi con cui siamo soliti guardare e narrativizzare il mondo. La crisi climatica impone infatti non solo un ripensamento radicale delle categorie di natura e cultura, soggetto e oggetto (Latour 2017), ma rende urgente l'elaborazione di nuove grammatiche temporali e narrative (Hartog 2022; Heise 2008; Chakrabarty 2021) capaci di dar conto di una crisi che sfida le coordinate spaziotemporali della rappresentazione moderna (Fisher 2013).

La questione della temporalità emerge come nodo cruciale dell'immaginario catastrofico contemporaneo. Diverse prospettive teoriche convergono nell'analizzare come il postapocalittico produca e riveli configurazioni temporali alternative, non-lineari, che sfidano i regimi di storicità moderni (Halberstam 2005; Edelman 2004; Freeman 2010). La lenta cancellazione del futuro (Fisher 2014) – sostituita da un «presentismo» (Hartog 2003) caratterizzato dal collasso di futuro e passato in un presente espanso – trova nel postapocalittico un'espressione emblematica di un'epoca che ha perduto tanto la capacità di proiettarsi nel futuro quanto quella di elaborare criticamente il passato (Berardi 2011; Caracciolo 2022). Le questioni sollevate dalle riflessioni teoriche sulla temporalità trovano risposte articolate e plurali nei contributi che compongono questo numero. Il saggio di Florian Mussgnug propone una rilettura critica del concetto di «apocalisse immanente» (294) formulato da Frank Kermode nel celebre *The Sense of an Ending* (1966), dimostrando come la teoria kermodiana secondo cui la

formazione del soggetto umano e le concezioni del tempo cosmico siano reciprocamente costituite attraverso le aspettative della "fine" operi oggi all'interno del dibattito sull'Antropocene in forme problematiche e spesso non riconosciute. Secondo Kermode, la storia del pianeta diventa significativa solo quando riusciamo a metterla in relazione con il nostro presente, in uno sforzo di «presentificazione» (Mussgnug 285[3]) che rivela il desiderio di dare forma definitiva al presente stesso. Mussgnug individua l'esempio più eloquente di questo meccanismo nella decisione dell'Anthropocene Working Group di datare l'inizio dell'Antropocene al 1952. Scegliendo «l'ipotesi che situava l'inizio dell''Età dell'Uomo' nella prossimità più stretta al loro presente»[4] , gli scienziati hanno creato quella che egli definisce «un rapporto di consonanza kermodiano» (Mussgnug, 286-287) tra scale temporali planetarie e individuali, rivelando la persistenza di un atteggiamento antropocentrico anche in un contesto che invece – almeno nelle intenzioni – invita a pensare oltre l'umano. Mussgnug analizza le implicazioni politiche di questo meccanismo, sottolineando quanto l'antropocene sia «frammentario e non uniforme» (294): per alcune *élite* la crisi climatica si configura come immanenza apocalittica, un investimento immaginativo in un futuro catastrofico non ancora manifesto nella vita quotidiana; per le comunità del Sud globale, invece, il riscaldamento globale è già un'urgenza nel presente. Richiamandosi a Povinelli (2006), Mussgnug osserva come la figura kermodiana del "man in the middle" assomigli al "soggetto autologico", costruzione che naturalizza il sé attraverso «atti fondativi di violenza crono-biopolitica» (295). In questa prospettiva, la nascita dell'Antropocene non sarebbe una rottura con il tempo storico, ma un «perdurante catastrofe ancestrale» (Mussgnug, 295) che invece di decostruire perpetua le gerarchie di potere. Sulla temporalità presentista e dominata dall'angoscia si concentra anche l'articolo di Alessandro Grosso, che introduce nel dibattito critico il concetto di "catastrofe ludica" come chiave interpretativa per leggere *Sans l'orang-outan* (2007) e *Choir* (2010) di Éric Chevillard. Grosso definisce la catastrofe ludica come un evento disastroso messo in scena in un racconto finzionale che richiede di essere letto «al secondo grado» (220): una rappresentazione della fine che parodizza i codici letterari e cinematografici del genere apocalittico. In *Sans l'orang-outan*, l'estinzione degli ultimi oranghi innesca un meccanismo catastrofico che porta la società alla disintegrazione. Grosso mostra come questa estinzione inverosimile

[3] Il riferimento è a Ricœur 1988: 66.

[4] Tutte le traduzioni sono nostre.

serva da pretesto metaletterario: la sparizione dei grandi primati diventa allegoria dell'impoverimento linguistico. La temporalità del romanzo è quella di un presente perpetuo: il disastro è già avvenuto, ma i suoi effetti continuano a dispiegarsi in una spirale senza fine. Anche in *Choir* la temporalità è ciclica e degenerativa e la catastrofe non un evento futuro ma una condizione permanente che si fa pretesto per sperimentare le possibilità formali dell'ironia. In contrasto con questa prospettiva, Elisabetta Abignente sposta l'attenzione su un dittico di graphic novel pubblicati da Jerôme Dubois nel 2020 in cui la parola è quasi assente, soffermandosi su come la narrazione visiva arrivi «laddove la narrazione esclusivamente verbale non riesce talvolta a penetrare» (4). I due graphic novel rappresentano gli stessi spazi urbani in configurazioni temporali distinte: *Citéville* mostra una città distopica abitata da figure umane; *Citéruine* ripresenta gli stessi luoghi completamente deserti, potenziale riflesso postumo di *Citéville*. Anche qui ci troviamo davanti una temporalità paradossale: alienata nel primo volume e immobile nel secondo. La doppia temporalità del dittico richiama la figura dell'«acrobata del tempo» di Günther Anders (ripresa da Benedetti 2021): come il Noè andersiano obbliga a pensare l'oggi dal dopodomani, *Citéruine* funziona come «terapia d'urto» visuale (Abignente, 15) che costringe a vedere il presente dalla prospettiva del "mondo-senza-di-noi" (Thacker 2011), generando uno straniamento (Scaffai 2022) che agisce silenziosamente per sollecitare un cambiamento non solo di percezione, ma anche di postura etica davanti al disastro.

Straniamento, frattura, riconoscimento: forme e funzioni dello spazio postapocalittico

Oltre a costringerci a pensare a un tempo *dopo di noi*, le narrazioni postapocalittiche ci pongono anche di fronte a uno spazio *altro,* nel quale reimparare a muoverci avendo perso i consueti punti di riferimento. A mutare non è solo il paesaggio, che può apparire in diverse gradazioni di continuità e discontinuità con quello del presente, ma i modi in cui il soggetto lo percepisce, lo attraversa, lo abita. La visione di quel che resta dopo la catastrofe – rovine, opere urbane incompiute, spazi vuoti, terreni desertificati, centri abitati sommersi – genera effetti di straniamento tali da rendere quelli che erano una volta luoghi familiari in setting fortemente perturbanti (simili in questo senso agli oggetti desueti studiati da Orlando 2015 e Sturli 2022). La forza evocativa di questi spazi de-familiari consiste da un lato nella loro capacità di farsi «paesaggi hauntologici» (Fisher 2012:

21), spettri cioè di un futuro che appare già come passato; dall'altro nel non aver mai del tutto perso il legame con quel che vi era prima, tanto da innescare meccanismi di rispecchiamento e di riconoscimento retrospettivo.

Un nutrito gruppo di saggi che compongono questo numero monografico si concentra sulla dimensione spaziale, inevitabilmente intrecciata al piano temporale. Si tratta da un lato di contributi dedicati al graphic novel degli ultimi decenni, che nella bidimensionalità della tavola si fa spesso terreno privilegiato di rappresentazione dell'ambiente urbano distopico o post-traumatico (Chute 2016; Earle 2017); dall'altro di studi che si occupano del romanzo italiano iper-contemporaneo, che muovendosi tra *climate fiction*, romanzo di formazione, eco-distopia (Malvestio 2021b), riesce a dare forma all'inaudito e all'impensabile (Ghosh 2017) senza rinunciare alla rappresentazione realistica della vita quotidiana e dei rapporti interpersonali (Scaffai 2025) – in modo non troppo dissimile da quel che accade in altri recentissimi romanzi europei oggetto della rubrica *In discussione* in questo stesso numero monografico.

Si muove in questa direzione l'indagine proposta da Marzia Beltrami che, a partire dalle riflessioni teoriche di Marie-Laure Ryan (2022), riflette sui modi in cui i cambiamenti climatici e la trasformazione radicale dell'ambiente costringa gli individui a ripensare alle modalità di interazione con lo spazio che abitano. Mettendo a confronto tre ecodistopie italiane ormai entrate a pieno titolo del canone delle narrazioni postapocalittiche contemporanee – *Bambini bonsai* (2010) di Paolo Zanotti, *Anna* (2015) di Niccolò Ammaniti e *Qualcosa, là fuori* (2016) di Bruno Arpaia – è possibile riscontrare come lo spazio non svolga soltanto «un ruolo centrale di catalizzatore tematico, affettivo e strategico» ma comporti anche una «destabilizzazione a livello formale» (Beltrami, 23) ponendosi come elemento estraneo ma conoscibile, straniante eppure ripercorribile. La dimensione del viaggio e dello spostamento appare in questo senso cruciale perché chiama inevitabilmente in causa la capacità di ri-orientamento del soggetto in un ambiente de-familiare e lo colloca in una condizione di incertezza, instabilità e «despazializzazione» (James 2022) che si fa metafora della stessa condizione umana nell'Antropocene. Si inserisce in questo tipo di ragionamenti anche il concetto di solastalgia – nostalgia di un luogo amato che si immagina verrà radicalmente mutato dai cambiamenti climatici – che, opportunamente richiamato da Beltrami, può fungere da chiave di lettura anche di molti altri testi e iconotesti che compongono questo numero monografico. Su una prospettiva simile si muove il contributo di Antonella De Blasio, che si concentra soltanto su uno dei tre romanzi italiani presi in esame da Beltrami, *Qualcosa, là fuori* (2016) di Bruno Arpaia, letto come esempio di *climate*

fiction novel, etichetta della quale si delineano le caratteristiche e i possibili confini. Particolarmente interessante risulta l'indugio sulla struttura antieroica del romanzo, che veicola la dimensione vulnerabile dell'essere umano e il suo coinvolgimento etico nei confronti dell'ambiente. Quest'ultimo viene interiorizzato attraverso sensazioni corporee di disagio che si fanno metafora del profondo «spaesamento cognitivo» dovuto alla consapevolezza degli effetti dei cambiamenti climatici sul paesaggio e sugli stili di vita. Fornisce un'utile chiave di lettura del romanzo – estendibile anche in questo caso a diverse altre opere indagate in questo numero – il concetto di «topofilia negativa, intesa come quella condizione in cui il legame affettivo con un luogo è sostituito da una memoria traumatica della sua perdita» (De Blasio, 143) secondo il quale il corpo del protagonista diventa una sorta di «sismografo narrativo» (*ibid.*).

Sono dedicati al romanzo italiano dopo il Duemila anche i contributi di Michele Paolo su *Bambini bonsai* di Zanotti e di Annamaria Elia su *Missitalia* (2024) di Claudia Durastanti, nei quali lo spazio postapocalittico rappresentato coincide rispettivamente con una Genova immaginaria e con una Basilicata colta nelle sue trasformazioni tra il secondo Ottocento e gli anni Cinquanta del ventunesimo secolo. In Zanotti si rivela peculiare e costante il rapporto con il mare, spazio dello straniamento, il cui effetto nel romanzo è amplificato da uno stimolante confronto con *Sirene* (2007) di Laura Pugno. Il romanzo di Durastanti privilegia invece l'attraversamento dello spazio in senso diacronico (attraverso i tre piani temporali del racconto), diatopico (significative in questo senso le incursioni oltre la Lucania, prima a Roma e infine sulla Luna) e diastratico (attraverso la rappresentazione di creature ctonie che abitano il «sottomondo» di Casa di Madre, confermando la centralità nelle narrazioni dell'Antropocene di quel paradigma della profondità indagato da Scaffai 2025). Ne consegue una sorta di «realismo aumentato» (Elia, 191) che nella valorizzazione di una dimensione atavica e corale gioca con i generi letterari in un modo non troppo dissimile da quello sperimentato in *Bambini bonsai*, che può essere letto come un'ecodistopia, un romanzo di formazione, un «*conte sociologique* contemporaneo» (Paolo, 299).

Rompendo i margini della finzione letteraria, lo studio di Guarino e Sandulli prende invece le mosse da un disastro effettivamente avvenuto – la frana del 2019 nel comune avellinese di San Martino Valle Caudina e la conseguente riemersione del torrente Caudino – e sui modi in cui l'evento traumatico ha agito sull'immaginario della comunità che vi abita generando quelle che le autrici definiscono «smarginature multispecie» (Guarino – Sandulli, 234). L'approccio transdisciplinare adottato (al confine tra studi culturali, architettura, geografia, sociologia, narratologia) si rivela in grado

di cogliere la complessità di un fenomeno specifico che, per la sua portata simbolica, può rappresentare metonimicamente le strategie, operative e narrative, con le quali le comunità rispondono alle crisi climatiche. La letteratura – che viene costantemente richiamata nel saggio – agisce in questo senso come possibile catalizzatore di immagini e immaginari e contribuisce a trasformare la frattura in ripensamento delle relazioni multispecie che le comunità intessono con l'ambiente.

Il riferimento a «paesaggi acquatici, smarginati e porosi» (*ibid.*, 246) come luoghi simbolici di resilienza e di trasformazione conduce in un campo semantico molto simile a quello indagato da Busi Rizzi e Di Paola nel loro lavoro sui «mondi sommersi» del fumetto postapocalittico. In *La terra dei figli* di Gipi (2016), *Celestia* di Manuele Fior (2019), e *Troppo facile amarti in vacanza* di Giacomo Bevilacqua (2021) l'acqua agisce come metafora ma anche come «elemento estetico e semantico, […] come vettore diegetico e dispositivo critico» (Busi Rizzi – Di Paola, 64) sottoponendo lo spazio a un doppio processo di dissoluzione e ri-generazione. Il fumetto di Fior torna anche nel corpus indagato da Cerulo e Dal Canto, che lo pongono a confronto con *Da sola* (2021) di Percy Bertolini e *Lo spazio bianco* (2023) di Enrico Pinto. Le architetture stranianti e incompiute rappresentate in queste narrazioni grafiche resistono all'idea di apocalisse funzionando come spazi eterotopici e «creando fragili spazi utopici» (Cerulo – Dal Canto, 85), come a suggerire che, anche alla fine del mondo, forse non tutto è perduto.

L'umano dopo l'apocalisse tra nuove soggettività, ibridazioni e forme di resistenza

È noto come la produzione apocalittica e postapocalittica sia una delle sedi privilegiate in cui si proiettano le maggiori ansie contemporanee sul destino dell'umanità e del pianeta. Nel variegato corpus indagato in questo volume – dalle 'ecodistopie' al *solarpunk* alla *climate fiction* – una delle questioni di primo piano è l'esperienza umana della fine, sia in quanto «immancabilmente […] fenomeno *antropico*, cioè […] prodotto della civiltà stessa, dell'arroganza e dell'avidità della specie nel suo complesso» (Micali 2022: 227), sia per l'assenza di un limite ontologico tra soggetto e contesto che rende questa produzione narrativa anche spazio ideale per una riflessione sulle strutture economiche, politiche e culturali che hanno condotto alla catastrofe. Se, infatti, il soggetto non è più concepibile come ontologicamente separato dall'ambiente (Watsuji 1935; Scaffai 2017: 133-134), lo stesso destino dell'umanità è strettamente vincolato alla possibilità di intervento sul contesto (Scaffai 2017: 133).

Per tali ragioni, uno dei principali nodi concettuali su cui portano l'attenzione i saggi del presente volume è l'esperienza del limite – tra soggetto e ambiente, tra individuo e collettività, tra biologico e tecnologico – ma soprattutto quella del suo superamento nelle forme della rete e dell'ibridazione (Morton 2013). Focale nell'arco delle riflessioni portate avanti è la funzione della letteratura postapocalittica nell'attivazione di processi collettivi e plurali di ricostruzione, in quanto terreno di elaborazione di «configurazioni cognitive alternative» (Didi-Huberman 2010) e di «immaginari futuri alternativi» (Moscatelli, 263).

A partire dalla nota premessa per cui è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo (Fisher [2009] 2018), Federica Moscatelli, per esempio, individua scenari alternativi ai paradigmi della rassegnazione e del controllo tecnocapitalista tramite l'indagine dell'opera di Michel Nieva *La infancia del mundo* (2023): l'analisi porta in primo piano la funzione della rabbia quale forza utopica e collettiva e quale forma «di resistenza [e] rinnovamento» (264). Il romanzo di Nieva si inserisce nel filone apocalittico inteso come forma di ecocritica radicale, accanto alle opere *solarpunk* di Clelia Farris e Wanuri Kahiu, analizzate nel contributo di Giulia Fabbri. La fine del mondo e dell'umanità è ancora una volta conseguenza della crisi ambientale e si fa esperienza condivisa, planetaria e multispecie. Nei casi specifici del romanzo di Clelia Farris *I vegumani* (2022) e del cortometraggio di Wanuri Kahiu *Pumzi* (2009) a essere considerata è l'interconnessione tra l'umano e il (vegetale) non-umano come possibile via di rigenerazione in un contesto post-catastrofico. L'ibridazione postumana, in questo caso, si configura come un dispositivo critico nei confronti del sistema di «relazione antropocenico dominante» (Fabbri, 200-201) strutturato su opposizioni binarie e fondato sulla «separazione intrinseca e naturale tra l'Uomo e la natura/l'animale/il non-umano» (201). Tale prospettiva, che decostruisce la centralità epistemologica e ontologica del soggetto umano, apre alla possibilità di una nuova etica della coesistenza. In questo quadro, la cura emerge come risposta postumana alla Fine, forma di relazione e di sopravvivenza oltre l'umano, in cui il soggetto abbandona la posizione di centro per divenire nodo di una rete di interdipendenze.

Sulla possibilità di nuove soggettività generate dall'esperienza della fine dell'umanità convergono anche le analisi di alcuni graphic novel italiani contemporanei, in cui la trasformazione dello spazio dopo l'apocalisse costituisce per il soggetto anche una possibilità di rinegoziazione della propria identità in relazione a nuovi ambienti e forme di vita. In particolare, nel *topos* del mondo sommerso, esaminato da Giorgio Busi Rizzi e Lorenzo Di Paola, l'acqua, in quanto «elemento dinamico, interstiziale e metamorfico»

(66), diventa medium simbolico della soggettività in grado di dissolvere le «dicotomie epistemologiche fondamentali del pensiero moderno — solido/liquido, dentro/fuori, umano/non-umano, natura/cultura» (*ibid*.). Anche i lavori di Percy Bertolini, Fior e Pinto esaminati da Claudia Cerulo e Rodolfo Dal Canto consentono di individuare nelle «dicotomie natura/cultura e semiotico/simbolico»[5] una tensione concettuale che carica gli spazi di significati stratificati. In questo caso sono gli elementi architettonici di progetti mai realizzati o abbandonati a rimandare a quello che gli autori definiscono un «"futuro-passato"» (86 *et passim*). Le architetture esaminate sono centrali sia nella riflessione intorno alla coesistenza tra l'uomo e l'ambiente sia in quanto punti di resistenza utopica in grado di aprire «un dialogo con futuri negati in cui un equilibrio ecologico potrebbe ancora rendersi possibile» (88).

Da presupposti teorici differenti muove, invece, la panoramica proposta da Rachele Cinerari, che, adottando un approccio materialista e sociologico, interpreta la produzione postapocalittica contemporanea come specchio di una crisi profonda della soggettività occidentale. Il suo saggio mette in luce come tali narrazioni, lungi dal configurarsi come spazi di resistenza o di immaginazione alternativa, tendano piuttosto a funzionare come antiutopie: si tratta di opere che alimentano un senso diffuso di fatalismo storico, in quanto presentano la catastrofe come evento ineluttabile e disinnescano la possibilità stessa di pensare un cambiamento radicale. In questa prospettiva, Cinerari analizza una serie di opere narrative italiane e internazionali in cui la possibilità di un futuro trasformativo o di una ricostruzione appare sistematicamente messa in crisi. Tale crisi si manifesta tanto sul piano della finzione narrativa quanto sul piano extratestuale, giacché questi lavori riflettono le dinamiche sociali, politiche ed economiche di un presente dominato da precarietà, disillusione e perdita di orizzonti collettivi. Le opere considerate si configurano dunque come sintomi di una più ampia crisi culturale dell'immaginazione, in cui la capacità di concepire alternative alla rovina sembra progressivamente erosa. Tuttavia, Cinerari individua ancora spazi di resistenza simbolica in alcune forme di utopia femminista che, contro la logica dominante della fine, riescono a mantenere aperta la possibilità di ripensare le relazioni, la comunità e il futuro in chiave emancipativa.

La riflessione sulla responsabilità umana verso il cambiamento è presente anche in quelle opere in cui l'esperienza della sopravvivenza alla catastrofe non può essere collettiva giacché si inserisce, invece, nell'alveo della

[5] Il riferimento è a Haraway 2016.

tradizione del 'Last-man Novel' inaugurata da Mary Shelley nel 1826: è questo il caso di *Dissipatio H.G.* (1977) di Guido Morselli indagato da Salvatore Renna. Nel romanzo di Morselli l'esperienza della fine viene infatti a coincidere con una condizione di solitudine e di crisi dell'io che non lascia spazio a possibilità di redenzione o di resistenza: la catastrofe cosmica coincide con il momento del mancato suicidio del protagonista, e l'apocalisse gioca una funzione "rivelatrice" (Micali 2022; Lino 2014; Malvestio 2021b) nel suo farsi occasione di problematizzazione della visione del mondo dominante.

Un'apertura verso una possibilità di ridefinizione del soggetto come agente etico anche all'interno degli schemi narrativi distopici è offerta, infine, dalla lettura comparata di due opere di David Foster Wallace – *The Broom of the System* (1987) e *Infinite Jest* (1996) – proposta da Lorenzo Biondi. In questi lavori le simmetrie tra i due protagonisti consentono di individuare nella sfera morale ed etica la principale divergenza non solo tra i due personaggi principali, ma soprattutto tra i finali delle due opere, scarto che in *Infinite Jest* apre la possibilità di una risoluzione positiva che il primo tentativo distopico di Foster Wallace non era riuscito a raggiungere.

Pur nell'eterogeneità degli approcci metodologici proposti e delle forme narrative considerate, il volume consente di rinvenire un *fil rouge* nella riconfigurazione etica e relazionale del soggetto. Il punto di partenza della perdita e della dissoluzione riapre, infatti, la possibilità di un nuovo inizio del soggetto: con la dissoluzione delle strutture simboliche, politiche e ambientali del mondo moderno, il corpus indagato consente di dimostrare come la crisi della società antropocenica diventi condizione anche per il ripensamento del vivere collettivo. Lo stesso filone della produzione postapocalittica si pone come forma di resistenza immaginativa che poi si riflette negli intrecci dei lavori esaminati, in cui la fine del mondo non annienta il soggetto ma lo ri-orienta: dal dominio alla relazione, dall'identità chiusa alla co-appartenenza, dall'isolamento alla cura, dalla verticalità del potere all'orizzontalità della responsabilità condivisa. Il nuovo soggetto che ne emerge è un soggetto che risponde non solo agli altri umani ma agli altri viventi (Haraway 2007; 2016), generando nuovi immaginari e nuove pratiche di cura. Sebbene, come evidenziato, questa produzione sia caratterizzata da una ricorrente tendenza all'antiutopia, al contempo tuttavia si fa occasione per immaginare l'uscita dal fallimento.

La produzione postapocalittica esaminata rielabora la fine non come chiusura, ma come momento generativo e di riconfigurazione dell'umano: un soggetto capace di abitare le rovine senza nostalgia, di ricostruire senso e comunità anche dopo la catastrofe e che fa della sopravvivenza un atto etico di cura del vivente.

Bibliografia

Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.
Berardi, Franco "Bifo", *After the Future*, Oakland, AK Press, 2011.
Caracciolo, Marco, *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty. Narrating Unstable Futures*, London, Bloomsbury Academic, 2022.
Chakrabarty, Dipesh, *The Climate of History in a Planetary Age*, Chicago, University of Chicago Press, 2021.
Chute, Hillary L., *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2016.
Colebrook, Claire, *Death of the PostHuman: Essays on Extinction, Vol. 1*, Ann Arbor, Open Humanities Press, 2014.
Cvetkovich, Ann, *Depression: A Public Feeling*, Durham, Duke University Press, 2012.
De Cristofaro, Diletta, *The Contemporary Post-Apocalyptic Novel*, London, Bloomsbury, 2020.
Didi-Huberman, Georges, *Survivance des lucioles* (2009), trad. it. *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.
Earle, Harriet E. H., *Comics, trauma, and the new art of war*, Jackson (MI), University Press of Mississippi, 2017.
Edelman, Lee, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Duke University Press, 2004.
Engélibert, Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume: Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
Engélibert, Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde: La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.
Fisher, Mark, "What Is Hauntology", *Film Quarterly*, 66.1 (2012): 16-24.
Fisher, Mark, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester, Zero Books, 2013.
Fisher, Mark, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009), trad.it. Realismo capitalista, Roman, Nero, 2018.
Freeman, Elizabeth, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, Duke University Press, 2010.
Frezza, Gino, *Endoapocalisse. The Walking Dead, l'immaginario digitale, il post umano*, Cava de' Tirreni (SA), Area Blu Edizioni, 2015.
Ghosh, Amitav, *The Great Derangement* (2016), trad. it. *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.
Halberstam, Jack, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press, 2005.

Haraway, Donna, *When Species Meet*, Minneapolis – London, University of Minnesota Press, 2007.
Haraway, Donna, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (2016).
Hartog, François, *Chronos: The West Confronts Time*, translated by S. R. Gilbert, New York, Columbia University Press, 2022.
Hartog, François, *Régimes d'historicité: Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
Heise, Ursula K., *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
Ingold, Tim, *The Rise and Fall of Generation Now,* Cambridge, Polity, 2024*;* trad. it., *Il futuro alle spalle. Ripensare le generazioni,* Ed. Nicola Perullo, Milano, Meltemi, 2024.
James, Erin, *Narrative in the Anthropocene*, Columbus, The Ohio State University Press, 2022.
Kermode, Frank, *The Sense of and Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1966.
Latour, Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveu régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.
Lino, Mirko, *L'Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere, 2014.
Malvestio, Marco, *Raccontare la fine del mondo: Fantascienza e Antropocene*, Roma, Nottetempo, 2021a.
Malvestio, Marco, "Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo", *Narrativa*, 43 (2021b): 31-44.
Micali, Simona, *Creature. La costruzione dell'immaginario postumano tra mutanti, alieni, esseri artificiali*, Milano, Shake, 2022.
Morton, Timothy, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 2013.
Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), Torino, Einaudi, 2015.
Preciado, Paul B., *Dysphoria Mundi*, Roma, Fandango, 2022.
Ricoeur, Paul, *Temps et Récit* (1985), Eng. tr. *Time and Narrative*, Volume 2, by Kathleen Blamey and David Pellauer, Chicago, Chicago University Press, 1988.
Ryan, Marie-Laure, *A New Anatomy of Storyworlds. What Is, What If, As If*, Columbus, The Ohio State University Press, 2022.
Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

Scaffai, Niccolò (ed.), *Racconti del pianeta terra,* Torino, Einaudi, 2022.
Scaffai, Niccolò, *Sotto l'inesauribile superficie delle cose. Il paradigma della profondità nell'immaginario dell'Antropocene*, Sansepolcro, Aboca, 2025.
Scaffai, Niccolò, "Apocalissi borghesi. Ecologia e vita individuale nel romanzo italiano contemporaneo", *Italian Studies*, 80 (2025a): 47-60.
Sturli, Valentina, "Catastrofi ecologiche e tecnologiche: i paesaggi e gli oggetti straniati nelle post-apocalissi contemporanee", *Status Quaestionis,* 22 (2022): 393-411.
Thacker, Eugene, *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy Vol. 1*, Winchester, Zero Books, 2011.
Trexler, Adam, *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2015.
Vermeulen, Pieter, *Literature and the Anthropocene*, London - New York, Routledge, 2020.
Watsuji, Tetsurô, *Fûdo: Ningengakuteki Kôsatsu* (1935), trad. it. *Vento e terra. Uno studio dell'umano*; Milano-Udine, Mimesis, 2014.

Le curatrici

Elisabetta Abignente

Elisabetta Abignente insegna Critica letteraria e Letterature comparate nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli FedericoII. Si è occupata della rappresentazione dell'attesa amorosa nel romanzo del Novecento, del translinguismo letterario, del romanzo genealogico contemporaneo di tipo autobiografico. È Principal Investigator del progetto PRIN PNNR 2022 «PANIC. Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)» (Università "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara e Napoli Federico II), di cui è stata precedente PI Valentina Sturli, e coordina con Francesco de Cristofaro l'Osservatorio sul romanzo contemporaneo.

Email: elisabetta.abignente@unina.it

Claudia Cao

Claudia Cao è ricercatrice di Letteratura inglese all'Università di Cagliari, dove ha collaborato ai gruppi di ricerca Sorelle e sorellanza nella

letteratura e nelle arti (PI Marina Guglielmi) e Scrivere l'impotenza e la frigidità: crisi di genere dall'Ottocento a oggi (PI Fabio Vasarri). I suoi interessi si concentrano sulle riscritture, sulle relazioni intermediali e sugli studi di genere. Attualmente lavora al progetto Narrating Assisted Reproductive Technologies (PI Ramona Onnis, Paris Nanterre), che indaga le narrazioni sulla medicalizzazione del corpo femminile e sulle tecnologie della riproduzione assistita. Fa parte del comitato editoriale di *Between*.

Email: claudia.cao@unica.it

Claudia Cerulo

Claudia Cerulo è contrattista di ricerca post-doc in Critica Letteraria e Letterature Comparate presso l'Universitas Mercatorum. Precedentemente è stata assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II collaborando al progetto «PANIC – Post Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)». Ha conseguito un dottorato di ricerca in Letterature Comparate presso l'Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca comprendono il rapporto tra letteratura e psicoanalisi, l'ecocritica, il genere autobiografico e la filosofia femminista. Ha pubblicato diversi saggi in riviste nazionali e internazionali. La sua monografia *Auditory Perception in XXth Century Self-narratives* (Bloomsbury 2025) è in corso di stampa. È membro del gruppo di ricerca SnIF (Studying 'n' Investigating Fumetti) e dell'Osservatorio sul romanzo contemporaneo.

Email: claudia.cerulo@unimercatorum.it

L'articolo

Data invio: --/--/----
Data accettazione: --/--/----
Data pubblicazione: --/--/----

Come citare questo articolo

Abignente, Elisabetta – Cao, Claudia – Cerulo, Claudia, "L'immaginario postapocalittico nella narrativa contemporanea", *Dopo la Catastrofe.*

Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, Between, XV.30 (2025): i-xvi, http://www.betweenjournal.it/

Citéville, Citéruine: Urban Spaces of Tomorrow and the Day after Tomorrow in contemporary Graphic Novels

Elisabetta Abignente

Abstract

This study analyses the representation of dystopian and post-apocalyptic urban space in *Citéville* and *Citéruine*, a graphic novel diptych by Jérôme Dubois that was published simultaneously in 2020 by two different French publishing houses. Although the author denies any temporal sequence between the two works, it is inevitable to read the post-apocalyptic city, emptied and devoid of human presence, as the desolate and posthumous reflection of the dystopian city. The alienation of its inhabitants in the latter foreshadows its end. Adopting an ecocritical and narratological approach, this article aims to demonstrate the potential of visual storytelling to raise awareness of the climate crisis. It focuses in particular on three issues: alienating temporality; the narrative function of space; the compositional mode of doubling and subtraction. These characterise the representation of the city of tomorrow, which is drawing ever closer, and of the day after tomorrow, which functions as a spectre and as "shock therapy" on our present.

Keywords

Jérôme Dubois, Graphic novel, Urban space, Dystopia, Post-apocalyptic narrative, Unnatural narrative.

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6711

CC BY

Citéville, Citéruine: spazi urbani del domani e del dopodomani nel graphic novel contemporaneo

Elisabetta Abignente

Vedere per credere[1]

In alcuni dei lavori teorici e divulgativi più significativi di taglio eco-critico apparsi negli ultimi anni[2] torna una preoccupazione costante, ben espressa da Niccolò Scaffai nell'introduzione ai *Racconti del pianeta terra*:

> Quasi tutti ormai ammettiamo l'esistenza di qualcosa che chiamiamo "riscaldamento globale", e quasi nessuno ormai è in grado di sostenere autorevolmente tesi eco-negazioniste o eco-scettiche […]. Ma sono pochi quelli che, pur sapendo, *credono*. (Scaffai 2022: XII)

La consapevolezza dell'emergenza climatica planetaria – e il senso inevitabile della fine che ad essa si accompagna – anche quando viene accettata a livello cognitivo e razionale, in molti casi non si traduce in un sentire convinto e condiviso, né nell'adozione di un diverso stile di vita. Come osserva Carla Benedetti, «lo scoglio sta proprio qui: non è la consapevolezza della possibile catastrofe che ci manca, ma la forza di uscire dalla paralisi che l'attuale stato delle cose genera» (2021: 17). Si stenta insomma ad accettare l'idea che la rappresentazione distopica e post-apocalittica del mondo non sia soltanto uno dei temi più battuti della letteratura iper-contemporanea e degli altri media, ma che riguardi la nostra stessa vita sulla terra, ponendosi come una delle

[1] Questa ricerca è stata realizzata nell'ambito del progetto PRIN PNRR 2022 «PANIC. Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)», finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU, Missione 4, Componente 1, n. P2022XNY2M, CUP E53D2301893, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara e Università degli Studi di Napoli Federico II.

[2] Si pensi a Gosh 2016, Safran Foer 2019, Benedetti 2021, Greg 2023.

questioni più urgenti sulle quali siamo chiamati a riflettere e ad agire.

La forza di inerzia che conduce l'umanità a perpetuare scelte di vita di cui è dimostrato il carattere nocivo, secondo quella tendenza autolesionistica che Laurent Berland ha definito *Cruel Optimism* (2011), risulta di fatto ben più persuasiva delle teorie scientifiche che analizzano la crisi della pianeta e prevedono la sua irreversibilità in mancanza di una decisa e globale inversione di marcia. La rimozione del rischio dal «proprio campo visivo» (Berland 2011: 78)[3] a cui molto spesso assistiamo o di cui siamo corresponsabili a livello individuale e collettivo, psicologico e politico, può essere messa in discussione soltanto da un radicale cambiamento di prospettiva che ci permetta di osservare il mondo come se lo vedessimo per la prima volta. Si tratta di quell'effetto di straniamento, richiamato da Scaffai, che produce un tipo di narrazione, fatta di realismo e paradosso, «indispensabile per uscire dallo scacco che ci impedisce di accorgerci di ciò che abbiamo sotto gli occhi […]» (Scaffai 2022: XII).

Prospettiva, sguardo, campo visivo: non è un caso se critici e teorici di ambito ecocritico facciano riferimento alla semantica del 'vedere', considerato, molto più che il pensare stesso, presupposto fondamentale per il 'credere': 'vedere per credere', si potrebbe sintetizzare in uno slogan semplicistico ma efficace ai fini dell'analisi che qui si vuole proporre.

Si pensi al caso emblematico di *Don't look up*, il film del 2021 di Adam McKay[4], in cui l'annuncio dirompente dell'avvistamento da parte di un gruppo di astronomi di una cometa destinata a impattare con la terra a una velocità tale da distruggerla produce un vero e proprio "effetto Cassandra", con tanto di rimozione collettiva orchestrata dall'alto dalla presidente degli Stati Uniti insieme a un consigliere *guru* dell'informatica. Al grido disperato degli scienziati che invitano a guardare il cielo e a mettere in moto tutte le azioni possibili per ostacolare o rallentare l'impatto della cometa sulla terra, risponde per le rime lo slogan del partito al potere che raccomanda insistentemente di 'non' alzare lo sguardo – «Don't look up!» – per ragioni di ordine pubblico e di convenienza economica e politica. Soltanto quando il pericolo sarà visibile a occhio nudo la gente comune, finalmente, crederà. Ma si tratterà di una fiducia vana e intempestiva, accordata quando sarà ormai trop-

[3] La gestione del rischio nel contesto globale contemporaneo è al centro della teoria sociologica di Beck 2011, alla quale si rimanda per un opportuno approfondimento.

[4] *Don't look up*, dir. Adam McKay, USA 2021, interpretato da Leonardo Di Caprio, Jennifer Lawrence, Meryl Streep.

po tardi per arginare l'inevitabile catastrofe. Nei toni della satira scomoda e brillante, e con un ritmo incalzante, questa "cronaca di una fine annunciata" porta allo scoperto le debolezze e le ipocrisie della società contemporanea e del sistema economico-finanziario che ne pilota le scelte e gli orientamenti agendo sull'opinione pubblica[5]; ma invita anche il mondo logocentrico della scienza e della cultura a riflettere, in maniera autocritica, sulla scarsa efficacia della parola rispetto al potere persuasivo delle immagini.

In *La letteratura ci salverà dall'estinzione,* Benedetti individua «due diversi tipi di parola profetica»: la prima – "assertiva" – «che semplicemente *annuncia* la catastrofe futura»; la seconda – "suscitatrice" –, «che invece ne impersona performativamente il dolore per *suscitare* le forze sopite che aiuteranno a evitarla» (Benedetti 2021: 36). Tra i due poli del *logos* e del *pathos,* la narrazione visiva sembra in diversi casi – come quello al centro di questo articolo – privilegiare il secondo, arrivando laddove la narrazione esclusivamente verbale non riesce talvolta a penetrare.

Nella sua forma ibrida iconotestuale, il graphic novel degli ultimi decenni si sta facendo notare sulla scena editoriale per la forza icastica delle sue rappresentazioni del trauma, e come documento in grado di testimoniare i disastri generati dalle guerre e dalle catastrofi[6]. È il caso di un gruppo di opere pubblicate in tempi recenti – si pensi a *Celestia* (2019) di Manuele Fior, *Lo schermo bianco* (2023) di Enrico Pinto, e soprattutto *Here* di Richard McGuire (2014, basato sulla comic strip del 1989) – capaci di rappresentare uno spazio urbano e/o domestico a tratti distopico sperimentando temporalità nuove e perturbanti. L'efficacia con la quale questa specifica forma iconotestuale pone sotto gli occhi del lettore gli effetti dell'impatto dell'uomo sullo spazio pubblico e privato conferma il ruolo che l'arte può assumere nello sviluppo di un pensiero ecocritico e nel processo di decostruzione dell'immaginario antropocentrico come risposta alla crisi del pianeta. Se infatti, come osservano Timothy Clark (2019) e Jean-Paul Engélibert (2019), arte e letteratura possono giocare un ruolo cruciale nel ripensamento dei valori di fondo della società post-crisi climatica, questa potenzialità appare ancora più concreta nel caso delle arti visive, che pongono sotto gli occhi le conseguenze e gli effetti del comportamento globale dell'uomo sul pianeta, ma possono anche «agire con effetti performativi nell'ambito del reale» (Bricco – Rolla 2023: 84), contribuendo a plasmare immaginari e sensibilità nuove, che costringano a vedere e pensare *oltre* l'antropocentrismo.

[5] Cfr. De Pasca 2022.

[6] Si muovono in questa direzione i lavori di Earle 2017 e Chute 2016.

La città svuotata

Alla luce di tali riflessioni, può essere interessante soffermarsi sul caso di *Citéville* e *Citéruine*, graphic novel "gemelli" firmati da Jérôme Dubois, fumettista e illustratore, classe 1989, nato e cresciuto a Rueil-Malmaison, nella periferia nordoccidentale di Parigi. Dopo l'esperienza di *Jimjilbang* (2014), *Tes yeux ont vu* (2017), *Bien normal* (2018) e numerose collaborazioni con riviste e quotidiani (*Le Monde*, *Libération*, *The New York Book Review*, *The New York Times*, ecc.), Dubois dà alle stampe, nello stesso 2020, due libri speculari ma indipendenti: *Citéville*, pubblicato da Cornélius, suo editore abituale, e *Citéruine*, per i tipi delle Éditions Matière.

Come si evince dal sito della seconda casa editrice, si tratta di due progetti editoriali sviluppati in parallelo, così come parallele e "comunicanti" sono le due città rappresentate, che funzionano l'una come lo specchio rovesciato dell'altra: gli spazi urbani che percorriamo con lo sguardo in *Citéville* – il cui nome è volutamente autoreferenziale, in modo che non rinvii a nient'altro se non allo spazio stesso della città – si ripresentano in modo esatto in *Citéruine*, che condivide con la sua opera gemella l'organizzazione dei capitoli e il layout delle singole pagine, compresa la suddivisione interna in quadri. Tuttavia, quegli ambienti urbani che in *Citéville* sono abitati da presenze umane, seppur tracciate con rapidi tratti e quasi del tutto prive di sentimenti ed emozioni, in *Citéruine* si presentano come luoghi abbandonati, completamente deserti, inabitati, svuotati, lasciati al loro silenzioso degrado. A parte la ripresentazione degli stessi spazi e inquadrature, nessun legame sembra poter essere possibile tra le città, che si ignorano reciprocamente, in un modo che ricorda, per certi versi, le città-stato immaginarie di Besźel e di Ul Qoma raccontate in *The City & The City* di China Miéville (2009), ai cui cittadini viene imposto di "disvedersi", ossia ignorarsi gli uni con gli altri, pur abitando, in parte, gli stessi luoghi.

I due volumi di *Citéville* e *Citéruine*, selezionati per il Festival international de la bande dessinée di Angoulême, sono il frutto di una pubblicazione cominciata in forma seriale. I singoli capitoli erano già apparsi, infatti, sotto forma di fascicoli editi da Fidèle Editions, operazione che inviterebbe peraltro a ragionare sui rapporti tra il carattere per così dire autoconclusivo del graphic novel e quello seriale legato alla pubblicazione a puntate[7]. La contemporaneità editoriale e l'intercambiabilità cromatica dei

[7] Si sono interrogati su questo aspetto in particolare Baetens - Frey 2016 e Di Paola 2019.

due lavori, che nell'edizione in volume presentano colori invertiti rispetto alla prima pubblicazione a puntate, suggerisce la potenziale simultaneità dei due progetti e delle due letture, confermata anche dallo stesso autore in diverse interviste. Come osserva Rodolfo Dal Canto in un dialogo con Dubois,

> pur esplicitando la relazione esistente tra le due opere in una piccola nota in quarta di copertina di entrambi i fumetti, l'autore non sancisce nessun rapporto di (con)sequenzialità temporale tra loro. *Citéville* e *Citéruine* sono due testi indipendenti e, allo stesso tempo, sono l'uno il riflesso dell'altro». (Dal Canto 2024)

Eppure, la ripresentazione degli stessi spazi dotati da un lato di una funzionalità primaria e dall'altro ormai "desueti", autorizza di fatto una possibile lettura consequenziale dei due volumi, che rinviano inevitabilmente a una doppia temporalità: quella del *domani* (*Citéville*) e quella del *dopodomani* (*Citéruine*), evocata anche nel titolo di questo articolo. Un duplice piano temporale che interessa in questa sede anche perché rimanda alla distinzione tra narrazione distopica e narrazione post-apocalittica, sintetizzata, tra gli altri, da Marco Malvestio che osserva:

> se il romanzo post-apocalittico è fondato sulla rottura tra il passato e il presente del racconto, che infatti vi compare spesso sotto forma di rovina, di strumenti tecnologici inutilizzabili e così via, la distopia si basa sulla continuità (anche solo ipotetica) tra il presente/futuro del racconto e il *nostro* presente. (Malvestio 2021: 21)

Se nei testi distopici sono gli elementi stessi della nostra contemporaneità, o quelli di un futuro potenzialmente molto vicino, a risultare intensificati e inquietanti – è quel che di fatto accade tra le pagine di *Citéville* – le narrazioni postraumatiche rappresentano lo stallo culturale, psicologico, sociale che segue l'evento catastrofico, come mostrano le immagini mute di *Citéruine*. Come si legge sul sito delle Éditions Matière, infatti,

> Citéruine est une ville désolée, vidée de ses habitants, usée par le temps et l'abandon — guerre ? épidémie ? génocide ? effondrement ?… Elle est le reflet parallèle, le reste ou le cauchemar d'une ville possible, d'une grande ville étale sans centre ni périphérie, une mégalopole postindustrielle et surpeuplée qui a ou qui a eu pour

nom Citéville. (https://www.matiere.org/livres/citeruine-2/)[8]

Si tratta di due città immaginarie, eppure fondate sull'attenta osservazione e riproduzione del reale. Ancora sul sito della casa editrice è possibile ricostruire le fonti fotografiche alle quale Dubois ha fatto riferimento per rappresentare luoghi, edifici, geometrie urbane e forme astratte:

> La grande majorité des lieux de *Citéville* et de *Citéruine* (mais aussi de mes livres précédents) sont directement adaptés de lieux existants, parfois des images de bâtiments qui me plaisent, parfois des endroits que je connais. Pour ces deux livres, c'est un mélange assez varié avec une forte dominante de banlieue parisienne, plus particulièrement du 92. Il y a des plans de Rueil-Malmaison (ma ville natale), de Nanterre, et des souterrains de La Défense (que j'imaginais être Paris quand j'étais enfant). Il y a aussi directement des vues de ma fenêtre ou de ma rue à Asnières. (*Ibidem*)[9]

La documentazione riportata sul sito non si limita alle fonti visive ma coinvolge anche l'ambito dei social. Si tratta della cosiddetta «documentation vocable», per cui «Tweets, posts facebook et autres messages laissés sur des forums de discussion en ligne offrent à Jérôme Dubois de quoi alimenter les conversations des habitants de Citéville» (*ibid.*)[10].

Citéville si articola in nove capitoli dotati di autonomia narrativa, simili a racconti brevi e in questo senso debitori alla costruzione seria-

[8] «Citéruine è una città desolata, svuotata dei suoi abitanti, consumata dal tempo e dall'abbandono – guerra? epidemia? genocidio? collasso?... È il riflesso parallelo, ciò che resta o l'incubo di una città possibile, di una grande città piatta senza centro né periferia, una megalopoli postindustriale e svrappopolata che ha o ha avuto il nome di Citéville» (trad. mia).

[9] «La maggior parte dei luoghi di *Citéville* e di *Citéruine* (ma anche dei miei libri precedenti) sono la diretta riproduzione di luoghi esistenti, a volte immagini di edifici che mi piacciono, a volte di luoghi che conosco. Per questi due libri, si tratta di un insieme piuttosto variegato con una forte predominanza della periferia parigina, e in particolare del dipartimento 92. Ci sono mappe di Rueil-Malmaison (la mia città natale), di Nanterre, e dei sotterranei della Défense (che da piccolo immaginavo fosse Parigi). Ci sono anche delle vedute dirette dalla mia finestra o dalla mia strada ad Asnières» (trad. mia).

[10] «Documentazione vocale»; «Tweets, post su Facebook e altri messaggi pubblicati su forum di discussione online offrono a Jérôme Dubois spunti per alimentare le conversazioni degli abitanti di Citéville» (trad. mia).

le originaria. È però nel loro insieme che le micro-unità compongono la città distopica e la strana umanità che la abita. Ogni sezione è dedicata a uno spazio, quasi sempre un *non luogo*, ispirato a luoghi e situazioni reali, riletti in chiave distopica e grottesca, con toni criptici e taglienti affidati a pochi dialoghi sarcastici. Percorriamo con lo sguardo supermercati nei cui scaffali si vendono anche bambini; il «Pôle enfant», sorta di centro di collocamento per minori abbandonati dai rispettivi genitori, ormai stufi della loro relazione e desiderosi di indipendenza e libertà, e il conseguente «Salon de l'enfant», realizzato per collegare domanda genitoriale e offerta filiale. Seguiamo autobus «Destination Vacances» forieri di promesse e buoni auspici per ritrovarci, poco dopo, a bordo di mezzi quasi identici, che però portano dritti alla disoccupazione. Varchiamo la soglia di «Jobland», un parco di divertimenti che si fa metafora perfetta del lavoro precario e sottopagato e delle sue diverse velocità. E ancora visitiamo gli spazi asettici e inquietanti di una casa di riposo, di uno stadio, e delle stesse strade, prive di un'identità chiara e riconoscibile.

In *Citéville* tornano così alcune questioni classiche della narrazione distopica dello spazio urbano: il controllo sociale, la sorveglianza, l'alienazione, la perdita di libertà individuale. È lo stesso autore a esplicitare la centralità di questi temi nel corso di un'intervista rilasciata a *ActaBD* (Riu 2021) nella quale evoca, in particolare, il sistema inquietante, sperimentato dalla piccola borghesia rueilloise, denominato "Voisins vigilants" che prevede che i residenti controllino reciprocamente/vicendevolmente la zona in cui abitano e abbiano un canale diretto con le forze di polizia, pronte a intervenire in caso di segnalazione o di presenze sospette nel quartiere. Nonostante i riferimenti alla banlieue piccolo-borghese parigina, *Citéville* non rinvia tuttavia a nessuna identità urbana specifica o marcata: «J'avais l'idée d'une ville, sans limite, sans contours, à laquelle je donnerais un nom qui n'évoque rien d'autre qu'elle-même»[11], spiega infatti l'autore nella medesima intervista, rinviando piuttosto all'idea di uno spazio urbano astratto, dai contorni volutamente non definiti.

Gli esemplari umani che abitano le strade di *Citéville* sono personaggi costruiti *per sottrazione*, dai lineamenti essenziali e un evidente minimalismo nelle forme, come spiega ancora Dubois:

> Quand j'ai créé les personnages pour Citéville, je suis parti d'une

[11] «Avevo l'idea di una città senza limite, senza contorni, alla quale avrei dato un nome che non evocasse nient'altro che se stessa» (trad. mia).

> première façon de dessiner. Je les ai dessinés deux-trois fois et j'ai épuré le trait et le visage. Il ne restait plus que les traits marquants. En général, les premiers jets ont été plus compliqués, plus articulés, et d'enlever des éléments me permettait de les rendre froids, plus « difficiles ». (*Ibid.*)[12]

In *Citéruine*, invece, il mondo è deserto, lasciato vuoto da chi prima lo abitava, seppure in forme distorte e discutibili. Si apre così uno scenario che non può non rinviare, ai nostri occhi, alle rovine delle città distrutte dalle guerre del passato e del presente, ma anche, per il suo carattere asettico e quasi anestetizzato, agli spazi lasciati vuoti dalla pandemia del 2020: i due graphic novel sono stati pensati e realizzati prima del confinamento ma a quell'esperienza non possono fare a meno di rinviare nell'immaginario dei lettori.

Nell'universo in rovina, scompaiono anche le parole. Non soltanto quelle dei *baloon* o delle didascalie, ma anche i segni grafici delle insegne e delle indicazioni stradali, che risultano bianche o cancellate. Resta invariato il numero di pagine, che arrivano a 188; mutano, invece, i colori. Se già in *Citéville* la tavolozza era estremamente limitata e la tonalità prevalente era il blu, con il rosso a separare i diversi capitoli/racconti, in *Citéruine* dominano il nero e il bianco, accecante e artificiale come una luce al neon. A tracciare i contorni degli ambienti vuoti sono linee esatte, che tagliano i quadri o compongono figure geometriche per lo più spigolose e «ostili» (Gasperi 2023: 17). Dal minimalismo si procede verso un sempre più netto astrattismo che descrive un ambiente metafisico, dove però, diversamente da quel che avviene, per esempio, nelle tele di De Chirico, neppure le ombre hanno diritto di cittadinanza. Dal graphic novel, ci si sposta evidentemente verso il minimalismo simbolico del *silent book*[13].

Scorrendo le pagine, emerge una sorta di poetica della rottura e dello scarto: vetri infranti (con buchi simili ad occhi aperti), pezzi di muro sgretolato, pannelli in bilico, pareti con evidenti crepe, paletti divelti, pa-

[12] «Quando ho creato i personaggi per Citéville, sono partito da una prima modalità di disegno. Li ho disegnati due-tre volte e ho semplificato il tratto e il viso. Restavano soltanto i tratti salienti. In generale, i primi schizzi sono stati più complicati, più articolati, e togliere elementi mi permetteva di renderli freddi, più "difficili"» (trad. mia).

[13] Per *silent book* si intendono gli albi illustrati senza parole, pensati originariamente per lettori in età prescolare ma ora sempre più rivolti a un pubblico trasversale. Si rinvia per un approfondimento a Terrusi 2017.

rati scollati, tegole pericolanti. La riproduzione seriale degli stessi spazi completamente vuoti – gli spalti dello stadio, gli scaffali del supermercato – disegna un tempo lento, se non una quasi totale immobilità dell'azione, in assenza di forme di vita[14]. Uno spazio postumo, che colma quella curiosità, irrealizzabile, di vedere cosa sarebbe il nostro mondo senza e dopo di noi, e che ricorda quello di alcune tavole di *Here,* la cui operazione Dubois spinge all'estremo, spostando «l'altrove non in un'altra vignetta o in un'altra pagina, ma direttamente in un altro libro» (Gasperi 2023: 109). L'unica forma di vita possibile è dunque nel ricordo: nella mente di chi ha già letto *Citéville* è inevitabile che riaffiorino le scene corrispondenti del mondo di "prima". Eppure, se di ricordo si tratta, quest'ultimo è del tutto privo di quella nostalgia che invece, seppur in modo ambivalente, percorreva e teneva insieme le pagine di *Here*[15]. Nel caso di Dubois, infatti, il mondo del "prima" è già caratterizzato da una lucida anaffettività, si configura già come un mondo *per sottrazione*, dove a venire meno sono i sentimenti stessi e le relazioni umane, ridotte alla loro commercializzazione, alla co-esistenza di individui posti su rette parallele destinate a non incrociarsi.

Più e meno: aporie di un mondo senza di noi

La natura stessa del dittico, composto di due opere indipendenti ma evidentemente in dialogo l'una con l'altra, apre a molteplici possibili modalità di fruizione. Si potrebbe procedere, in primo luogo, con una lettura indipendente dei due volumi, che non segua necessariamente il nesso logico secondo cui la città in rovina segue la città costruita e abitata. Tale possibilità sembra peraltro incoraggiata dalla scelta dello stesso autore di pubblicare i due libri con due diverse case editrici e nello stesso anno, come a voler suggerire la possibile coesistenza tra i due scenari rappresentati.

Proprio in ragione di questa presunta contemporaneità tra le due immagini di città, emerge una seconda possibilità di lettura delle due opere in modo simultaneo e parallelo: «Tenere entrambi i libri aperti assieme, seguire con il dito l'incedere delle vignette su uno controllandone l'esatta sovrapponibilità all'altro» può rappresentare – come osserva Gasperi – «un'esperienza curiosa, profondamente inquietante» (2023: 29), capace di valorizzare la

[14] Si pensi in questo senso alle *Slow Narrative and Nonhuman Materialities* di Caracciolo 2022.

[15] Due letture acute e convincenti di *Here* sono proposte da Busi Rizzi 2023 e Scaffai 2025.

dimensione estetica e l'efficacia visuale dell'operazione proposta da Dubois. È l'operazione compiuta, peraltro, dal quotidiano *Libération*, che nel corso del 2020 ha pubblicato alcuni estratti delle due opere proponendo la stessa pagina in versione *Citéville* sulla sinistra e *Citéruine* sulla destra per amplificare le analogie e le differenze tra il pieno e il vuoto[16].

È però una terza modalità di fruizione a interessarci in modo particolare nel contesto della riflessione sulle narrazioni postapocalittiche a cui questo numero di *Between* è dedicato. Si tratta della lettura consequenziale, alla quale si è fatto già implicitamente riferimento nel paragrafo precedente, che invita a leggere il secondo volume *dopo* il primo, interpretandolo come la rappresentazione di uno spazio dopo e senza di noi. Incrociando queste diverse possibili modalità di fruizione con gli strumenti teorici offerti dalla narratologia contemporanea e dall'ecocritica, emergono almeno tre questioni sulle quali sarà utile soffermarsi nella parte finale di questo articolo: la gestione della temporalità; la funzione narrativa dello spazio urbano; il processo di sdoppiamento e sottrazione a cui quest'ultimo viene sottoposto.

Ragionando intorno alla retrotopia tipica delle speculazioni ecologiche del romanzo italiano contemporaneo, già Florian Mussgnug ha notato come le narrazioni del cosiddetto "Antropocene consapevole" mostrino «un'attenzione sempre maggiore agli intrecci diacronici e un'abilità senza precedenti di muoversi tra piani temporali diversi» (Mussgnug 2021: *abstract*). Non si tratta, a ben guardare, della semplice ripresentazione del topos del *last man*, e dunque della comprensibile attrazione per l'immaginazione di un tempo postumo, in cui andare alla ricerca di sopravvissuti o eventuali nuove forme di vita, quanto di una visione filosofica, che si traduce anche in una precisa strategia retorica, tesa a rimettere profondamente in discussione il ruolo del passato per il futuro e quello speculare del futuro nei confronti del passato. Si pensi alla paradossale provocazione di Tim Ingold che propone di ripensare il rapporto tra le generazioni ponendo *il futuro alle spalle* (2024) e sostituendo i modello stratigrafico tradizionale, orientato a un'idea di progresso, con l'immagine della corda, che vede le diverse generazioni intrecciate tra loro e non sostitutive l'una dell'altra.

Un ripensamento della (con)sequenzialità tra passato e futuro non meno paradossale è suggerito da Benedetti in alcune delle pagine più significative del suo libro. In quella triplice prospettiva dell'oggi, del domani e del dopodomani a cui si rifà anche il titolo di questo articolo, si potrebbe

[16] L'operazione è descritta in Chapuis 2020.

leggere l'operazione di Dubois come quella di un «acrobata del tempo», simile al Noè del racconto di Günther Anders del 1961 *Il futuro rimpianto*. Come ricostruisce Benedetti:

> L'"acrobata del tempo" obbliga […] i suoi ascoltatori a uscire dal loro modo abituale di percepirsi nel flusso temporale. Li induce a pensare non più al domani a partire dall'oggi, e nemmeno semplicemente all'oggi a partire dal domani (quando avverrà la catastrofe), ma all'oggi a partire da un tempo ancora ulteriore: da dopodomani, cioè da dopo il diluvio, *da dopo la fine del mondo.* […] Anticipando la catastrofe futura e ponendola come già accaduta, Noè induce gli uomini che lo stanno ascoltando a sentire in altro modo la loro esistenza odierna, a vederla nella vividezza all'interno di un'altra prospettiva temporale, dove quella appare annullata, come se non fosse mai stata. (2021: 34)

Eppure, in varie interviste, Dubois difende il suo dittico da qualsiasi lettura di tipo consequenziale. Non si tratta di una narrazione che prevede un "prima" e un "dopo", secondo un uso tipico, per esempio, della retorica pubblicitaria, ma di un meccanismo a specchio, che rifiuta ogni tentativo di organizzazione cronologica, come è evidente anche dalla decisione editoriale di pubblicare i due libri in simultanea: «non c'è un prima e un dopo tra i due testi, anche se la città sembra intuitivamente precedere la rovina» (Dal Canto 2024). Le stesse rovine, d'altronde, non rinviano tanto al passato quanto al nostro presente: «non in una visione apocalittica del futuro, ma piuttosto nella continuità consumistica del nostro tempo. *Citéruine* è l'incarnazione di un'ideologia dell'usa e getta applicata alla pianificazione urbana» (*ibid.*).

Il carattere straniante e controintuitivo dell'operazione compiuta da Dubois non si limita alla dimensione temporale ma pervade anche quella spaziale, stimolando alcune riflessioni sulla sua funzione narrativa, intorno alla quale la critica dello *Spatial turn* ha a lungo ragionato[17]. In *Citéruine*, in assenza di personaggi che siano appartenenti al mondo umano o animale, vegetale o minerale, e in mancanza quasi totale anche di cose (gli oggetti rappresentati sono infatti pochissimi), è lo spazio urbano a farsi narratore e personaggio, nella sua desolante nudità. Come si legge nella presentazione sul sito dell'editore, «Citéruine a quitté son pauvre statut de décor. Elle est désormais paysage, et paysage animé : ses contours et ses lieux reprennent le flambeau de la narration, rejouent la comédie urbaine pour eux seuls, et

[17] Nell'ampia bibliografia relativa alla rappresentazione dello spazio in letteratura si rinvia almeno a Iacoli 2008 e Alfano 2010.

tournent dans la nuit, dévorés par le feu»[18]. «In questo progetto – conferma l'autore alcuni anni dopo – gli esseri umani non hanno nomi propri. Solo la città è nominata in tutti i suoi dettagli, gli edifici, le strade, i luoghi. Volevo sottolineare come il soggetto sia proprio la città, è il personaggio che struttura la società» (Dal Canto 2024).

Si tratta di osservazioni interessanti che sembrano autorizzare una lettura di *Citéruine* come un caso di narrazione innaturale. Come ricostruisce Filippo Pennacchio, rifacendosi agli studi di Alber, Iversen, Nielsen e Richardson, per *Unnatural Narratology* si intende quella «branca della narratologia post-classica […] il cui obiettivo è studiare racconti e fenomeni narrativi che "viola[no] le leggi fisiche, i princìpi logici o i vincoli corporei attraverso la rappresentazione di scenari, narratori, personaggi, temporalità o spazi che non potrebbero esistere nel mondo reale"» (Pennacchio 2024: 208). Il fatto che la città diventi personaggio e rappresenti se stessa in assenza di umanità, costringe in effetti il lettore a forzare le regole classiche della narrazione, ponendosi oltre i modelli mimetici della rappresentazione.

Potrebbe trattarsi, in questa prospettiva, di un caso di *Impossible Storyworld*, dove a essere messe in crisi, insieme ai personaggi e all'atto narrativo, sono le stesse coordinate spazio-temporali su cui il racconto si fonda. Come osservano Alber, Iversen, Nielsen e Richardson, infatti, «Molti racconti sfidano, ostentano, deridono, giocano e sperimentano con alcuni o con tutti questi assunti fondamentali della narrativa. Più precisamente, questi racconti possono decostruire radicalmente il narratore antropomorfo, il tradizionale personaggio umano e le menti associate con essi, oppure possono trascendere le nozioni di spazio e di tempo del mondo reale, portandoci così verso le più remote possibilità concettuali» (Alber *et al.* 2019: 239)[19]. Quel che ci interessa in questa sede è osservare come *Citéruine* metta

[18] https://www.matiere.org/livres/citeruine-2/. «Citéruine ha abbandonato il suo povero status di scenografia. Ora è un paesaggio, un paesaggio animato: i suoi contorni e i suoi luoghi riprendono il testimone della narrazione, recitano la commedia urbana solo per loro stessi e ruotano nella notte, divorati dal fuoco» (trad. mia).

[19] Sarebbe utile domandarsi se questo tipo di riflessioni possa riguardare anche prodotti iconotestuali come il graphic novel (che nel caso di *Citéruine* sfocia addirittura nel *silent book)*, anche alla luce delle specificità della *Unnatural Visual Narrative*, o delle *Unnatural Graphic Narrations* e delle forme di continuità e discontinuità della forma iconotestuale con le narrazioni distopiche più classiche. Per un approfondimento in questa direzione si rinvia a Kilgore 2015; Ryan et al. 2016; James 2022.

profondamente in discussione la percezione antropocentrica dello spazio per aprirsi a punti di vista *altri* e inanimati. Se l'unica presenza umana che sopravvive tra le pagine del libro è quella del lettore, «porre le rovine al centro di una narrazione e renderle soggetto, oltre che mero spazio scenografico» (Cavallone 2023: 51) ci costringe a ragionare in termini nuovi sul nostro rapporto con uno spazio che risulta ancora più perturbante nella misura in cui esiste indipendentemente da noi. Come nel caso della percezione del tempo, anche per quel che concerne la dimensione dello spazio *Citéruine* costringe così il lettore a ripensare in modo controintuitivo, sottraendo l'immaginario a possibili automatismi, in modo simile a quel che avviene in altri graphic novel contemporanei come *Visages du temps* di Sammy Stein, anch'esso edito nel 2020 da Édition Matière[20].

L'ultima questione su cui soffermarsi in chiusura riguarda la modalità compositiva, che si potrebbe definire "per sdoppiamento" e "per sottrazione" realizzata da Dubois nel suo dittico distopico-postapocalittico. Come osserva Dal Canto, «In *Citéruine* vediamo il fantasma di quello che è raccontato in *Citéville*, anche grazie al mantenimento di layout e inquadrature» (Dal Canto 2024). L'autore propone in questo modo «un'opera che si realizza per sottrazione, nella dialettica tra il vuoto e il suo contrario, giocando con lo spazio (quello della città e quello della pagina) e con il tempo (quello della storia e quello, incommensurabile, che separa i due volumi e che aleggia nelle sequenze spettrali di *Citéruine*)» (*ibid.*), secondo un meccanismo del mettere e del togliere che potrebbe ricordare il noto gioco per bambini *Più e meno* (1970) di Bruno Munari e Giovanni Belgrano.

Sdoppiamento, sottrazione: troppo forte la tentazione leggere questo dittico straniante alla luce di quella che continua a essere una sorta di piccola enciclopedia portatile delle rappresentazioni dello spazio urbano in letteratura. Mi riferisco naturalmente alle *Città invisibili* di Calvino. *Citéville* e *Citéruine* conservano dei tratti della città di Zaira (*Le città e la memoria 3*): «che non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta da graffi, seghettature, intagli, svirgole» (Calvino 1996: 10-11); di quella di Valdrada (*La città e gli occhi 1*), che si riflette nel suo contrario, e che è legata al suo doppio da rapporti non simmetrici ma inversi (53-54); di Bauci (*La città e gli occhi 3)*, i cui abitanti «contempla[no]

[20] Il riferimento all'opera di Stein 2020 si trova in Cavallone 2023.

affascinati la loro assenza» (77) e di Moriana (*La città e gli occhi 5),* che «non ha spessore, consiste solo in un diritto e in un rovescio, come un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi» (105).

Ma se *Citéville*/*Citéruine* si configurano come una sorta di apocalisse per sottrazione, il parallelismo più calzante è quello con *Quale storia laggiù attende la fine?*, l'ultimo incipit, distopico, di *Se una notte di inverno un viaggiatore*, richiamato da Scaffai nell'introduzione ai *Racconti del pianeta terra*, in cui

> il protagonista cancella pezzo dopo pezzo lo spazio materiale e sociale che lo circonda: edifici, istituzioni, persone, la natura stessa. Tutte le cose materiali e immateriali devono essere rimosse, perché in quella dimensione finalmente svuotata non resti che un'unica possibilità, un unico senso: l'incontro con una donna, Franziska, che in effetti alla fine si realizza. È una distopia – o forse un'utopia – sentimentale, quella inventata da Calvino, che tuttavia sembra rielaborare un grande archetipo della letteratura apocalittica: la scomparsa del genere umano. (Scaffai 2022: XVIII)

Eppure, nonostante le suggestive analogie, in *Citéruine* la città svuotata non prevede la comparsa di un ultimo uomo o un'ultima donna. Le uniche presenze umane sono collocate al di fuori della pagina: siamo noi, che osserviamo, e neanche più leggiamo, il libro. Noi ridotti a soli occhi, alla funzione del guardare. La distopia della sparizione immaginata da Calvino non prepara la strada a un incontro, non lascia presagire una svolta ma tiene impietrito il lettore in un'assenza di temporalità e di senso.

È forse una terapia d'urto per portare chi osserva alla presa di coscienza immediata e irreversibile di una responsabilità: quella di guardare lucidamente il reale abitandone gli spazi, prendendosene cura e sottraendosi all'automatismo di un mondo che vorrebbe i propri abitanti costantemente asserviti alle sue logiche. Se, «è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo» (Fisher 2017: 26)[21], perché quest'ultimo è diventato nella vita quotidiana e nelle strutture mentali quasi invisibile, e dunque impensabile ogni sua alternativa, immaginare una città deserta, svuotata dalle sovrastrutture, ridotta alle sue forme essenziali, può funzionare allora da *tabula rasa*, da terreno di nuove possibilità. È forse soltanto così che i saperi umanistici e le rappresentazioni artistiche possono sottrarsi a

[21] Il famoso aforisma, tratto dal testo di Fisher, è attribuito in alcuni casi a Fredric Jameson o a Slavoj Žižek.

quella sorta di «intrattenimento per morituri: un narcotizzante e sinistro *entertainment*» (Benedetti 2021: 78), per sperimentare e disegnare forme nuove, persuasive e stranianti, perturbanti e iconiche, che ci costringano a guardarle ad occhio nudo e con sguardi nuovi. Privando lo spazio dei suoi abitanti e delle loro parole, per lo più autoreferenziali e sarcastiche, Dubois affida alle linee essenziali, ai segni di rovina e al vuoto della pagina un messaggio che non è sempre necessario esplicitare perché venga effettivamente compreso e interiorizzato, ma che nelle sue aporie e contraddizioni agisce silenziosamente a livello inconscio[22], sollecitandoci a *credere*, dopo aver visto, e ad agire di conseguenza per il bene dello spazio che abitiamo e per coloro che lo abiteranno dopo di noi.

[22] Il riferimento è a Bould 2021.

Bibliografia

Alber, Jan – Iversen, Stefan – Nielsen, Henrik Skov – Richardson, Brian, "Narrativa innaturale, narratologia innaturale. Oltre i modelli mimetici", trad. di Roberta Pasetti, Michela Procaccianti, Simone Rizzi, Margherita Tedoldi, *Enthymema*, 24 (2019): 229-258.

Alfano, Giancarlo, *Occhio linea superficie. Dialettica dello sguardo e rappresentazione dello spazio in letteratura*, in Id., *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Liguori, Napoli 2010: 1-55.

Baetens, Jan – Frey, Hugo, *Graphic novel: come definirlo? Come studiarlo*, trad. di Giorgio Busi Rizzi, in *Bande à part. Graphic novel, fumetto e letteratura*, Ed. Sara Colaone e Lucia Quaquarelli, Morellini, Milano, 2016: 11-20.

Beck, Ulrich, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986; trad. it. *Conditio humana. Il rischio nell'età globale*, Ed. C. Sandrelli, Roma-Bari, Laterza, 2011.

Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

Berland, Laurent, *Cruel Optimism,* Durham, Duke University Press, 2011.

Bricco, Elisa – Rolla, Chiara, "Introduzione. Antropocene: proposte artistiche per sviluppare un pensiero critico", *Arabeschi,* 21 (2023): 83-88.

Bould, Mark, *The Anthropocene Unconscious: Climate Catastrophe Culture*, London-New York, Verso Books, 2021; trad. it. *L'antropocene inconscio. La cultura del disastro climatico,* Ed. Marta Olivi, Roma, Giulio Perrone, 2022.

Busi Rizzi, Giorgio, "Projecting, connecting, reconfiguring: nostalgic and antinostalgic features in Richard McGuire's 'Here'", *Comparatismi,* 8 (2023): 128-148.

Calvino, Italo, *Le città invisibili* (1972), Milano, Mondadori, 1996.

Chapuis, Marius, "Interview. «Citéville», «Citéruine», mondes parallèles", *Libération,* 17.07.2020, https://www.liberation.fr/culture/2020/07/17/citeville-citeruine-mondes-paralleles_1794524/

Caracciolo, Marco, *Slow Narrative and Nonhuman Materialities*, Lincoln, University of Nebraska, 2022.

Cavallone, Valeria, *Leggere le rovine,* in *Qui? Come abitare oggi?*, a cura di Hamelin, volume realizzato in occasione della manifestazione *Ad oggi aperti,* Bologna, Tipografia Negri, 2023: 51-63.

Chute, Hillary L., *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2016.

Clark, Timothy, *The Value of Ecocriticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

Dal Canto, Rodolfo, "*Citéville e Citéruine*: intervista a Jérôme Dubois", *Le sabbie di Marte,* 06.02.2024, https://checosasonolenuvolecom.wordpress.com/2024/02/06/citeville-e-citeruineintervista-a-jerome-dubois-italiano/

Di Paola, Lorenzo, *L'inafferrabile medium. Una cartografia delle teorie del fumetto dagli anni Venti a oggi*, Napoli, Polidoro, 2019.

Earle, Harriet E. H., *Comics, trauma, and the new art of war*, Jackson (MI), University Press of Mississippi, 2017.

Engélibert, Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse,* Paris, La Découverte, 2019.

Fisher, Mark, *Capitalism Realism. There is no alternative?,* Portland, ZeroBooks, 2009; trad. it. *Realismo capitalista,* ed. Valerio Mattioli, Roma, Produzioni Nero, 2017.

Fior, Manuele, *Celestia*, Quartu Sant'Elena, Oblomov Edizioni, 2019.

Gasperi, Matteo, *Spazi ostili,* in *Qui? Come abitare oggi?,* a cura di Hamelin, volume realizzato in occasione della manifestazione *Ad oggi aperti,* Tipografia Negri, Bologna 2023: 17-31.

Gosh, Amitav, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, Chicago University Press, 2016; trad. it. *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile,* Ed. Anna Nadotti e Norman Gobetti, Vicenza, Neri Pozza 2017.

Greg, Garrard, *Ecocriticism*, London, Routledge, 2004.

James, Erin, *Narrative in Antropocene,* Columbus, The Ohio State University Press, 2022.

Kilgore, Christopher D., "Unnatural Graphic Narration: The Panel and the Sublime", *Journal of Narrative Theory*, 45, 1 (2015): 18-45.

Iacoli, Giulio, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.

Ingold, Tim, *The Rise and Fall of Generation Now,* Cambridge, Polity, 2024; trad. it., *Il futuro alle spalle. Ripensare le generazioni,* Ed. Nicola Perullo, Milano, Meltemi, 2024.

Malvestio, Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene,* Roma, Nottetempo, 2021.

McGuire, Richard, *Here*, New York, Pantheon Books, 2014.

Miéville, China, *The City & The City,* London, Macmillan, 2009.

Mussgnug, Florian, "Speculazioni ecologiche: impegno e retrotopia nel romanzo italiano contemporaneo", *Narrativa,* 43 (2021): 207-218.

Pennacchio, Filippo, "Tre 'noi' innaturali", *Status Quaestionis,* 26 (2025): 307-328.

Pinto, Enrico, *Lo schermo bianco*, Roma, Coconino Press, 2023.

Ryan, Marie-Laure – Foote, Kenneth – Azaryahu, Maoz (eds.), *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*, Columbus, The Ohio University Press, 2016.

Riu, Nadine, "Rencontre avec Jérôme Dubois, auteur de 'Citéville', éditions Cornélius et 'Citéruine', éditions Matière", *ActuaBD*, 04.10.2021, https://www.actuabd.com/Rencontre-avec-Jerome-Dubois-auteur-de-Citeville-editions-Cornelius-et?fbclid=IwAR0Int8vVxQuheSuI_A11s4-ktiTz10H1Q5xY98cjke0IIyAIbfpq0V2KAg#nb1 (ultimo accesso 31/05/2025).

Safran Foer, Jonathan, *We are the Weather: Saving the Planet Begins at Breakfast*, New York, Farrar, Straus and Giroux 2019; trad. it. *Possiamo salvare il mondo prima di cena. Perché il clima siamo noi*, Ed. Irene Abigail Piccinini, Milano, Guanda 2019.

Scaffai, Niccolò (ed.), *Racconti del pianeta terra*, Torino, Einaudi, 2022.

Scaffai, Niccolò, *Sotto l'inesauribile superficie delle cose. Il paradigma della profondità nell'immaginario dell'Antropocene*, Sansepolcro (AR), Aboca, 2025.

Stein, Sammy, *Visages du temps*, Paris, Èditions Matière, Montreuil, 2020.

Terrusi, Marcella, *Meraviglie mute. Silent book e letteratura per l'infanzia*, Roma, Carocci, 2017.

Filmografia

Don't look up, dir. Adam McKay, USA 2021.

Sitografia

"Citéruine", *Éditions Matière*, https://www.matiere.org/livres/citeruine-2/ (ultimo accesso 31/05/2025).

L'autrice

Elisabetta Abignente

Elisabetta Abignente insegna Critica letteraria e Letterature comparate nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico

II. Si è occupata della rappresentazione dell'attesa nel romanzo del Novecento, del translinguismo letterario, del romanzo genealogico di stampo autobiografico. È Principal Investigator del progetto PRIN PNNR 2022 «PANIC. Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)» (Università "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara e Napoli Federico II) e coordina con Francesco de Cristofaro l'Osservatorio sul romanzo contemporaneo.

Email: elisabetta.abignente@unina.it

L'articolo

Data invio: 30/04/2025
Data accettazione: 31/08/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Abignente, Elisabetta, "*Citéville*, *Citéruine*: spazi urbani del domani e del dopodomani nel graphic novel contemporaneo", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 1-20, http://www.betweenjournal.it/

For a Narratological Approach to Space in Post-Apocalypctic Narrative: Ammaniti, Arpaia, Zanotti

Marzia Beltrami

Abstract

This article proposes a set of conceptual tools and strategic questions that can guide the narratological analysis of narrative space in post-apocalyptic narratives. While these concepts can be employed in other texts too, this particular genre has been chosen due to space's privileged thematic role: the catastrophe that causes the end of the world as we know it either entails a radical transformation of the environment or brings about social crises that force individuals to rethink their relationship with their surroundings. The article explores the consequences of the thematic relevance of space for the formal strategies used to render it. Drawing on M.-L. Ryan's model of narrative space, a comparative analysis of *Bambini bonsai* (Zanotti), *Anna* (Ammaniti), and *Qualcosa, là fuori* (Arpaia) serves to illuminate similarities and differences in how space is represented, and suggests how these formal features may prompt specific reading effects.

Keywords

Post-apocalyptic narrative, Eco-dystopia, Space, Spatiality, Narratology.

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6637

Spunti per uno studio narratologico dello spazio nella narrativa post-apocalittica: Ammaniti, Arpaia, Zanotti

Marzia Beltrami

Introduzione

Le narrazioni post-apocalittiche esplorano da prospettive uniche la relazione tra esseri umani e lo spazio in cui vivono. Esse costituiscono un bacino stimolante per lo studio dello spazio narrativo perché nel nostro immaginario la catastrofe finzionale che innesca *la fine del mondo come lo conosciamo*, sia essa di natura ambientale o sociale, comporta pressoché invariabilmente cambiamenti profondi nel rapporto dei personaggi con lo spazio circostante.

Mentre esistono numerosi studi che analizzano la narrativa post-apocalittica in prospettiva tematica, ancora limitata è l'attenzione dedicata agli aspetti formali relativi specificamente allo spazio[1]. La mia riflessione verte sul rapporto tra contenuto e forma nella misura in cui, da un punto di vista narratologico, è lecito chiedersi quanto e in che modo la centralità tematica dello spazio si traduca anche in caratterizzazione formale. In quest'ottica, propongo qui di ragionare non tanto sullo spazio come tema, quanto sulle strategie attraverso cui esso viene costruito, avanzando alcune ipotesi preliminari sulle funzioni narrative e sui potenziali effetti di lettura. Facendo ricorso al modello dello spazio narrativo proposto da Marie-Laure Ryan (2003; 2012; Ryan *et al.* 2016), il saggio esplora la costruzione della dimensione spaziale in tre romanzi eco-distopici contemporanei – *Bambini*

[1] Rimando a Malvestio 2022 per la ricca bibliografia sui rapporti tra fantascienza ed ecologia, in cui si sottolinea il ruolo dei vari sottogeneri narrativi. Per studi su aspetti formali, si vedano Gebauer 2021, Bracke 2018, Caracciolo 2019.

bonsai (2010) di Paolo Zanotti, *Anna* (2015) di Niccolò Ammaniti e *Qualcosa, là fuori* (2016) di Bruno Arpaia. Il confronto mira a mostrare continuità e discontinuità nella trattazione dello spazio, mettendo in luce alcuni punti critici che potranno fungere da termini di riferimento per future analisi.

Studi come quelli di Caracciolo *et al.* (2021), Carolin Gebauer (2021) e Erin James (2015, 2022; James e Morel 2020), su alcuni punti dei quali tornerò dopo, hanno cominciato a identificare tratti condivisi dalle storie dell'Antropocene, molte delle quali hanno affinità con generi quali *climate fiction*, narrazioni post-apocalittiche e eco-distopie. Tuttavia, anziché soffermarmi su caratteristiche che contraddistinguono testi particolarmente ben riusciti, il mio intento è offrire un esempio di come si possa analizzare lo spazio in un qualunque racconto riconducibile a questi generi, illustrando alcuni dei concetti a disposizione, gli aspetti cui vale la pena prestare attenzione e le questioni rispetto alle quali è utile posizionarsi. In altre parole, ciò che spero di fornire è un primo canovaccio narratologico, da cui partire per leggere criticamente specifiche opere.

L'esplorazione dei tre romanzi suggerisce che, sebbene lo spazio svolga un ruolo centrale di catalizzatore tematico, affettivo e strategico, non sempre la ricerca di un impatto a livello contenutistico – spesso all'insegna della defamiliarizzazione – si traduce in un'eguale destabilizzazione a livello formale. Sebbene questa congiuntura non costituisca una condizione né necessaria né sufficiente a sostenere la qualità di un romanzo, ritengo che sia un aspetto quantomeno di cui tenere conto in sede critica. La discussione intrecciata di *Bambini bonsai*, *Anna* e *Qualcosa, là fuori* servirà, dunque, a illustrare modi diversi di rendere e utilizzare lo spazio nella narrativa post-apocalittica.

Un chiarimento circa le etichette di racconto post-apocalittico ed eco-distopico. Come illustrato da Malvestio, «[m]entre una distopia tenta di operare una predizione del futuro di una società sulla base di alcune sue tendenze riscontrabili nel presente, il romanzo post-apocalittico presenta una rottura netta tra il prima e il dopo la catastrofe» (2021: 2). Frutto della combinazione di elementi dell'una e dell'altro, l'eco-distopia è una sottocategoria ibrida «in cui la riflessione su un evento catastrofico (il cambiamento climatico) si unisce alle speculazioni predittive della distopia, dal momento che le sue origini sono generate dal comportamento quotidiano delle società contemporanee» (2021: 3). Malvestio annovera esplicitamente i tre romanzi qui considerati tra le eco-distopie, in quanto «immagina[no] le conseguenze immediate o estreme del nostro attuale rapporto con l'ambiente» (2021: 1-2) e segnano «una ripresa dei modi e delle forme della fantascienza distopica e post-apocalittica per raccontare i cambiamenti climatici».

Se i romanzi di Zanotti, Ammaniti e Arpaia sono eco-distopie, ritengo però che le ipotesi avanzate possano essere estese al genere post-apocalittico in senso più ampio, laddove la catastrofe ne costituisce la caratteristica dirimente. In *Qualcosa, là fuori* e *Bambini bonsai* la catastrofe è eminentemente ecologica e connessa al cambiamento climatico; in *Anna*, invece, l'apocalisse prende la forma di una pandemia che, pur non riguardando direttamente l'ambiente, crea uno scenario tale per cui i personaggi sono obbligati a ripensare profondamente la propria relazione con lo spazio circostante a causa dei drammatici cambiamenti sociali e tecnologici.

Il verificarsi di una catastrofe enfatizza la cesura, la contrapposizione tra un prima e un dopo, e in questo senso fa buon gioco alla definizione di un corpus relativamente omogeneo rispetto alle condizioni che soggiacciono alla tematizzazione dello spazio. E ciononostante, come vedremo, accanto alle forti continuità tematiche e di genere, è possibile identificare significative variazioni nella resa dello spazio che è altrettanto interessante indagare.

Non sarà superfluo ribadire che, incentrandosi sullo spazio, l'analisi che segue è deliberatamente parziale, e ignora, o tocca solo tangenzialmente, altri elementi della narrazione. Questo non significa che esaminare la narrativa eco-distopica o post-apocalittica privilegiando un focus sullo spazio sia sempre la scelta più produttiva; il mio obiettivo, piuttosto, è illustrare un possibile modo di procedere qualora si scelga di analizzare la dimensione spaziale.

Un modello di spazio narrativo

Prima di passare alla discussione dei romanzi, introdurrò il modello di analisi dello spazio narrativo proposto da Ryan, che fungerà da principale strumento analitico nelle prossime pagine. Per "spazio narrativo" si intende l'ambiente fisico in cui si muovono i personaggi e hanno luogo gli eventi della narrazione, la dimensione prettamente spaziale e materiale dello *storyworld*, che, per contro, indica qualcosa di più ampio e complesso: «a storyworld is more than a static container for the objects mentioned in a story; it is a dynamic model of evolving situations, and its representation in the recipient's mind is a simulation of the changes that are caused by the events of the plot» (Ryan 2014: 33). Nella tradizionale distinzione tra storia e discorso (Chatman 1978/2003: 11-39; Prince 1987: 93, 21), il modello di Ryan pertiene al piano della storia. Per analizzarlo, la studiosa identifica cinque livelli dello spazio narrativo (Ryan *et al.* 2016: 23-25):

a) *spatial frames*: spazio fisico immediatamente circostante i personaggi, definito dalle loro azioni e dagli oggetti con cui interagiscono o che percepiscono;
b) *setting*: contesto storico-geografico-sociale relativamente stabile in cui si sviluppa la narrazione nel suo complesso;
c) *story space*: insieme degli spazi rilevanti per la trama, definiti attraverso le azioni dei personaggi in aggiunta alle località solo menzionate;
d) *storyworld*: mondo narrativo in cui si muovono i personaggi, arricchito e completato mentalmente dai processi inferenziali e predittivi del lettore grazie al cosiddetto principio di scostamento minimo[2];
e) *narrative universe*: mondo reale nella narrazione, arricchito dalle componenti virtuali e controfattuali implicite nel sistema di credenze e conoscenze dei personaggi[3].

Il valore di questi strumenti di analisi sta *in primis* nella comprensibilità, che ne favorisce l'utilizzo da parte di un pubblico di critici potenzialmente ampio; in secondo luogo, nella flessibilità che, grazie alla natura scalare, permette di parlare di spazio sia al micro- che al macro-livello narrativo, e quindi sia in relazione a personaggi e oggetti, sia al dipanarsi della trama nel suo insieme.

Meno chiaro, dalla trattazione di Ryan, è che tipo di considerazioni possano scaturire dall'applicazione di questo modello utilmente descrittivo. Nella discussione dei tre romanzi ho cercato dunque di illustrare come due aspetti chiave – il peso dato alla rappresentazione dei singoli livelli e la gestione delle transizioni da un livello all'altro – contribuiscano a creare effetti diversi nella resa dello spazio narrativo. Per praticità, mi concentrerò su come la costruzione dello spazio è impostata nelle prime pagine dei romanzi, per offrire poi delle considerazioni più generali su come viene portata avanti. In ultimo, si noti che la discussione delle opere non segue l'ordine cronologico di pubblicazione, bensì una sorta di progressione che sottende l'ipotesi critica avanzata dal saggio, ossia che i testi possano (o riescano a) integrare contenuto e forma in misura variabile.

---

[2] Il principio di scostamento minimo stabilisce che, in assenza di indicazioni alternative, il ricevente assume che il mondo immaginato sia analogo a quello reale per contenuto e funzionamento.

[3] La concezione modale del mondo narrativo è in linea con la teoria dei mondi possibili da cui si sviluppano i ragionamenti teorico-narrativi di Ryan (1991; 2022).

Anna, Niccolò Ammaniti

Il romanzo di Ammaniti, *Anna* (2015), segue le vicende dell'omonima protagonista, una ragazzina siciliana tredicenne che vive in un mondo in cui quattro anni prima è dilagata la Rossa, una malattia che, avendo ucciso tutti gli adulti, rimane dormiente nei bambini fino alla pubertà, momento in cui si manifesta con esiti invariabilmente fatali.

Siamo in quella che Franz Karl Stanzel (1984) definisce una situazione narrativa a dominante figurale: narrazione in terza persona con focalizzazione stretta (Jahn 1999) sul personaggio di Anna, salvo una serie di eccezioni ora evidenziate paratestualmente dalla circoscrizione in brevi capitoletti titolati (oltre al capitolo introduttivo [2015: 5-7], cfr. 22-29, 157-171, 254-272), ora più tacite, per esempio quando la voce narrante si addensa momentaneamente in una figura che tiene percettibilmente le redini del racconto facendo riferimenti a un tempo calendarizzato di cui Anna non può essere a conoscenza: «Lasciò il Podere del gelso il 30 ottobre 2020 per non farci più ritorno» (107); «La festa del Fuoco si celebrò il 2 novembre 2020, il giorno dei morti. Che cadesse in quella data fu sicuramente un caso» (178).

Alla prima scena che offre uno spaccato della devastazione portata dalla malattia, segue uno stacco segnato dall'indicazione temporale «*Quattro anni dopo…*», dopo la quale compare Anna che corre lungo un'autostrada. Questa, come la scena precedente, si gioca su quello che Ryan definisce il livello degli *spatial frames*: nelle prime pagine, lo spazio è reso attraverso una focalizzazione limitata alla prospettiva sensoriale di un bambino, di cui sono seguiti gli spostamenti di attenzione e i movimenti attraverso la stanza in cui è appena morta la madre e poi fino all'uscita dell'ospedale abbandonato. Sebbene la focalizzazione cognitiva includa conoscenze di un narratore adulto e presumibilmente eterodiegetico (difficilmente un bambino avrebbe riconosciuto la «veduta di Liegi con la cattedrale di San Paolo» raffigurata su un poster, 2015: 6), lo spazio narrativo emerge attraverso le interazioni del bambino, una strategia di testualizzazione nota come *route* (Tversky 1991, 1996; Caracciolo e Kukkonen 2021: 86)[4]. Lo stesso focus ristretto sullo spazio prossimo e percettibile attraverso i sensi del

[4] Ryan *et al.* (2016) propone una coppia concettuale simile, parlando di *tour* e *map* (Linde e Labov 1975, poi Herman 2002) laddove Caracciolo e Kukkonen preferiscono invece *route* e *survey* perché ritengono che enfatizzino meglio la componente *embodied*, di cui sono convinti promotori (2021: 86 n. 2).

personaggio caratterizza anche la comparsa di Anna. Già una pagina dopo, tuttavia, lo spazio si allarga di un livello, cominciando a delineare una certa idea di *setting*:

> La striscia di asfalto dell'A29, che univa Palermo a Mazara del Vallo, tagliava in due la distesa morta da cui si sollevavano gli spunzoni anneriti delle palme e qualche pennacchio di fumo. A sinistra, oltre i resti di Castellammare del Golfo, uno spicchio di mare grigio si impastava con il cielo. A destra una fila di colline basse e scure galleggiavano sulla pianura come isole lontane. […] Ad Alcamo aveva aperto a pedate la porta di un alimentari. (2015: 14)

Ovviamente come lettori non sappiamo ancora se questa ambientazione si manterrà relativamente stabile, ma il passaggio dischiude già diverse componenti: Ammaniti ci dà elementi sufficienti a costruire lo spazio sia visivamente, sia cognitivamente, posizionandolo geograficamente attraverso riferimenti precisi a luoghi reali che il lettore può potenzialmente conoscere (Palermo, Mazara, Alcamo). Il paragrafo dà inoltre un'idea del contesto, se non storico (ma sappiamo che la scena è ambientata quattro anni dopo la scena all'ospedale, il che lascia intuire la collocazione in un futuro prossimo), quantomeno sociale: possiamo ipotizzare di trovarci in un contesto di eccezionalità emergenziale, in cui le regole sociali a cui siamo abituati sono sospese (ci viene detto che Anna ha forzato a calci la porta di un negozio).

Da non sottovalutare, inoltre, la riconoscibilità di uno scenario la cui convenzionalità, per chiunque abbia dimestichezza con una certa cultura visuale contemporanea, risulta così spiccata da sembrare un tributo alle narrazioni post-apocalittiche cinematografiche e televisive – si pensi al film *28 Days After* di Danny Boyle (2002) o alla serie tv *The Walking Dead* (2010-2022), che scelgono l'ospedale come ambientazione delle prime scene. Importante da rilevare in questa sede è non tanto il tipo di spazio (come presupporrebbe un focus tematico), quanto l'operazione sottostante per cui il romanzo sfrutta primariamente l'evocazione di uno spazio per attivare il coinvolgimento del lettore e stimolarne le inferenze.

Oltre a questa funzione, lo spazio in *Anna* assume un ruolo strutturante rispetto alla trama: le parti del romanzo prendono il titolo dai principali luoghi attorno a cui si svolgono. Il Grand Hotel Terme Elise, dove verrà portato il fratello di Anna e che dà il titolo alla seconda parte, viene convenientemente collocato per il lettore prima che la protagonista abbia bisogno di raggiungerlo:

> – In un posto sulle montagne. L'*Hotel delle Terme*, ha detto. Tu lo conosci?
>
> Anna ci pensò un attimo. – Certo, non è lontano.
>
> – Ci sei andata?
>
> – Non proprio lì, ma molto vicino. Comunque basta guardare una cartina. (2015: 70)

«Basta guardare una cartina». La frase, apparentemente banale, è indicativa di una dinamica che caratterizza tutto il romanzo: lo spazio narrativo di *Anna* è, se non direttamente familiare o riconoscibile, quantomeno *conoscibile*, dai personaggi e dal lettore. È uno spazio non solo geograficamente identificato ma navigabile, uno spazio oggettivo[5].

La sua rappresentazione è resa sì aliena da eventi catastrofici le cui ricadute a livello paesaggistico ed esperienziale lo hanno reso un mondo indubbiamente più pericoloso e ostile. Ciononostante non possiamo dire che il romanzo si giochi su un rapporto forzatamente rinnovato con lo spazio, né la trama si sofferma su nuovi problemi prettamente spaziali, primo tra tutti quello dello spostamento. L'impossibilità di usare mezzi di trasporto non solo non è eccessivamente limitante (compaiono biciclette [2015: 96], un carro trainato da cavalli [125], nonché il fatale sidecar [218]), ma soprattutto non determina un radicale cambiamento nella percezione delle distanze o dell'accessibilità di certi spazi. Il viaggio è pretesto narrativo nella misura in cui l'obiettivo di Anna è attraversare lo Stretto di Messina nella speranza che sul continente abbiano trovato una cura alla Rossa. E tuttavia il tragitto da Castellammare del Golfo a Cefalù – che secondo Google Maps richiede una trentina di ore di cammino per centoventisette chilometri – viene prima anticipato attraverso la strategia del sommario come il «lungo viaggio che li aveva portati fino a Cefalù» (198) e, anche quando vengono dati più dettagli nel capitolo successivo (208 sgg.), non diventa comunque oggetto di particolare enfasi o sforzo immaginativo rispetto alle inedite difficoltà del viaggiare in questo stato di eccezionalità. Altrettanto poco credibile è la capacità di Anna di orientarsi a Palermo (210-17), dove ritrova la casa del padre senza nessuna cartina malgrado le ultime esperienze che ne avesse risalissero a quattro anni prima, quando di anni ne aveva nove (cfr. anche 2015: 237 e 286).

Se da una parte, quindi, *Anna* adotta una focalizzazione centrata sul personaggio della ragazzina, dall'altra questa restrizione non è sfruttata in

[5] Si ricordi quanto detto rispetto al tempo, di cui il narratore presuppone analogamente la conoscibilità, scandendolo con una precisione che non appartiene alla coscienza né di Anna né di nessun altro personaggio.

maniera particolare nella costruzione dello spazio narrativo. L'ambiente post-apocalittico, per quanto estraneo e pericoloso, si fa dunque solo limitatamente straniante e rimane qualcosa di oggettivamente conoscibile.

Qualcosa, là fuori, Bruno Arpaia

Con ancor più evidenza il viaggio gioca un ruolo chiave nel romanzo di Arpaia, *Qualcosa, là fuori* (2016). Qui non solo ha funzione narrativa nel senso che lo spostamento si fa motore dell'azione perché mette i personaggi di fronte a nuove situazioni e pericoli, ma diventa tema portante in quanto aggiunge alla questione del cambiamento climatico quella della migrazione climatica[6].

Anche qui le prime informazioni sullo spazio ci arrivano attraverso le azioni del personaggio principale, Livio, a livello di *spatial frames*. Poiché Livio è colto nell'atto di perlustrare il territorio circostante, la conformazione del paesaggio è espressamente fornita attraverso un espediente che ne giustifica la descrizione. La strategia di testualizzazione adottata è quella della *survey*[7], che consiste nella rappresentazione dello spazio percepito da una posizione fissa:

> Forse era un fuoco, oppure una lanterna, quel tremolio rossastro in cima alla collina. Se era davvero una collina quella massa scura che si intuiva a est, più nera dell'oscurità in cui era immersa, melmosa, densa, senza sfumature. Steso per terra, appoggiato sui gomiti, Livio si guardò intorno, scrutando inutilmente nella notte; soltanto gli altri sensi gli fecero avvertire la moltitudine di corpi distesi accanto a lui, sulla terra secca e polverosa. (2016: 9)

Come si evince dalle maggiori note di incertezza rispetto all'attacco di *Anna*, Arpaia gioca più consapevolmente con i limiti formali imposti dalla focalizzazione ristretta (anche se, come vedremo, troverà altri modi per fornire un'ampia informazione al lettore). Livio – focalizzatore della narrazione in terza persona – è parte di un gruppo di migranti che, in un momento imprecisato nella seconda metà del ventunesimo secolo, tentano di fuggire da un'Italia ambientalmente e socialmente invivibile per raggiungere la Scandinavia, affidandosi a un'associazione che, lautamente pagata

[6] Cfr. Malvestio 2023.

[7] Mi riferisco qui a Tversky 1991 e 1996.

e operando ai limiti della legalità, offre guida e protezione nella traversata di un'Europa ben oltre il collasso.

In *Qualcosa, là fuori* è attivata in maniera sistematica una delle strategie fondamentali della *climate fiction*[8], che consiste nel confronto tra lo spazio vissuto dai personaggi nel presente post-apocalittico e lo spazio del passato, equivalente al mondo attuale dei lettori. Grazie a questa tecnica, la rappresentazione dello spazio narrativo acquisisce significato e rilevanza all'interno di una costante tensione di confronto:

> Qua e là, telai metallici contorti si stagliavano come cespugli di rovi e macchine agricole abbandonate formavano sculture spigolose. […] Poi, finalmente, trovarono una strada. Doveva essere una vecchia provinciale. Era semicoperta dalla polvere, ma sull'asfalto si camminava meglio. Le guide indicarono di puntare più a nordovest e dopo mezzogiorno entrarono in un piccolo paese. Chignolo, si chiamava. Lo diceva un cartello arrugginito crivellato da buchi di pallottole. (2016: 12)

> Adesso risalivano il vecchio corso del Lambro, ma del fiume non c'era più traccia. (20)

L'immagine mentale di una noiosa ma tranquilla strada provinciale padana si sovrappone a quella devastata dalla violenza ambientale e umana che si presenta agli occhi del protagonista. Situazioni analoghe si ritrovano in *Anna*, dove talvolta si inscena esplicitamente il confronto come un'operazione mentale dei personaggi stessi, in cui il passato è evocato per assenza – si pensi a quando Anna, davanti agli edifici sciolti dalle fiamme, immagina come doveva essere stata la grande pizzeria (Ammaniti 2015: 112-13).

Tuttavia, in *Qualcosa, là fuori* il confronto tra il prima e il dopo spaziale non solo è quantitativamente maggiore, ma è duplicato nella struttura narrativa. Seguendo un andamento cronologico lineare, il romanzo alterna il dipanarsi del viaggio di Livio al racconto retrospettivo della sua vita pre-catastrofe, ripercorrendo episodi del suo attivismo ambientalista e della relazione con la compagna e il figlio, entrambi deceduti.

Siamo di fronte a una delle tecniche principali che i sottogeneri post-apocalittico e distopico (nonché la loro combinazione ibrida, l'ecodistopia) derivano dalla fantascienza: il suviniano straniamento cognitivo,

[8] Cfr. Gebauer 2021.

che consiste nel rappresentare qualcosa come in parte nuovo, in parte inquietantemente simile a ciò che conosciamo (Suvin 1979). Pur non citando direttamente Darko Suvin e i meccanismi della fantascienza, anche l'econarratologa Erin James, riflettendo su possibilità e limiti della narrativa dell'Antropocene, chiama in causa simili effetti cognitivi suscitati dalla moltiplicazione e dalla compresenza di versioni potenziali di uno stesso spazio. Riferendosi a opere d'arte sperimentali create attraverso installazioni che sfruttano la realtà virtuale e dunque la forte presenza che questa può evocare, James osserva che questi lavori si avvantaggiano della «instability and cognitive dissonance that users experience as they try to hold multiple versions of a space in their minds at the same time: one future and strange, and one present and vulnerable» (2022: 119).

James riconosce una forte consonanza tra queste opere e le questioni sollevate dall'Antropocene, non solo in termini di rappresentazione ma di impatto sullo spettatore. Un concetto strettamente legato è quello di solastalgia, anch'esso discusso da James. Coniato dal filosofo australiano Glenn Albrecht (2005; Albrecht *et al.* 2007), la solastalgia cattura un sentimento esplicitamente legato allo spazio che è la nostalgia di casa mentre si è ancora a casa, innescato dalla consapevolezza che il cambiamento climatico stia provocando la scomparsa di un ambiente amato e intimamente familiare. A differenza della nostalgia, che guarda al passato, questo sentimento è orientato verso il futuro e dunque potrebbe servire da sprone all'azione, stimolando il lettore a fare qualcosa perché questa scomparsa non si verifichi o non sia totale. Non mi pare fuori luogo evocare questi concetti ed effetti a proposito di un romanzo come quello di Arpaia, così chiaramente animato dalla volontà di smuovere le coscienze.

Qualcosa, là fuori combina la presa diretta dello spazio narrativo, vincolata alla prospettiva situata di Livio nel viaggio verso il Nord Europa, a una rappresentazione più ampia e integrata da prospettive altre, mediate per il lettore attraverso il bagaglio di conoscenze del protagonista. Così facendo, il romanzo punta soprattutto sul livello dello *storyworld*, ossia sulla costruzione del modello mentale di un mondo completo, evocato a partire dagli spazi della trama ma in certa misura da essa quasi svincolato e integrato dal lettore con le proprie conoscenze, assai più di quanto faccia *Anna*, che si gioca più su singoli *frame*, *setting* e *story space*.

Ma se avremmo potuto assumere, ragionando in astratto, che una focalizzazione più ristretta e calibrata su scala ridotta potesse più facilmente problematizzare lo spazio attraverso la forma, la rappresentazione dello spazio in *Anna* risulta in realtà più stabile e oggettiva di quanto non faccia *Qualcosa, là fuori*. E ciò proprio perché quest'ultimo la sfuma accostandone

costantemente due possibili versioni – un espediente di per sé talmente esplicito e reiterato da rischiare di trasformarsi in difetto.

In secondo luogo, sebbene Livio abbia una conoscenza approfondita della geografia pre-apocalittica, il problema della sua inutilità ritorna frequentemente:

> «Peccato cosa?»
>
> «Che lei non abbia proseguito con gli studi…» spiegò Livio, ma subito sbuffò, smanacciò in aria, come per liberarsi di una mosca, della frase detta, dei suoi stessi pensieri. «No, no, mi scusi. Ha ragione. A cosa le sarebbe servito?»
>
> «Già, non mi sarebbe servito proprio a niente.» (45-46)

Il contrasto paradossale tra il valore che suo malgrado Livio attribuisce ancora all'istruzione e l'impossibilità di metterla a frutto per migliorare le proprie condizioni, è incarnato dal ruolo di insegnante-nomade che Livio assume informalmente nel gruppo di migranti. La tematizzazione esplicita della conoscenza si connette dunque indirettamente a un aspetto già menzionato e su cui vorrei attirare di nuovo l'attenzione, cioè la conoscibilità dello spazio rappresentato.

L'idea che la questione della conoscibilità e rappresentabilità dello spazio (accanto alla possibilità di conoscere, in senso più ampio) possa essere un punto rilevante nella narrativa post-apocalittica trova supporto da due diverse direzioni. In primo luogo, perché la messa in discussione della conoscibilità di certi fenomeni è centrale già nella riflessione ecocritica ed econarratologica: a partire dal concetto cardine di *iperoggetto*, che definisce ciò che è talmente complesso e distribuito da non poter essere percepito e conosciuto direttamente (per esempio, il cambiamento climatico; cfr. Morton 2007, 2013), fino al ruolo dominante attribuito alle nozioni di incertezza e instabilità messe in luce da Caracciolo (2022) e declinate in chiave segnatamente spaziale da James attraverso la categoria di *despazializzazione*, su cui tornerò a breve. In secondo luogo, proprio il confronto con *Anna* e poi con *Bambini bonsai* fa emergere la diversità di posizioni rispetto alla possibilità di presentare lo spazio come qualcosa di più o meno stabile e oggettivamente conoscibile, e supporta quindi l'ipotesi che si tratti di un fattore di cui tenere conto in eventuali analisi.

Bambini bonsai, Paolo Zanotti

Se il romanzo di Arpaia centra un punto narratologicamente rilevante

nella rappresentazione dello spazio – la messa in scena di un potenziale confronto – è in *Bambini bonsai* di Zanotti che si trovano le soluzioni formalmente più interessanti. Un punto non irrilevante, inoltre, è che mi pare che il romanzo di Zanotti raggiunga un certo equilibrio nell'integrazione di forma e contenuto, cosa che non trovo altrettanto riuscita in *Qualcosa, là fuori*.

Uno dei problemi del romanzo di Arpaia è la decisa tendenza a dire piuttosto che mostrare, probabilmente sull'onda di un deciso intento educativo e di monito. E mi riferisco non solo ai numerosissimi passaggi pseudo-saggistici, incorniciati entro estemporanee discussioni tra personaggi che rimangono solo tratteggiati senza fare davvero presa sul lettore; ma anche all'uso esteso del sommario nel raccontare la storia di Livio e Leila, che venendo riassunta per grandi campiture finisce per rimanere sullo sfondo. In questo senso, davvero il pianeta nel suo complesso è più presente, e la sua tragica traiettoria emotivamente più coinvolgente, di quella dei protagonisti umani.

Se guardiamo alla gestione della dimensione spaziale in *Bambini bonsai*, per contro, la prima impressione è quella di profondo spaesamento. A differenza delle precedenti, la storia è raccontata in prima persona dal protagonista, Pepe, che, ormai adulto, si rivolge a una persona sconosciuta al lettore di nome Sofia, accingendosi a raccontarle di un tempo passato. E qui c'è il primo slittamento spazio-temporale: mentre in *Anna* e *Qualcosa, là fuori* il tempo passato contrapposto a un futuro sconosciuto era il presente a noi noto, il passato a cui si riferisce il narratore di *Bambini bonsai* ci appare in prima battuta estraneo:

> Ti spiegherò come, dopo il primo scroscio, noi bambini ci riunivamo in bande. […] È per questo che aspettavamo in trepidazione i giorni della pioggia, il momento in cui i cieli normali, gialli e roventi, venivano assaltati, sbranati da venti veloci come manguste […] Oggi di quel mondo non è rimasto nulla. Se alzo gli occhi vedo un cielo nuovo, senza nuvole, che sembra liscio e dolce mentre in realtà è elettrico e teso come la diffidenza dei gatti. La grande serra che avvolge il territorio e ci ripara dagli assalti del clima ama travestirsi da cielo primaverile. (2010: 12-13)

Verso la fine del primo capitoletto, alcuni passaggi sembrano persino lasciar intuire che nel presente del narratore adulto si sia riusciti a restaurare, per quanto artificialmente, delle condizioni simili a quelle che sono del *nostro* presente, virtualmente auspicabili. Eppure, ecco che il narratore

esprime nostalgia per un ambiente che di primo acchito ci pare ostile e inospitale, governato da misteriose piogge e dominato dal «sudore delle corse lungo le spiagge morte, i labirinti di lenzuola calcinate dal sole» (13). Sono dunque *tre* i mondi che si confrontano nell'eco-distopia di Zanotti, e questo crea un livello aggiuntivo che al contempo disorienta e incuriosisce: il mondo come lo conosce il lettore, corrispondente al nostro presente e al passato finzionale; il mondo di Pepe bambino, rispetto alla cui configurazione il lettore rimane incerto; e il mondo di Pepe adulto, suo presente e nostro ipotetico futuro.

Se *Anna* e *Qualcosa, là fuori* puntavano sul disequilibrio dovuto al fatto di tenere un piede in un mondo familiare e l'altro in uno non familiare, qui il lettore sembra sprovvisto di ogni appoggio. Questa sensazione di incertezza può essere meglio inquadrata da un'altra categoria proposta da James, cioè la despazializzazione (*despazialization*): questa categoria coglie ciò che accade quando viene fornita un'informazione spaziale che tuttavia si rivela *strategicamente inesatta o difficile da mappare*; in altre parole, la despazializzazione prevede l'uso di indizi spazializzanti – cioè elementi che dovrebbero fungere da agganci per il lettore nel costruire il modello mentale dello spazio – e che invece complicano deliberatamente la pensabilità dello spazio come qualcosa di stabile e ancorato agli eventi e agli altri esistenti (2022: 122)[9].

Come anticipato, James propone la nozione all'interno di un modello narratologico declinato esplicitamente in chiave ecologica e funzionale all'analisi di testi che raccontano l'Antropocene. La despazializzazione non sarebbe solo una strategia rappresentativa, capace di rappresentare la realtà *come se* non fosse stabile, bensì suggerirebbe, in maniera più radicale, la consapevolezza che la realtà sia *davvero* instabile e in continuo divenire, soprattutto nelle condizioni ambientali dell'Antropocene. Tra i testi esemplificativi che James discute nella sua analisi si annoverano il classico della letteratura New Weird *Annihilation* di Jeff VanderMeer (2014), il graphic novel *Here* di Richard McGuire (2014) e un racconto di Marina Vitaglione, *Solastalgia* (2017).

Se nella trilogia New Weird la despazializzazione è giustificata dall'incognita influenza aliena dell'Area X e nella Venezia di Vitaglione

[9] James si ispira alla categoria di «fuzzy temporality» proposta da David Herman, che in maniera simile riconosce l'effetto consapevolmente straniante di cronologie narrative che rendono di fatto impossibile collocare gli eventi lungo un arco temporale nello *storyworld* (2002: 212).

è legata alla fluidità e intrinseca instabilità dell'acqua, in *Bambini bonsai* la felice integrazione di forma e contenuto è ottenuta grazie al ruolo preminente dell'infanzia (Micali 2021; Fulginiti 2021). La prospettiva infantile, che secondo modi non infrequenti nella fantascienza funziona come declinazione del non-umano o del non-ancora-pienamente-umano, opera come potente filtro deformante dell'esperienza, inclusa l'esperienza del tempo e dello spazio. Questa visione non solo è distorta e straniante, ma costituzionalmente instabile, perché non è dovuta a uno sguardo stabilmente altro ma a una prospettiva destinata a cambiare nel tempo, in una porosità tra io-narrante e io-narrato che Zanotti gestisce abilmente e all'insegna di uno scarto prospettico di cui il narratore stesso si mostra dolorosamente cosciente (2010: 11).

A riprova del ruolo centrale giocato dall'infanzia, Valentina Fulginiti suggerisce che sia più proficuo descrivere *Bambini bonsai* (come anche *Anna*) come *Bildungsroman* post-apocalittico piuttosto che come distopia, perché «[p]iù che alla creazione di modelli alternativi, assistiamo a una radicale ridefinizione dell'umano» (2021: 3). Anche un elemento come i programmi-Natura, vecchi documentari sugli animali di cui il bambino Pepe è instancabile consumatore, non ha qui tanto la funzione di richiamo del e confronto con il passato come accade invece nei due romanzi precedenti: la loro pervasività nell'immaginario del narratore segna qualcosa di più simile a un atto di autentica rifondazione mitopoietica da parte di Pepe. E tuttavia, mi pare non si possa dire né che l'infanzia sia una metafora del senso di straniamento dovuto al cambiamento climatico, né viceversa. I due fenomeni sono piuttosto accostati e si illuminano e nascondono l'un l'altro allo stesso tempo.

L'aumento dei mondi potenzialmente a confronto, e il conseguente spaesamento iniziale del lettore, è solo il primo segnale di un'instabilità del mondo narrativo che perdura per tutto il romanzo. La seconda strategia attraverso cui il testo persegue questo effetto è l'indebolimento sistematico della tenuta interna dello spazio narrativo. All'insegna della destabilizzazione è già la presentazione di Stagliano, antico cimitero di Genova trasformatosi in baraccopoli dove nasce Pepe, così come Genova stessa, deturpata dall'edilizia scriteriata e dallo stravolgimento del territorio per effetto del cambiamento climatico: la descrizione della devastazione è animata quasi da una certa allegria, dovuta forse al senso di potenzialità insito in ciò che sta accadendo e venata di un dispiacere che non può essere davvero nostalgia, perché il narratore non ha mai vissuto quel tempo, ma che è piuttosto educata incredulità. 'Agglomerato', che designa il quartiere in cui comincia la storia di Pepe, rende efficacemente la mancanza di pianificazione e

dunque l'impossibilità di mappare la baraccopoli in continua espansione e cambiamento. Essa è resa ancora più instabile dalla prospettiva fantasiosa e suggestionabile di Pepe, che vive circondato da fantasmi animali e statue animate – ma anche della difficile navigabilità della narrazione stessa, dalla quale bisogna piuttosto lasciarsi trascinare: «La città-mondo della mia infanzia somigliava a un grumo edilizio malleabile […]. Genova, città lunga lunga e sottilissima come l'ambizione di un serpente. […] È là che sono cresciuto. Alle spalle della muraglia di palazzi, in un'ansa desolata tra la colata di fango e rocce e le spire della città serpente» (2010: 14, 16).

I luoghi in cui Pepe e la banda di bambini si fermano nel loro viaggio – il lungomare, la chiesa di Santa Eurosia, la stazione mercato – e che sono resi al livello esperienziale degli *spatial frames*, sono individualmente immaginabili, anche se rappresentati attraverso un profluvio di metafore connesse al mondo animale che rischiano costantemente di distorcerli.

Ma sono soprattutto le connessioni tra una tappa e l'altra del viaggio iniziatico a rimanere estremamente fumose e confuse: il fatto che non sia chiaro quanto tempo sta passando rende particolarmente incerta la costruzione mentale degli spazi attraversati dai bambini. Tempi e spazi si dilatano e si restringono in maniera imprevedibile e incommensurabile, come la valigia apparentemente senza fondo o la casa-universo di Petronella, la ricca bambina a cui si unisce Pepe nell'avventura della pioggia:

> Giocando a nascondino esplorammo finalmente la casa-veliero, la casa-labirinto, la casa-nebulosa. Petronella aveva comandato il buio ovunque, così che ci perdessimo meglio. E in quel buio scoprimmo a tentoni, senza capirle veramente, decine o forse centinaia di stanze nella casa. (188)

Lo smarrimento dei personaggi e del lettore raggiunge il culmine quando i bambini si trovano a vagare per un tempo indeterminato in un paesaggio gelido e avvolto dalla nebbia, mentre la fame e il freddo ottundono loro i sensi (155-161 e 175-177). Non solo lo spazio narrativo rimane difficile da modellare mentalmente, ma la narrazione disorienta ulteriormente proponendo un'enigmatica ellissi su cui tornerà l'ultima parte del libro, in cui si svela cosa è successo nella tappa finale del viaggio nonché l'identità di Sofia.

Tornando alla terminologia di Ryan potremmo dire che la difficile e irregolare spazializzazione di *Bambini bonsai* è ottenuta minando le transizioni tra un livello e l'altro dello spazio narrativo: se i luoghi delle singole tappe, rese attraverso le interazioni dirette dei personaggi, risultano tutto

sommato conoscibili, il livello degli *spatial frames* stenta però a dare forma a un *setting* stabile e comprensibile. Per via della difficoltà a connettere tra loro i luoghi dove si svolge l'azione, lo *story space* rimane frammentato e sconnesso. Il lettore riesce in qualche modo a ricostruire lo *storyworld*, ma in maniera approssimativa, ipotetica e retrospettiva, continuamente ostacolata o messa in dubbio dalla prospettiva deformante del narratore, incerto rispetto a quali conoscenze attingere per completare inferenzialmente il mondo narrativo.

Il concetto di despazializzazione sostiene l'idea che questa instabilità sia un effetto ricercato, e non un effetto collaterale; ma è basandoci sul modello di Ryan che possiamo analizzare tecnicamente come questo effetto è costruito in ciascun caso specifico.

Conclusioni

La progressione cui accennavo in apertura riflette il tentativo di disporre i testi lungo un continuum in base al grado di problematizzazione formale dello spazio nella narrativa post-apocalittica. Si tratta di un corpus evidentemente parziale e funzionale all'esposizione, più che di una tesi strutturata, di una serie di spunti, che tuttavia spero possano fornire un valido canovaccio di partenza per ulteriori esplorazioni.

Pur riservando tutti un ruolo tematicamente importante allo spazio, i tre romanzi eco-distopici lo costruiscono attraverso strategie differenti. Segnatamente, è emerso il carattere potenzialmente dirimente di alcune domande che può essere produttivo porsi di fronte a una narrazione post-apocalittica. Queste sono: la questione della conoscibilità dello spazio; la questione della (in)stabilità dello spazio; il confronto tra spazi giustapposti geograficamente o temporalmente.

La discussione situata di tali questioni si è intrecciata all'esplorazione formale dei mondi narrativi evocati da *Anna*, *Qualcosa, là fuori* e *Bambini bonsai*, con l'obiettivo di identificare continuità e discontinuità tra le varie modalità di costruzione dello spazio, con particolare attenzione agli effetti che ne possono sortire. Il modello di Ryan è stato proposto come catalizzatore di concetti e schemi di riferimento assai flessibili e utili per analizzare le strategie attraverso cui si può rendere la dimensione spaziale del racconto. Nello specifico, ho ipotizzato che guardare alla rilevanza narrativa dei vari livelli, valutando se venga attribuita priorità ad alcuni piuttosto che ad altri, e badare alla gestione delle transizioni, possano essere due strade per analizzare le tecniche di costruzione dello spazio narrativo.

Infine, attingendo alla letteratura sviluppatasi all'incrocio tra narratologia e prospettiva ecologica, ho ripreso i concetti di straniamento cognitivo, solastalgia e despazializzazione per enfatizzarne la rilevanza nella cornice di un discorso sullo spazio che ne consideri gli aspetti formali oltre che tematici. Attraverso la discussione di queste categorie in relazione allo spazio narrativo, il mio obiettivo era superarne l'accostamento di default a un insieme di testi – più precisamente, testi a orientamento ecologico – e suggerire invece che esista una gamma di modi in cui le medesime categorie possono interagire ottenendo effetti diversi o che, in maniera complementare, testi che presentano forti affinità dovute a un'affiliazione di genere possono arrivare a effetti analoghi attraverso strategie molteplici. *Qualcosa, là fuori* e *Bambini bonsai*, per esempio, mettono in discussione la stabilità dello spazio con tecniche diverse, l'uno attraverso un confronto prolungato e ripetuto tra versioni contrastanti, l'altro minandone la tenuta interna. Se da una parte è utile identificare categorie – come la despazializzazione o l'incertezza – che si possono dire caratteristiche di certi testi, altrettanto importante è comprendere come queste si manifestino in misura e con esiti variabili.

Bibliografia

Albrecht, Glenn – Sartore, Gina-Maree – Connor, Linda – Higginbottom, Nick – Freeman, Sonia – Kelly, Brian – Stain, Helen – Tonna, Anna – Pollard, Georgia, "Solastalgia: The Distress Caused by Environmental Change", *Australian Psychiatry* 15.Suppl. (2007): S95-S98.

Albrecht, Glenn, "Solastalgia: A New Concept in Health and Identity", *PAN* 5 (2005): 41-55.

Ammaniti, Niccolò, *Anna*, Torino, Einaudi, 2015.

Arpaia, Bruno, *Qualcosa, là fuori*, Milano, Guanda, 2016.

Bracke, Astrid, *Climate Crisis and the 21st-Century British Novel*, London, Bloomsbury, 2018.

Caracciolo, Marco, "Form, Science, and Narrative in the Anthropocene", *Narrative* 27.3 (2019): 270-89.

Caracciolo, Marco, *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty. Narrating Unstable Futures*, London, Bloomsbury Academic, 2022.

Caracciolo, Marco – Kukkonen, Karin, *With Bodies. Narrative Theory and Embodied Cognition*, Columbus, The Ohio State University Press, 2021.

Chatman, Seymour, *Storia e discorso*, Milano, Il Saggiatore, 1978/2003.

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), *Narrativa*, 43 (2021): 111-26, http://journals.openedition.org/narrativa/432 (ultimo accesso 12 maggio 2025).

Gebauer, Carolin, "Imagining Posthuman Environments. The Function of Space in Post-Apocalyptic Climate Change Fiction", *Narrating Nonhuman Spaces. Form, Story, and Experience Beyond Anthropocentrism*, Eds. Marco Caracciolo – Marlene Karlsson Marcussen – David Rodriguez, New York, Routledge, 2021: 104-24.

Herman, David, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.

Jahn, Manfred, "More Aspects of Focalization: Refinements and Applications", *GRAAT*, 21 (1999): 85-110.

James, Erin, *Narrative in the Anthropocene*, Columbus, The Ohio State University Press, 2022.

James, Erin, *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*, Lincoln, The University of Nebraska Press, 2015.

James, Erin – Morel, Eric (Eds.) *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*, Columbus: The Ohio State University Press, 2020.

Linde, Charlotte – Labov, William, "Spatial networks as a site for the study of language and thought", *Language*, 51.4 (1975): 924-39.
Malvestio, Marco, "Climate Migrations and Reverse Colonisation in Italian Eco-Dystopias", *The Italianist*, 43.3 (2023): 372-89.
Malvestio, Marco, "Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana nel ventunesimo secolo", *Narrativa*, 43 (2021): 31-44, http://journals.openedition.org/narrativa/421 8ultimo accesso 12 maggio 2025).
McGuire, Richard, *Here*, New York, Pantheon, 2014.
Micali, Simona, "I bambini dell'apocalisse. Racconti della fine e di nuovi inizi nella fantascienza italiana degli anni Duemila", *Narrativa*, 43 (2021): 97-109, http://journals.openedition.org/narrativa/430 [ultimo accesso 12 maggio 2025].
Morton, Timonthy, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, 2007.
Morton, Timothy, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
Prince, Gerald, *A Dictionary of Narratology*, Columbus, The Ohio State University Press, 1987.
Ryan, Marie-Laure – Foote, Kenneth – Azaryahu, Maoz, *Narrating Space / Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*, Columbus, The Ohio State University Press, 2016.
Ryan, Marie-Laure, *A New Anatomy of Storyworlds. What Is, What If, As If*, Columbus, The Ohio State University Press, 2022.
Ryan, Marie-Laure, "Space", *the living handbook of narratology*, Eds. Peter Hühn – Jan Christoph Meister – John Pier – Wolf Schmid, Hamburg, Hamburg University, 2012 http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space (ultimo accesso 12 maggio 2025).
Ryan, Marie-Laure, "Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space", *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Ed. David Herman, Stanford, CSLI Publications, 2003: 214-42.
Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
Stanzel, Franz Karl, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1979.
Tversky, Barbara, "Spatial Perspective in Descriptions", *Language and Space*. Eds. Paul Bloom – Mary A. Peterson – Lynn Nadel – Merrill F. Garrett, Cambridge MA, MIT Press, 1996: 462-491.

Tversky, Barbara, "Spatial Mental Models", *The Psychology of Learning and Motivation: Advances in Research and Theory*, Ed. Gordon H. Bower, New York, Academic Press, 1991: 109-145.
VanderMeer, Jeff, *Annihilation*, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 2014.
Vitaglione, Marina, *Solastalgia*, London, Overlapse, 2017.
Zanotti, Paolo, *Bambini bonsai*, Milano, Ponte alle Grazie, 2010.

L'autrice

Marzia Beltrami

Marzia Beltrami è assegnista di ricerca in Letteratura Italiana Contemporanea presso l'Università IULM, dove lavora entro il progetto PRIN 2022 PNRR *For an Atlas of Italian Ecological Literature: From the Great Acceleration to the Pandemic*. Si occupa di narratologia (soprattutto in prospettiva cognitiva) e in questo campo ha esplorato questioni legate alla spazialità, alla dimensione etica e alla rappresentazione del rapporto tra corpo e mente. È autrice della monografia *Spatial Plots. Virtuality and the Embodied Mind in Baricco, Camilleri and Calvino* (Legenda, 2021).

Email: marzia.beltrami@iulm.it

L'articolo

Data invio: 30/04/2025
Data accettazione: 31/08/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Beltrami, Marzia, "Spunti per uno studio narratologico dello spazio nella narrativa post-apocalittica: Ammaniti, Arpaia, Zanotti", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 21-41, http://betweenjournal.it/

«Mathematically uncontrolled but humanly contained». David Foster Wallace's Approach to Dystopia

Lorenzo Biondi

Abstract

David Foster Wallace wrote two dystopian novels, both set in a near future and depicting the same sort of disastrous political landscapes. The aim of this study is to compare the two works, identifying similarities in the characters and plot between *The Broom of the System* (1987) and *Infinite Jest* (1996).

Besides showing the systematic repetition of patterns in DFW's fiction – which is in itself relevant, as these repeated creative choices often move against the canon of the most famous dystopian novels – this comparison will outline how Andrew Lang from *The Broom* and Don Gately from *Infinite Jest* occupy the same positions within their respective character systems and how the difference between the two (Lang does not have morals, whereas Gately does) causes the "narrative equations" of these partially symmetrical books to diverge towards two opposite endings, allowing the possibility of a positive resolution in *Infinite Jest* that DFW's first dystopic take failed to find.

Keywords

Dystopia, David Foster Wallace, Infinite Jest, The Broom of the System

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6611

«Mathematically uncontrolled but humanly contained». L'approccio distopico in David Foster Wallace

Lorenzo Biondi

Premessa

In una delle sue prime menzioni, il genere letterario oggetto di questo studio è stato chiamato con il nome di «cacotopia» (Bentham 1817: 73), vale a dire l'equivalente sociale della cacofonia, una situazione politica del tutto priva di armonia ed equilibrio. La meglio nota etimologia «dystopia», che John Stuart Mill (1868, Cfr. OED[1]) coniò cinquant'anni più tardi in un suo discorso parlamentare, ha conquistato il consenso del canone letterario forse proprio perché in essa è più fievole l'accezione caotica, e in ciò meglio si addice ai numerosi capolavori del Novecento che immaginano il regime distopico come un'élite organizzata di uomini colti, che manipola le menti delle masse come ingranaggi di una macchina ben congegnata. Casi di questa distopia "organizzata" costituiscono lo stato dell'arte del genere narrativo: ce lo mostra il capitano Beatty di Bradbury (1953: 158-161) che ha letto Shakespeare, come anche Mustafa Mond in *Brave New World* (Huxley 1932: 230) che tiene una bibbia nella sua cassaforte, o i membri del Partito Interno di *1984* (Orwell 1949: 1177), il cui monopolio culturale è talmente enfatizzato che sono loro stessi, segretamente, a fabbricare e distribuire la propaganda dell'opposizione.

Una tale impostazione del contesto, peraltro, predispone facilmente lo sviluppo di una trama eroica basata sulla cultura: il protagonista imbraccia la consapevolezza come un'arma contro il potere, e cerca nel corso del libro di acquisirne sempre di più per portarsi alla pari dei suoi oppressori.

Questa rappresentazione intellettuale-centrica della distopia – dove la cultura rappresenta la risorsa fondamentale dall'una e dall'altra parte

[1] L'occorrenza esatta da ricercare è «dystopian».

del conflitto – è certamente capace di forti suggestioni letterarie, ma non è l'unica via di rappresentazione possibile, e non è necessariamente la più realistica. Per esempio, un'opportunità descrittiva a cui questa struttura necessariamente rinuncia è il fatto che, se i personaggi principali e tutti coloro che orbitano attorno ad essi vengono coinvolti quantomeno indirettamente nel tentativo di opporsi al Potere, la rappresentazione della vera maggioranza – quella completamente inconsapevole, che galleggia passivamente dentro alla catastrofe senza incontrare alternative – è destinata a rimanere marginale e poco caratterizzata. Cosa accadrebbe se tentassimo invece di invertire il canone e costruire una distopia 'disorganizzata', propriamente caotica e cacofonica, riducendo drasticamente il peso ermeneutico della cultura cosicché la consapevolezza manchi non solo nei protagonisti, ma anche nei detentori del potere? Ne nascerebbe una forma di distopia invisibile ai personaggi, del tutto priva di conflitti positivi, in cui nessuno si rende conto del problema nemmeno se posto davanti ad un'imminente apocalisse. Questo, sostanzialmente, deve aver pensato David Foster Wallace.

1. *La Scopa del Sistema*, tra teoria e realismo

Sin dalla prima fase della sua produzione, uno dei principali intenti di David Foster Wallace è stato la ricerca di un punto di rottura rispetto alla letteratura postmoderna dalla quale attingeva la propria ispirazione (Tedesco 2015: 104). Di fatto, anche nei confronti del canone distopico risulta davvero produttivo analizzare i testi di Wallace come una programmatica inversione di paradigma[2].

Lo si può mostrare, a livello stilistico, già a partire dagli incipit: quando un autore canonico mette in scena una distopia, quasi sempre lascia che siano i personaggi stessi a presentarci le regole del suo gioco; sin dal-

[2] Il quadro è reso anche più solido dal fatto che, pur invertendo la struttura di queste distopie sul piano macroscopico, Wallace dimostra la sua attenzione verso i predecessori riprendendone a volte direttamente dettagli e sequenze isolate; ne è un esempio la forte somiglianza, notata da Lorenzo Marchese (2022: 89), tra la scena della tortura di Orin Incandenza da parte degli A.F.R. e quella di Winston Smith nella stanza 101 (Orwell 1949: 1205). A dire il vero, anche qui è lecito sospettare un ribaltamento del canone: l'espediente del bicchiere gigante – Wallace lo chiama «the absurd glass» (Wallace 1996: 972) – fornisce una proporzione caricaturale e quindi comica al prodigarsi del torturatore per manifestare le paure della vittima, laddove Orwell voleva essere solo crudele e perturbante con l'impiego dei topi.

la primissima scena ce li introduce nell'atto di manifestare al lettore degli elementi di segnalazione, interazioni anomale che non si giustificano in un'ambientazione realistica: l'incipit di *1984* (1949: 881) è iconico in questo senso, perseguitando già nella prima pagina il protagonista con una serie di elementi ominosi, ancora inesplicati ma già indici di una presenza perturbante che occupa ogni spazio, dall'enorme manifesto nell'androne, alla scritta, all'elettricità ormai razionata da anni. Altrove, l'incipit può del resto assumere anche caratteri molto meno criptici, presentandosi direttamente come l'inizio di un'esposizione programmatica, quasi saggistica: basti pensare all'apertura di *Brave new World* (1932: 3) sulla visita guidata al centro di incubazione che ha sostituito la riproduzione tra umani.

In diretta opposizione a questa dinamica sono costruiti sia il primo capitolo de *La Scopa del Sistema* (1987) sia quello di *Infinite Jest* (1996), entrambi discostati dalla narrazione principale: nel primo caso, l'intero capitolo è un flashback; nel secondo invece è un flashforward, ed entrambi sono ambientati in luoghi sostanzialmente assenti nel resto della narrazione. Questi incipit non sono pensati per presentarci il contesto dell'opera, ed anzi sono appositamente strutturati per isolare i personaggi da esso: entrambi mirano unicamente a tracciare uno schizzo psicologico dei rispettivi protagonisti, Lenore e Hal. Questo focus sull'interiorità, nel caso di *Infinite Jest*, si spinge al punto che tutto il primo capitolo consiste interamente in un monologo interiore di Hal. Non viene peraltro introdotto in questi incipit alcun elemento che possa segnalarci l'estraneità all'ambito realistico (seppure gli elementi di fantasia, come vedremo, abbondino in entrambe le opere).

Procedendo per gradi, cominciamo analizzando le dinamiche de *La Scopa*. Un'ulteriore inversione di paradigma, come abbiamo anticipato, riguarda la rappresentazione del potere. La figura politica più influente dell'opera, il governatore dell'Ohio Raymond Zusatz, è un narcisista di bassa cultura, le cui proposte assurde suscitano l'entusiasmo di un elettorato confuso e di una futile cerchia di consiglieri selezionati solo per assecondarlo (il nome parlante del suo vice "Neil Obstat" sta appunto a significare la compiacenza delle istituzioni riguardo alle sue funeste iniziative). La sua amministrazione, pur in balia di un capriccioso incompetente, produce conseguenze altrettanto pesanti che quelle di una distopia 'organizzata'. Un esempio: il governatore investirà ingenti risorse pubbliche con il solo proposito di ottenere la distruzione e desertificazione artificiale di parte dell'Ohio, a cui intende dare il nome di "G.O.D." (acronimo di "Great Ohio Desert"). È riportato di seguito un breve estratto (1987: 53-4) dalla riunione in cui il governatore propone per la prima volta la desertificazione artificiale alla sua giunta:

> Governor: Things are just too good, somehow. I suspect a trap.
> Mr. Lungberg: A trap?
> Governor: Guys, the state is getting soft. I can feel softness out there. […] Too much development. People are getting complacent. They're forgetting the way this state was historically hewn out of the wilderness. There's no more hewing.
> Mr. Obstat: You've got a point there, Chief.
> Governor: We need a wasteland.
> Mr. Lungberg and Mr. Obstat: A wasteland?
> Governor: Gentlemen, we need a desert.

L'utilizzo di un Inglese informale nel contesto di un consiglio di stato (possiamo esemplificarlo con le espressioni "guys" e "chief") unito all'unanime entusiasmo con cui l'iniziativa verrà accolta, servono a stabilire sin dalla sua prima apparizione due punti: il primo è che non c'è alcun retroterra culturale o filosofico dietro alle iniziative di questo regime; si tratta di persone comuni che si lasciano trasportare da uno spontaneo titanismo populista. In secondo luogo, queste iniziative non sottintendono una dinamica manipolatoria, contrariamente ai modelli di potere citati finora: il governatore e il suo entourage sono autenticamente convinti di servire l'interesse della nazione desertificando parte di essa per temprare gli animi dei cittadini. Wallace deve essere rimasto soddisfatto dal suo ritratto del governatore Zusatz, al punto che il presidente degli Stati Uniti Johnny Gentle in *Infinite Jest* preserva molte delle sue caratteristiche: dopo aver invaso parte del Canada, anche Gentle ha deciso di desertificare il territorio per costruirci l'ominoso reattore anulare, un marchingegno propriamente apocalittico di cui parleremo in seguito (il presidente eredita anche un altro elemento centrale da *La scopa del Sistema*, ovvero l'ansia igienista). Tuttavia, la principale intuizione de *La Scopa* non è da cercare nella struttura del regime, bensì nel percorso che Wallace predispone per la sua giovane protagonista.

Nel corso della celebre intervista con David Lipsky, divenuta un pilastro per gli studi su David Foster Wallace, l'autore ha affermato che il saldo impianto teorico de *La Scopa* voleva mettere in scena dialogo simbolico tra due posizioni filosofiche, quelle di Wittgenstein e Derrida: la prima è incarnata dalla bisnonna di Lenore, omonima della nipote nonché allieva diretta del logico austriaco, la cui scomparsa misteriosa è il catalizzatore di tutta la trama, mentre Derrida viene rappresentato dall'imprenditore Norman Bombardini (Lipsky 2010: 35). Su *La Scopa del Sistema* si è scritto meno di quanto si dovrebbe, ma esistono studi – come quello puntualissimo di Bra-

dley Fest (2012), *The Apocalypse in David Foster Wallace's Early Fiction* – che mettono bene in luce gli attributi simbolici e le influenze dei due personaggi 'teoretici'. Norman Bombardini si sta espandendo a dismisura, divorando porzioni disumane di cibo nel tentativo, secondo le sue stesse parole «to fill the universe with Self» (1987: 91), mentre Lenore senior (l'allieva di Wittgenstein) è una creatura a sangue freddo come un rettile (1987: 39), di modo tale che la sua sopravvivenza è completamente dipendente dalla temperatura dell'ambiente circostante (così come, secondo Wittgenstein, il linguaggio è dipendente dal suo contesto di applicazione).

Tra le due potenze sovrumane, quest'ultima dotata di una tale forza linguistica che può donare la parola agli animali, e l'altra avviata sulla strada incorporare il mondo intero dentro di sé, la protagonista è completamente schiacciata. Nella sua caratterizzazione di ragazza umana dall'intelligenza media, si può ben dire che lo svolgimento della trama è un esperimento teoretico per vedere quale delle due influenze prevarrà su di lei.

Fino a questo punto, il nostro excursus tra Wittgenstein e Derrida potrebbe sembrare una divagazione: cosa c'entra la distopia? La distopia c'entra eccome, anche se è sottile e rimane, per così dire, inespressa. Basandosi sull'estratto d'intervista di Wallace, molti critici hanno visto nel libro un dialogo binario quando in realtà l'equilibrio delle parti è propriamente ternario. La terza parte non è un altro sistema filosofico, bensì il suo contrario: si tratta dell'irrazionalismo, che ha portato alla costruzione dell'immenso deserto nero al centro del libro; e tra le braccia dell'irrazionalismo è destinato a cadere il soggetto dell'esperimento, Lenore Beadsman Junior. Questo è l'elemento più innovativo del romanzo, e la sua più radicale inversione: se nel canone distopico la trama generalmente vede il protagonista sviluppare una maggiore consapevolezza sul mondo, l'evoluzione della ragazza attraverso il romanzo è esplicitamente finalizzata a perderla.

Nel corso della prima parte (1987: 73) veniamo a sapere che Lenore era ossessionata dall'idea di non avere abbastanza consapevolezza di sé per autodeterminarsi, e si era affidata a numerose sedute di condizionamento da parte della bisnonna, finendo per dipendere morbosamente dalle sue parole: «She indoctrinates Lenore. She and Lenore "talk for hours." Rather Lenore listens. There is something sour and unsavory about it». Lenore subiva passivamente le teorie della sua capofamiglia come sotto ipnosi, senza però mai riuscire a prenderne attivamente possesso e interiorizzarle: insomma, fallendo nel tentativo di conquistare la tanto agognata autocoscienza. Preso atto del proprio fallimento pedagogico, Lenore Senior opta per un piano B: decide di rendersi irreperibile e manipolare a distanza la nipote, fino alla completa perdita di ogni sua ambizione intellettuale – lo fa per esempio

assoldando lo psicopatico dottor Jay Curtis (1987: 309-310) per causare la separazione tra lei e il pusillanime pseudointellettuale Rick Vigorous, alle cui attenzioni la ragazza si aggrappava nel tentativo di emanciparsi, ma senza ottenere altro risultato che l'inibizione sessuale. Nel finale della storia, il dialogo tra Wittgenstein e Derrida si riconosce sconfitto: Lenore rinuncia del tutto alle questioni teoretiche e sceglie di lasciarsi manipolare e possedere dallo spietato dongiovanni Andrew "Wang-Dang" Lang.

Nel corso del primo capitolo del libro, un antefatto retrodatato al 1981 (il resto della storia è ambientato nel 1990), una Lenore ancora quindicenne aveva già incontrato Andrew Lang. La ragazza era andata in visita alla sorella maggiore, che in quell'anno frequentava il college di Mount Holyoke, e appena arrivata aveva assistito all'irruzione nella sua camera di "Wang-Dang" assieme al compagno Biff Diggerence, i quali avevano tentato di perpetrare un malcelato stupro sulle ragazze presenti nella camerata di sua sorella. Biff Diggerence si piazza davanti alla porta, impedendo alle inquiline di uscire o chiamare aiuto, mentre Andrew Lang si siede sul letto, comincia a spogliarsi, e costringe Mindy Metalman (di fatto la sua futura moglie) a concederglisi. La repulsione provata da Lenore per questa prima (e ultima) esperienza al Mount Holyoke è tale da farle sanguinare il naso, dopo aver quasi impalato un occhio di Biff Diggerence con un tacco della sua scarpa pur di fuggire dalla camera (1987: 20-21):

> "This is disgusting. I'm leaving, let me leave, please," says Lenore. […] Biff turns, the first time Lenore's ever seen a man naked. "No."
>
> Lenore throws one of her spiky white high-heeled dress shoes […] at Biff Diggerence's head. It misses his head and hits the door above him and makes a loud sound and the heel sticks in the wood of the door. […] "Let me leave or I'll put out your eye with my shoe," Lenore says to Biff, hefting her other shoe. Wang-Dang Lang is holding Mindy Metalman's hand. […]
>
> "Let me out," says Lenore. […] Biff finally gets away from the door. […] Lenore runs outside into the tiled hall, away. Outside, there will be air. […] Out in the crusty March lawn, by the wash of the well-lit street, amid crowds of boys in blue blazers going up the walk, putting Certs in their mouths, she enjoys a brief nosebleed.

Non è certo sottile il simbolismo per il quale questo libro, che comincia con la presa di coscienza da parte di Lenore della becera violenza di Lang, finisce con la rimozione del suo orrore e la sua decisione di fuggire assieme a quello stesso uomo. Di seguito un breve estratto dal momento in cui Lenore sceglie di concedersi finalmente a Lang (1987: 403):

> "[…] you should call me Andy," said Lang. "You shouldn't call me anything but Andy, I don't think."
>
> "There, that's what we need," Lenore said, nodding, with her eyes closed. "We need it explicit. We need this control thing made explicit. No more games. People tell me what to do and think and say and call them, and I do it. It'll all be simple."

Questa forma di consenso, che è l'ammissione di una sconfitta a trovare un proprio senso e una propria ideologia, è forse il punto centrale della sua produzione successiva o quantomeno, limitandoci al raggio di investigazione di questo studio, è senz'altro il punto focale di *Infinite Jest*. Gli elementi apocalittici presenti in entrambe le opere – dal reattore anulare che sta divorando sempre più territorio, al signor Bombardini che verso la fine del libro sta cominciando a divorare gli edifici e forse davvero si appresta ad incorporare l'universo – sono tutti da vedere come stretta conseguenza di questi ritratti caratteriali, perché manifestano la trasposizione nella collettività di un mondo dove i singoli individui rinunciano ad autodeterminarsi[3]. Non è altresì sottile il simbolismo per il quale Andrew Lang, l'uomo che spazza via le influenze di Wittgenstein e Derrida sulla protagonista, è il figlio dell'imprenditore texano che ha costruito il Deserto Incommensurabile dell'Ohio (l'acronimo è così adattato in "D.I.O.", nella versione italiana).

2. *Infinite Jest*, un romanzo-dittico

Se *Infinite Jest* ha avuto un'accoglienza di pubblico così vasta, in parte è grazie al fatto che i lettori hanno percepito questo testo come una 'sfida a riordinare gli eventi', il che è comprensibile visto l'apparente – e in un primo momento scoraggiante – disordine della trama: il romanzo interrompe senza tregua le sue numerose linee narrative, e salta avanti e indietro tra ambientazioni diverse, i cui rispettivi personaggi sono spesso destinati a non interagire gli uni con gli altri (non in modo diretto, almeno). Eppure,

[3] Mentre Bombardini sta per distruggere il proprio grattacielo a suon di panciate (Wallace 1987: 444-457), i personaggi restano a discutere nell'atrio come se nulla fosse, suscitando un effetto comico con la loro indifferenza al surreale contesto di pericolo in cui si trovano. Strettamente correlata a questa indifferenza è la costruzione del reattore in *Infinite Jest*, che poteva essere fermata in qualunque momento: solo la mancanza di interesse verso i rischi ha fatto sì che venisse portato a termine.

nel momento in cui il lettore si concentra per ricomporre la trama in senso unitario, rischia di perdersi un importante sottotesto che l'autore aveva affidato proprio alla frammentaria alternanza di situazioni.

Uno scheletrico riassunto della struttura basta a rivelare i primi segni nel contrasto costruttivo tra le due principali linee narrative. La prima linea, che occupa circa metà della storia, è ricca di slanci surreali. Si svolge alla Enfield Tennis Academy (E.T.A.), fondata da James Incandenza, brillante scienziato nonché regista del lungometraggio "Infinite Jest" – uno stimolo visivo talmente potente da distruggere permanentemente il cervello di chi ne arrivasse a vedere anche solo un fotogramma. James ha fatto evaporare la propria testa dentro a un microonde, al fine di diventare uno spettro immateriale che infesta l'accademia tennistica e alcuni edifici vicini. L'E.T.A. ospita tra le altre stranezze anche Lyle, un guru capace di levitare a mezz'aria, il quale sopravvive alimentandosi solamente di sudore, che lecca via direttamente dai corpi dei giovani tennisti negli spogliatoî.

La seconda linea narrativa, che si alterna regolarmente alla prima, si svolge invece alla Ennet House, una casa di recupero per ex-tossicodipendenti, dove l'ambientazione è totalmente, drammaticamente realistica – le vicende personali di questi moderni *Misérables* americani, che devono rimanere a galla in un mondo pensato per abbatterli, bastano a fare di Wallace un caposcuola di quel naturalismo disperato e disilluso che popola lo spazio letterario dell'America contemporanea, per esempio, con *The Dead Fish Museum* (d'Ambrosio 2006). Il protagonista di questa seconda parte è Don W. Gately, un ex criminale che ha accidentalmente ucciso un uomo durante un furto finito male, e scontando la sua pena è riuscito a disintossicarsi da alcool e narcotici. Ora fa parte del personale della Ennet, e come secondo lavoro pulisce i gabinetti in un ricovero per senzatetto.

Un lettore critico già da questi pochi elementi non esiterà a identificare uno scopo espressivo: questa alternanza di situazioni serve a distinguere una parte del romanzo 'teoretica' – dove elementi surreali costituiscono i membri simbolici di una dimostrazione filosofica (la pellicola di 'Infinite Jest' è, con la massima evidenza, la *reductio ad absurdum* del principio di piacere) – alternata ad una parte realistica, che ritrae senza sottotesti la componente umana su cui questo sistema filosofico va ad applicarsi. Trai molti pattern che il romanzo dissemina per indicarci questa dicotomia, basti citare l'utilizzo contrapposto delle sigle IJ/DW: le iniziali di *J*ames *I*ncandenza sono quelle dell'opera letteraria che lo contiene, mentre quelle di *D.W*. Gately sono condivise con l'autore umano.

Anche nella stesura de *La Scopa*, l'autore aveva sentito di integrare la metà filosofica della sua mente con quella umana; usando le sue stesse

parole nell'intervista di Lipsky (2010: 261): «writing *Broom of the System* felt like it was using 97 percent of me, whereas the philosophy thesis was using 50 percent of me. It was real…».

È doveroso a proposito menzionare che la struttura del dittico realistico/simbolico continua a mostrarsi anche nelle opere successive di Wallace, come identifica ad esempio Lorenzo Marchese nel suo studio *Hypothesis for a Dyptich* (2022) comparando i due racconti "Incarnations of Burned Children" (Wallace 2004: 114) e "Another Pioneer" (2004: 117), pubblicati l'uno di seguito all'altro nella raccolta *Oblivion* (2004). Il primo è il racconto perturbante e realistico di una tragica morte infantile, mentre l'altro è la rappresentazione dal retrogusto simbolico di un bambino nato con poteri sovrannaturali. Se, come sostiene Marchese, il secondo bambino è la reincarnazione del primo, allora oltre alla forma del dittico ricorre anche il topos della metempsicosi, altrettanto fondamentale in *Infinite Jest* (cfr. nota 6).

Per quanto riguarda il discorso sulla distopia, inquadrare come dittici realistico/simbolici i primi due romanzi di Wallace mette in evidenza alcune utilissime analogie. Infatti, il protagonista neutro ora è Hal Incandenza, laddove prima c'era Lenore Junior, e la transizione di Influenza avviene dalla tutela paterna di James Incandenza (personaggio simbolico), che si sottrae dal proprio ruolo facendosi esplodere la testa, a quella di Donald Gately[4] (personaggio realistico). Il beneficio diegetico di questa transizione si può mostrare anche attraverso la consistenza contrapposta dei cranî di I.J. e D.W.: se la testa del padre di Hal è evaporata, causandone la morte, quella di Gately è indistruttibile (1996: 448-476):

> She [sua madre] called him Bimmy or Bim because that's what she heard his little friends call him. She didn't know the neighborhood cognomen came from an acronym for 'Big Indestructible Moron.' His head had been huge, as a child. […] He used to let people open and close elevator doors on his head, break things across his head. The 'Indestructible' in his childhood cognomen referred to the head.

[4] Nel corso cronologico del libro non è esplicitamente raccontato il loro incontro, ma sappiamo da un flashback del primo capitolo che Hal e Don dissepelliranno assieme il cadavere di James Incandenza (1996: 17): «Donald Gately and I dig up my father's head». Il trasferimento di autorità è simbolizzato anche dal fatto che lo spettro di James Incandenza infonde la sua coscienza dentro Donald Gately nel corso della sua permanenza in ospedale (1996: 832).

La connotazione salutifera di questo attributo è evidente anche sul piano metaforico: questa sua testa inscalfibile è ciò che gli ha permesso di affrontare 'a testa bassa' la tremenda astinenza da psicofarmaci, in ultimo liberandosi dalla dipendenza che lo stava uccidendo.

In un'ottica intertestuale, inoltre, la testa esplosa di James Incandenza lo pone in una posizione analoga a quella che aveva occupato Lenore Senior in *La Scopa*. Un attento lettore del primo Wallace certo riconoscerà in questo attributo la ripresa testuale del passo in cui l'anziana studiosa, fuggendo dalla casa di riposo, aveva lasciato come unico indizio uno scarabocchio rappresentante il barbiere di Russell (1987: 42):

> it [il disegno] featured a person, apparently in a smock. In one hand was a razor, in the other a can of shaving cream. Lenore could even see the word "Noxzema" on the can. The person's head was an explosion of squiggles of ink. […] "If it's what I think it is," said Lenore, "it's a sort of joke. A what do you call it. An antinomy. […] I think this guy here […] is the barber who shaves all and only those who do not shave themselves". […] "A barber?" "The big killer question […] is supposed to be whether the barber shaves himself. I think that's why his head's exploded, here".

Del resto, non solo James occupa lo stesso posto di Lenore Senior in quanto manipolatore teorico del protagonista, ma applica anche la stessa sua manovra, sottraendosi alla presenza del suo erede e mettendolo nelle mani di una figura meno contorta e più umana, che prima era Andrew Lang ed ora diventa Don Gately. Il punto comune di entrambi i romanzi, insomma, è che la competenza, l'intelligenza o il carisma dei più fini intellettuali non bastano a infondere l'autoconsapevolezza in chi non ne possiede.

Il nesso tra queste strutture e il tema distopico diventa ora evidente: il profilo psicologico dei protagonisti viene visto come una dinamica microscopica che si rispecchia nella struttura macroscopica del governo e del potere, sul quale le considerazioni astratte non hanno presa. Se il singolo potesse arrivare a comprendere la perversione del potere, allora il potere non diverrebbe perverso. Su questa premessa, entrambi i testi vanno letti come esperimenti teorici: Laddove più spesso la rappresentazione distopica ha un sottotesto pedagogico, la distopia di DFW si pone senza pretese morali; è un'interrogazione che l'autore pone a sé stesso: un cittadino consapevole può aggiustare il potere, ma può un cittadino qualunque divenire consapevole?

Johnny Gentle, presidente degli Stati Uniti in *Infinite Jest*, che si è formato come cantante in un casinò (1996: 381), ha fatto costruire il famigerato reattore Anulare su un principio paradossale, non perché lo comprendesse, ma al contrario proprio perché non aveva la minima considerazione o consapevolezza per quel che autorizzava. Questo surreale reattore è un macchinario che si autoalimenta[5], producendo energia infinita e causando crescita abnorme di tutto ciò che ha attorno (non a caso è stato progettato da quello stesso James Incandenza che nella *Scopa* appariva prefigurato come il barbiere del paradosso di Russell, il più celebre problema di autoreferenzialità nella storia moderna); l'unico modo per evitare che il reattore cresca a dismisura travolgendo ogni forma di vita è bombardarlo costantemente, sommergendolo dentro a camionate di spazzatura che gli americani sono costretti a tirargli sopra per mezzo di enormi catapulte.

Il legame tra potere e individuo riemerge, completando il dittico, se pensiamo all'unico altro oggetto oltre al reattore che rischia di causare l'apocalisse: la cartuccia di Infinite Jest. In termini matematici, le due creazioni condividono una profonda analogia concettuale, in quanto entrambi sono applicazioni del pensiero autoreferenziale, che è il 'Leitmotiv' delle invenzioni di James Incandenza. Roberto Natalini (2013) ha svolto un ampio ed esaustivo discorso attorno ai riferimenti matematici di *Infinite Jest*, che qui possiamo solo accennare. Il famigerato concetto di autoreferenzialità, spesso declinato nella sua veste matematica di ricorsione (una funzione che "dà in pasto a sé stessa" il proprio risultato), è seminato ovunque: è una funzione ricorsiva quella che produce il cardioide, da cui è formata la planimetria dell'E.T.A., così come è un'applicazione tridimensionale del cardioide la funzione del cicloide alla base del reattore anulare (Natalini 2013: 47). Analogamente, il concetto di reincarnazione sfruttato da James Incandenza come argomento centrale della pellicola assassina[6] altro non è che la declinazione mistica della ricorsione.

Se l'uomo medio non riesce a resistere all'intrattenimento di Infinite Jest e muore guardando la pellicola, dunque, lo stesso uomo medio non

[5] Il concetto paradossale che alimenta il reattore pullula di apparizioni lungo il libro: dalla capacità di Lyle di sollevarsi in aria tirandosi per i piedi (1996: 395) al nome stesso di "ONAN" (Organisation of North American Nations), che Gentle conia per la sua area di dominio senza evidentemente conoscerne il riferimento etimologico alla masturbazione.

[6] Come nota Ercolino (2016: 22), non è casuale l'omofonia tra Madame Psychosis, l'attrice protagonista del girato, e il concetto di metempsicosi. Sulla reincarnazione come argomento della pellicola, cfr. anche *Infinite Jest* (1996: 850, 939-941).

saprà resistere all'intrattenimento di eleggere presidente Johnny Gentle e morirà travolto dal reattore anulare. In questo senso James Incandenza, che li costruisce entrambi, non è un carnefice ma il passivo esecutore di una malsana volontà popolare.

Il fatto che l'autoreferenzialità sia il peccato originale nel mondo di *Infinite Jest*, e la sua forza più distruttiva, si può ulteriormente argomentare sul piano individuale grazie all'episodio in cui Avril Incandenza, «Death incarnate» (1996: 790), distrugge la vita di Orin praticando su di lui l'incesto, che è la declinazione erotica della "funzione che dà in pasto a sé stessa il proprio risultato":

> Annularity is to be found in the form of *incest,* of which [nel corso di *Infinite Jest*] there is a great deal, both real and conjectural. […] *Incest* may be the master pattern for this […], since it is the most basic human form of recursion: multiplication turned into self-division. (North 2009: 175-180)

3. Conclusioni: convergenze e divergenze

Ricapitolando, entrambe le opere presentano l'influenza di un manipolatore teorico sopra un protagonista 'neutro', il quale manipolatore fallisce nei suoi intenti a causa dell'incomunicabilità. Il piano B del manipolatore consiste nel sottrarsi dalla scena e mettere le sorti del protagonista in mano a una figura più umana e meno astratta. Lo riassume lo schema di seguito:

	La Scopa del Sistema	*Infinite Jest*
Protagonista neutro	Lenore Jr	Hal Incandenza
Manipolatore teorico	Lenore Sr	James Incandenza
Un uomo comune a cui il protagonista si affida	Wang-Dang (notare le iniziali D.W.) Lang[7]	D.W. Gately

Il fallimento dell'approccio intellettuale per salvare il protagonista è sistematico, così come è sistematico che al potere finisca un populismo

[7] Il nomignolo con le iniziali W.D. acquista esplicita valenza simbolica quando viene fisicamente sovrascritto, anticipando gli eventi successivi, alle iniziali di Rick Vigorous, il partner impotente ed orale di Lenore, che tentava di avvicinarla al mondo intellettuale (1987: 232): «I was sure I'd left another R.V. in the Flange's stall, up over the door latch, to the left […], but here in the spot I remembered was, instead of an R.V., a deep, wickedly sharp set of W.D.L.».

disorganizzato e anti-intellettuale la cui ascesa comporta esiti apocalittici, esplicitamente rappresentati dalla distruzione/desertificazione di parte degli Stati Uniti. E tuttavia c'è una differenza fondamentale nel terzo elemento di questa equazione, perché Donald Gately è connotato positivamente, come un uomo capace di riabilitarsi, al contrario del suo equivalente da *La Scopa*.

Se Wang-Dang Lang è figlio del potere degenere, in quanto legittimo erede dell'azienda che produce deserti – e del resto lo dimostra nelle sue relazioni personali, condotte con un approccio oggettificante e predatorio –, la rielaborazione di *Infinite Jest* tronca ogni legame di Gately col potere, e anzi cerca di costruire un esito opposto senza rinunciare alla 'ottusità' del personaggio. Gately si salva proprio grazie alla sua mancanza di potere: Andrew Lang poteva, grazie alla sua copertura economica, permettersi di vivere solo secondo gli istinti – e la sua caratterizzazione ne risulta repellente, perché il personaggio riduce la vita a una continua e bovaristica ricerca di avventure –, mentre Gately si trova nella posizione opposta: se cedesse al suo istinto e ai suoi automatismi (la dipendenza da sostanze) rimarrebbe senza lavoro e senza dimora.

Gately non vuole morire, ma per sopravvivere deve forzarsi a ragionare attivamente sul mondo: l'istinto di sopravvivenza lo costringe a cercare un'idea più forte del principio di piacere. La sua salvezza gli arriverà di fatto dalla ruvida benevolenza dei 'coccodrilli', ex-tossicodipendenti non più intelligenti di lui ma ormai sobri da decenni, veterani riveriti tra gli Alcolisti anonimi, che lo guideranno attraverso la riabilitazione. Il lungo percorso per diventare un coccodrillo senz'altro prevede una bibliografia da assimilare, ma questa non è né letteraria né filosofica, né tantomeno scritta: l'unico materiale didattico a cui Don Gately si sottopone quotidianamente sono le testimonianze degli altri alcolisti, con il solo fine di «Identificarsi» in esse (1996: 345). Questo percorso non richiede capacità di astrazione, e non promette sogni o felicità: semplicemente predica (riportando successi pratici nelle vite che riesce a salvare) che è inutile tentare di capire il senso della vita per via analitica, e l'unico modo per invecchiare senza ricadere nell'alcolismo è rendersi schiavi di un non meglio noto "Potere Superiore", che ti impone di non bere, e vuole che empatizzi con gli altri alcolisti. Non c'è nulla da capire: se ci credi vivi, se non ci credi muori di cirrosi epatica. La mentalità fideistica degli Alcolisti anonimi, versione popolare e spoglia dell'esistenzialismo kierkegaardiano[8], riesce a coinvolgere Gately e lo salva

[8] L'inflessione kierkegaardiana di *Infinite Jest* è stata ampiamente studiata

dalla sua vita precedente.

Un personaggio capace di bontà senza passare da complesse teorie filosofiche, educato tramite il solo esercizio della compassione per il prossimo, è forse un elemento che l'autore aveva cercato, senza trovarlo, anche nel suo primo romanzo: dalla capacità o meno della trama a generare questa figura, dipende l'esito tragico de *La Scopa*, con Lenore che regredisce a personaggio manipolato, mentre è opposto l'esito di Hal, che riesce di fatto a liberarsi dall'apatia. Del resto, la transizione di autorità in *Infinite Jest* non vuole sostituire la memoria e il ruolo di James Incandenza, quanto piuttosto integrarsi ad essi, mentre la fuga di Lenore con Lang implicava la rimozione della consapevolezza precedente. Si può trovare un chiarissimo indizio anagrafico a supporto di ciò: il padre di DFW si chiamava James Donald Wallace, quindi la fusione di James Incandenza con Donald Gately equivale a una letterale ricostituzione del 'Nome Del Padre' per Hal, vale a dire l'acquisizione di una funzione paterna da cui finalmente lasciarsi coinvolgere, e che dia un senso al suo agire.

In questo senso, quando William Dowling (2005: 104) coglie nella parabola di Hal «an inverted Bildungsroman», probabilmente percepisce nel testo un retaggio strutturale da *La Scopa* – che davvero rappresenta una storia della 'degenerazione guidata' di Lenore Jr su decreto della sua maestra Lenore Sr[9] – ma fraintende diametralmente la parabola narrativa di *Infinite Jest,* che ribalta l'esito precedente grazie a Don Gately e diventa un 'inverted inverted-bildungsroman', il cui esito è costruttivo.

Il miglioramento interiore di Hal si può facilmente mostrare mettendo a confronto due passi dal testo, uno risale a prima di affrontare il processo che lo "guarisce"[10] (1996: 694):

---

da A.D. Dulk (2012, 2015)

[9] All'orecchio di un lettore colto, la *Scopa* potrebbe quasi ricordare il marchese de Sade; tutto il romanzo svolge la degenerazione di una giovane donna innocente, supervisionata e guidata con freddezza dissettoria da un osservatore superiore (quale si dimostra Lenore Sr, addirittura denotata con un corpo a sangue freddo), il tutto condito con un retrogusto di dissertazione filosofica – provocatoriamente, potrebbe leggervisi un'involontaria riscrittura della parabola di Justine (Sade 1791).

[10] In realtà, il testo omette di spiegare nel dettaglio cosa accade tra Gately e Hal, ma è esplicito nel testo che i due hanno dissotterrato assieme la cartuccia originale del film, nascosta nel cranio esploso del padre (Cfr. nota 4), e lo spettro di Incandenza aveva dichiarato a Gately di aver creato "Infinite Jest" per mostrarlo ad Hal, nel tentativo di salvarlo (1996: 838-839). L'ipotesi più ragionevole è che,

> Hal himself hasn't had a bona fide intensity-of-interior-life-type emotion since he was tiny; he finds terms like joie and value to be like so many variables in rarified equations, and he can manipulate them well enough to satisfy everyone but himself that he's in there, inside his own hull, as a human being – but in fact he's far more robotic than John Wayne.

E Hal nel flash-forward del prologo, che si svolge l'anno successivo (1996*:* 12):

> I'm not a machine. I feel and believe. I have opinions. Some of them are interesting. I could, if you'd let me, talk and talk. […]' I say. 'I'm not just a creātus, manufactured, conditioned, bred for a function.'
> I open my eyes. 'Please don't think I don't care.'

Che questa evoluzione caratteriale sia da considerare come un successo piuttosto che un peggioramento, mi pare poco contestabile. Nella nostra ambientazione distopica, questo genere di evoluzione interiore rappresenta su scala individuale quella procedura che, se applicata alla collettività, salverebbe il mondo: non è un caso che James Incandenza avesse ideato la sua cura, Infinite Jest, come un media riproducibile in massa e divulgabile facilmente in ogni schermo della nazione (seppure il suo prodotto, se consumato senza l'intercessione di Gately, si riveli più che altro un'arma di distruzione di massa).

In questo senso, gli incipit di entrambi i romanzi isolano i protagonisti nel momento più alto della loro autoconsapevolezza, ma Lenore è destinata a perderla, mentre Hal riporta il risultato del lavoro costruttivo cha ha svolto durante (e in parte oltre) il romanzo.

Prima di chiudere questo argomento, è bene però considerare anche la ragione che ha portato Dowling a vedere in questo flash-forward una degenerazione di Hal, piuttosto che una guarigione. Dopo i misteriosi eventi (di fatto omessi nel libro) che hanno portato Hal ad acquisire coinvolgimento emotivo, il ragazzo è rimasto improvvisamente vittima di un'afasia esteriore che gli impedisce di comunicare con il mondo esterno, mentre prima era sempre stato denotato da un eloquio impeccabile. Di fatto, interpretare le ragioni di questo strano contrappasso, che gli impedisce di parlare proprio

---

sotto la guida dell'uomo dalla testa indistruttibile, Hal abbia visionato Infinite Jest e sia sopravvissuto (al costo di una grave compromissione della sua esteriore capacità di comunicare).

nel momento in cui avrebbe qualcosa da dire, è campo per le speculazioni, e vederci una connotazione positiva non è del tutto intuitivo. Una possibile toppa a questo buco argomentativo sarebbe supporre che tutta la facilità comunicativa di Hal fosse unicamente fondata sul suo disinteresse a parlare, e che lo scioglimento della sua apatia potrebbe aver minato le fondamenta della sua intelligenza linguistica; l'afasia potrebbe insomma simboleggiare il fatto che, nel momento in cui il ragazzo ha cominciato a generare pensieri a partire dal coinvolgimento emotivo, si è ritrovato come un neonato privo dell'esperienza pratica per articolarli. Altrimenti, vi si potrebbe riconoscere un passaggio esistenziale da una categoria di personaggi all'altra perché, come abbiamo già visto, l'impossibilità di comunicare le cose davvero importanti è un tema centrale anche ne *La scopa*, e si abbatte sistematicamente sui pochi personaggi consapevoli, come Lenore Senior e James. Forse stiamo assistendo ai primi passi che Hal muove dopo essersi elevato alla loro gerarchia, uscendo dal limbo dei protagonisti neutri.

La mia personale speculazione è che Wallace non si sentisse pronto a sigillare il discorso di *Infinite Jest* con una risposta definitiva, non sapendo lui stesso se davvero l'intervento di un D.W. Gately basti per una completa guarigione dall'anedonia che affligge l'americano medio degli anni novanta del Novecento. Questa apertura della trama è forse un'apertura verso il lettore: Hal è sopravvissuto alla visione della pellicola, quindi non tutto è perduto, ma resta la domanda: potrà ristabilirsi e mostrare agli altri la via della salvezza, oppure ne è rimasto permanentemente debilitato, passando alla schiera degli impotenti? Questa è una domanda troppo grande perché la critica possa rispondervi.

Bibliografia

Bentham, Jeremy, Plan of Parliamentary Reform, in the Form of a Catechism, London, R. Hunter, 1817.

Bradbury, Ray, *Farheneit 451* (1953), United States, Wheeler Publishing, 2008, trad. it *Fahrenheit 451*, Milano, Mondadori, 2023.

D'Ambrosio, Charles, *Dead Fish Museum*, New York, Knopf, 2006, trad. It. *Il museo dei pesci morti*, Roma, Minimum Fax, 2022.

Dowling, William – Bell, Robert, *A Reader's Companion to* Infinite Jest, Bloomington, Xlibris, 2005.

Dulk, Allard Den, "Beyond Endless "Aesthetic" Irony: A Comparison of the Irony Critique of Søren Kierkegaard and David Foster Wallace's *Infinite Jest*", *Studies in the Novel*, 44.3 (2012): 325-345.

Dulk, Allard Den, *Existentialist Engagement in Wallace, Eggers and Foer: A Philosophical Analysis of Contemporary American Literature*, New York, Bloomsbury, 2015

Ercolino, Stefano, "The Killing vision: David Foster Wallace's *Infinite Jest*", *Imaginary Films in Literature*, Eds. Stefano Ercolino – Massimo Fusillo – Mirko Lino – Luca Zenobi, Leida, Brill, 2016: 18-34.

Fest, Bradley J., "Then Out of the Rubble: The Apocalypse in David Foster Wallace's Early Fiction", *Studies in the Novel*, 44.3 (2012): 284-303.

Huxley, Aldous, *Brave New World* (1932), New York, HarperCollins, 2017, trad. it. *Il Mondo Nuovo*, Milano, Mondadori, 2021.

Lipsky, David – Wallace, David, *Although of Course You End up Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*, New York, Crown, 2010, trad. it. *Come diventare se stessi*, Roma, Mimimum Fax, 2022.

Marchese Lorenzo, "Pioneers of consciousness, Hypothesis for a Dyptich", *Reading David Foster Wallace between Philosophy and Literature*, Eds. A.D. Dulk – Pia Masiero – Adriano Ardovino, Manchester, Manchester university press, 2022: 200-218.

Marchese, Lorenzo, "On the Relationship between Contemporary Novel-Essay and Science-Fiction", *Thinking Narratively*, Eds. Massimo Fusillo – Gianluigi Simonetti – Lorenzo Marchese, Germany, de Gruyter, 2022: 77-100.

North, Michael, *Machine-Age Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Natalini, Roberto, "David Foster Wallace and the Mathematics of Infinity", *A Companion to David Foster Wallace Studies*, Eds. Marshall Boswell – Stephen Burn, London, Palgrave Macmillan, 2013: 43-57.

Orwell, George, *1984* (1949), trad. it. *1984*, in *Romanzi e saggi*, Milano, Mondadori, 2000.
Sade D.A.F., "Justine" (1791), *Œuvres*, Tome II, Ed. Michel Delon, Paris, Gallimard, 1995 ; trad. it. "Justine", *Opere*, Ed. Paolo Caruso, Milano, Mondadori, 1976.
Tedesco, Alessandra, "Oltre il postmodernismo: l'opera di David Foster Wallace tra autoriflessività e realismo", https://amsdottorato.unibo.it/6942/ online (last accessed 07/03/2025).
Wallace, David, *The Broom of The System* (1987), London, Penguin Books, 2004, trad. it. *La Scopa del Sistema*, Torino, Einaudi, 2014.
Wallace, *Infinite Jest*, Boston, Little, Brown and Company, 1996; trad. it. *Infinite Jest*, Torino, Einaudi 2016.
Wallace, "Incarnations of Burned Children", *Oblivion*, New York, Little, Brown and Company, 2004: 114-116, trad. it. "Incarnazioni di bambini bruciati", *Oblio*, Torino, Einaudi, 2020: 161-164.
Wallace, "Another Pioneer", *Oblivion*, New York, Little, Brown and Company, 2004: 117-140, trad. It. "Un altro pioniere", *Oblio*, Torino, Einaudi, 2020: 165-197.

Sitografia

"Dystopian", *OED*, https://www.oed.com/dictionary/dystopian_n web (ultimo accesso 22/09/2025)

The Author

Lorenzo Biondi

Currently a student of the Master's degree in Italian Studies at the university of Bologna, he obtained his Bachelor's degree with honours, discussing a thesis on the possible interactions of late Wittgenstein's works with the critique of Jurij Lotman and Roland Barthes. He collaborates with the editorial staff of S.I.S.M.E.L. (Florence) for the MEL bulletin.

Email: Lorenzo.biondi7@studio.unibo.it

L'articolo

Data invio: 30/04/2025
Data accettazione: 31/08/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Biondi, Lorenzo, "«Mathematically uncontrolled but humanly contained». L'approccio distopico in David Foster Wallace", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 43-62, http://www.betweenjournal.it/

Between

Calypsis. Submerged Worlds and the Post-Apocalyptic Imaginary in Contemporary Italian Comics

Giorgio Busi Rizzi – Lorenzo Di Paola

Abstract

This paper examines contemporary post-apocalyptic comics centered on the aquatic element. It builds on three Italian graphic novels: *La terra dei figli* by Gipi (2016), *Celestia* by Manuele Fior (2019), and *Troppo facile amarti in vacanza* by Giacomo Bevilacqua (2021). It aims to investigate how water assumes a theoretical, aesthetic, and symbolic role in the narrative articulation of the Anthropocene crisis in recent comic book production, beyond its literal diegetic functions. The analysis takes an interdisciplinary approach combining ecocriticism, visual semiotics, comics studies, and media theory. We introduce the theoretical category of 'epicalypse' to describe a mode in which the post-apocalyptic condition is inscribed within the present, haunting its imaginary with the idea that the catastrophic event has already occurred. Within this framework, water becomes a medial metaphor and a cultural grammar through which contemporary comics articulate life after the end – simultaneously evoking destruction and generation, concealment and revelation, the dissolution of entrenched institutions and the potential for posthuman subjectivities.

Keywords

Comics, Anthropocene, Water, Post-Apocalypse, Imaginary

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6643

CC BY

Calypsis. Submerged Worlds and the Post-Apocalyptic Imaginary in Contemporary Comics

Giorgio Busi Rizzi – Lorenzo Di Paola[1]

1. Introduction

Post-apocalyptic narratives have witnessed significant expansion and increasing prominence within the contemporary cultural imaginary, traversing diverse genres, media, and contexts. In their various forms, stories of pandemics, environmental catastrophes, and technological or societal collapses have become recurring narrative archetypes, contributing to a discursive horizon marked by the urgency of disaster and the perception of its inevitability[2]. Within this broader framework, a more specific strand can be identified, centred on the imaginary of submerged worlds, inundation, and water as an agent of crisis and transformation. We argue that submerged worlds provide a key example of a shift in the (post-)apocalyptic imaginary: a narrative displacement of focus from the catastrophic event to its enduring consequences, and a symbolic one from a projected future that can still be prevented to the immediacy of our present condition.

In this thematic constellation, water emerges as a privileged aesthetic and semantic element, simultaneously functioning as a diegetic vector and a critical device. In contemporary post-apocalyptic narratives, the aquatic element is a conceptually charged space, capable of catalyzing diverse representations of social dissolution, ecological transformation, and the

[1] The article has been conceived, discussed, and edited together. However, Lorenzo Di Paola has originally written the introduction and sections 4 and 5; Giorgio Busi Rizzi has written sections 2, 3, and 6. The coda has been written jointly. Giorgio Busi Rizzi's work is supported by an FWO senior post-doctoral fellowship (grant 1284024N), Lorenzo Di Paola's by an FNRS post-doctoral grant.

[2] See Hart – Holba 2009; Heise 2016.

crisis of the human[3]. When considering these premises, the trope of the submerged world must be seen as more than a merely dystopian backdrop, instead becoming a complex theoretical node that conveys profound reflections on the Anthropocene, the impermanence of cultural forms, and the emergence of new subjectivities.

Among the various media contributing to the proliferation of this imaginary, comics stand out for their dual function: on the one hand, as a conceptual and symbolic laboratory of the contemporary cultural industry[4]; on the other, due to their multimodal nature and low production costs, as a particularly apt medium for conveying complex aesthetic articulations – such as those linked to climate crisis[5] and catastrophe more broadly[6].

This paper builds on three contemporary Italian graphic novels – *La terra dei figli* by Gipi (2016), *Celestia* by Manuele Fior (2019), and *Troppo facile amarti in vacanza* by Giacomo Bevilacqua (2021) – which explore the relationship between the crisis of the Anthropocene and the trope of the submerged world. The contribution will situate them within the broader contemporary comics production, tracing the thematic recurrences, narrative tropes, and aesthetic genealogies that articulate the post-apocalyptic aquatic imaginary.

While differing in tone, style, and narrative organization, the three texts share a new stance concerning the environmental collapse and the disintegration of modern cultural structures. Significantly, and despite their positioning within the (post-)apocalyptic paradigm, they neither define the temporal coordinates of the futures they imagine, nor explicitly represent the catastrophic event itself, which is instead left implicit and suspended. This underscores disaster as an ongoing existential condition, articulated through post-event geographies, practices, and relational forms.

By intersecting comics studies, ecocriticism, and media theory, this article investigates the role of water as a liminal figure and conceptual threshold (in both the senses of separating *and* connecting two diverse

[3] See Oppermann 2023.

[4] Di Paola 2019; Frezza 2017.

[5] In this regard, the year 2024 notably saw the publication of Roberto Grossi's non-fictional graphic novel *La grande rimozione*, centred on climate change and its now irreversible effects. A precursor to Grossi's work is Squarzoni's *La saison brune* (2012: see Gardiner 2018). For an overview of the phenomenon in Anglophone comics, see Perry (2018); Menga and Davies (2020); Olsza (2022); Classon Frangos (2024); Alaniz (2025).

[6] See Chute 2016; Earle 2017.

states), illustrating how post-apocalyptic comics provide tools for reflecting on the entanglement amongst human beings and the environments in the Anthropocene era.

2. *Drowned world*: water as a theoretical framework

To fully grasp the specific significance of the imaginary standing at the intersection of aquatic and post-apocalyptic narratives, we must first unpack the epistemological and symbolic density of the water trope in post-apocalyptic visual culture. This implies situating our reflection within a broader critical framework, drawing on ecocriticism, posthuman theory, and insights from Blue Humanities.

Within the theoretical paradigm of the Blue Humanities[7], water is not merely an ecological or environmental object; it emerges as a narrative medium and a material space charged with cultural, symbolic, and political significance[8]. Unlike land, which in Western tradition has been associated with stability, ownership, and historical linearity, water challenges the foundational epistemological dichotomies of modern thought – solid/liquid, inside/outside, human/non-human, nature/culture – and asserts itself as a dynamic, interstitial, and metamorphic element.

In this perspective, water represents a shifting threshold that destabilises not only the physical environment, but also ontological and narrative structures. In her *Bodies of Water* (2017), Astrida Neimanis articulates a posthuman feminist phenomenology, leveraging the concept to describe the posthuman condition as one of radical immersion and relationality, where subjectivity is no longer enclosed and stable but viscous, porous, and traversed by material, affective, and symbolic flows. Neimanis' reflection moves from the literal fact that our bodies are primarily composed of «wet matter» (2017: 1), which, against the myth of «discrete individualism» (2), are constantly engaged in processes of intake, transformation, and exchange through «drinking, peeing, sweating, sponging, weeping» (2).

Essential for the survival of life on Earth – or, more precisely, for most life forms, including the human – water in ecocritical and cultural theory is a symbol of ambivalent semantic charge. It simultaneously evokes generative force and destruction, change and stasis, devastation and rebirth. It is, in this sense, the quintessential liminal element, oscillating between life

[7] See Mentz 2022; Oppermann 2023.

[8] See Oppermann 2023; Steinberg – Peters 2015.

and death, origin and end. This symbolic tension extends across biological, philosophical-spiritual, as well as political and economic domains. Indeed, as Mark Bould reminds us, Hegel celebrated water – particularly the sea – as «the natural element of industry» associating it with the progressive drive of nations: «Hegel, unashamed apologist for capitalism-colonialism, claims that 'all great progressive peoples press onward to' the sea» (Bould 2021: 73).

This modern conception intersects with the legal history of maritime space: Ugo Grotius's *Mare Liberum* (1609) established the principle that the sea, as a fluid and unoccupiable entity, should remain a collective, inalienable, and internationally accessible territory. This idea would later be challenged by John Selden's *Mare Clausum* (1635), where water becomes an object of national appropriation and geopolitical control.

The historical and political evolution of symbols is far from neutral, and the progressive anthropogenic transformation of the marine environment has complicated, rather than neutralised, its figurative potential. Water, once an emblem of communication and interconnection, was reconfigured as «a zone of potential expansion determined by asymmetrical access to capital and technology» (Bould 2021: 73), inscribed within the historical processes of colonialism and accumulation. The sea has thus not only been a mythical *topos*, but a deeply ideologized space where material and symbolic conflicts converge.

The semantic and ideological density of water surfaces with particular force in contemporary post-apocalyptic narratives, where the liquid element functions as a figurative device through which to render ecological collapse and socio-cultural crisis as tangible, ongoing, and diffuse. Aquatic post-apocalypses situate themselves at the crossroads of multiple theoretical and cultural genealogies: from ecocriticism in its narrow sense[9] to eco-dystopias[10], from Blue Humanities to contemporary genre hybrids merging horror, climate fiction, and posthumanism.

Within this framework, the submerged assumes a dual function, symbolising both erasure and transformation – of territories, memories, cultures, and subjectivities. Water is both threat and promise, trauma and possibility. On one hand, it represents the destruction of the human and its material and symbolic infrastructures; on the other, it serves as a symbolic resource that prompts us to reimagine identity as porous, relational, and fluid – as a "body of water".

[9] See Garrard 2004.

[10] See Malvestio 2021a, 2021b, 2022.

In this light, aquatic post-apocalyptic narratives reveal their symbolic functioning as enantiosemes – structures whose meaning encompasses both a concept and its opposite. In fact, whereas apocalypse (from the Greek *apokálypsis*) means 'revelation' or 'unveiling', water acts as a contrary signifier: it covers and veils, inscribing within reality through a *calypsis*, a concealment. Moreover, the verb *kalýpto* is etymologically linked to the notion of submerged land.

Post-apocalyptic waterscapes are therefore oxymoronic articulations, structures of meaning that are sustained by a continuous renegotiation of their symbolic mechanisms in relation to the present. The recurrence of water in these narratives is thus symptom, sign, and symbol of a deeper paradigm shift traversing the imaginary of the post-apocalypse. To fully understand the articulations of this imaginary and before considering its implications with the post-apocalyptic genre, it is necessary to map our case studies against the broader comics production foregrounding water as the vector of societal (dis)continuities.

3. *Waterworlds*: genealogies, typologies, and discontinuities

The relation between comics and the aquatic element is still understudied[11]. It is thus necessary to contextualize our case studies within the international comics landscape and a broader time span, starting in the second half of the 20th century. This makes it possible to delineate a fluid typology, a heuristic based on the articulations of the aquatic theme in relation to environmental trauma, civilizational collapse, and the transformation of subjectivities. We argue that five main narrative tropes can be identified:

1. *(Post-)deluge scenarios* depict worlds reshaped by a catastrophic water-related event, where survivors navigate flooded or submerged landscapes. Beyond the three Italian case studies that we will discuss in the next section, notable examples include the precursor *Blue Submarine No. 6* by Satoru Ozawa (1967); the comic adaptation of the film *Waterworld* (Reynolds 1995) titled *Waterworld: Children of Leviathan* and created by Chris Golden and Tom Sniegoski (1997);

[11] A significant exception is Poll's application of the Blue Ecology framework to discuss the allegoric role of water in comics through the case study of *Aquaman* (2022).

FreakAngels by Warren Ellis and Paul Duffield (2008-2011); *Grand Océan* by Fabien Grolleau and Thomas Brochard-Castex (2019); and *Here* by Richard McGuire (1989/2014), which juxtaposes pre- and post-catastrophic moments within a disjointed, solastalgic temporality (see Busi Rizzi 2023). Also fitting within this constellation is *The Massive* (2012-2014) by Brian Wood and Kristian Donaldson, set in a world ravaged by ecological disasters.

2. *Submarine settlement narratives* can be divided into two subcategories. The first imagines humanity being forced to live beneath the ocean's surface in response to altered environmental conditions. This is the case in *Aquablue* by Thierry Cailleteau and Olivier Vatine (1988), where a distant planet serves as an oceanic analogue for Earth's crisis, and *Low* by Rick Remender and Greg Tocchini (2014-2020), set in decaying underwater cities. The second postulates the existence or discovery of a non-human, underwater civilization. This is a long-lived trope, most famous thanks to the long-running *Aquaman* franchise (1941-present), created by Paul Norris and Mort Weisinger. Recently, the trope has been reframed and reimagined in very diverse ways, for example in *Kaikisen* (*Tropic of the Sea*) by Satoshi Kon (1990), *Kaijū no Kodomo* (*Children of the Sea*) by Daisuke Igarashi (2005-2011), and *Aquatlantic* by Giorgio Carpinteri (2018).
3. While the submarine settlement trope incorporates, to varying extents, mechanisms that belong to the fantastic, the thematic premise of the underwater realm equally allows to articulate a distinct frame, centered on the *re-emergence of submerged horror*, where marine depths become sites of the reawakening of ancient civilizations, unknown species, or monstrous entities[12]. This category includes Junji Ito's horror classic *Gyo* (2001-2002), *The Wake* by Scott Snyder and Sean Murphy (2013), *Aqualung* by Jacopo Paliaga and French Carlomagno (2016), and *Deep Beyond* by Mirka Andolfo and Davide Goy (2021).
4. We regroup under the idea of *figural and posthuman abstractions* the heterogeneous works in which the aquatic element first and fore-

[12] Of course, the link between water and the horror genre precedes and extends beyond this collective dimension, and can be found in Italian comics in the oneiric tone of *Le voci dell'acqua* by Tiziano Sclavi and Werther Dell'Edera (2019), or in the pair *Lavennder* (2017) and *Lavennder: la caccia* (2024) by Giacomo Bevilacqua.

most functions as a conceptual, metaphorical, and philosophical articulation. Genealogically, these stories are those most closely related to the new weird genre, which in turn bears a strong relation to Anthropocene fiction[13]. Notable recent examples include *In-Humus* by Linnea Sterte (2018) and *La Baleine blanche des mers mortes* by Wellenstein and Boiscommun (2021).

5. Finally, *thirsty worlds* are those staging water scarcity, for different reasons: drought in *Les Eaux de Mortelune* by Patrick Cothias and Philippe Adamov (1986-2000), *Wasteland* by Antony Johnston and Christopher Mitten (2006-2015), and the comic adaptation of *Mad Max: Fury Road* by Mark Sexton, Nico Lathouris, Leandro Fernandez, and Riccardo Burchielli (2015); glaciation in *Snowpiercer* by Jacques Lob and Jean-Marc Rochette (1984) and *Winterworld* by Chuck Dixon and Jorge Zaffino (1988); and contamination in *Nausicaä of the Valley of the Wind* by Hayao Miyazaki (the manga was published from 1982 to 1994).

It is worth noting that, despite the relatively small size of the Italian corpus that fully intersects post-apocalyptic themes with the aquatic element, these issues reverberate across a wider array of post-apocalyptic Italian comics spanning over several years and multiple genres. It is particularly striking that most works situated within this conceptual area come significantly earlier than the ones discussed in this article, and conspicuously adopt tropes and mechanisms of genre fiction, often resulting in a less philosophically speculative flair, yet arguably in more experimental, anarchically creative works. Notably, in the 1980s, dealing with post-apocalyptic scenarios was a recurrent narrative strategy to stage stories that delve deeply into violent and/or sexual imagery, consonantly with a certain European wave of underground sci-fi comics: one may mention *Ramarro* by Giuseppe Palumbo (which debuted in 1986 and was collected in a volume in 2017) and *Druuna* by Paolo Eleuteri Serpieri (1985-2018). This chronological divide suggests that a rupture has occurred between distinct imaginaries, pointing to a potential paradigm shift in the cultural representation of crisis.

[13] See Ulstein 2017; Poller 2023.

4. *Mondi sommersi*: three Italian case studies in post-apocalyptic comics

Before moving to theoretical considerations, let us then examine how these dynamics unfold within the selected case studies.

The three Italian graphic novels analyzed here (*La terra dei figli*, *Celestia*, and *Troppo facile amarti in vacanza*) diverge in technique, style, and themes. Yet, through their specificities, all three works articulate an imaginary of submersion, where the aquatic medium operates as a privileged figurative device for negotiating cultural crisis, changing identities, and ecological transformation.

In Gipi's *La terra dei figli* (2016), water is a disintegrating force that severs characters from cultural memory and social continuity. The story follows two adolescent brothers, orphaned by an authoritarian, emotionally distant father, as they struggle to survive in a post-apocalyptic world where literacy has been eradicated and reduced to a relic of a bygone civilization. Unable to read their father's only legacy – his diary – the two sons embody a subjectivity radically detached from literacy and history: they live in an epistemic void where the written word, long a cornerstone of humanist tradition, has become inaccessible.

Gipi shapes a merciless, desolate narrative landscape dramatically impacted by a long-lasting flood. Characters live in isolation or within violent and messianic tribal communities, separated by a vast – though undefined – expanse of water. As we have observed elsewhere[14], the protagonists' illiteracy symbolizes a radical severance from collective history. The submerged landscape thus not only points to environmental ruin, but, most notably, to the collapse of the symbolic institutions rooted in written culture mediating cultural transmission (family and education) resulting in a novel subjectivity defined by isolation and survival.

This severance is mirrored by the visual strategies of the comic: the stark contrast between black and white, lacking mid-tones, and the large, empty expanses of water that dominate the page. This contrast-driven aesthetic emphasizes how water serves as an epistemological threshold to a past that is no longer legible and a future impossible to narrate.

Manuele Fior's *Celestia* (2019) debuts with a diametrically opposed figuration of water: not destructive, but enveloping and protective. In contrast to Gipi's nihilistic approach, Fior offers a utopian, albeit decadent vi-

[14] See Busi Rizzi – Di Paola 2024.

sion. The narrative revolves around an enclosed island-city, recognizable as a transfigured Venice through its architectural and toponymic references. This aqueous heterotopia is a sanctuary for nonconforming subjectivities gifted with psychic abilities, shielded from the violence of the outside world. It is a cultural laboratory of rebirth, where an enclave community based on psychic communication and new relational forms and subjectivities is meant to replace the exhausted cultural orders of the past.

The utopian architectures imagined by the author allude to – yet distort – Renaissance and classical tropes of the ideal city[15], surrounded by and suspended in an amniotic liquid. Yet, at the same time, Fior's watercolor washes dissolve the solidity of architecture into its watery reflexes. The enclosing thus reveals as a simulacral surface, an imperfect mirror, a vector of derealization, that the young inhabitants will eventually leave in search of meaning amidst the ruins.

In Giacomo Bevilacqua's *Troppo facile amarti in vacanza* (2021), the aquatic environment becomes a vehicle of an ironic commentary on contemporary Italian society. Bevilacqua adopts a sharply disenchanted tone, in which the depiction of post-apocalyptic Italy is filtered through a grotesque, distorted lens. The protagonist, a wandering, disillusioned girl, traverses a flooded urban landscape where familiar spatial coordinates are distorted or lost. She confronts a disconnected and aggressively distrustful society, where the desolation of the landscape is accompanied by stark inequalities resulting from the collapse of social cohesion and the exacerbation of consumerist impulses, economic centralization, and strategies of social control.

Within this setting, water becomes a vehicle for visual and diegetic estrangement: it destabilizes and reconfigures the geography of the Italian peninsula into a fragmented archipelago of ruins that exacerbate existing divisions and conflicts. At the visual level, despite a cleaner and more pop-oriented style than that of the two preceding authors, the work engages with grotesque deformations and manga-inspired visual solutions. Water acts as a disorientating force, a symbol of the decomposition of collective memory and shared identity, highlighting the alienation and loneliness provoked by the fragmentation of a once unified nation.

Despite their distinct aesthetic and thematic approaches, the three works converge in constructing an imaginary where post-apocalyptic submerged worlds function as a social and medial metaphor for crisis and

[15] See Colonnese 2021.

transformation. In doing so, they leverage the water's potential to bifurcate the semantics of the post-apocalyptic genre.

5. *The End of the World as we Know it:* imaginaries of the catastrophe in recent years

As spiritual and philosophical themes, apocalypse and post-apocalypse are consubstantial with human tradition itself and respond to a strong eschatological tension. Yet it is interesting to note how both configurations re-emerge and articulate themselves in the contemporary imaginary. A chronology of the contemporary apocalyptic imaginary intersects with the evolution of ecological thought and the geopolitical transformations of late modernity. Indeed, after WWII and again from the 1980s onwards, apocalyptic themes experience a marked intensification, driven by two parallel dynamics: on the one hand, the crisis of grand historical narratives – epitomized by Fukuyama's (1992) well-known formulation of the "end of history" – and on the other, the emergence of a global ecological consciousness, catalysed by emblematic turning points such as the Chernobyl disaster (1986). In Japan, this symbolic threshold had already been anticipated as early as the 1950s, following the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki, which generated an entire tradition of post-atomic narratives, the most iconic of which is arguably the first installment of the *Godzilla* movies (Ishirō Honda, 1954). From the 2000s onward, however, we witness a narrative turn: the focus moves from the depiction of catastrophe as a discrete event to its framing as a diffuse presence, underpinned by a growing sense of urgency, whose visual embodiment could be the Doomsday Clock – in the comics medium, a central trope to Alan Moore and Dave Gibbons' *Watchmen* (1986-1987).

As Richard Grusin observes in his *Premediation: Affect and Mediality After 9/11* (2010), contemporary media do not simply depict the future; rather, they operate through an anticipatory *dispositif* that he terms 'premediation'. This process, distinct from prediction, describes a proliferation of narratives set in a possible future not with the aim of «getting the future right» (2010: 4) but to mitigate the potential shock of future events by maintaining a constant state of emotional preparedness in the present:

> Premediation [occurs] both to maintain a low level of fear in the present and to prevent a recurrence of the kind of tremendous media shock that the United States and much of the networked world experienced on 9/11. (Grusin 2010: 4)

Indeed, Grusin argues that the media intensified this tendency following 9/11 – especially in what concerns the depiction of catastrophic scenarios. The effect is not so much explanatory or cathartic as it is preventative, saturating the future that becomes with traumatic potentialities, thus preparing audiences for the inevitable. This strategy of prefiguration – which continued through the Iraq war, financial crises, terrorism, and climate change – contributes to the formation of a permanent crisis imaginary, in which the future always appears to have been narrated in advance.

Similarly, in *La macchina del mito* (1995), Gino Frezza had already pointed to the way collective traumas are both anticipated and metabolized through symbolic forms produced by media. However, it is around the watershed of 9/11 – again as emphasized by Grusin – that we can identify a shift, which Frezza (2015) later characterizes as 'endo-apocalyptic'. Frezza defines the endo-apocalypse as a narrative configuration in which the end of the world does not arrive as a singular, definitive event, but unfolds as an internal, continuous, and unending process. He writes, in reference to *The Walking Dead*:

> The endo-apocalypse takes place within a temporality suspended in a persistent paradox: it is blocked, yet it stretches forward, only to become blocked again – moving and pausing, regenerating and dissolving within a boundless instant. (Frezza 2015: 280-281, our translation)

The endo-apocalypse thus does not represent a final ruin, but rather the slow, perpetual collapse of civilization as we know it – an *endemic* apocalypse that is structurally embedded within contemporary imaginaries and narratives.

Contemporary post-apocalyptic narratives radicalize this feeling of vulnerability, no longer responding to speculative fears, but to the concrete awareness of a collapse already underway. The causes are clearly identifiable: global warming, the depletion of natural resources, the loss of biodiversity, and the increasing frequency of climate disasters like floods, wildfires, and droughts. As Ribault (2021) remarks, these tensions are underscored by high-impact technological accidents, with Fukushima standing as another symbolic inflection point. At the same time, they are but one manifestation of a series of socio-political and economic tensions that traverse contemporary capitalism and shape its exploiting, colonial, and extractivist logic.

Within this context, comics emerge as a litmus test for contemporary

cultural sensibilities. Less constrained by the symbolic prestige of high culture, the medium has proven particularly effective in detecting and displaying signs of collapse, in a manner that is immediate, visual, and accessible. Carla Benedetti suggested in a recent essay that literature still offers the potential of "saving ourselves from extinction" (2021) by presenting us with models to face the global crises of our contemporaneity. Similarly and notably, over the past fifty years comics – through their hybrid, layered, yet popular language – have staged the risk of the upcoming collapse of the Anthropocene, and are now telling that the end is not nigh anymore, but has already (symbolically) happened.

6. *This is the end*: the Anthropocene and the *epicalyptic* mode

Indeed, we argue that, when intersecting with the post-apocalyptic theme, contemporary cultural production – as in the case of the comics examined here – neither anticipates the end of the world nor depicts a slow, diluted erosion. Instead and more radically, it is permeated by a new awareness of *already inhabiting* the post-apocalypse. Rather than dwelling on the shock of the apocalyptic passage – whether conceived as a singular event or as a protracted existential condition – these texts stage a post-apocalyptic state that overlays the present, haunting and veiling it.

We want to advance the hypothesis that this is best understood not through Frezza's notion of *endo-apocalypse* (literally, 'inner revelation'), but instead as a form of '*epicalypse*' – a narrative and cultural condition where repressed, concealed post-apocalyptic scenarios *veil* the present, infiltrating the contemporary imaginary and folding into its temporality. The emergence of this paradigm is tied to the impact of recent real-world events – most notably, the unprecedented global «state of exception» (Agamben 2008) triggered by the COVID-19 pandemic, as well as the growing frequency of severe natural disasters in areas once untouched. The epicalyptic imaginary thus reflects what Grossi calls the *grande rimozione* (great repression, Grossi 2024): the recognition that the apocalyptic threshold has already been trespassed, and we are living in a time after the time. In this scenario, nothing can be done to avert the end, for the end *has already taken place*.

We are thus facing a paradigm shift: whereas the apocalyptic tradition – religious, philosophical, or narrative – has historically framed revelation as an eschatological and ontological threshold, contemporary post-apocalyptic tropes merge the everyday and the aftermath without needing any

unveiling to take place. The (post-)apocalyptic imaginary – developed atop an already heavily stratified cultural and narrative substrate – has evolved into the 'epicalyptic' mode as a veritable *epic* of contemporaneity: a constellation of narratives that give form, voice, and iconography to the fundamental anxieties of the present.

This bears some affinity with Malvestio's idea of "eco-dystopias" as a sub-genre of science fiction that addresses environmental concerns and blends dystopian with post-apocalyptic elements[16]. Yet a crucial distinction lies in the more intricate relation that the *epicalyptic* mode establishes with the present, which exceeds the dichotomy between rupture and continuity as it did with the dynamics of anticipation or deferral respectively described by Grusin and Frezza. On the one hand, like post-apocalyptic fiction, the *epicalyptic* mode begins in the aftermath of a (diegetic) speculative catastrophe; on the other, like eco-dystopias, it unfolds in continuity with (real-life) crises already underway, symbolically centering not on warning or mobilization, but on a pervasive sense of belatedness. Indeed, epicalyptic narratives do not aim to caution against impending disaster (as eco-dystopias do), for there is nothing (left) to prevent.

The epicalypse stems instead from the awareness of the unprecedented anthropogenic impact on the environment that has led the Humanities to conceptualize the Anthropocene as the techno-capitalist acceleration of a series of practices that are radically transforming and destabilizing the planet.[17] It rests on the perception that ecological collapse is no longer impending, but unfolding, resonating with what Bevitori and Russo (2025) have described as the «polycrisis» or «permacrisis» of the Anthropocene. We have elsewhere discussed the link between present crisis and hauntology in relation to the multiversal imaginary (Busi Rizzi & Di Paola 2025), identifying it as a key narrative strategy for rendering the present *narratable* by staging alternative historical articulations that preserve a horizon of "futurability" (Berardi 2017).

Epicalyptic narratives reflect the interconnectedness of Anthropocene dynamics and stage the overlap between economic, ecological, and social

[16] See Malvestio 2021a, 2021b, 2022, 2025.

[17] While the scope and magnitude of these practices, and their ideological substrate, make the term extremely useful for Humanities scholars, the fact that humans have had an impact since their appearance on Earth and the capacity of the planet as a system to eventually regain homeostasis are the reason why the concept is more contended amongst scientists.

collapse, reflecting the deep tensions of our contemporary world. In these works, the post-apocalyptic is a pervasive condition, devoid of clear beginning or resolution. The once inhabited, now flooded spaces exemplified by our case studies are one of its central tropes: sites which bear the mark of the catastrophe, whose main tension is nonetheless (an estranged, allegorical version of) the present we already inhabit, rather than the future we might prepare to. The ubiquitous, ambivalent presence of water reflects the functioning of the mode, which appears as a lingering affect within diverse strands of contemporary artistic practice[18].

7. Coda

Thirty years ago, Alberto Abruzzese discussed the emergence of a new «illiterate» subjectivity (1996) – one that differs radically from the notion of illiteracy as depicted in *La terra dei figli* (both the graphic novel and its cinematic adaptation). According to Abruzzese (2003), the new illiterate subject is «anti-modern», «anti-historical», and «anti-social», insofar as it rejects the ordered narratives that once provided coherence to the world. Hence, this novel form of subjectivity does not seek apocalyptic revelation or redemptive closure; rather, it rejects the very paradigm of catastrophe, opening to a radical reconfiguration of its premises and implications.

Indeed, the characters inhabiting the contemporary post-apocalyptic comics hereby discussed do not aspire to reconstructing the past or restoring a lost order. They navigate worlds devoid of fixed coordinates, where prior structures – cultural, economic, political – have become obsolete. This entails a fundamental disruption of the most entrenched modern institutions: capitalism, the nation-state, social hierarchies, gender roles, humanism and even humanity as a universal horizon of meaning. Epicalyptic narratives interrogate the intrinsic inadequacy of these symbolic structures in addressing the pervasiveness and impact of contemporary crises, and their complicity in generating them.

While "crisis" is an ancient conceptual category, it is only from the mid-twentieth century – and with increasing intensity over the last two

[18] This resonates with Bould's idea that the Anthropocene Unconscious (2021) can be found in *every* contemporary work: that is, that many literary, visual, and media works which do not explicitly thematize the Anthropocene, nonetheless express it latently and structurally through atmospheres, landscapes, symbols, temporal distortions, and topographies.

decades – that it has acquired, in our everyday life, a global, simultaneous, and systemic dimension, one potentially capable of extinguishing the human both as a cultural construct and a biological species. This realization underpins the epistemological caesura that this study has sought to discuss: a shift away from the narratives of the end and the archetype of the fall, and towards facing what lies beyond it, exploring the possibility of new forms of subjectivity that no longer recognize themselves in the philosophical-spiritual and economic-social models that have guided the world towards disaster.

Within this framework, submerged worlds emerge as powerful narrative and medial metaphors for such a transition. They mark the collapse of the world as we know it, but simultaneously suggest the potential for a rebirth, albeit one stripped of certainties. Submerged cities – once icons of the order, stability, and permanence of humanism – are now unusable relics, empty shells of a disintegrating symbolic system. Unable to confront new global challenges, late-capitalist structures are wiped out. Flooded landscapes, deprived of stable reference points, thus mirror the condition of new subjectivities: uprooted, yet flowing, free to reinvent themselves.

Water, as an agent that engulfs, dissolves, and absorbs, not only destroys what humanity has constructed, but reconfigures space according to alternative logics. It inscribes the image of nature reclaiming what was taken from it, but also points towards the possibility of a new, posthuman spatiality – where traditional oppositions between human and non-human, subject and environment, identity and alterity, begin to dissolve. Submerged worlds thus function not merely as representations of the end, but as a generative matrix for new forms: symbolic spaces capable of accommodating fluid, porous, relational identities, navigating indeterminacy through novel strategies.

This way, the fluidity of water becomes a medial metaphor for an emergent subjectivity: one that, despite its vulnerability, articulates a mode of active adaptation to collapse. Even within the extreme pessimism of some of these stories, it becomes a metaphor – still embryonic and ambiguous – for how new identities can detach themselves from existing conventions and navigate a world without certainties.

Works Cited

Abruzzese, Alberto, *Analfabeti di tutto il mondo uniamoci*, Genova, Costa & Nolan, 1996.

Abruzzese, Alberto, *Lessico della comunicazione*, Roma, Meltemi, 2003.

Agamben, Giorgio, *State of Exception*, Chicago IL, University of Chicago Press, 2008.

Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

Berardi, Franco, *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*, London, Verso, 2017.

Bevitori, Cinzia – Katherine E. Russo, "'Because Climate Change Is the Crisis That Will Stay With Us': Crisis, Polycrisis, and Permacrisis in the EU Discursive Space", *Critical Approaches to Polycrisis: Discourses of Conflict, Migration, Risk, and Climate*, Eds. Tamsin Parnell – Tom Van Hout – Dario Del Fante, Cham, Springer Nature, 2025: 283-308. https://doi.org/10.1007/978-3-031-76966-5_11

Bould, Mark, *The Anthropocene Unconscious: Climate Catastrophe Culture*, London, Verso Books, 2021.

Busi Rizzi, Giorgio, "Projecting, connecting, reconfiguring: nostalgic and antinostalgic features in Richard McGuire's *Here*", *Comparatismi*, 8 (2023): 128-148.

Busi Rizzi, Giorgio – Di Paola, Lorenzo, "Ghosts of our Lives: a Hauntological Reading of Multiverse Fiction in Contemporary Verbo-Visual Media", *Cinergie – Il cinema e le altre arti*, 27 (2025): 113-127. https://doi.org/10.60923/issn.2280-9481/21677

Busi Rizzi, Giorgio – Di Paola, Lorenzo, "Post-apocalyptic and Integrated? A Mediological Analysis of Gipi's *La terra dei figli*", *Futuri*, special issue (2024): 111-121.

Chute, Hillary L., *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2016.

Classon Frangos, Mike, "Comics Anthropocenes: visualizing multiple space-times in Anglophone speculative comics", *Journal of Graphic Novels and Comics*, 15.2 (2024): 236-251. https://doi.org/10.1080/21504857.2023.2253897

Colonnese, Fabio, "The Narrative Potential of Architecture After-life in the Comics", *Envisioning Architectural Narratives*, Ed. Danilo Di Mascio, Huddersfield, University of Huddersfield, 2021: 495-504.

Di Paola, Lorenzo, *L'inafferrabile medium. Una cartografia delle teorie del fumetto dagli anni Venti a oggi*, Napoli, Polidoro editore, 2019.

Earle, Harriet E. H., *Comics, Trauma, and the New Art of War*, Jackson MI, University Press of Mississippi, 2017.
Frezza, Gino, *La macchina del mito tra film e fumetto*, Firenze, La Nuova Italia, 1995.
Frezza, Gino (ed.), *EndoApocalisse. The Walking Dead, l'immaginario digitale, il post-umano*, Cava dei Tirreni, Area Blu Edizioni, 2015.
Frezza, Gino, *Nuvole mutanti: Scritture visive e immaginario dei fumetti*, Milano, Meltemi, 2017.
Fukuyama, Francis, *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992.
Gardiner, Ann, "Environmental collapse in comics: reflections on Philippe Squarzoni's *Saison brune*", *The Discourses of Environmental Collapse: Imagining the End*, Eds. Alison E. Vogelaar – Brack W. Hale – Alexandra Pea, London-New York, Routledge, 2018: 65-87. https://doi.org/10.4324/9781315441443-5
Garrard, Greg, *Ecocriticism*, London-New York, Routledge, 2004.
Grusin, Richard, *Premediation: Affect and Mediality after 9/11*, London, Palgrave Macmillan, 2010.
Hart, Kylo-Patrick R. – Holba, Annette M. (eds.), *Media and the Apocalypse*, New York, Peter Lang, 2009.
Heise, Ursula K., *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species*, Chicago IL, University of Chicago Press, 2016.
Malvestio, Marco, *Raccontare la fine del mondo: fantascienza e antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021a.
Malvestio, Marco, "Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo", *Narrativa*, 43 (2021b): 31-44. https://doi.org/10.4000/narrativa.421
Malvestio, Marco, "Theorizing eco-dystopia: Science fiction, the Anthropocene, and the limits of catastrophic imagery", *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes*, 5.1 (2022): 24-38.
Malvestio, Marco, *The Ecology of Italian Science Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 2025.
Menga, Filippo – Dominic Davies, "Apocalypse yesterday: Posthumanism and comics in the Anthropocene", *Environment and Planning E: Nature and Space*, 3.3 (2020): 663-687. https://doi.org/10.1177/2514848619883468
Mentz, Steve, "Blue Humanities", *Palgrave Handbook of Critical Posthumanism*, Eds. Stefan Herbrechter *et al.*, Cham, Palgrave Macmillan, 2022: 1-20, https://doi.org/10.1007/978-3-030-42681-1_68-1
Neimanis, Astrida, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, London, Bloomsbury Academic, 2017.

Olsza, Małgorzata, "Comics in the Anthropocene: Graphic Narratives of Apocalypse, Regeneration and Warning", *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, 12 (2022): 51-68. https://doi.org/10.18778/2083-2931.12.03

Oppermann, Serpil, *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023.

Perry, Laura, "Anthroposcenes: Towards an environmental graphic novel", *C21 Literature: Journal of 21st-Century Writings*, 6.1 (2018), n.p. https://doi.org/10.16995/c21.37

Poll, Ryan, *Aquaman and the War Against Oceans: Comics Activism and Allegory in the Anthropocene*, Lincoln NE, University of Nebraska Press, 2022.

Poller, Jake, "New weird fiction and the oneirologic of both-and", *Textual Practice*, 37.8 (2023): 1265-1280. https://doi.org/10.1080/0950236X.2022.2111701

Steinberg, Philip – Peters, Kimberly, "Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking", *Environment and Planning D: Society and Space*, 33.2 (2015): 247-264. https://doi.org/10.1068/d14148p

Ribault, Thierry, *Contre la résilience, à Fukushima et ailleurs*, Paris, Éditions de l'Échappée, 2021.

Ulstein, Gry, "Brave new weird: anthropocene monsters in Jeff VanderMeer's 'The Southern Reach'", *Concentric-Literary and Cultural Studies*, 43.1 (2017): 71-96.

Comics cited

Bevilacqua, Giacomo, *Troppo facile amarti in vacanza*, Milano, Bao Publishing, 2021.

Cailleteau, Thierry – Vatine, Olivier, *Aquablue*, Paris, Delcourt, 1988.

Carpinteri, Giorgio, *Aquatlantic*, Quartu Sant'Elena, Oblomov Edizioni, 2018.

Cothias, Patrick – Adamov, Philippe, *Les Eaux de Mortelune*, Paris, Glénat, 1986-2000.

DC Comics, *Aquaman*, New York, 1941-present.

Duffield, Paul – Ellis, Warren, *FreakAngels*, Rantoul IL, Avatar Press, 2008-2011.

Eleuteri Serpieri, Paolo, *Druuna*, various magazines, 1985-2018

Fior, Manuele, *Celestia*, Quartu Sant'Elena, Oblomov Edizioni, 2019.

Gipi, *La terra dei figli*, Roma, Coconino Press – Fandango, 2016.

Golden, Chris – Sniegoski, Tom – Kobasic, Kevin, *Waterworld: Children of Leviathan*, New York, Acclaim Comics, 1997.
Grolleau, Fabien – Brochard-Castex, Thomas, *Le Grand Océan*, Paris, Cambourakis, 2019.
Grossi, Roberto, *La grande rimozione*, Roma, Coconino Press – Fandango, 2024.
Igarashi, Daisuke, *Children of the Sea* [*Kaijū no Kodomo*], San Francisco, Viz Media, 5 voll., 2009-2013 [2005-2011].
Ito, Junji, *Gyo*, Tokyo, Shogakukan, 2001-2002.
Kon, Satoshi, *Tropic of the Sea* [*Kaikisen*], New York, Vertical Comics, 1990.
Lob, Jacques – Rochette, Jean-Marc, *Le Transperceneige* (*Snowpiercer*), Bruxelles, Casterman, 1984.
McGuire, Richard, *Here*, New York, Pantheon Books, 2014.
Miyazaki, Hayao, *Nausicaä of the Valley of the Wind*, Tokyo, Tokuma Shoten, 1982-1994.
Ozawa, Satoru, *Blue Submarine No. 6*, Tokyo, Shogakukan, 1967.
Paliaga, Jacopo – Carlomagno, French, *Aqualung*, Milano, Bao Publishing, 2016.
Palumbo, Giuseppe, *Ramarro. Guerre fredde*, Napoli, Comicon edizioni, 2017.
Remender, Rick – Tocchini, Greg, *Low*, Berkeley, Image Comics, 2014-2020.
Sclavi, Tiziano – Dell'Edera, Werther, *Le voci dell'acqua*, Milano, Feltrinelli Comics, 2019.
Sexton, Mark – Lathouris, Nico – Fernandez, Leandro – Burchielli, Riccardo, *Mad Max: Fury Road*, New York, Vertigo/DC Comics, 2015.
Snyder, Scott – Murphy, Sean, *The Wake*, New York, Vertigo/DC Comics, 2013-2014.
Squarzoni, Philippe, *Saison brune*, Paris, Delcourt, 2012.
Sterte, Linnea, *In-Humus*, Bordeaux, Les Éditions de la Cerise, 2018.
Vatine, Olivier – Wul, Stefan, *Niourk*, Roubaix, Ankama Editions, 2012.
Wellenstein, Aurélie – Boiscommun, Olivier, *La Baleine blanche des mers mortes*, Charnay-lès-Mâcon, Drakoo, 2021.
Wood, Brian – Donaldson, Kristian, *The Massive*, Milwaukie, Dark Horse Comics, 2012-2014.
Zaffino, Jorge – Dixon, Chuck, *Winterworld*, New York, Eclipse Comics, 1988.

The Authors

Giorgio Busi Rizzi is FWO senior postdoctoral fellow and adjunct professor at Ghent University, teaching the Comics and Graphic Novels and English Literature courses. His project investigates authorship in post-digital comics. He holds a PhD in Literary Studies with joint supervision by Università di Bologna and KU Leuven. His contributions have appeared in *Studies in Comics*, *European Comic Art*, *Italian Studies*, *The Cambridge Companion to Comics,* and *The Routledge Handbook of Nostalgia*.

Email: giorgio.busirizzi@ugent.be

Lorenzo Di Paola is a postdoctoral FNRS fellow at the Université libre de Bruxelles. His research focuses on comics and media studies, digital cultures, and the sociology of literature. He is the author of *L'inafferrabile medium. Una cartografia delle teorie del fumetto dagli anni Venti a oggi* (2019) and co-founder of the SNIF – *Studying 'n' Investigating Fumetti* network. He collaborates with research groups in Belgium and Italy, including COMICS (UGent), ACME (ULiège), and DICSLab (UniSa).

Email: lorenzo.di.paola@ulb.be

The Article

Date sent: 30/04/2025
Date accepted: 31/08/2025
Date published: 30/11/2025

How to cite this article

Busi Rizzi, Giorgio – Di Paola, Lorenzo, "*Calypsis*. Submerged Worlds and the Post-Apocalyptic Imaginary in Contemporary Comics", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 63-83, http://betweenjournal.it/

Between

Architectures from Future-Past. Glimpses of Utopia in Dystopian Italian Comics

Claudia Cerulo – Rodolfo Dal Canto

Abstract

While science fiction traditionally serves as an imaginative laboratory for alternative futures, contemporary dystopian narratives paradoxically reveal a cultural stagnation and an inability to envision possibilities beyond existing paradigms. In comics, space assumes an inherent structural significance as it spatializes time, and settings have evolved into central narrative elements throughout the medium's history. This study examines architectural representations in three graphic narratives – Fior's *Celestia*, Bertolini's *Da sola*, and Pinto's *Lo schermo bianco* – where space assumes structural significance beyond setting. Through cognitive estrangement, these works deploy unrealized architectural projects as what Fisher terms architectures of anachronism that create temporal short-circuits. Our analysis employs interdisciplinary methodologies combining philosophy and ecocriticism to examine how these architectures function as heterotopic sites. These works articulate a paradoxical nostalgia for denied futures, creating fragile utopian spaces within dystopian frameworks where characters access modes of posthuman subjectivity that resist the endoapocalyptic condition of our reality.

Keywords

Graphic novel, Hauntology, Architecture, Material ecocriticism

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6638

CC BY

Architectures from Future-Past. Glimpses of Utopia in Dystopian Italian Comics

Claudia Cerulo – Rodolfo Dal Canto

Introduction[1]

This study examines architectural representations in three contemporary Italian graphic narratives: Manuele Fior's Celestia (2021)2, Percy Bertolini's *Da sola* (2021), and Enrico Pinto's *Lo schermo bianco* (2023). Our analysis centers on architectural elements that reference a "past future" – a concept we define as architectural forms that evoke unrealized or abandoned projects, or reinterpretations of existing structures within the narrative framework. The three works analyzed were selected for their distinctive yet interconnected engagement with dystopian futures and architectural imagination, which makes them particularly revealing case studies for examining how contemporary Italian comics negotiate spatiotemporal disorientation. *Celestia* represents a mature exploration of post-apocalyptic Venice by one of Italy's most internationally recognized comics artists, incorporating actual unrealized architectural projects into its narrative fabric. *Da sola* offers a radical formal and thematic departure through its wordless, experimental approach to depicting a non-binary protagonist navigating brutalist spaces. *Lo schermo bianco* provides a contemporary political thriller framework that explicitly thematizes architectural inaccessibility and urban transformation in a near-future Paris. Together, these works

[1] This research is part of the PRIN PNRR 2022 project «PANIC. Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)», funded by the European Union – NextGenerationEU, Mission 4, Component 1, n. P2022XNY2M, CUP E53D2301893, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara and Università degli Studi di Napoli Federico II.

[2] Initially published by Oblomov in two volumes, released in 2019 and 2020 respectively, here we will refer to the 2021 full edition by the same publisher.

span different narrative modes (literary science fiction, experimental picture story, political thriller) while sharing a fundamental engagement with architectural spaces as sites of temporal disruption and utopian possibility within dystopian contexts.

Within the broader landscape of Italian comics production since 2020, these three works participate in what Malvestio (2021b) identifies as a distinctive turn toward eco-dystopian narratives that interrogate present ecological and political crises through speculative frameworks. While other recent Italian graphic novels address similar themes—such as Tuono Pettinato's *Greta. La ragazza che sta cambiando il mondo* (2019) or Zerocalcare's engagement with contemporary precarity—our selected works uniquely foreground architectural elements as narrative and philosophical agents rather than mere settings. This architectural focus allows them to materialize what Fisher calls «hauntological landscapes» (2012: 21) of lost futures with particular spatial and visual precision. These representations establish a significant dialogue with a present condition wherein spatiotemporal relations have become untethered from a future that is perceived as already past (Fisher 2013). These phenomena are particularly significant in fiction texts, given their close connection with contemporary imagery. It is in this relationship that the feeling of impasse[3], of living «after the future» (Berardi 2011), which, as we shall discuss, characterizes our present, has a greater chance of being elaborated without the constraint of corresponding to a specific context or event. "For this reason, we selected texts that develop a fictional story and give a significant role to architecture within the comic book narrative.

To grasp the complexities and meaning-making mechanisms of these graphic-textual elements, we employ an interdisciplinary methodology. We begin by examining how contemporary dystopian fiction reflects what Fisher terms a pervasive «sense of an ending» (2009) in our present reality. This condition manifests through estrangement techniques[4] that highlight environmental disorientation and dysphoria[5]. As theorized by Iovino (2014), such narratives challenge traditional paradigms of subject-space relationships, suggesting instead a porous boundary between subjectivity and environment— a key concept in ecocritical theory. Given this framework, we incorporate geographical theories of fiction and geocritical anal-

[3] Cf. Crary 2013.
[4] Cf. Scaffai 2017.
[5] Cf. Preciado 2022.

ysis[6] to explore the significant connections between fictional and actual environments. The protagonists in the comics engage in various attempts to meaningfully inhabit a space in which spatiotemporal relationships to the future have collapsed[7], creating what Peterle considers a negotiation between diegetic and extradiegetic realms (2021). Our analysis identifies a conceptual tension between nature/culture and semiotic/symbolic dichotomies[8], a tension that reveals how repressed natural and semiotic elements resurface in urban spaces with layered spatiotemporal meanings, as already theorized by Fisher (2013). The architectures we analyze serve dual functions: they centralize existential questions about human-environment coexistence while simultaneously offering points of utopian resistance against what Frezza (2015) describes as the present "endoapocalyptic" condition — opening dialogues with denied futures where ecological balance might be possible.

Comics and architecture

Comics – a medium that took its distinctive form during the late 19th and early 20th centuries through specific modes of production, distribution, and consumption[9] – originated within and for urban environments. Due to the medium's inherent openness to the cultural movements surrounding it, comics quickly developed an intimate connection with urban space. In the medium's recent developments, space retains its relevance and, indeed, acquires new complexities with the advent of the graphic novel, which increasingly uses space as an inner, internalized landscape, as noted by Baetens and Frey (2014). The graphic novel, indeed, is a format that, among various forms and media transformations it intersects, identifies a renewed attention to the modern subject and its evolution[10], corresponding to a productive resonance relationship with inhabited space. Additionally, comics spatializes time through its very medium-specificity (Spiegelman in Wright 2003, online), thus establishing – via the compositional architectures of layout and pagination – a close dialogue between temporal and

6 Cf. Westphal 2007.
7 Cf. Tanca 2020.
8 Cf. Haraway 2016.
9 Cf. Di Paola 2019 and Barbieri 2014.
10 Cf. Varrà 2023.

spatial registers[11]. Regarding this representational potential, comics thus positions itself as a medium of imaginative elaboration, a laboratory for experimenting with unusual architectural-narrative solutions that have (or have not) appeared in the contemporary literary landscape[12]. This is the operation proposed by the three comics discussed here: the two volumes of *Celestia* by Manuele Fior (2021), set in a dystopian and reimagined Venice; *Da sola* by Percy Bertolini (2021), a picture story in which the reader follows a subjectivity with weird and monstrous traits as they flee through the streets of a dystopian city; and *Lo schermo bianco* by Enrico Pinto (2023), a political thriller revolving around a love story where the architecture of a future Paris plays a major role. These three texts propose narratives that intersect dystopian and post-apocalyptic motifs, thematizing a widespread sentiment regarding a time devoid of future horizons, characterized precisely by its placement in a post-event scenario[13]: in *Celestia*, a «great invasion» has prompted the lagoon's inhabitants to sever ties with the mainland; in *Da sola*, constituted power persecutes the protagonist in an attempt to confine and normalize their fluid identity; in *Lo schermo bianco*, a far-right party holds power and the only opposition movement seems to lack the tools to oppose it, weakened by social, economic, and existential precariousness that primarily affects the two protagonists.

The failure of the future

These three comics are situated within a socio-cultural landscape characterized by what Fisher describes as the «failure of the future» (2012: 16) — a condition resulting from capitalism's dominance over our entire conceptual horizon, as in theorized by Fisher (2009). This contemporary condition has been theorized from multiple philosophical perspectives: from Berardi's (2017) concept of diminished «futurability», to Fisher's propositions in *Capitalist Realism*, to Hartog's (2015) «presentist» temporal regime — focused exclusively on the present — which has replaced the future-oriented «modernist» regime that characterized the late twentieth century. Frezza's (2015) notion of «endoapocalypse» effectively synthesizes this condition, describing an endemic apocalyptic sensation arising

[11] Cf. Labio 2015.
[12] Cf. Colonnese 2020.
[13] Cf. Berardi 2011.

from inhabiting an "endless ending time"[14]. This concept intersects with Paul Virilio's theories of hyperaccelerated stasis (1989) and resonates with Hartmut Rosa's analysis of «social acceleration» phenomena (2010). In this view, our society actively suppresses prospects of a future, creating a void in our collective imagination that prevents confronting the possibility of systemic collapse. However, as Lino (2014) observes, this repressed future inevitably returns in distorted forms: postmodern culture has co-opted this return, transforming it into spectacular entertainment centered on our fears — apocalyptic scenarios, catastrophes, and death become commodified spectacles rather than genuine engagements with alternative futures. In this context, science fiction becomes a reflective medium revealing our conceptual limitations while expressing cultural self-doubt during periods of profound social transformation[15]. These imaginative tensions create a paradox: our culture simultaneously fears the future and consumes representations of its worst possibilities as entertainment. Like a persistent specter, the suppressed future haunts our present — a process analogous to the psychoanalytic concept of "the return of the repressed," where denied content inevitably resurfaces. Derrida's 1993 work on Marx's heritage (*Specters of Marx*, 1994) suggests that such ghosts return from denied futures to demand justice for unrealized possibilities. Fisher extends this conceptualization of "hauntology" (namely, the ontology of a ghost) to the study of how spectral elements from lost futures persist in contemporary culture. According to Fisher, these hauntological remains serve a critical function: they reveal that our present is somehow a time "out of joint" (borrowing Shakespeare's *Hamlet* phrase quoted by Derrida) (1994), pointing toward different temporal possibilities that have been closed off. By engaging with these ghosts rather than exorcising them, we might find ways to break free from our cultural, social, and temporal impasse. Within narrative contexts, the specter functions as a conceptual metaphor (according to the seminal study by Lakoff and Johnson, 1980), capable of representing otherwise inexpressible absences, like that of a time now lost. An effective strategy for conveying these instances is cognitive estrangement[16] — a technique that defamiliarizes the known, prompting radical reconsideration of our assumptions about reality. This approach is fundamental to science fiction and dystopian genres, as Suvin ([1979] 2016) and more

[14] "Un tempo della fine, senza fine", our translation.

[15] Cf. Braidotti 2021.

[16] Cf. Scaffai 2017.

recently Malvestio (2021a) have established: in these narratives, certain physical spaces serve as repositories for unrealized futures — architectural specters of unrealized possibilities. DeLillo characterizes these as «ruins of the future» (2001) — sites that combine Orlando's concept of «obsolete objects» (1993) and the (haunting) promise of foreclosed futures. Fisher designates these places as «architectures of anachronism» (2012: 20) — spatial constructs that appear dislocated since they belong to alternative temporal trajectories. Paradoxically, these "impossible" spaces often convey greater authenticity than what has been normalized as "reality": as we will explain in the next paragraphs, when the protagonists of the three comics run across these architectural anomalies, they access potential connections with alternative futures. As readers following their journeys, we similarly engage with these possibilities, confronting the fundamental proposition that alternative conditions remain possible despite present constraints.

Rethinking dysphoric subjectivity in narrative forms

Today's individuals experience a profound sense of unease or discomfort with the world around them. Paul B. Preciado calls this condition «Dysphoria Mundi» (2022) — an intrinsic and constitutive feeling of distress touching on our very existence as subjects. This dysphoria manifests as a deep-seated disconnection from both spatial and temporal dimensions of existence. Much like Shakespeare's observation that "time is out of joint," people perceive a fundamental misalignment in their relationship to reality. This creates a significant rupture between subjects and their inherited interpretive frameworks. The conceptual tools, epistemological structures, and ontological categories that have been traditionally employed to comprehend reality have become increasingly inadequate, generating persistent feelings of displacement and alienation from our lived experience. The perceived absence of future — the sense of existing in a terminal epoch where endings have shifted from «immanent to imminent» (Benedetti 2021: 51) — fundamentally disrupts the ontological coordinates and sociopolitical frameworks that have traditionally defined subject-environment relationships. Preciado's concept of dysphoria connects with broader intellectual movements across philosophy, psychoanalysis, ecology, and literary criticism challenging Western anthropocentric paradigm. This reconceptualization transcends theoretical abstraction to transform our understanding of human agency and social change. Dysphoria, reframed beyond its clinical definition, becomes a generative starting point

for reimagining subjectivity in contemporary contexts. Traditional Western philosophy, grounded in Cartesian dualism, has constructed identity through binary oppositions (mind/body, nature/culture, human/non-human). Moving beyond these dichotomies requires more than theoretical revision; it demands radical reimagination of self-world relationships. Braidotti (2021) contends that these shifts aren't incremental adjustments within existing humanist paradigms but require transforming entire epistemological frameworks, including our conceptions of temporality and spatiality. By examining the limitations of deterministic and anthropocentric categorizations, Braidotti provocatively suggests that future pathways might emerge through artistic creativity rather than scientific rationality. Our understanding of subjectivity is profoundly reflected in narrative construction. As contemporary experience fragments across spatiotemporal dimensions, literature must reconsider its foundational assumptions — particularly its protagonist-centered approach. In *The Great Derangement* (2016), Ghosh argues that novels typically depict individuals navigating social, technical, and political contexts, but rarely represent humans as embedded within ecological systems. As Wink observes, «stories about people are one of the best technologies we have for understanding what it means to be a person. But what it means to be a person in an age of drastic ecosystemic decline of planetary extinction – is changing» (2022: 7). The crisis of fictional characters mirrors our larger identity crisis. Just as people experiencing dysphoria reject binary categories, literary characters can no longer be portrayed as isolated entities separate from their surroundings but as «ecosystemic bodies» (Hildyard 2017). While concerns about the dissolution of boundaries between figure and background, character and environment, personal and collective history are not unique to contemporary literature – similar dynamics can be observed across various historical contexts and literary traditions – the specific manifestations of these concerns in today's climate crisis and technological transformation create distinctive narrative challenges. The present moment demands that narrative forms reconsider how selfhood is represented, moving beyond traditional dichotomies to account for unprecedented scales of ecological and social interconnection. Drawing on Hildyard, Wink explains this through the concept of "two bodies":

> The two-body problem is another way of thinking about the figure-ground problem. The first body is figure, your figure, the second body is the world formerly known as ground. To be aware of having two bodies is to experience a constant toggling between self and world,

> which can be enlightening but can also bring on a sense of horror. Where does the self begin and end? […] The old feminist adage "the personal is political" applies here [...] It's that many specific political problems today are due to the fact that planetary systems are more giant and more interconnected than the human brain can grasp, and yet every(first)body knows we are wound up in them. In this situation, making connections across scales through stories is a political project in itself (Wink 2022: 17-18)

What emerges is an interconnected network of meaning founded on permeable boundaries between knowledge domains and what Barad (2007) terms "intra-action" among reality's components. Ecocriticism, feminist theory, philosophy, and literary studies converge to conceptualize a non-unitary subjectivity in perpetual formation: a «nomadic subject» (Braidotti 1994) not attempting to transcend instability but embracing it as generative potential — a fluid identity that traverses boundaries, inhabits contradictions, and constitutes itself through relational processes rather than isolation. The nomadic subject recognizes that identity formation occurs not through establishing fixed positions but through dynamic movement across conceptual, physical, and experiential territories — making meaning precisely in the spaces between established categories. To fully grasp this conceptual transformation, we must reconsider how bodies relate to space and time as fundamental perceptual frameworks. Material ecocriticism[17] provides an essential theoretical approach, replacing Ghosh's criticized figure-background model with a subject entangled with its material and discursive environment. The materialist perspective dissolves traditional boundaries between language and physical reality, between meaning and matter. Drawing from Barad's agential realism (2007), this approach understands phenomena as emerging from "intra-actions" where material and discursive elements co-create each other. Crucially, agency extends beyond human capability — all material forms possess inherent capacity to affect human and non-human existence alike. Reality thus emerges as a non-hierarchical flow of interconnected material and conceptual forces. Ecocritical materialism bridges the nature-culture divide by demonstrating how diverse forms of matter — bodies, elements, spaces, organic and inorganic substances — interact with human experience to create material-semiotic networks in which matter is "readable" and functions as both

[17] Cf. Iovino and Opperman 2014.

text and within texts[18]. This approach conceptualizes the material world not as passive but as inherently expressive. Analyzing future-past architectures in our three comics becomes particularly fascinating within this framework. These buildings create what Colonnese calls «short circuits» (2020) between real places and estranged artifacts, an interaction enhanced «through the entangled territories of material and discursive, natural and cultural, biological and textual» (Alaimo 2008: 238)

Spectral architectures, marginal bodies

In this light, by functioning as bodies in dialogue with another (spatial, architectural, and phantasmatic) corporeality, the protagonists of the three case studies examined generate effects of meaning we aim to explore. Manuele Fior's *Celestia* is certainly the comic richest in these future-past architectures: the author incorporates into the lagoon landscape a house designed by Frank Lloyd Wright for the Masieri Memorial on the Grand Canal (2021: 22), a city hospital conceived but never realized by Le Corbusier (107), and finally, when Pierrot and Dora, the two protagonists, flee from Celestia (the city in the Venetian lagoon now separated from the rest of the world) and reach the mainland, they enter a labyrinthine castle inspired by Ricardo Bofill's Muralla Roja (122). This is not the only castle they encounter: such defensive structures, now semi-abandoned, dot the lagoon and house the few alienated survivors of the "great invasion", the catastrophic event that serves as the backdrop to the narrative. Here, inside this structure, Dora and Pierrot meet a child who guides them to the refuge where new generations gather, who have developed a new telepathic communication mode based on empathy (137-ss.). Shortly before reaching this building, Dora and Pierrot awake on a deserted beach where the protagonist finally relives the trauma of his mother's death, who worked precisely in the hospital designed by Le Corbusier. In *Celestia*, then, these re-imagined spaces within the lagoon landscape enshrine the presence of an unrealized future rooted in an unresolved past: from the new generations developing a new way of communicating, to Pierrot's mother, who disappeared precisely during the explosion of the bridge that separated the city of Celestia from the mainland — the act that sanctioned a closure to the characters' future horizon. The connection between abandoned landscapes and unresolved grief is also present in Enrico Pinto's *Lo schermo bianco*. In

[18] Cf. Iovino 2014.

this case, the architecture around which the plot develops is the Bibliothèque Nationale de France: an existing building in Paris, designed by Dominique Perrault and composed of four large library towers at the corners with a central space containing an inaccessible garden (though recently it has become possible to visit it through guided tours). Enrico Pinto constructs an alternative narrative around this building: it was designed by Philippe Legrand, a renowned architect who mysteriously disappeared years earlier, whose daughter, Sistine, works in the same architectural firm as the protagonist, Salvo. The library garden, then, serves as a safe refuge for her, a corner of the city that cannot be colonized by the rampant urbanization processes in the dystopian Paris depicted by Pinto (2023: 90-ss). Indeed, this is a place where Sistine approaches the memory of her missing father. When she disappears in a terrorist attack, Salvo finds himself in a similar dynamic, projecting Sistine's presence into the garden, a space he visits hoping to find her alive. After all, the two characters both recognized the space as a shelter – like Adam and Eve in an inaccessible corner of the urban fabric, outside the space and time of the dystopian city, entertaining the (utopian and paradoxical) idea of moving there to live "come dei selvaggi" (81; to live as wild beings). In *Da sola*, the protagonist refuses any binary oppositions: gender fluid, neither completely human nor animal, neither adult nor child. They escape from the hospital where doctors wanted to study and 'normalize' their fluid identity, wandering through deserted brutalist buildings and dancing a *danse macabre* with a group of skeletons in a cemetery (Bertolini 2021: n.p.). The narrative concludes with the creature returning to the doctors' deflagrating in an explosion of color that invades the city. An initial point of interest is the non-functional aspect of architectural structures depicted by the three authors in opposition to the urban contexts that serve as narrative backgrounds: the city of Celestia in Manuele Fior's work is isolated from the rest of the world and immobilized in a post-apocalyptic temporality, a situation undermined by the architectures we have mentioned, coming from another time both diegetically (as part of a removed pre-catastrophic past) and extra-diegetically, as recognizable projects never realized within the lagoon landscape. Enrico Pinto's Paris juxtaposes the secret space of the inaccessible garden against policies of redevelopment and gentrification implemented by the dystopian far-right government — policies epitomized by events surrounding the Les Halles forum, once "le ventre de Paris" and a working-class market district, subsequently surrendered to private interests and became a «monster» (Pinto 2023: 78); and finally, in *Da sola*, the opening dystopian spaces (guarded streets, hospital, mansion) create a stark visual opposition with

the deserted brutalist city depicted in dramatic chiaroscuro, as the protagonist creature traverses the marginal spaces of this urban landscape. The architectures we have identified, consequently, operate as an elsewhere, a heterotopia[19] whose spatio-temporal connotations manifest that anti-functional «repressed» previously identified by Orlando (1993). Only by going through these "architecture of anachronism" do the protagonists dialogue with their own repressed emotions: the loss of the mother in Manuele Fior, significantly linked to the event that establishes a before and after in the history of *Celestia*; Sistine's father and then Sistine herself in *Lo schermo bianco*, whose disappearance forces Salvo to reflect on the choice of designing a contradictory and inaccessible space — which thematizes the impossible purpose of architecture of building truly habitable spaces, reconciling the opposition between nature and culture, while accepting the inevitable ruin of what had been created; finally, in *Da sola* the creature reaches a graveyard, an archetypal location of Foucault's non-functional heterotopia, an environment linked to death, to the natural deterioration of humanity and the world, the site of a repression that is both social and urban. Throughout these narratives, protagonists' interactions with their surroundings establish a tension between two spatial dynamics: failed efforts to claim and inhabit everyday environments versus successful occupation of heterotopic domains where they discover viable dwelling possibilities[20]. In all three works, protagonists are forced to escape their original settings due to oppressive mechanisms that enhance the dystopian atmosphere — mechanisms specifically targeting their autonomy, self-definition, and temporal horizons. These everyday spaces are characterized by repetition[21] and self-preservation, that prevent meaningful connection or identification by the main characters, compelling them to explore alternative locations. They seek spaces that accommodate disruption and contingency—environments where temporality remains unfixed and resists pure functionality. Our hypothesis is that in these places, characters can engage in dialogue with a time that has been excluded from the environment they inhabit, composed of those spaces where their «endoapocalyptic» daily life unfolds (Frezza 2015). In *Celestia*, the unrealized architectural projects materialize a future that Venice denied itself, connecting Pierrot's personal trauma to the collective rupture that isolated the lagoon. The deserted

[19] Cf. Foucault 1986.
[20] Cf. Tanca 2020.
[21] Cf. Schneider 2010.

beach where Pierrot confronts his mother's death operates as a liminal zone where past trauma and foreclosed futures intersect spatially. Similarly, in *Lo schermo bianco*, the inaccessible garden functions as what Pinto's protagonist explicitly recognizes as a temporal refuge – a space where the accelerated temporality of neoliberal urban development cannot penetrate. The brutalist structures in *Da sola* embody a similar temporal contradiction: they are architectural remnants of mid-century welfare state aspirations, now abandoned spaces that provide sanctuary precisely because they have been excluded from productivity and surveillance. This is effectively a missed future: that of a historical temporality that accepts the decay of things, the passage of time, and ultimately, death, also made explicit by the connection of these environments with unresolved grief. To personal trauma, however, is superimposed the social trauma of inhabiting a time "out of joint", homogeneous and alienated, detached from the materiality of nature (as is Celestia, or the shopping center that stands in place of Les Halles). All places linked to a denied future, on the other hand, have a connection with nature: the deserted beach of Manuele Fior, followed by the architecture where children live, it's a promise of a future in which empathic communication ends conflicts, significantly housed in a palace without clear boundaries, composed of terraces as far as the eye can see; the garden of the National Library hosts an untouched and inaccessible garden, a yearning for an impossible future in communion with nature; finally, in *Da sola* not only the cemetery serves as an alternative elsewhere to the city, but the brutalist buildings stand out as architectural residues of an expressive experimentalism that looked to the future and, at the same time, as symbols of welfare and social security policies which in those buildings found form, and that have been progressively erased by the advance of liberalism and its extractive policies[22].

Here the non-functionalized time allows an unanticipated transgression of boundaries, a wandering that is also a *rêverie*, «a movement of thought» (Bachelard 1994) that allows characters to identify an 'elsewhere' in space-time. Such a possible future (and this, as we know, is a central node of the conceptual metaphor of the specter) is inextricably linked to the past and, basically, to the passage of time. Pierrot and Dora reveal the presence of new inhabitants on the mainland with whom to make contact, bringing Celestia out of isolation; Salvo processes the grief of Sistine's disappearance and discovers the mystery that hovered around Philippe

[22] Cf. Rosa 2010.

Legrand's disappearance; while the creature of *Da sola* explodes in an avalanche of colors, a true attack on the urban space of the city in which they were constrained.

What's particularly striking is how the three protagonists, through their wandering, walking, and ultimately becoming lost and merging with their surroundings, explore a journey of self-discovery that — operating outside deterministic frameworks — embraces disorientation as a path to understanding. This approach recalls de Certeau's (2002) theorization of walking as a spatial practice that creates meaning through bodily movement, transforming abstract urban plans into lived experience. The protagonists' movements through heterotopic spaces enact what Bachelard (1994) describes as a sort of poetic wandering – a mode of engagement that privileges intuitive, affective connections over rational navigation. In *Lo schermo bianco*, the protagonist appears to drift passively, propelled by forces beyond his control. This state prevents him from resolving his political, professional, and existential uncertainties, leaving him disconnected from both space and time. It is only through his encounter with Sistine, followed by his entry into the semi-forbidden "artificial eden" at the BnF, that a dormant wildness within him finally awakens. This is the same place to which Salvo will return and lose himself in search of clues regarding Sistine's disappearance. The entire narrative evokes «il vuoto» (the void) and «lo sparire» (the disappearing) as conditions of escapism from the symbolic regime of reality: «Sarebbe così facile» (How easy it would be) (Pinto 2023: 56), thinks the protagonist while reflecting on «la chiamata del vuoto» (56; The call of the void) that is, the intrusive thought of ending his existence. The void is the element that links the intra-action between character and environment (whose architectural correlative is manifested by the monstrous "ventre de Paris" of Les Halles). The close metaphorical connection between environment and subject is evoked in *Lo schermo bianco* rather explicitly by Sistine's aunt, the architect Legrand who will finally be discovered to be responsible for the terrorist attacks: «Le persone, come gli edifici sono più interessanti quando non sono finite. All'inizio siamo tutti innocenti, pieni di ideali, poi ci consegnamo al tempo, all'usura del quotidiano. Come gli edifici ci facciamo piovere e pisciare addosso, andiamo in rovina!»[23] (305). These words not only evoke architecture's ghostly

[23] «People, like buildings, are most interesting when they are unfinished. In the beginning we are all innocent, full of ideals, then we surrender to time, to the wear and tear of everyday life. Like buildings we get rained on and pissed on, we fall into ruins!», our translation.

qualities but also highlight how both buildings and bodies are porous and subject to natural decay. This suggests a shared materiality between architectural and bodily existence—a connection that recalls forms of existence prior to language. This pre-verbal connection is further reinforced by Sistine's enigmatic words to Salvo, which persistently trouble the protagonist: «Dimmelo tu cos'è più reale. Quello che vedi o quello che senti?»[24] (345), a suggestion to get lost in order to find oneself, to abandon meanings and embrace perception that is masterfully represented by Pinto in the closing panels of the comic, in which we follow a last dreamlike walk of the protagonist on the traces of Sistine, in a mutable environment that gradually incorporates the protagonist himself and that from the subway station transforms into the forest of the national library and finally into virtual reality, a mental space in which the protagonist finds Sistine and the two blend with the environment. On the same thematic track, it is interesting to observe how Manuele Fior establishes an illuminating parallel between Venice and the cerebral structure: «Venezia assomiglia sì a un labirinto, ma [...] la struttura non solo di Venezia ma di tutta la laguna, con le sue anse, ricorda una forma cerebrale»[25] (Fior in Marzullo 2020, online). The author further highlights how the *vaporetto*, in its defined trajectory, represents «l'unico pensiero razionale che attraversa il mondo del subconscio, del disorientamento e della contraddizione»[26] (*ibid.*). This metaphor establishes from the beginning a profound correlation between architectural space and psychic space. Among the various architectures inserted in *Celestia*, Le Corbusier's Venetian hospital becomes a temporary refuge for the protagonists during a stormy night. The biographical dimension intertwines with the architectural one when the professional link between the protagonist's mother and the hospital structure is revealed in a space of emotional resonance, in what is a form of architectural regression to the maternal womb[27]. As Pierrot and Dora navigate through the maze of Muralla Roja, Fior deliberately challenges traditional mythic storytelling patterns. Rather than confronting a monster at the center of this labyrinth, as classic myths would suggest, Pierrot instead meets a telepathic child who represents a funda-

[24] «You tell me what is more real. What you see or what you feel?», our translation.

[25] «Venice does resemble a labyrinth, but [...] the structure not only of Venice but of the entire lagoon, with its loops, resembles a brain shape», our translation.

[26] «The only rational thought that crosses the world of the subconscious, disorientation and contradiction», our translation.

[27] Cf. Colonnese 2020.

mental, primal form of connection. This encounter prompts Pierrot to embark on an internal psychological journey, bringing suppressed emotions to the surface. This emotional transformation is visually symbolized when he loses the tear on his cheek — his defining feature — while bathing in the sea, representing a moment where rigid identity dissolves into something more fluid and connected. The story's color palette gradually shifts from bright, intense colors to softer, more subtle tones, mirroring this evolution toward a new type of consciousness. The telepathic children's community that Pierrot and Dora encounter represents an emerging model of identity that moves beyond individual isolation toward a collective, interconnected form of being: «Il mio nome è bambino, ma nel futuro mi chiameranno uomo e poi con altri nomi alcuni dei quali non sono stati ancora inventati»[28] (Fior 2021: 188-189). The «lingua dimenticata» (the forgotten language) that «si diffonderà sulla terra ferma» (will spread to the mainland) pronounced chorally by this new interconnected entity evokes a return to the semiotic that is also a projection towards a post-human future, where the boundaries between individuals, and between human and non-human, dissolve into a new form of collective consciousness. This dimension is evoked in a disruptive manner by the hybrid figure that traverses the pages of *Da sola*, whose words are drawn from the diaries of Vaslav Nijinsky. Similarly to the community of telepathic children, their voice emerges as a manifesto of a new form of bodily and incarnate knowledge: «Io sono semplice non bisogna pensarmi. Bisogna sentirmi e comprendermi attraverso i sentimenti. Io sento prima di vedere. [...] io non sono la trance io sono sentimento in trance. Io sono la carne io sono il sentimento [...] Io sono il sentimento incarnato non l'intelligenza incarnata»[29] (Bertolini 2021: n.p.). In this story, the character's search for identity unfolds through a gradual transformation that affects both their physical form and their surroundings. The creature begins by exploring harsh, concrete brutalist buildings, while simultaneously experiencing a breakdown and reconstruction of their own body — a process mirrored by the increasingly fragmented layout of the comic panels themselves. This transformation reaches its climax

[28] «My name is child, but in the future they will call me man and then by other names some of which have not been invented yet», our translation.

[29] «I am simple one does not have to think me. One has to feel me and understand me through feelings. I feel before I see. [...] I am not trance I am a feeling in trance. I am flesh I am feeling [...] I am feeling embodied not intelligence embodied», our translation.

at a crucial moment: when the character dives from a diving board into an expansive pink pool. When they emerge from this symbolic rebirth, they appear as multiple shadowy figures rather than a single being. This multiplication is reinforced by a repetitive, prayer-like text that blurs the traditional boundaries between the self and everything outside it: «io con te e tu con me noi siamo voi e voi siete in me tu vuoi me e lui sei tu io sono lui e sei in me tu noi siamo voi loro sono te, te, te, te, te»[30] (n.p.). Bertolini portrays a sense of self that rejects fixed boundaries and specific shapes, instead growing beyond its normal limits and blending with its environment. This expanded understanding of identity is deeply connected to the concept of death, which is presented not as a final endpoint but as one phase in an ongoing process of physical transformation and renewal. The body becomes part of a larger material cycle rather than a self-contained unit: «So che la terra è calore senza calore non ci sarebbe pane. Capisco che la terra è putrefazione. So che senza putrefazione non c'è pane. Io son terra tu sei terra io son terra e tu sei me [...] con la morte, con la morte ho sconfitto la morte»[31] (n.p.). Bertolini's revisitation of the medieval *Totentanz* takes on an ecological and posthuman significance here. If in tradition the macabre dance served as a memento of the universality of death, in Bertolini it becomes a metaphor for the deconstruction of anthropocentric exceptionalism. The dancing skeleton is no longer just a symbol of human transience, but a manifestation of the material continuity between bodies and environment, between organic and inorganic. Through this complex orchestration of elements, Bertolini stages not so much the simple dissolution of the self as its expansion into a network of material and semiotic relations. The permeable and ever-changing body presented in these pages represents matter that simultaneously tells stories and becomes the subject of stories, revealing narratives of interconnection and constant transformation. Death itself is thus reconceptualized not as an end but as part of what Haraway (2016) would define as a «becoming-with», a process of co-evolution and co-emergence with other forms of materiality. These imagined buildings and the characters' movements through them invite us to rethink our rela-

[30] «Me with you and you with me we are you and you are in me you want me and he is you I am him and you are in me you we are you they are you, you, you, you», our translation.

[31] «I understand that the earth is heat without heat there would be no bread. I understand that the earth is rot. I know that without putrefaction there is no bread. I am earth you are earth I am earth and you are me [...] with death, with death I defeated death», our translation.

tionship with space and time, using the comic medium's capacity to question accepted reality. Comics are especially effective here because they narrate movement through visual-spatial language. When characters explore these places—following secret routes, dancing, getting lost, or seeking refuge—their physical journeys are visually translated into the reader's own movement across the page layout. In *Celestia*, Fior employs watercolor washes and fluid panel borders that dissolve architectural boundaries, visually enacting the permeable relationship between character and environment. It is no coincidence that, in the sequences outside the city of Celestia, a real revolution develops from a color perspective, with larger panels that enclose endless horizons in light and vivid colors, very different from those with which Manuele Fior painted the narrow alleys of Celestia. In other words, in this case, the space conveys a possibility of openness and dialogue with the characters even in its representative and semiotic elements, such as color and layout. Bertolini's stark black-and-white contrasts in *Da sola* create visual rhythms that mirror the protagonist's physical transformation. The layout, on the other hand, consists of full-page or half-page panels, a device that enhances two aspects of the comic: the dialogue with the spaces, which can develop into large splash pages, and the rhythm, which accompanies the protagonist's dance, allowing them to interact effectively not only with the diegetic space of the buildings, but also with the semiotic space of the page. The character of Percy Bertolini, in fact, travels between the boundaries of the panels, developing shadows, doubles, and projections of themself that multiply in the layered spatiality of the text. On the other hand, Pinto's use of full-page spreads in *Lo schermo bianco* for the BnF garden sequences emphasizes the spatial otherness of these heterotopic refuges. At the same time, his stylistic choice allows for a close dialogue between the protagonists and their context: Pinto uses the same subtle and recognizable line for characters and environments, creating a reinforced and renewed porosity between the two. Salvo's hand, which draws portraits of people he meets on the subway, is the same hand that draws the streets, buildings, and garden of the BnF, and it is the same hand that does not finish the portrait of Sistine, who has disappeared into the city and may even be a secret inhabitant of that garden. In Enrico Pinto's case, the drawing style, rather than the layout, acts as a bridge capable of allowing the characters to fade into the diegetic space and vice versa. Following Giada Peterle's (2021) perspective, comics function as spatial practice — not merely telling stories but offering "counter-narratives" about our spaces and our relationships to them. As readers engage with these comics, they too inhabit and experience these spaces, generating new

meanings that prompt reconsideration of everyday spatial and temporal experiences. This process exemplifies de Certeau's (2002) theory that walking creates space just as speaking creates language. When comic characters move through abandoned or obsolete places—buildings that represent forgotten visions of the future—they acknowledge and meaningfully connect with these spaces. Similarly, as readers move their eyes across the comic page, they too experience and understand the spatial practices, journeys, and negotiations depicted in these visual sequences.

Conclusion

The three works analyzed deploy architecture as «figurations» (Braidotti 1994) — theoretical-political tools that challenge binary thinking and humanist individualism — and create virtually utopian spaces within dystopian frameworks. These spaces function as metaphors for the characters' inner condition, embodying a paradox: they symbolize lost futures while also offering essential tools for opposing contemporary reality. The concept of 'future-past' introduced in the opening section finds its fullest articulation in these heterotopic architectural spaces. In Celestia, the unrealized projects of Wright and Le Corbusier materialize as spectral presences that embody what Venice might have become – modernist visions that the city rejected, now returning to haunt its post-catastrophic isolation. These architectures represent futures that were once possible but never actualized, creating what Fisher (2013) describes as hauntological traces that persist precisely because they were denied. Similarly, the brutalist structures in Da sola embody a past future of mid-century social democracy – architectural manifestations of welfare state aspirations that have been systematically dismantled under neoliberalism. The inaccessible garden in Lo schermo bianco represents an impossible reconciliation between nature and urban development, a utopian space that exists physically but remains functionally excluded from Paris. These 'future-past' architectures operate as temporal anachronisms that reveal the foreclosed possibilities of our present condition. These three works suggest the constitution of a post-dialectical subjectivity through modes of perceiving and traversing space-time that Stacy Alaimo (2016) would define as «ecodelic». The structure of these works—with their open endings that drift into dreamlike territory—actively resists what Baccolini and Moylan (2003) term 'anti-utopian despair.' Instead, they embrace forms of militant, collective, grassroots resistance, thereby embodying the critical and ultimately utopian dimen-

sion that defines contemporary dystopian fiction. Contemporary science fiction, as Braidotti (2021) observes, has evolved from earlier forms that envisioned idealized futures to instead mirror our current disorientation within rapidly shifting social and technological landscapes. This approach makes our present reality seem strange and unfamiliar while generating productive feelings of unease. Building on Foucault's work, De Lauretis (1980) argues that these kinds of narratives transcend simple utopian/dystopian oppositions, moving toward heterotopic spaces where conflicting meaning systems can coexist and challenge singular notions of selfhood. Both the characters and environments in these comics exhibit qualities of openness, permeability, and adaptability. This encourages us to view identity not as fixed but as an ongoing material process, and to imagine connections between fictional worlds, actual environments, and human imagination through what Haraway (2016) describes as «becoming-with». The theoretical framework we have developed – integrating hauntology, material ecocriticism, and geocritical analysis – proves particularly productive when applied to comics as a medium that inherently spatializes time. Our attention shifts away from isolated individual subjects toward the interconnected relationships that have always existed among different forms of being and consciousness.

Works Cited

Alaimo, Stacy, "Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature", *Material Feminisms*, Eds. Stacy Alaimo – Susan Hekman, Bloomington, Indiana University Press, 2008: 237-264.

Alaimo, Stacy, *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016.

Baccolini, Raffaella – Moylan, Tom (eds.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, Abingdon, Routledge, 2003.

Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Boston (MA), Beacon, 1994.

Baetens, Jan – Frey, Hugo, *The Graphic Novel: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham NC, Duke University Press, 2007.

Barbieri, Daniele, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci, 2014.

Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

Berardi "Bifo", Franco, *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*, London, Verso Books, 2017.

Berardi "Bifo", Franco, *After the Future*, Chico (CA), AK Press, 2011.

Bertolini, Percy, *Da sola*, Torino, Diabolo, 2021.

Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.

Braidotti, Rosi, *Madri, mostri, macchine*, Roma, Castelvecchi, 2021.

Cavallone, Valeria, «Leggere le rovine», in *Qui? Come abitare oggi?*, a cura di Hamelin, Bologna, Hamelin, 2023: 51-64.

Colonnese, Fabio, "La seconda vita delle architetture incompiute nei fumetti. Manuele Fior e *Celestia*", in *I linguaggi grafici dell'illustrazione*, Eds. Enrico Cicalò – Ilaria Trizio, Sassari, Università degli Studi di Sassari, 2020: 538-565.

Coole, Diana – Frost, Samantha (eds.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham NC, Duke University Press, 2010.

Crary, Jonathan, *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*, London (UK), Verso, 2013.

De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, Oakland (CA), University of California Press, 2002.

De Lauretis, Teresa, "Signs of w(a)onder", in *The Technological Imagination: Theories and Fictions*, Eds. Teresa de Lauretis – Andreas Huyssen – Kathleen Woodward – Madison, Coda, 1980.

DeLillo, Don, "In the Ruins of the Future", *The Guardian*, 22 December 2001, https://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo, online (last accessed 12/05/2025).
Derrida, Jacques, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, London, Routledge, 1994.
Di Paola, Lorenzo, *L'inafferrabile medium. Una cartografia delle teorie del fumetto dagli anni Venti a oggi*, Napoli, Alessandro Polidoro Editore, 2019.
Fior, Manuele, *Celestia*, Quartu Sant'Elena, Oblomov, 2021.
Fisher, Mark, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester, Zero Books, 2013.
Fisher, Mark, "What Is Hauntology", *Film Quarterly*, 66.1 (2012): 16-24.
Fisher, Mark, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books, 2009.
Foucault, Michel, "Of Other Spaces", *Diacritics*, 16.1 (1986): 22-27, https://doi.org/10.2307/464648.
Frezza, Gino, *Endoapocalisse. The Walking Dead, l'immaginario digitale, il post umano*, Cava de' Tirreni (SA), Area Blu Edizioni, 2015.
Ghosh, Amitav, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.
Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham (NC), Duke University Press, 2016.
Hartog, François, *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*, New York (NY), Columbia University Press, 2015.
Hildyard, Daisy, *The Second Body*, London, Fitzcarraldo Editions, 2017.
Iovino, Serenella – Oppermann, Serpil (eds.), *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014.
Labio, Catherine, "The Architecture of Comics", *Critical Inquiry*, 41.2 (2015): 312-343.
Lakoff, George – Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 1980.
Lino, Mirko, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere, 2014.
Malvestio, Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021(a).
Malvestio, Marco, «Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo», *Narrativa* [Online], 43 (2021b), https://doi.org/10.4000/narrativa.421.
Marzullo, Sara, «Architettura del fumetto. Da *Celestia* a *L'intervista*, una conversazione con Manuele Fior», *Il Tascabile*, 27/04/2020, https://www.

iltascabile.com/linguaggi/architettura-del-fumetto/, online (last accessed 12/05/2025).
Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
Peterle, Giada, *Comics as a Research Practice: Drawing Narrative Geographies Beyond the Frame*, London, Routledge, 2021.
Pinto, Enrico, *Lo schermo bianco*, Roma, Coconino Press, 2023.
Preciado, Paul B., *Dysphoria Mundi*, Roma, Fandango, 2022.
Rosa, Hartmut, *Alienation and Acceleration: Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*, Aarhus, Aarhus University Press, 2010.
Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
Schneider, Greice, "Comics and Everyday Life: From Ennui to Contemplation", *European Comic Art*, New York, Berghahn Books, 2010: 37-63.
Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979), Vancouver, Peter Lang, 2016.
Tanca, Marcello G., *Geografia e fiction. Opera film canzone fumetto*, Milano, Franco Angeli, 2020.
Varrà, Emilio, «Un nuovo modo di abitare nel fumetto?», in *Qui? Come abitare oggi?*, a cura di Hamelin, Bologna, Hamelin, 2023: 9-16.
Virilio, Paul, *The Aesthetics of Disappearance*, Los Angeles (CA), Semiotext(e), 1991.
Westphal, Bertrand, *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, London, Palgrave Macmillan, 2007.
Wink, Elvia, *Death by Landscape: Essays*, New York, Soft Skull Press, 2022.
Wright, Sarah H., "Spiegelman's Art Is Dark and Demanding", *MIT News*, 19 March 2003, https://news.mit.edu/2003/spiegelmans-art-dark-and-demanding, online (last accessed 12/05/2025).

The Authors

Claudia Cerulo is postdoctoral researcher in Comparative Literature at Universitas Mercatorum on a project on AI and comics. She previously worked at the University of Naples on the project PANIC – Post Apocalyptic Narratives in Italian Culture. She holds a PhD Literature from the University of Bologna. Her research interests include psychoanalysis, autobiography, feminist philosophy, and comics studies. She is a member of the research group SnIF (Studying 'n' Investigating Fumetti).

Email: claudia.cerulo@unimercatorum.it

Rodolfo Dal Canto is PhD student at the University of L'Aquila, with a project on the absence of the future in contemporary Italian comics production through the Derridean notion of hauntology. He graduated in Italian Studies at the University of Bologna with a thesis on the comics narrative of urban transformation processes. He is an editor for the website «Lo spazio bianco» and the magazine «Le sabbie di Marte». He is a member of the Italian comics research group SnIF (Studying 'n' Investigating Fumetti).

Email: rodolfo.dalcanto@graduate.univaq.it

The Article

Date sent: 30/04/2025
Date accepted: 31/08/2025
Date published: 30/11/2025

How to cite this article

Cerulo, Claudia – Dal Canto, Rodolfo, "Architectures from Future-Past. Glimpses of Utopia in Dystopian Italian Comics", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025) : 85-108, http://betweenjournal.it/

Hope Deferred: Post-Apocalyptic Fiction as Anti-Utopia

Rachele Cinerari

Abstract

This paper explores contemporary post-apocalyptic narratives as cultural metaphors reflecting anxieties about societal collapse, environmental crisis, and the future. It argues these narratives often function as anti-utopias, depicting inevitable catastrophe and fostering fatalism rather than radical alternatives. Using a materialist and sociological approach, the study examines the epistemic role of post-apocalyptic literature, analyzing how these works bridge literary form and socio-political context. Case studies from Italian and international novels reveal a pattern grounded in realism and extra-literary references, warning of ecological and technological dangers but seldom imagining paths to transformation. This tension underscores a cultural crisis of imagination, where the apocalypse is both metaphor and reality, challenging hopeful futures in literature and society. Yet, feminist utopias present alternative visions, imagining new societies beyond collapse and inspiring change.

Keywords

Antiutopia, Kulturwissenschaft, Feminist utopia, Cultural studies, Crisis of imagination

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6632

CC BY

Hope Deferred: Post-Apocalyptic Fiction as Anti-Utopia

Rachele Cinerari

1. Crystallization of imagination

In recent decades, post-apocalyptic narratives have emerged as one of the dominant cultural metaphors of the contemporary era. From McCarthy's *The Road* to *Mad Max: Fury Road*, from *The Last of Us* to *I Am Legend*, the end of the world is imagined and depicted with a persistent fascination. However, what stands out is that many of these narratives seldom envision a radically different "after." And when they do, it is often a future that is inherently dystopian, marked by poverty, dictatorship, annihilation, or desertification in the wake of societal collapse.[1]

Popular contemporary narratives are deeply shaped by visions of a ruined future. The widespread appeal of post-apocalyptic fiction can be better understood when viewed in relation to the specific anxieties of the time periods in which they emerge[2]. While it is true that the realm of fiction is not always directly connected to reality, we maintain that a kind of 'Zeitgeist' – shaping fiction culturally, ethically, and economically – does indeed exist. Everything seems to suggest that we are living in the end times, that the apocalypse *is* now. In such a context, how can one possibly escape it?

«The apocalyptic imagination has a tendency to conceive the world in starkly dualistic terms» (Wallis 2006: 28) and, as clearly underlined by Florian Mussgnug «Last man fictions thus naturalize the cultural legacy of religion in modern secular life, placing a consistent emphasis on what we

[1] This research is part of the PRIN PNRR 2022 project «PANIC. Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)», funded by the European Union – NextGenerationEU, Mission 4, Component 1, n. P2022XNY2M, CUP E53D2301893, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara and Università degli Studi di Napoli Federico II.

[2] Cf. Doyle 2015; Tate 2017.

may call [...] the post-apocalyptic» (2012: 334). The idea of the last man on Earth – whether he is the one who will preserve the existence of humanity or fail to survive the apocalypse – runs through numerous texts and across multiple literary traditions. Contemporary apocalyptic narratives, particularly those centered on the figure of the "last man," translate religious, moral, and cultural concepts into a secular and biological framework (Mussgnug 2012), presenting them as if they were natural, inevitable, or biologically determined. The apocalypse, originally a theological event, is reformulated as a natural or scientific phenomenon: viruses, nuclear wars, ecological disasters. What these narratives are primarily concerned with is not the apocalypse itself, but the way in which it is "naturalized."

As we move closer to the focus of our analysis – namely, the literary domain – we can say that post-apocalyptic narratives operate in a suspended dimension between the obsessive repetition of trauma and the crystallization of an imaginary that seems incapable of thinking about the future beyond catastrophe. The individual, besieged by consumer society, becomes entangled in a viscous discourse that obstructs the reorganization of knowledge and the reimagining of the world. From a materialist perspective, some intellectuals argue that the post-apocalyptic narrative functions as an extension of capitalism and neoliberalism – a narrative device that, rather than inciting action, induces paralysis, the obsessive repetition of trauma, according to Smith, does not stimulate transformation but rather produces an effect of immobility, trapping the imagination in a present with no future[3]. The lack of a long-term temporality prevents us from imagining a different horizon: catastrophe is not imminent, but immanent. The critical theory related to certain narratives – literary, but also media-related – concerning post-apocalyptic imaginaries deals with the power of the apocalyptic metaphor, whose eschatological value has been particularly challenged by environmental movements[4]. At the same time, it also interrogates the problematic nature of "clichéd optimism" (cf. Berlant 2011).

This paper's focus will be the analysis of the epistemic value of contemporary post-apocalyptic novels, as well as their relationship with the extra-literary and sociological context, attempting a materialist and sociological analysis. Literary texts will not be treated as mere testimonial documents; instead, their fictional dimension will be considered, striving to maintain a balance between the internal (literary) and external (extra-literary) levels of

[3] Cf. Smith 2022.

[4] Cf. Friederici 2022.

formal construction – an approach that is also essential for conducting sociological analysis[5]. Particular attention will be paid to referential elements that function as bridges between the literary and extra-literary realms. The interaction between these two levels is not neutral; rather, it actively contributes to constructing a sense of the present – one that can either reinforce a state of immobilism or open up possibilities for interpretation and transformation.

2. Anti-utopia

Post-apocalyptic narrative paradigms have been highly prominent in mass culture for at least the past two decades, representing one of the main drivers in fields such as cinema, but also in literature. They appear to follow a fairly consistent trend across the cultural sector, having achieved considerable success in the Anglophone world – primarily in the United States – before being transposed or adapted in Europe and subsequently within individual national contexts. The Italian landscape offers a clear example of how certain forms, structures, and discourses have been introduced into the European and then national context with slight modifications, mostly related to setting. In Italy specifically, as Marco Malvestio points out, it is «highly significant that mainstream authors never seem to acknowledge Italian science fiction writers among their influences, but rather appear more influenced by Anglo-American authors, if not by cinema itself» (2012: 10).

Given that these are high-consumption forms of artistic and literary production, following the theoretical framework of Fredric Jameson, one can speak of a form of "political unconscious" underlying artistic productions. The role of literary critics is also to attempt to

> detect and to reveal – behind such written traces of the political unconscious as the narrative texts of high or mass culture, but also behind those other symptoms or traces which are opinion, ideology, and even philosophical systems – the outlines of some deeper and vaster narrative movement in which the groups of a given collectivity at a certain historical conjuncture anxiously interrogate their fate, and explore it with hope or dread. (Jameson 1982: 282)

This is not a matter of relying on mere "hermeneutics of suspicion" – a tool Rita Felski (2015) has already shown to be insufficient for literary criticism – but rather of pursuing an analysis that considers literary works

[5] Cf. Sapiro 2014.

also as products of a specific social and cultural hummus as well as market commodities.

What Jameson asserts regarding the analysis of science fiction seems far more fitting to describe the current state of post-apocalyptic narratives, in which the connection between narrative and the future – and the value of these narratives as a form and a kind of knowledge – is not their ability to vividly imagine or sustain visions of the future. Rather, their aim appears to be to repeatedly reveal and describe our inability to truly envision the future. We are distant – not only in chronological terms – from Bloch's vision of the «Prinzip Hoffnung» or from the sense of possibility depicted by Musil in *The Man Without Qualities* (where social critique was also profoundly present) – distant from the capacity to conceive of radical alternatives and genuine otherness. Most contemporary post-apocalyptic literature, «setting forth for the unknown, finds itself irrevocably mired in the all-too-familiar, and thereby becomes unexpectedly transformed into a contemplation of our own absolute limits» (Jameson 1982: 289).

At the beginning of this essay, I stated that many contemporary post-apocalyptic narratives, in my view, possess characteristics that identify them as anti-utopian. It is necessary to clarify what we mean by this term, which can contain various positions and theories. As Lucy Sargisson also observes, certain strands of anti-utopianism are common within conservative political positions (Sargisson 2012: 22), primarily because they conceive of utopianism as something authoritarian and hierarchical, potentially threatening individual freedom – a value held in high regard by conservative thought. Furthermore, the term "utopian" is often used by conservatives to label positions they consider overly idealistic and therefore impractical. However, anti-utopian stances are also employed by intellectuals and academics to assert «the fear that utopia will lead to the end of history, politics and change» (24). Drawing on the thoughts of Karl Popper and John Gray, Sargisson points out that some anti-utopian positions deserve serious consideration, as they oppose the idea of utopia as absolute perfection: «Dreams of perfection informed Hitler's utopia of a pure and noble Germany. [...] Similarly, religious fundamentalism is often informed by a vision of the perfect few [...] Politics and utopia can have a relationship that ends in authoritarianism, totalitarianism or fundamentalism and the death of change. And utopia needs to be approached with great caution» (30-31).

In a recent article published in *The Guardian*, Naomi Klein (2025) offers a clear analysis of the differences between the fascist ideologies of a century ago and those of today: whereas early twentieth-century fascisms envisioned a bright era to be achieved through their struggle, the contemporary situa-

tion is markedly different: «Alive to our era of genuine existential danger – from climate breakdown to nuclear war to sky-rocketing inequality and unregulated AI – but financially and ideologically committed to deepening those threats, contemporary far-right movements lack any credible vision for a hopeful future», she also adds: «we simply have not faced such a powerful apocalyptic strain in government before. The "end of history" swagger of the post-cold war era is rapidly being supplanted by a conviction we are in the actual end of times». And this idea of a world on the brink of destruction, of war looming – unfortunately reinforced by Western policies that continue to invest increasingly in arms and less and less in healthcare, culture, and rights – is, moreover, exploited by capitalist economies in the production and promotion of advertisements for bunkers and shelters. As Richard Seymour reminds us in his recent book, *Disaster Nationalism:* «The apocalypse is no mere fantasy. We are living in it, after all, from deadly viruses to soil erosion, from economic crisis to geopolitical chaos» (Seymour in Klein 2025).

How does all of this fit within literature, and how do these temporal and social interconnections combine? My aim is certainly not to suggest that contemporary post-apocalyptic narratives are intrinsically linked to the current drift of the Western far right. However, it is nonetheless worth noting that this type of apocalyptic narrative – completely devoid of eschatological elements – is something deeply connected to our present time.

The contemporary post-apocalyptic narrative seems to function as a form of anti-utopia, not only by denying the possibility of an alternative future but also by serving as an ideological tool that reinforces the perception of the present as the only possible reality. From a sociological and materialist perspective, anti-utopia is not only a critique of utopian illusions but a narrative mechanism that validates the hegemony of the existing system, making radical change impossible to imagine.

When considering how the climate catastrophe is narrated in the media, we observe that the language is consistently aimed at describing something that will inevitably happen and cannot be otherwise. Studies in ecolinguistics, such as *Beyond Climate Breakdown* by Peter Friederici and *Climate Change and Culture: Apocalypse and Catharsis* by Carien Smith, have noted how apocalyptic narratives produce inaction and emotional – and therefore political – immobilism. If something is perceived as inevitable, no one will attempt to stop it. We live in the worst of all possible worlds, as Bould (2018) states, and yet, «we live in a post-utopian time of pragmatic administration, since we have learned the hard lesson of how noble political utopias end in totalitarian terror» (Žižek 2006). Utopian imagination – the impulse that drives us to envision a world different from the one we

inhabit, that animates the sentiments of political communities, and that motivates societies to think and imagine better worlds – seems to have stalled in the face of present horrors and everyday difficulties. Spending hours in front of our screens, we see no alternative possibilities; we do not perceive the sense of possibility. As Lawrence Buell asserts «Apocalypse is the single most powerful master metaphor that the contemporary environmental imagination has at its disposal» (1995: 3). It has also been employed by some of the most active environmental movements in Europe, such as Extinction Rebellion (XR), who, however, do not limit themselves to narrating an unavoidable catastrophe but actively fight to prevent it. Indeed, they challenge the eschatological metaphor that leads to apathy and inaction.

> It seems that the utopian imagination is trapped, like capitalism and industrialism and the human population, in a one-way future consisting only of growth. (Le Guin 1983)

Anti-utopia, as defined by Sargisson, opposes utopian impulses and the ability to imagine alternatives to reality (Sargisson 2012: 22). While it is true that science fiction – and post-apocalyptic novels in particular – have often sought to use fiction to reveal distortions within reality, an examination of some of the recurring themes and characters in this literature reveals that dystopian depictions and imaginations – once valuable and insightful at the beginning of the twentieth century for envisioning the consequences of failing to choose the "right" side of history – have now become empty, ineffective, or worse: dangerous. Mark Bould states that «We already inhabit the worst of all possible worlds – the one that actually exists – so perhaps there is no critique left that dystopia can effect», it could be that the only effect possible for dystopian imaginary is to stick to the idea that no other world is possible: «Perhaps its only function now is anti-utopian» (Bould 2018).

Analyses that interpret literary phenomena as cultural products are often accused of seeking in fiction what is not fictional. However, it should not be forgotten that imaginaries help create reality, and that fictional works are often far from immune to their social and cultural contexts – post-apocalyptic literature being a prime example.

Viewed from a materialist perspective, apocalyptic narratives appear to crystallize an imaginary that is the perfect product of capitalist and neoliberal cultural constructions: there is no world beyond the one in which we live. It is no coincidence, moreover, that this type of narrative is so frequently the subject of high-budget film productions or highly successful series produced by audiovisual giants such as Netflix.

3. Antiutopia in contemporary post-apocalyptic fiction

Ursula K. Heise has stated that «Contemporary dystopias […] aspire to unsettle the status quo, but by failing to outline a persuasive alternative, they end up reconfirming it» (Heise 2015).

My hypothesis is that there are two distinct approaches in contemporary post-apocalyptic and apocalyptic narrative management: on the one hand, books that adhere exclusively to dystopian post-apocalyptic paradigms, which do not open up possibilities; on the other hand, as we will see in some examples, there are works that problematize the apocalyptic phenomenon as a social and cultural construct, deeply intertwined with and derived from contemporary economic and social structures. It is necessary to distinguish between twentieth-century literary production and contemporary works, even when both employ the post-apocalyptic paradigm.

This article does not aim to divide post-apocalyptic texts into 'progressive' or 'regressive', nor to elaborate a theory on a quality level; it may be more productive to read them as falling along a spectrum of imaginative openness, from works that foreclose alternative futures to those that intentionally or unintentionally expose the limits of contemporary thought. Even works that appear ideologically conservative can reveal the tensions of our historical moment through their formal contradictions. Here, the aim is to read the spread of this narrative paradigm as linked to social phenomena.

The editorial and market dynamics, theoretically reflecting on why authors and writers are drawn to this narrative genre as a tool to interpret contemporary society and the world, exploring how post-apocalyptic works can provide a critical lens for understanding social and existential realities, emphasizing the role of technological tools as a connecting reference between the literary and the extra-literary.

This type of narrative does not simply represent catastrophe but seems to become an integral part of it, structuring an imaginary that reinforces the idea of an inevitable and inescapable collapse. The question, therefore, is not just what these stories tell, but what function they assume in the social context in which they are embedded: what relationship do they establish with the possibility of transformation? Is there room for a post-apocalyptic narrative that does not merely reiterate the end but could open a breach in the horizon of the present?

It should also be remembered that contemporary post-apocalyptic novels operate through representational strategies and employ means of realism. It seems that the greater the resemblance between the post-apocalyptic world and the world we currently inhabit is, the greater the novel's

likelihood of success. Many of these narratives are deeply rooted in, and triggered by, strong references to extra-literary and real-world elements, explicitly declaring their intention to invoke them within the narrative. Survival rarely leads to rebirth or a new form of community: the future is blocked, historical memory is erased, and technology is reduced to ruins. The catastrophe is always triggered by human intervention, whether in the form of climate and environmental disasters, consequence of technological instruments, or the spread of viruses. These narratives exhibit a clear pedagogical intent, aiming to warn readers about the risks of environmental exploitation, the excessive power of technology, etc.

This is the case, in the Italian context, with Bruno Arpaia's novel *Qualcosa là fuori*, which, set within a highly plausible climate crisis scenario and depicting a mass of climate migrants moving from Italy toward northern Europe, operates aesthetically on a slippery boundary between reality and fiction. It relies on a mirroring mechanism with the reader – a reader's response grounded in the recognition of plausibility. As extensively discussed by Amitav Ghosh, the majority of novels dealing with climate crises – labeled by literary critics as "climate fiction" – is «made up mostly of disaster stories set in the future» (Ghosh 2016: 124).

Livio Dalmastro, the main character in Arpaia's novel, former environmental activist, is portrayed as someone who remembers how things unfolded, how they came to find themselves in that climate disaster situation.

> He recalled having heard that in 2015, in Paris, for the first time, 195 countries had signed a global climate agreement: to many, it had seemed a turning point, a genuine revolution. However, in reality, the commitments made by each nation to reduce greenhouse gas emissions – already insufficient – were merely voluntary; moreover, there was no authority with the power to enforce them effectively. (Arpaia 2019: 23)[6]

This overt and directly extra-literary reference to the 2015 Paris Climate Agreement exemplifies the narrative device Arpaia employs: a reader's response entirely based on the recognition of real-world referents within the

[6] 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. (Unless otherwise indicated, translations are my own.)

fictional. The following pages constitute a veritable fictionalization of climate reports by the UN and the IPCC – indeed, Arpaia himself cites, among the sources for his novel, a range of scientific documents, essays, and reports, alongside some literary references. As Malvestio (2012) also observes, «the fully recognizable setting (indeed, much of the appeal of these novels relies on this recognizability) highlights the subtle but indissoluble link between nature and culture in a physical place», which must be overtly recognizable.

Qualcosa là fuori articulates a temporal architecture in which the present is continuously mediated through memory. The narrative time is structured around recollection, where the 'present' of the story coincides with the act of remembering a past collapse, one that has already become irreversible. This temporal layering produces a recursive structure: the narration folds back upon itself, suspending any projection toward the future.

In this context, the characters merely function as witnesses to loss. Livio Dalmastro embodies the archetype of the solitary survivor, it is presented as that one 'Last Man' whose consciousness bears the weight of collective failure, the only one who's able to trace the origins of the collapse: «No one could remember exactly when it all began [...] Livio Delmastro, however, remembered» (13)[7]. He is the one who warned his friends about the risks of climate change, about their responsibility in trying to avoid it, and he is often described as the one who knows things, who is aware of facts that the other characters ignore. Yet his individuality does not open a path to redemption; rather, it marks the impossibility of collective agency and action. The focus on a single, isolated consciousness thus becomes a narrative device that personalizes and simultaneously limits the scope of ecological catastrophe.

This structure of the book – strictly divided between the time of narration (the time of consequences) and the time of memory (the lost world) – creates a narrative closure. The past is endlessly revisited, the present endlessly narrated, and the future endlessly deferred. The rupture, therefore, seems to lie not in the event itself but in the impossibility of narrating beyond it.

In *Sirene* (2007) by Laura Pugno, humanity is forced to live sheltered from the light, which has become a carrier of a lethal virus. By constructing underwater refuges, humanity has found a species to exploit: the mermaids. The novel contains many references to contemporary reality, and at one point, for example, a clear allusion emerges to the situation of migrants who try and hope to reach the European coasts from the Mediterranean:

[7] «Nessuno ricordava più con esattezza quando era cominciato tutto […] Livio Delmastro, invece, ricordava».

> Perhaps, Samuel thought, they came from the Outer Territories, the free zones where desperate people crowded, trying to reach the coast of Underwater. With the Black Cancer, the city was surrounded by quarantine camps. It was not the refugees from the Outer Territories who carried the epidemic, but the authorities knew that a scapegoat is always needed. The ocean reflected the sun onto the inhabitants of Underwater like a huge mirror, yet thousands of people pressed against the borders, were locked inside electrified fences, and waited, hoping to see the sea one day. (Pugno 2007: 32)[8]

The scene not only describes a dystopic post-catastrophic world, but also clearly reminds to present-day systems of exclusion and bordering. In Pugno's novel, the planet is already lost; the catastrophe is not something to be avoided, but something that has already taken place. And although the mermaids may appear to some characters as a last hope for humanity, the narrative undermines any suggestion of salvation and throughout the novel, there is a persistent animalistic description of mermaids, who are contemptuously compared to cows and other animals[9], structuring the narrative around a strong contrast between positive humanity and negative animality, but most of all reinforcing the idea of them being meat, to be used, to be eaten, to be raped. Samuel, the protagonist, commits crimes and acts violently and rapes mermaids, and although towards the end of

[8] Forse, pensava Samuel, i suoi venivano dai Territori esterni, le zone libere dove si accalcavano i disperati che cercavano di raggiungere la costa di Underwater. Col cancro nero, la città era circondata da campi di quarantena. Non erano i fuoriusciti dai Territori esterni a portare con sé l'epidemia, ma le autorità sapevano che un capro espiatorio serve sempre. L'oceano rifletteva il sole addosso agli abitanti di Underwater come un enorme specchio, eppure migliaia di persone premevano sui confini, si facevano chiudere nei recinti elettrificati e aspettavano, nella speranza di vedere un giorno il mare.

[9] «The females were beasts for milk and meat, and at the same time they were, voiceless, legless women [...] their light green arms with webbed hands, their breasts always large and heavy with dark green, hard nipples, from which a sweetish milk flowed when they were in heat. [...] Mermaid meat was in high demand. [...] beautiful mermaids with cow-like snouts and breasts full of milk» (Le femmine erano bestie da latte e da carne e insieme erano donne, prive di parola, prive di gambe, […] 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. […]. La carne di sirena era molto richiesta. […] bellissime sirene dal muso di vacca, dai seni pieni di latte) (Pugno 2007: 13-14, 156).

the novel there is a hint at the possible continuation of Samuel's (and human beings in general) life only possible through an apparent flow into the hybrid body of the mermaid. However, this is only hinted at and never realized. There is no reparation or utopia on the horizon. The world of *Sirene* offers no escape route, no way out into the light, only the submerged remnants of a civilization turned in on itself.

The novel, as Antonello (2021: 10) observes, «explicitly enacts a critique of a development model based on the techno-capitalist exploitation of the planet and human and animal life, which leads to an ecologically imploded world». What makes *Sirene* especially striking within the landscape of Italian post-apocalyptic fiction is not only its stark ecological critique, but its denial of imaginative futurity.

This deliberate closing off of future possibilities performs a kind of narrative exhaustion: a literature of warning that risks reinforcing the very paralysis it seeks to contest. In this, also *Sirene* aligns with what Amitav Ghosh (2016) has called «a crisis of imagination» – the inability to envision meaningful transformation in the face of overwhelming ecological collapse. And yet, in bearing witness to this impasse, *Sirene* also compels readers to confront the ideological machinery – economic, political, ecological – that brought it about. It is not just a speculative fiction; it is a mirror, cold and unrelenting, that reflects the violent undercurrents of our present world. But as Carla Benedetti recently stated in her book *La letteratura ci salverà dall'estinzione*:[10] «knowing is not enough […] [We will also need to] move something else, probably something fossilized by the same thinking patterns that have led to the type of development and society that is now leading us to catastrophe. […] we will need to draw on other human energies that have been deactivated, and we will also need to ignite our imagination» (16). Describing, imagining, and telling stories of a post-apocalyptic future is not sufficient. This flattening of narrative into a form of overt realism generates a reader's response that, however, is not an imaginative effort, not an attempt to create empathy between the present human and the (near) future human. The structure of these books reveals how narrative form can convey ideological positions. For example, repetition, cyclical temporality and restricted focalization can mirror the impossibility of imagining systemic change. These stylistic choices emphasize that the crisis of imagination operates not only at the thematic level, but also within the texture of the narrative itself. Indeed, these texts seem

[10] «Literature will save us from extinction».

to offer no space for a genuine sense of the future: Although these texts are set in the future, the futures they look at are already doomed and offer no possibility for meaningful transformation. When the future (of their future) is suggested – in both cases only at the very end of the books – it is a future that is irreparably lost.

The Italian case is particularly interesting – especially when focusing on writers published by major publishing houses, as is the case here – because these are novels written by authors who do not primarily work in the science fiction or dystopian genres, but whose venture into post-apocalyptic fiction seems to respond to another call: the need to experiment with this type of novel and its social specifics[11].

The cyclical temporality that oscillates between present and past – frequently erasing the future as a conceivable or inhabitable space –, tends to retreat into repetition, memory, and nostalgia, rather than opening up imaginative pathways toward alternative forms of life. An especially revealing example of this temporal dynamic and imaginative crisis comes from a different social and publishing context: it is the case of *Station Eleven* by Emily St. John Mandel, a widely acclaimed bestseller later adapted into a successful HBO miniseries. Although the novel employs a multiple temporal structure that moves between the pre-pandemic world and the resultant post-collapse, this mobility does not translate into imaginative expansion. Rather, the narrative temporality remains trapped in a recursive loop, continually referencing the "before" as a point of orientation, a kind of emotional and cultural lodestar. The post-pandemic world is not imagined as radically different, but as a diminished echo of what once was. This is especially clear in the novel's final pages, where Clark, one of the protagonists, gazes into the distance at what appears to be a small settlement, interpreting it as a sign of recovery: «If there are again towns with streetlights, if there are symphonies and newspapers, then what else might this awakening world contain?» (St. John Mandel 2014: 332). Many scholars read this moment as emblematic of hope, a symbol of «rejuvenation and a new beginning» (Mukherjee 2024: 236). However, I contend that such an interpretation risks overlooking what is critically absent: a confrontation with the structures and logics of the pre-collapse world that made the collapse inevitable. What appears to be hope may instead be a form of narrative and ideological regression – a desire to restore rather than reimagine. The implicit assumption that recovery means returning

[11] Cf. Micali 2021.

to streetlights, symphonies, and newspapers suggests a nostalgia for the very systems of hyper-technologization, extractive capitalism, and systemic inequality that precipitated the collapse in the first place. In this light, the novel's imagined future is not an alternative, but a reinstatement of the present in slightly altered form. *Station Eleven* – like the other narratives we have briefly examined – also reproduces another recurring trait of post-apocalyptic fiction: the strict dichotomy between a human "we" (often reduced to an individual "I," especially in Last-Man narratives) and a non-human "they". This binary worldview positions nature, non-human animals, and even the Earth itself as external, alien, or threatening entities to be survived or mastered rather than lived with. Such a framing reinforces the anthropocentric logic that underpins ecological devastation, treating the world as a passive backdrop to human drama rather than as an interconnected, dynamic system in which humans are embedded.

4. Is there Utopia beyond Catastrophe?

As stated by Bruno Latour, to emphasize the times we live in as the Anthropocene means «to claim that human agency has become the main geological force shaping the face of the earth, is to immediately raise the question of 'responsibility', or as Donna Haraway is fond of saying, 'response ability'» (Latour 2014: 38). What if the apocalypse was not the end, but the beginning of a new relationship between species? What if the real horror was not the end of the world, but the repetition of its injustices in new forms?

> Today […] we all accept silently that global capitalism is here to stay. On the other hand, we are obsessed with cosmic catastrophes; the whole life of earth disintegrating because of some virus, because of a meteorite hitting the earth and so on. So the paradox is this: it is much easier to imagine the end of all life on earth than a much more modest radical change in capitalism. Which means that we should reinvent utopia. (Žižek 2003)[12]

Of course, it is paradoxical to describe such a transformation as "modest", since envisioning an alternative to capitalism would imply a

[12] This quote comes from a 2003 speech at the University of Buenos Aires, as featured in the 2006 documentary *Žižek!*, directed by Astra Taylor (03:34:03 – 04:21:01).

radical reconfiguration of our social, economic, and ontological coordinates. However, what is important here is that utopia could be a mean to fight the pervasive atmosphere of capitalist realism (Fisher 2009: 20) we are living in.

In this sense, one of the paths that can help us significantly strengthen and deepen the reflection could be the (eco)feminist utopian reading lens, which combines feminist critique with ecological issues; which does not only involve environmental issues, but also social structures, health rights, kinships. Something different from what we saw in the previous examples happens in novel and literary works whose authors are aware that the «ideology which authorizes oppressions such as those based on race, class, gender, sexuality, physical abilities and species is the same ideology that sanctions the oppression of nature» (Gaard 1993: 1) and the fact that we live in a world structured by and on unequal power relationships, and this is what is leading us directly to the end of the world as we know it.

Ecofeminism explores the interconnections between gender oppression and environmental exploitation, revealing how the exploitation of nature and women is rooted in a common patriarchal and capitalist system[13]. The ecological crisis is not only an environmental issue but also a matter of social and gender justice. Ecofeminst theories and (literary) practices offer a vision of post-apocalyptic rebirth in which the end of the patriarchal and capitalist oppressive system offers the possibility of new forms of relationship between humanity and nature. Ecofeminism, therefore, not only denounces domination but also promotes practices of care and resistance that can contribute to building a fairer and more sustainable world. It not only critiques oppressive structures but also invites us to stay with the trouble (Haraway 2016), offering a vision of resistance, creation, and transformation, where daily practices of care, solidarity, and ecological justice become essential in imagining new worlds starting now, because the best «way of conceiving a sustainable, just, and lovable future» should be that to start living it, making it by living it already, since «There is no way *there* but *here* and now» (Keller 1996: 30).

At least in the last 20 years utopian feminist literary works have played a crucial role «as a form of imagining and enacting political change» (Wånggren 2024: 315). Their statement as clear political literary works does not weaken their imaginative and utopian effort, as we

[13] Cf. Shiva 1988; Warren 2000.

previously saw, but it fights to keep imagination, theory, and political struggle all together. Utopian feminist works combining with ecofeminist prospectives form proper literary genealogies, «specific literary tradition, seen in continuities and intertextual references that spur new utopian visions» (327), basing on feminist world-building in literature as a mode of speculative engagement with political change and with practical ways of imaging a new world where we can live without destroying the planet, without subaltern species and groups of people, without basing everything on the same patterns of domination that characterize our present societies.

In utopian feminist literary works «Those who survive in these narratives are connected beings, part of caring communities, or, in ecofeminist terms, 'selves in relation'» (Bedford 2014: 85), the "ecological Self" as Plumwood (1993: 159) defines it, is a self that overcomes individuality and strives for kinship.

In *Oryx and Crake* by Margaret Atwood, we see the protagonist abandons his self-absorption and the toxic influences of capitalist society in favor of caring relationships and community – as a matter of fact «Snowman poses a possibility for a new ecofeminist iteration on a traditionally individualistic science fiction trope: the "Last Man" protagonist» (Bedford 2014: 87). Moreover, in Atwood's novel the survival of the human beings as we know them are not crucial for the survival of nature and other beings – the utopia of a new world with new beings, composed and created not to act violence towards each other can only be seen as dystopic from an anthropocentric perspective, one that centers around the human ego.

Literature, theory, and utopian practice thus converge in a political and poetic gesture: imagining – and beginning to live – a world where survival is no longer based on competition and domination, but on mutual responsibility, shared vulnerability, and an ecology of affection. In *The Left Hand of Darkness* (1969), Ursula K. Le Guin explored precisely this possibility through the construction of a world – the planet Gethen – where the distinction between genders is abolished. In this context, Le Guin radically deconstructs the foundations of patriarchy and gender hierarchy, showing how a social organization not based on binary difference can generate new forms of coexistence and understanding. Although set in a science fiction context, the narrative functions as a profound and poetic critique of dominant models of identity, power, and relation.

Another dystopian-utopian reflection is found in *Macht* (2016) by Karen Duve, in which the author imagines a future Germany governed

by an ecofascist regime that violently enforces "ethical" environmental norms, such as banning meat consumption or pet ownership. In this setting, Duve stages the story of a middle-aged man stripped of his privileges and forced to confront the material and emotional implications of a system that upends speciesist and sexist logics of domination. The novel stands as an ironic and bitter critique not only of patriarchal culture but also of the potential authoritarian turns of environmentalism lacking empathy and intersectionality. Yet within its folds, space opens for transformation: the protagonist, stripped of his certainties, begins to question his relationships, power, and responsibility.

Together with Atwood's *Oryx and Crake* and many others, these works help outline literary genealogies where post-apocalyptic narrative becomes a space of political negotiation, and an ethical and ontological laboratory. In these narratives, the "end of the world" is never total nor final: it is the prelude to a radical redefinition of the living, to the construction of new forms of community and interdependence that challenge the logics of anthropocentrism, patriarchy, and capitalism. Central to this transformation is the concept of kinship – multispecies alliances and relationships no longer grounded in blood or contract, but in situated and affective reciprocity. As Donna Haraway shows, survival is no longer played out in the myth of human purity or autonomy, but in the capacity to *stay with the trouble*, that is, to live within ruins and generate shared forms of existence from them.

The metaphor of compost, central to Haraway's thought, thus becomes key to reading these narratives: it is not about dreaming of an abstract palingenesis, but about "worlding" with what remains – mixing species, memories, relations, and waste. «We are all compost» (Haraway 2016): not isolated individuals, but living mixtures made of humans and nonhumans, affective, historical, and material relations. From this perspective, the post-apocalyptic is not a desert after catastrophe, but fertile ground, humus from which new forms of life and meaning can emerge.

Simona Micali underlines that in this kind of novels «Last Man Fiction [...] is thus converted into an attempt at New Man Fiction – or perhaps, with a more suggestive formula, into an attempt at Posthuman Fiction» (Micali 2021: 8). The "Last Man Novel" thus transforms in these feminist post-apocalyptic utopias into a posthuman narrative, where subjectivity is redefined through practices of care, diffuse responsibility, and co-belonging. The human is no longer the center or the goal of history but part of a network of relations that includes animals, plants, technologies, organic and inorganic matter. As it is also argued by Rosi

Braidotti (2013), the posthuman does not represent the end of the human, but the possibility of overcoming its historical limits – patriarchy, colonialism, capitalism – to open up to a collective, situated, and relational subjectivity. Literature, theory, and utopian practice thus converge in a political and poetic gesture: imagining – and beginning to live – a world where survival is no longer founded on competition and domination, but on unexpected kinship, the ontology of compost, and an ecology of affection and shared responsibility.

Works Cited

Antonello, Pierpaolo. "Post-umano, troppo post-umano Sirene di Laura Pugno", in *Narrativa* 43, (2021): 115-171. https://doi.org/10.4000/narrativa.438

Arpaia, Bruno, *Qualcosa là fuori*, Milano, Guanda, 2016.

Atwood, Margaret, *Oryx and Crake*, Toronto, McClelland & Stewart, 2003.

Bedford, Anna, "Survival in the Post-Apocalypse Ecofeminism in Madd-Addam", *Margaret Atwood's Apocalypses*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014: 71-92.

Berlant, Lauren, *Cruel Optimism*. Durham NC, Duke University Press, 2011.

Bould, Mark, "Dulltopia: On the Dystopian Impulses of Slow Cinema", *Boston Review* (2018). https://www.bostonreview.net/articles/mark-bould-dulltopia/ (last accessed 11/05/2025)

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, Cambridge, Polity, 2013

Buell, Lawrence, *The Environmental Imagination Thoreau Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1995.

DeLoughrey, Elizabeth M., *Allegories of the Anthropocene*, Durham NC, Duke University Press, 2019.

Duve, Karen, *Macht*, Berlin, Berlin Verlag, 2016.

Felski, Rita, *The Limits of Critique*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.

Fisher, Mark, *Capitalist Realism Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books, 2009.

Friederici, Peter, *Beyond Climate Breakdown Envisioning New Stories of Radical Hope*, Cambridge MA, MIT Press, 2022.

Gaard, Greta, *Ecofeminism. Women Animals Nature*, Philadelphia, Temple University Press, 1993.

Ghosh, Amitav, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, London, Penguin, 2016.

Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham NC, Duke University Press, 2016.

Heise, Ursula K., "What's the Matter with Dystopia", *Public Books*, 2 (2015) https://www.publicbooks.org/whats-the-matter-with-dystopia/ (last accessed 11/05/2025)

Jameson, Fredric, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London, Verso, 2005.

Keller, Catherine, *Apocalypse Now and Then. A Feminist Guide to the End of the World*, Boston, Beacon Press, 1996.

Klein, Naomi – Astra, Taylor, "The rise of end times fascism", *The Guardian* (2025). https://www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2025/apr/13/end-times-fascism-far-right-trump-musk (last accessed 11/05/2025)

Latour, Bruno, "Anthropology at the Time of the Anthropocene. A personal View of what is to be Studied", *The Anthropology of Sustanaibility*, in Ed. Marc Brightman & Jerome Lewis, London, Palgrave, 2017: 35-49.

Le Guin, Ursula K., *The Left Hand of Darkness*, New York, Ace Books, 1969.

Le Guin, Ursula K., "A Non-Euclidean View of California as a Cold Place to Be", *The Yale Review* (1983). https://yalereview.org/article/ursula-le-guin-non-euclidean-view (last accessed 11/05/2025)

Micali, Simona, "I bambini dell'apocalisse. Racconti della fine e di nuovi inizi nella fantascienza italiana degli anni Duemila", *Narrativa*, 43, (2021): 97-109. https://doi.org/10.4000/narrativa.430

Mukherjee, Sreya, "'Survival Is Insufficient': A Critical Exploration of Optimism and Nostalgia in the Postapocalyptic World of 'Station Eleven'", *Brolly* 5 (2024): 219-237.

Mussgnug, Florian, "Naturalizing apocalypse: Last men and other animals", *Comparative Critical Studies*, 9.3 (2012): 333-347. https://doi.org/10.3366/ccs.2012.0067

Plumwood, Val, *Feminism and the Mastery of Nature*, New York, Routledge, 1993.

Pugno, Laura, *Sirene*, Venezia, Marsilio, 2007.

Sapiro, Gisèle, *Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.

Sargisson, Lucy, "Definitions, Debates and Conflicts Utopianism Anti-utopianism and Anti-Anti-Utopianism", *Fool's Gold?* London, Palgrave Macmillan, 2012: 6-40. https://doi.org/10.1057/9781137031075_2

St. John Mandel, Emily, *Station Eleven*. Toronto, HarperCollins, 2014.

Smith, Carien, "Climate Change and Culture: Apocalypse and Catharsis", *Ethics and the Environment*, 26 (2022): 1-27. https://doi.org/10.2979/ethicsenviro.27.2.01

Wånggren, Lena, "Feminist Utopias in the Early Twentieth Century", *Women's Writing*, 31.2 (2024): 314-331. https://doi.org/10.1080/09699082.2024.2325826

Warren, Karen J., *Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What It Is and Why It Matters*, Lanham MD, Rowman & Littlefield Publishers, 2000.

Žižek, Slavoj, "On 9/11, New Yorkers faced the fire in the minds of men", *The Guardian* (2006), https://www.theguardian.com/commentisfree/2006/sep/11/comment.september11 (last accessed 11/05/2025).
Žižek!, Dir. Astra Taylor, United States, Canada, 2005.

The Author

Rachele Cinerari

Rachele Cinerari is a research fellow in Literary Criticism and Comparative Literature at the University of Chieti. Her research interests include literature as a form of knowledge, the relationship between literature and science, editorial dynamics, and early 20th-century literary magazines. She is the author of *Analogie e incognite. La matematica come forma di conoscenza in Paul Valéry, Robert Musil, Hermann Broch, Virginia Woolf* (Peter Lang, 2025) and *Valérys* Abweichungen. *Paul Valéry nella critica letteraria tedesca* (Segni&Parole, 2025).

Email: rachele.cinerari@unich.it

The Article

Date sent: 30/04/2025
Date accepted: 31/08/2025
Date published: 30/11/2025

How to cite this article

Cinerari, Rachele, "Hope Deferred: Post-Apocalyptic Fiction as Anti-Utopia", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 109-129, http://www.betweenjournal.it/

An Econarratological Analysis of *Qualcosa, là fuori* by Bruno Arpaia

Antonella De Blasio

Abstract

This essay offers an econarratological analysis of the climate fiction novel *Qualcosa, là fuori* (2016). Set in a near future marked by irreversible climate change, the novel depicts a forced migration of Mediterranean populations to Northern Europe to escape desertification and ecological collapse. The novel is narrated through the consciousness of a former university professor.

The econarratological approach highlights how *Qualcosa, là fuori* functions as both a cognitive and affective device, capable of shaping an embodied ecological awareness by linking narrative imagination to the crisis of the Anthropocene. The novel's anti-heroic framework deconstructs the conventional tropes of a salvific protagonist and the notion of a definitive resolution of the crisis. It is characterized by a focus on the memorial evocation of what has been lost. Econarratology offers a theoretical framework for analizyng how literary narratives represent, interpret, and transform contemporary ecological experience.

Keywords

Climate fiction, Italian contemporary literature, Anthropocene, Story-world, Ecology

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6634

Qualcosa, là fuori di Bruno Arpaia: un'analisi econarratologica

Antonella De Blasio

Introduzione: fatti "realmente immaginati"

Nel contesto dell'Antropocene, uno dei compiti più urgenti e complessi della cultura contemporanea è quello di elaborare modalità narrative capaci di rappresentare la crisi climatica. Fenomeni come l'innalzamento del livello dei mari, l'estinzione di massa, l'alterazione dei cicli meteorologici o il collasso degli ecosistemi si manifestano infatti su scale temporali e spaziali che eccedono la percezione ordinaria dell'individuo e sfidano i modelli narrativi tradizionali. Come osserva Timothy Clark (2025), l'ecocritica del Ventunesimo secolo deve confrontarsi con concetti soglia, capaci di destabilizzare le coordinate umane dell'esperienza e di interrogare le forme stesse del raccontare.

Diversi prodotti culturali hanno cercato nuove strategie per articolare affettivamente e cognitivamente l'urgenza ecologica. Un esempio significativo è offerto dal podcast narrativo di Pablo Trincia *Megalopolis – Mumbai 2050* che, attraverso una struttura seriale, mette in scena un futuro distopico ma credibile, in cui la città indiana è soffocata dallo smog e minacciata dall'innalzamento delle acque. L'intento è quello di stimolare una riflessione sulle sfide ambientali e sociali che potrebbero attendere le metropoli del mondo a partire – come sottolinea la voce narrante – da *fatti realmente immaginati*. Questa formula, non è un semplice artificio retorico, ma esplicita la postura epistemica del progetto, vale a dire la costruzione di una finzione fondata su scenari conoscitivi elaborati dalle scienze che si occupano del clima, su modelli previsionali relativi all'ambiente e sulle disuguaglianze sociali già in atto.

Le narrazioni speculative che si occupano di cambiamento climatico operano come dispositivi cognitivi e affettivi, capaci di proiettare nel futuro ciò che è già inscritto nel presente, producendo una forma di anticipazione culturale ed emotiva (Heise 2008: 206-208). Questo tipo di nar-

razione si inserisce all'interno di un filone sempre più ampio di opere che rientrano nella cosiddetta *climate fiction* (o *cli-fi*), un'etichetta che comprende romanzi, film, graphic novel e serie tv incentrati sugli effetti sociali, politici ed ecologici della crisi climatica. A differenza della fantascienza tradizionale, la *climate fiction* tende a collocare le sue trame in un futuro prossimo, fortemente ancorato alle dinamiche reali e spesso ispirato da dati scientifici e modelli predittivi. Come ha evidenziato Amitav Ghosh in *The Great Derangement. Climate change and the Unthinkable*, questa forma narrativa ha la capacità di denunciare il limite della letteratura realistica nel rappresentare eventi eccezionali e sistemici, e allo stesso tempo offre nuovi paradigmi per immaginare comunità, affetti e forme di giustizia ecologica (Ghosh 2016: 15-27).

La *climate fiction* è stata a lungo dominata dalla produzione anglofona – soprattutto nordamericana e britannica – caratterizzata da registri distopici, tecno-thriller e post-apocalittici, da ambientazioni nordiche o globali e da protagonisti legati prevalentemente al mondo della scienza, del giornalismo o dell'attivismo. Negli ultimi anni, si sono affermati testi che, pur dialogando con i modelli anglofoni, sviluppano prospettive radicate in contesti storici e culturali specifici, come dimostrano le produzioni tedesche, scandinave e francesi, ancora in parte penalizzate dal limite della circolazione traduttiva (Goodbody – Johns-Putra 2019: 6). In queste opere ricorrono motivi comuni, come la connessione fra crisi climatica, disuguaglianze economiche e transiti migratori. Rispetto a narrazioni spesso focalizzate sul collasso tecnologico o su scenari globali di catastrofe, questi testi privilegiano l'impatto delle trasformazioni climatiche sulla vita quotidiana e sulle strutture sociali, mettendo in evidenza le connessioni tra degrado ecologico, precarietà economica e tensioni geopolitiche. Ne emerge un immaginario che non aderisce a una rappresentazione spettacolare dell'apocalisse, ma restituisce le contraddizioni strutturali e le urgenze proprie dei diversi contesti europei.

In questo quadro, anche la narrativa italiana ha iniziato a confrontarsi, seppur con un certo ritardo rispetto ad altri contesti culturali, con le forme e i temi del genere. *Qualcosa, là fuori* di Bruno Arpaia (2016), uno dei pochi esempi significativi di *cli-fi* italiana, mette in scena le conseguenze del cambiamento climatico non solo sul piano ecologico, ma anche su quello sociale e politico. Arpaia rimodula i codici della *cli-fi* accostando emergenza climatica, fratture socio-economiche e mobilità forzata, e costruisce la tensione etica non su eroi tecno-scientifici, ma su soggetti esposti e su relazioni di dipendenza e cura.

Questo contributo si propone di analizzare *Qualcosa, là fuori* alla luce della econarratologia, ponendo l'accento sul modo in cui la narrazione

mobilita emozioni, relazioni affettive e disposizioni percettive per articolare un immaginario ecologico situato. L'ipotesi di fondo è che l'opera di Arpaia non si limiti a rappresentare un futuro distopico, ma configuri un dispositivo narrativo capace di generare consapevolezza emotiva e coinvolgimento etico nei confronti della crisi climatica. Tale funzione si realizza attraverso strategie narrative che combinano la costruzione di personaggi vulnerabili, l'intreccio tra dimensione individuale e scenari collettivi e l'uso di una temporalità non lineare. Attraverso l'analisi della struttura e degli scenari tematici, si evidenzia come la letteratura possa funzionare da catalizzatore affettivo e cognitivo nella costruzione di un'etica ecologica condivisa (James – Morel 2020: 67-125).

La *climate fiction* attraverso la lente dell'econarratologia

La rappresentazione letteraria del cambiamento climatico si è sviluppata gradualmente a partire dagli anni Settanta del Novecento, in parallelo con la crescente consapevolezza scientifica e politica del fenomeno. Fin dalle origini, la *climate fiction* è emersa all'interno dei codici della narrativa di genere – in particolare fantascienza e thriller –, sfruttandone le convenzioni per rendere accessibile la questione climatica a un pubblico ampio. Alcuni autori, come Ursula Le Guin, Kim Stanley Robinson, Paolo Bacigalupi, Maggie Gee e T. C. Boyle, hanno operato una rilettura critica dei generi, intrecciando alla crisi ambientale riflessioni etiche, politiche e sociali su disuguaglianza, agentività e giustizia climatica (Goodbody 2020: 132-137).

A partire dagli anni Duemila, anche grazie alla crescente attenzione mediatica e all'attivismo ambientale, la *climate fiction* ha conosciuto una significativa espansione, interessando romanzi, cinema, teatro e poesia. Le narrazioni *cli-fi* mettono in scena scenari futuri segnati da desertificazione, collasso ecologico, migrazioni forzate e tensioni geopolitiche, ma anche da percorsi individuali di sopravvivenza, amore e trasformazione. A partire dal 2009, in seguito al *Climategate* e al fallimento della COP 15 di Copenaghen, molte opere hanno iniziato a tematizzare anche la disillusione, il negazionismo e la sfiducia verso le istituzioni politiche e scientifiche, come si osserva nei romanzi di Ian McEwan, Barbara Kingsolver e Ilija Trojanow.

Negli anni più recenti, il panorama si è ulteriormente ampliato a livello globale, con contributi provenienti da contesti nazionali diversi e con l'emergere di voci nuove e forme ibride. Pur avendo le sue radici principali nel mondo anglofono, la *cli-fi* si configura oggi come un fenomeno tran-

sculturale, riflesso della dimensione planetaria del cambiamento climatico. Essa non costituisce tanto un genere coeso, ma piuttosto un campo di sperimentazione intermediale e transgenerico – che attinge alla distopia, al thriller, al romanzo psicologico, alla *speculative fiction* e alla narrativa post-apocalittica –, identificabile attraverso una coerenza tematica più che formale (Goodbody – Johns-Putra 2019: 1-14). Si tratta dunque di una modalità narrativa trasversale, caratterizzata dall'attenzione rivolta al cambiamento climatico di origine antropica e alle sue molteplici implicazioni ecologiche, politiche, etiche, economiche e psicologiche.

Nonostante affondi le proprie radici in generi preesistenti, che spesso contamina, la *cli-fi* è una forma narrativa capace di articolare in modo originale la riflessione sul rapporto tra esseri umani e ambiente, tra presente e futuri possibili. In questo senso non si limita a utilizzare il cambiamento climatico come semplice sfondo narrativo, ma lo tematizza come nodo centrale, come catalizzatore di trasformazioni individuali e collettive, nonché come dispositivo conoscitivo in grado di interrogare le strutture cognitive, affettive e culturali della contemporaneità. La narrativa sul clima integra immaginazione speculativa e impegno cognitivo, evitando di presentare un'eccessiva quantità di informazioni (*info dumping*), e coniugando costruzione finzionale, sapere scientifico, riflessione etica e coinvolgimento affettivo (Goodbody – Johns-Putra 2019: 9). L'assenza di confini rigidi e l'eterogeneità delle modalità espressive non ne compromettono il valore culturale; al contrario, la *cli-fi* costituisce un ambito narrativo riconoscibile e in espansione all'interno del panorama letterario globale, in cui si intrecciano componenti documentarie e immaginative, dati scientifici e trame simboliche, scenari futuri e criticità del presente.

La *climate fiction* si delinea come una forma narrativa capace di dare espressione allo spaesamento cognitivo dell'Antropocene, traducendo in strutture diegetiche accessibili e coinvolgenti l'opacità concettuale e temporale della crisi. Come ha osservato Buell, le narrazioni a tema ambientale sono sottoposte a una duplice responsabilità, che consiste nell'aderire al mondo-oggetto e, al tempo stesso, nel dare forma narrativa e discorsiva all'esperienza (Buell 2005: 30-44). In questo senso la *climate fiction* si colloca in uno spazio in cui l'attendibilità conoscitiva convive con l'esigenza di strutturazione estetico-narrativa. Gli elementi scientifici vengono così integrati nella costruzione dei mondi narrativi e umanizzati attraverso figure di scienziati, giornalisti o cittadini coinvolti, inscrivendoli in esperienze emotive e quotidiane. In questo modo, la *cli-fi* produce un intreccio di cognizione ed empatia, in cui il sapere ecologico viene narrativizzato e reso parte della vita vissuta.

Uno dei principali dispositivi messi in atto dalla *climate fiction* riguarda la gestione della scala spazio-temporale del cambiamento climatico. Di fronte a un fenomeno globale diffuso e lento, difficilmente rappresentabile attraverso convenzioni narrative incentrate sull'individuo o sulla nazione, molti scrittori adottano strategie di localizzazione – in cui un luogo circoscritto diviene emblema di una crisi planetaria – e di temporalizzazione complessa, attraverso strutture a cornice, salti generazionali o intrecci pluritemporali (Goodbody – Johns-Putra 2019: 10-12).

Parallelamente, la *cli-fi* esplora nuove modalità di rappresentazione dell'interazione tra *agency* umana e agentività non-umana. In diversi testi, la natura assume un ruolo quasi attivo, attraverso immagini come la riconquista vegetale di spazi urbani abbandonati o l'irruzione del selvatico nei territori antropizzati. Questi tropi, tuttavia, rischiano talvolta di idealizzare una "natura senza l'uomo", offuscando la complessità delle relazioni ecologiche.

La rappresentazione narrativa del cambiamento climatico solleva questioni specifiche legate alla natura multidimensionale del fenomeno, alla sua distribuzione diseguale nello spazio e nel tempo, nonché alla discrepanza tra scala ecologica e percezione individuale. A livello strutturale, la *cli-fi* si muove tra esigenze contrastanti: da un lato, sollecitare il coinvolgimento del lettore, dall'altro, rappresentare l'indeterminatezza e la lentezza del cambiamento climatico. Questa tensione, come ha osservato Timothy Clark (2015: 187), mette in discussione le convenzioni stesse del romanzo, stimolando un ripensamento delle sue forme; in particolare, vengono messe in discussione la linearità e la chiusura – le strutture di risoluzione –, verso cui spesso sono orientate le modalità narrative tradizionali. Come già evidenziato, inoltre, la *cli-fi* attinge a una pluralità di modelli narrativi per veicolare i propri contenuti: dall'apocalittico al pastorale, dal thriller al romanzo di formazione, dal *biopunk* alle ucronie future, fino all'impiego di strategie satiriche, allegoriche e simboliche.

La stratificazione tematica e strutturale propria della narrativa ecologica contemporanea rende necessario adottare cornici analitiche pluriprospettiche, in grado di interpretare tensioni estetiche, etiche e formali. In questo contesto si inserisce l'econarratologia, un approccio teorico che coniuga narratologia ed ecocritica per analizzare le modalità attraverso cui le storie rappresentano le relazioni ecologiche, l'agentività non-umana e la crisi climatica. L'econarratologia prende in esame gli ambienti materiali, le loro rappresentazioni e le forme di comprensione, con l'obiettivo di indagare come le strutture del racconto modellino le percezioni ecologiche, le scale spazio-temporali del cambiamento climatico e l'immaginario

dell'Antropocene. Alla base delle riflessioni dell'econarratologia vi è il riconoscimento di un nesso costitutivo tra rappresentazione narrativa ed esperienza ecologica: le narrazioni non solo influenzano profondamente il modo in cui percepiamo e abitiamo gli ambienti materiali, ma sono a loro volta modellate dai mutamenti ambientali, storici e culturali. In un contesto segnato dall'Antropocene e dalla crisi ecologica globale, la narrazione diviene dunque uno strumento critico e trasformativo fondamentale, poiché ciò che viene narrato del mondo naturale – così come la forma del racconto – ha un impatto diretto sulla capacità di comprenderlo, immaginarlo e modificarlo.

La prospettiva econarratologica, così come delineata da Erin James ed Eric Morel[1], costituisce un'estensione e un rinnovamento della teoria narrativa, chiamata a confrontarsi con l'urgenza ecologica e le sfide epistemiche della contemporaneità. Essa studia come le narrazioni ambientali – attraverso dispositivi come spazio, tempo, descrizione, focalizzazione e struttura narrativa – mediano valori etici, modelli cognitivi e atteggiamenti affettivi nei confronti del mondo naturale. Nel contesto più ampio delle *environmental humanities*, l'econarratologia assume un ruolo centrale, poiché contribuisce a interpretare la crisi ambientale come crisi culturale, ovvero come fallimento dei paradigmi simbolici, cognitivi e immaginativi su cui si è fondata la modernità. Lo studio delle narrazioni – siano letterarie, mediatiche o discorsive – si rivela cruciale per indagare le strutture profonde che modellano le nostre relazioni con la biosfera. Come evidenziano DeLoughrey, Didur e Carrigan[2], la narrazione rappresenta un dispositivo centrale nella costruzione di sensibilità collettive nei confronti di fenomeni quali il cambiamento climatico, lo sfruttamento intensivo delle risorse naturali, l'inquinamento e le forme di disuguaglianza ambientale.

L'interdisciplinarità delle scienze umane ambientali – che intrecciano letteratura, filosofia, geografia, antropologia, studi postcoloniali e storia della scienza – rafforza ulteriormente il ruolo della narrazione come nodo epistemico e culturale. Lungi dall'essere un semplice strumento retorico, la narrazione costituisce un *medium epistemologico* in grado di rendere accessibile la complessità dei fenomeni ecologici in forme concretamente percepibili, affettivamente significative e culturalmente trasformative. L'econarratologia, in tal senso, non si presenta soltanto come un'estensione degli studi narrativi, ma come una proposta critica volta a riformulare la

[1] Cfr. James – Morel 2020.

[2] Cfr. DeLoughrey, Didur, Carrigan 2015.

funzione della narrazione nella cultura contemporanea. Essa fornisce una lente analitica per l'interpretazione dei testi letterari e mediali alla luce della crisi ecologica, e allo stesso tempo una cornice etica e politica per ripensarne il potenziale trasformativo.

Lo sviluppo recente dell'econarratologia ha delineato tre principali direttrici critiche che approfondiscono l'intersezione tra teoria narrativa ed ecocritica. La prima riguarda la rappresentazione del non-umano e la possibilità di narrare agenti più-che-umani, mettendo in discussione l'antropocentrismo e aprendo a nuove forme di *agency* ecologica[3]. La seconda affronta la questione della scala narrativa nell'Antropocene, esplorando strategie formali – come la narrazione frammentaria, polifonica o pluritemporale – che rendano percepibili fenomeni globali, diffusi e a lungo termine[4]. La terza direttrice si concentra sul potenziale etico e trasformativo della narrazione ecologica, intesa come dispositivo etico e performativo capace di modellare visioni del mondo, attivare empatia interspecie e promuovere nuove forme di soggettività e responsabilità ambientale[5]. Quest'ultima prospettiva, facendo riferimento alla teoria secondo cui le storie contribuiscono alla costruzione della soggettività[6], indaga come le narrazioni ambientali possano contribuire a rimodellare l'immaginario etico e sociale, favorendo nuove forme di agency, responsabilità e appartenenza ecologica. L'econarratologia, in questa accezione, non si limita a descrivere come l'ambiente viene rappresentato nei testi, ma analizza i modi in cui la narrazione coinvolge il lettore, stimola processi empatici verso soggettività non-umane, attiva sentimenti quali colpa, speranza, ansia o meraviglia, ridefinendo così la relazione tra il sé e l'ambiente. L'attenzione si concentra sulle strategie retoriche, sulle strutture diegetiche e sui meccanismi cognitivi in grado di mobilitare affetti e riflessioni etiche, con l'obiettivo di comprendere come le storie possano incentivare forme di cambiamento, tanto individuali quanto collettivi. Gli studiosi si interrogano, pertanto, non solo sui contenuti e sulle modalità espressive della narrazione ecologica, ma anche sulle sue implicazioni etiche e affettive, ovvero sul ruolo che le storie possono assumere nella formazione della coscienza ecologica contemporanea.

Le scienze cognitive hanno arricchito la teoria narrativa, mostrando come le narrazioni influenzino emozioni, atteggiamenti e comportamenti

[3] Cfr. Bernaerts, Caracciolo, Herman 2014; Herman 2018.
[4] Cfr. Clark 2015; Heise 2016; Goodbody – Johns-Putra 2019.
[5] Cfr. Weik von Mossner 2017.
[6] Cfr. McAdams 1993.

dei lettori attraverso la simulazione degli stati mentali e corporei dei personaggi. Concetti relativi al funzionamento mentale elaborati in ambito neuroscientifico, come la *Theory of Mind* e la *Cognitive Simulation Theory*[7], applicati successivamente all'analisi letteraria da studiosi come Zunshine[8] e Vermeulen[9], hanno suggerito che la lettura consente ai lettori di sperimentare prospettive altrui favorendo lo sviluppo dell'empatia e il miglioramento delle interazioni sociali. L'econarratologia cognitiva, in questo quadro, si concentra su come i lettori costruiscano modelli mentali[10] dei mondi ecologici rappresentati nei testi, su come simulino emozioni e relazioni con ambienti immaginari, e sviluppino una percezione del mondo naturale che è al tempo stesso cognitiva, corporea ed eticamente orientata[11]. Gli studi sull'empatia narrativa[12], che mettono in luce la capacità delle storie di suscitare una condivisione emotiva profonda, offrono strumenti utili per analizzare l'esperienza ecologica nei testi letterari, soprattutto in relazione all'emozione e al coinvolgimento sensoriale del lettore. In questo quadro, diversi studiosi evidenziano che la *cli-fi* possiede un forte potenziale immersivo ed empatico poiché, orientando la prospettiva del lettore, favorisce una ridefinizione del senso di sé e un'estensione del sentimento di cura verso altri esseri umani e non umani[13].

L'aspetto etico del coinvolgimento narrativo è al centro delle riflessioni di Martha Nussbaum, che ha messo in evidenza come la letteratura possa essere una palestra di immaginazione morale e di empatia civica (Nussbaum 2001: 327-335). In chiave psicoaffettiva, E. Ann Kaplan ha evidenziato che le narrazioni apocalittiche dell'Antropocene possono operare come dispositivi catartici, aiutando a elaborare forme di ansia globale an-

[7] La *Theory of Mind* (ToM) è la teoria, sviluppata in ambito psicologico e neuroscientifico, secondo cui gli esseri umani sono in grado di attribuire stati mentali (credenze, desideri, intenzioni) ad altri individui, distinguendoli dai propri (Premack – Guy 1978). La *Cognitive Simulation Theory* descrive invece il processo attraverso cui gli individui comprendono gli altri simulandone interiormente esperienze e prospettive (Hesslow 2012). Nella narratologia cognitiva, entrambe queste teorie sono state utilizzate per spiegare come i lettori elaborino e comprendano le coscienze finzionali.

[8] Cfr. Zunshine 2006.

[9] Cfr. Vermeulen 2020.

[10] Cfr. Herman 2013.

[11] Cfr. Herman – Vervaeck 2017; Weik von Mossner 2020; Caracciolo 2022.

[12] Cfr. Keen 2007; Ercolino – Fusillo 2022.

[13] Cfr. Weik von Mossner 2017; James – Morel 2020.

ticipatoria, definita «pre-traumatica» (Kaplan 2015: 1-22). La letteratura, in quanto forma di costruzione simbolica e culturale, svolge un ruolo cruciale nell'aiutare le società a interpretare il presente e a immaginare futuri alternativi. Le narrazioni sul cambiamento climatico agiscono come finzioni regolative, influenzando la percezione collettiva del problema attraverso metafore condivise e strutture cognitive radicate.

L'immaginazione narrativa dell'Antropocene in *Qualcosa, là fuori*

Il romanzo *Qualcosa, là fuori* di Bruno Arpaia immagina un futuro prossimo in cui l'Italia e le regioni meridionali del continente sono divenute inabitabili a causa del riscaldamento globale, delle ondate di calore estremo e della desertificazione. In questo scenario di collasso ambientale e geopolitico, masse di profughi, per motivi climatici, si dirigono verso il Nord Europa, in particolare verso la Scandinavia, una delle poche aree ancora vivibili. Questa migrazione forzata viene narrata dalla prospettiva del protagonista, Livio Delmastro, un ex professore universitario esperto di neuroscienze, figura lontana dagli stereotipi dell'eroe distopico o dell'attivista.

Livio è un uomo anziano, intellettuale disilluso e testimone diretto del crollo della civiltà occidentale, la cui traiettoria personale si intreccia con il fallimento collettivo di fronte alla crisi climatica. Unendosi a una colonna di migranti in marcia verso nord, nel corso del viaggio, rivive episodi cruciali della propria esistenza: l'amore per Leila, fisica siriana conosciuta a Stanford, la nascita del figlio Matías, le scelte non compiute, la perdita degli affetti e il senso di impotenza di fronte a un disastro a lungo annunciato ma ignorato. La narrazione si sviluppa su due piani temporali, intrecciando passato e presente e costruendo una tensione emotiva e strutturale tra memoria individuale e catastrofe collettiva. Il viaggio diventa così uno spazio interiore di rielaborazione, colpa e consapevolezza tardiva. Nel futuro narrato da Arpaia i mutamenti climatici hanno prodotto effetti irreversibili sul tessuto ecologico e sociale, dando luogo a fenomeni come la desertificazione, le migrazioni forzate, il collasso delle infrastrutture e la scomparsa degli ecosistemi.

In termini formali e di genere, *Qualcosa, là fuori* si distingue per l'adozione di una configurazione diegetica che risponde al principio di *minimal*

departure. Elaborato da Marie-Laure Ryan[14] per descrivere la continuità tra mondi possibili e mondo reale, e successivamente ripreso da Astrid Bracke (2018: 23-30) nell'ambito della *cli-fi*, tale principio postula uno scarto minimo rispetto alla realtà empirica, sufficiente a introdurre tratti distopici pur mantenendo un elevato grado di verosimiglianza e un forte ancoraggio al mondo riconoscibile.

Arpaia evita ogni spiegazione tecnica o didascalica, così come l'impiego di un narratore onnisciente: il disastro climatico non viene descritto esplicitamente, ma emerge in modo graduale e implicito attraverso il filtro soggettivo della coscienza e della memoria dei personaggi. La catastrofe, così interiorizzata, si manifesta attraverso dettagli sensoriali e affettivi, deformando progressivamente il paesaggio familiare fino a renderlo estraneo e perturbante. La narrazione si muove così in una zona di confine tra realismo e visione distopica, fondando la propria credibilità proprio sulla plausibilità dell'inverosimile:

> Dal lago di fronte a loro saliva una leggera foschia, come non ne vedevano da tempo. Bella, senza dubbio, con quel suo strano modo di rendere il paesaggio sfumato e surreale; ma in fondo era altra acqua che evaporava, e quel vapore acqueo avrebbe a sua volta accresciuto l'effetto serra. Un circolo infernale, beffardo, in cui i dannati erano loro. (Arpaia 2016: 32)

Lo *storyworld* dell'Antropocene che prende forma nel romanzo declina la funzione cognitiva propria di ogni mondo narrativo[15] in direzione ecologica, trasformandosi in un dispositivo che media tra esperienza umana e crisi ambientale (Caracciolo 2022: 64, 84). In questo modo amplia i confini percettivi e temporali del lettore, costringendolo a confrontarsi con nuove concezioni di spazio – su scala planetaria, segnato dalla desertificazione e dai flussi migratori verso il nord –, di tempo – nella tensione tra la lentezza del collasso e la rapidità dell'implosione. L'ambiente diegetico, in questa prospettiva, non si limita a fare da sfondo, ma riflette e rielabora criticamente le trasformazioni ecologiche, temporali e spaziali di un'epoca segnata dall'impatto antropico sul pianeta:

> Per fortuna, quel corridoio era stato lasciato in vita anche adesso

[14] Cfr. Ryan 1980.

[15] Cfr. Ryan 1991; Doležel 1998.

> che, dopo la desertificazione della Francia e della Germania centrali e l'inabissamento quasi totale dell'Olanda, l'Unione del Nord aveva arretrato le proprie frontiere allo Skagerrak e al mar Baltico. Di lì, era ancora possibile passare con un minimo di sicurezza, evitando le bande di predoni in agguato sulle Alpi. (Arpaia 2016: 39)

Uno dei temi centrali è la trasformazione radicale del paesaggio umano e naturale. L'Europa del futuro appare irriconoscibile, devastata da processi irreversibili:

> Invece, alla periferia di Hannover, c'era qualche bambino avvolto dalle mosche, c'erano uomini che trasportavano legna per il fuoco e li fissavano, c'erano donne scalze con i figli legati sulla schiena, con i vestiti colorati e i veli, oppure con le taniche d'acqua sulla testa. (Arpaia 2016: 132)

In questa descrizione, Arpaia disegna una forma di post-esotismo in senso ecologico[16], in cui l'alterità non si definisce più attraverso la distanza culturale ma attraverso l'alterità ecologica. L'agente ambientale diventa dunque un elemento strutturante del racconto che plasma l'esperienza dei personaggi: fiumi prosciugati, terre salinizzate, città-fantasma e territori militarizzati condizionano scelte, gesti, posture corporee, relazioni interpersonali e strategie di sopravvivenza.

Questo scenario genera uno *storyworld* fortemente immersivo e sensoriale, che favorisce una modellizzazione cognitiva[17] in grado di coinvolgere il lettore nella simulazione mentale di ambienti ostili e radicalmente trasformati. Il lettore è così immerso in una forma di immaginazione eco-cognitiva, che attiva risposte emotive e corporee nella fruizione del testo, amplificando il senso di precarietà e di vulnerabilità condivisa:

> Adesso risalivano il vecchio corso del Lambro, ma del fiume non c'era più traccia. I pendii di fango si erano seccati da tempo, formando una serie di basse dune, con le creste ingiallite per il caldo. Le uniche piante in grado di sopravvivere erano mostri che immagazzinavano l'acqua, serbatoi viventi come cactus e agavi, che loro sfruttavano per ricavarne il prezioso liquido, oppure qualche raro arbusto simile all'agrifoglio. (Arpaia 2016: 20)

[16] Cfr. Löschnigg – Braunecker 2020.
[17] Cfr. Herman 2013.

L'ambiente narrativo in *Qualcosa, là fuori* si manifesta non solo come scenario esterno, ma come esperienza sensoriale incarnata. Il paesaggio viene interiorizzato attraverso percezioni corporee – la sete, il calore, la stanchezza, il dolore fisico – che segnano il corpo del protagonista e lo trasformano in un dispositivo percettivo:

> Per qualche secondo, Livio la guardò tornare alla sua fila pensando al tempo che passava, alla memoria che lo tradiva, alla vita che non avrebbe mai più riavuto […].
>
> Adesso, forse, avevano bisogno di raccogliere tutte le parole che si erano lasciate indietro, quelle che la stanchezza, la disperazione, la sete avevano fatto accalcare sulle loro lingue. A Livio, che aveva rallentato per controllare cosa succedeva, sembrò di cogliere un guizzo negli occhi di Marta, la scintilla premonitrice che si sarebbe avventata come una furia contro Selam. L'amigdala, l'ipotalamo: in un decimo di secondo, il suo cervello gli trasmise un segnale di paura. (Arpaia 2016: 23, 132-133)

È possibile leggere questi passaggi attraverso gli studi sull'*embodiment* narrativo e il concetto di topofilia negativa, intesa come quella condizione in cui il legame affettivo con un luogo è sostituito da una memoria traumatica della sua perdita o dalla percezione incarnata della minaccia ambientale (Weik von Mossner 2017: 19-49). Il corpo di Livio Delmastro diventa così una sorta di sismografo narrativo, poiché l'ambiente agisce sulle condizioni percettive, cognitive ed emotive del soggetto, facendo emergere una dimensione affettiva e somatica della vulnerabilità ecologica.

Sul piano compositivo, il romanzo di Arpaia risponde alla sfida posta dalla rappresentazione del cambiamento climatico – che, secondo Lehtimäki (2019: 93), mette in crisi le forme narrative tradizionali – mediante una struttura frammentaria, alternata, ellittica. Il tempo del presente narrativo si intreccia con flashback, allucinazioni, ma anche con la rappresentazione di una memoria collettiva erosa e incerta («Nessuno ricordava più con esattezza quando era cominciato tutto», Arpaia 2016: 13). Questa costruzione evita deliberatamente ogni forma di chiusura epica o salvifica, rifiutando le consolazioni di una narrativa lineare o provvidenziale.

Un ulteriore elemento che può essere indagato riguarda la dimensione etica del racconto. Come suggerisce Greg Garrard, le narrazioni ambientali possono costituire strumenti per mettere alla prova valori e virtù in contesti estremi, spingendo i personaggi – e, di riflesso, i lettori – a confrontarsi con

situazioni che richiedono scelte morali radicali (Garrad 2019: 107-112). In *Qualcosa, là fuori*, l'etica non è presentata come sistema astratto, ma emerge attraverso gesti minimi di cura e solidarietà: Livio che porta Miguel sulle spalle, Aziz che condivide la poca acqua rimasta, in un mondo dove le coordinate morali sembrano ormai dissolte. Il romanzo mette così in scena una narrativa della sopravvivenza minimale, in cui i piccoli atti di umanità assumono un valore etico centrale, funzionando come nuclei di resistenza morale. La condizione estrema in cui i personaggi si trovano diventa banco di prova per concetti come giustizia, responsabilità e compassione, che vengono drammatizzati all'interno di situazioni-limite, in cui il collasso ecologico si intreccia con la disgregazione sociale:

> Qui e là baracche di lamiera, fienili abbandonati, telai di automobili, fattorie senza più pareti e trattori in disarmo in mezzo ai campi aridi. Ogni tanto, dopo che gli esploratori ne avevano verificato la sicurezza, attraversavano paesi e cittadine deserti, vagando in mezzo all'immondizia e alle macerie, ai negozi saccheggiati molti anni prima, alle auto e alle statue ricoperte di polvere.
>
> Livio continuava a camminare insieme agli altri, ma adesso aveva l'apatia nello sguardo e i piedi come animali morti. (Arpaia 2016: 87-88)

A un livello etico si affianca una dimensione simbolica, poiché la narrativa può assumere una funzione di ricostruzione simbolica degli ecosistemi perduti, costituendo un atto memoriale attraverso la nominazione di ciò che è stato cancellato (Low 2020: 154-156). In *Qualcosa, là fuori*, la descrizione di un mondo sfigurato – dove scompaiono fiumi, foreste, città – non si limita a rappresentare la distruzione, ma è anche un tentativo di restituire significato e memoria a ciò che è stato perduto:

> Le guglie e i campanili che si scorgevano verso nord, soffusi in una leggerissima foschia, dovevano essere quelli di Amburgo, ma sembravano emergere dal nulla, come mozzati alla base, spuntando da una spianata grigia e immobile. Più a est, dritto davanti a lui, dove doveva esserci Seevetal, vedeva solo qualche casa diroccata e la stessa superficie grigia e liscia come il cielo. E l'Elba? Dove si era cacciato quel maledetto fiume? Livio guardò e riguardò la mappa, incollò ancora gli occhi al binocolo, poi, di colpo, lo folgorò l'illuminazione. Il mare, cazzo. Il mare aveva risalito l'Elba, aveva quasi sommerso Amburgo e inghiottito la pianura. (Arpaia 2016: 148)

In tal senso, il romanzo, nominando ciò che è scomparso, ne salva

almeno una traccia nel discorso e compie un atto di resistenza cognitiva, riattivando al contempo una forma di consapevolezza ecologica attraverso la narrazione stessa, che si configura come strumento di memoria e di resistenza.

La letteratura come serbatoio ecoculturale

Qualcosa, là fuori di Bruno Arpaia costituisce un esempio emblematico di *cli-fi* esistenziale e umanistica, in cui la riflessione sulla crisi climatica si intreccia con una meditazione sulla memoria, la colpa e la dissoluzione del soggetto moderno. Il romanzo, ambientato in uno scenario di collasso ambientale e migrazione forzata, costruisce uno *storyworld* che non solo elabora finzionalmente dati e proiezioni scientifiche reali, ma li trasforma in un'esperienza incarnata e affettiva. In questa prospettiva, la narrazione assume una funzione anticipatoria e cognitiva, proponendo modelli culturali[18] per immaginare forme di giustizia ecologica su scala globale e sensibilizzando il lettore attraverso un'immersione sensoriale nella catastrofe in atto.

L'opera si colloca nel solco della *climate fiction* europea, ma presenta tratti specifici che contribuiscono a definire una variante italiana e mediterranea della *cli-fi*. A differenza della produzione anglofona, spesso dominata da trame tecno-distopiche, scenari globali e soluzioni ingegneristiche, il romanzo di Arpaia si distingue per un impianto anti-eroico, che rifiuta sia la retorica del protagonista salvifico che la possibilità di una risoluzione definitiva della crisi. Non vi sono promesse di salvezza tecnologica né figure di scienziati-redentori: al centro si trova invece un intellettuale disilluso, la cui esperienza individuale di sradicamento e perdita si intreccia con l'esodo collettivo dei migranti climatici. Il romanzo adotta una retorica della sopravvivenza minimale, dove piccoli gesti di solidarietà e cura assumono rilievo etico in un mondo disgregato.

Il Sud Europa, tradizionalmente associato alla classicità, al patrimonio artistico e letterario e a una memoria culturale che è deposito di valori simbolici e affettivi condivisi, in *Qualcosa, là fuori* viene trasfigurato in uno spazio di scomparsa e desertificazione, i cui l'eredità della civiltà antica appare come un patrimonio in rovina, diventa scenario di perdita irreversibile e di oblio collettivo.

> […] Venezia che sprofondava in mare, piazza Navona e la fontana

[18] Cfr. Zapf 2016; Löschnigg – Braunecker 2020.

> del Bernini completamente distrutte durante i violenti scontri del 2068, il Colosseo ridotto a un accampamento di senzatetto, la terra arida delle campagne che si spaccava e luccicava di sale, i profughi africani e italiani che si spostavano in massa verso nord, i palazzi Vaticani razziati da un'orda di miserabili, il mare che lambiva Padova, *L'ultima cena* ridotta a calcinacci durante gli scontri fra bande rivali per il controllo di Milano, gli Uffizi accartocciati su sé stessi sotto un fitto fuoco di mortai […]. (Arpaia 2016: 190)

Anche l'intreccio tra crisi ecologica e crisi migratoria costituisce un tratto peculiare della *cli-fi* presa in analisi. L'esodo narrato da Arpaia non è solo conseguenza del cambiamento climatico, ma riflette le dinamiche geopolitiche e le fratture contemporanee dell'Europa. Il romanzo interroga così i concetti di confine, appartenenza e cittadinanza, evidenziando la difficoltà del continente nel pensarsi come spazio condiviso. L'attenzione alla lentezza del tempo narrativo, alla memoria, all'interiorità del protagonista e all'erosione progressiva del senso, segna una distanza dalle narrazioni ad alta tensione e a risoluzione rapida tipiche di certa fiction anglosassone, proponendo invece una forma di narrativa dell'Antropocene che privilegia la riflessione, il disincanto e una maturazione etica non risolutiva.

Bibliografia

Arpaia, Bruno, *Qualcosa, là fuori*, Guanda, Milano, 2016.

Bernaerts, Lars – Caracciolo, Marco – Herman, Luc – Vervaeck, Bart, "The Storied Lives of Non-Human Narrators", in *Narrative*, 22, 1 (2014): 68-93.

Bracke, Astrid, *Climate Crisis and the 21st-Century British Novel*, Bloomsbury, Londra-New York, 2018.

Buell, Lawrence, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Blackwell Publishing, Malden (USA) e Oxford (UK), 2005.

Caracciolo, Marco, "Narrative, Meaning, Interpretation: An Enactivist Approach", in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11, 3 (2012): 367-384.

Caracciolo, Marco, *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty: Narrating Unstable Futures*, Bloomsbury Academic, Londra-New York, 2022.

Clark, Timothy, *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*, Bloomsbury Academic, Londra, 2015.

De Cristofaro, Diletta, *The Contemporary Post-Apocalyptic Novel*, Londra, Bloomsbury, 2020.

DeLoughrey, Elizabeth – Didur, Jill – Carrigan, Anthony (a cura di), *Global Ecologies and the Environmental Humanities: Postcolonial Approaches*, Londra-New York, Routledge, 2015.

Doležel, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.

Ercolino, Stefano – Fusillo, Massimo, *Empatia negativa*. *Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani, 2022.

Garrard, Greg, "Ecocriticism as Narrative Ethics: Triangulating Environmental Virtue in Richard Powers's Gain", in *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*, a cura di Lehtimäki, Markku – Rangarajan, Swarnalatha – Slovic, Scott – Sarveswaran, Vidya, Londra-New York, Routledge, 2019: 107-126.

Ghosh, Amitav, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, University of Chicago Press, Chicago, 2016.

Goodbody, Axel – Johns-Putra, Adeline (a cura di), *Cli-Fi: A Companion*, Oxford, Peter Lang, 2019.

Goodbody, Axel, "Cli-Fi – Genre of the Twenty-First Century? Narrative Strategies in Contemporary Climate Fiction and Film", in *Green Matters. Ecocultural Functions of Literature*, a cura di Löschnigg, Maria – Braunecker, Melanie, Leiden-Boston, Rodopi, 2020: 131-153.

Heise, Ursula K., *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
Heise, Ursula K., *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species*, University of Chicago Press, Chicago, 2016.
Herman, David, *Narratology Beyond the Human: Storytelling and Animal Life*, Oxford, Oxford University Press, 2018.
Herman, David, *Storytelling and the Sciences of Mind*, Cambridge-Londra, The MIT Press, 2013.
Herman, Luc – Vervaeck, Bart, "A Theory of Narrative in Culture", in *Poetics Today*, 38, 4 (2017): 605-634.
Hesslow, Germund, "The Current Status of the Simulation Theory of Cognition", in *Brain Research*, 1428 (2012): 71-79.
James, Erin – Morel, Eric (a cura di), *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*, Columbus, The Ohio State University Press, 2020.
Kaplan, E. Ann, *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ), 2015.
Keen, Suzanne, *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
Lehtimäki, Markku, "Narrative Communication in Environmental Fiction: Cognitive and Rhetorical Approaches", in *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*, a cura di Lehtimäki, Markku – Rangarajan, Swarnalatha – Slovic, Scott – Sarveswaran, Vidya, Londra-New York, Routledge, 2019: 84-97.
Löschnigg, Maria – Braunecker, Melanie (a cura di), *Green Matters. Ecocultural Functions of Literature*, Leiden-Boston, Rodopi, 2020.
Low, Matthew M., "Finding a Practical Narratology in the Work of Restoration Ecology", in *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*, a cura di James, Erin – Morel, Eric, Columbus, The Ohio State University Press, 2020: 147-164.
McAdams, Dan P., *The Stories We Live By: Personal Myths and the Making of the Self*, New York, William Morrow, 1993.
Nussbaum, Martha, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
Premack, David – Woodruff, Guy, "Does the Chimpanzee Have a Theory of Mind?", in *Behavioral and Brain Sciences*, 1,4 (1978): 515-526.
Ryan, Marie-Laure, "Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure", in *Poetics*, 9.4 (1980): 403-422.
Ryan, Marie-Laure, *Fictional Worlds in Fiction and Theory. The Possible Worlds of Postmodern Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
Vermeulen, Pieter, *Literature and the Anthropocene*, Routledge, New York, 2020.
Weik von Mossner, Alexa, *Affective Ecologies: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*, Columbus, Ohio State University Press, 2017.
Weik von Mossner, Alexa, "Feeling Nature: Narrative Environments and Character Empathy", in *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*, a cura di James, Erin – Morel, Eric, Columbus, The Ohio State University Press, 2020: 140-146.
Zapf, Hubert, *Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts*, Bloomsbury Academic, Londra, 2016.
Zunshine, Lisa, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University Press, Columbus, 2006.

L'autrice

Antonella De Blasio insegna Critica letteraria e letterature comparate presso l'Università eCampus. I suoi attuali interessi di ricerca riguardano le narrazioni identitarie nella fiction contemporanea, analizzate attraverso la narratologia cognitiva e gli studi socio-psicologici sull'identità narrativa.

Email: antonella.deblasio@uniecampus.it

L'articolo

Data invio: 30/04/2025
Data accettazione: 31/08/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

De Blasio, Antonella, "*Qualcosa, là fuori* di Bruno Arpaia: un'analisi econarratologica", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 131-149, http://www.betweenjournal.it/

Between

From Cli-fi to Fairy-tale: Metamorphic Women Confronting Ecological Collapse in Contemporary Italian Literature

Lucia della Fontana

Abstract

In the face of the ecological crisis and the alleged inability of contemporary literature to represent the major disruptions of the Anthropocene, science fiction, in its cli-fi (climate fiction) variant, is often regarded as the narrative genre best suited for addressing the challenges of climate change. This article proposes a shift in perspective by exploring the narrative potential of the fairy tale in contemporary Italian literature. Through the works of Laura Pugno (*Sirene*, *Melusina*) and Laura Pariani (*La valle delle donne lupo*, *Apriti, mare!*), the text highlights the central role of metamorphic female figures (sirens, she-wolves, and melusines) in shaping an ecological imaginary that can destabilize modern dichotomies between human and non-human, nature and culture. This imagery also redefines our relationship with the living and non-living worlds.

Keywords

Cli-fi, Ecological fairy-tale, Contemporary Italian literature, Metamorphosis, Monstrous feminine, Ecocriticism, Laura Pariani, Laura Pugno.

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6621

CC BY

De la *cli-fi* au conte de fées écologique : féminins métamorphes face au désastre dans la littérature italienne contemporaine

Lucia della Fontana

Littérature et écologie : propos liminaires

Alors que la crise écologique s'impose comme un enjeu global, plusieurs critiques et écocritiques ont pointé, en ce qui concerne les relations entre littérature et écologie, une double faillite : d'une part, l'échec désormais manifeste du rapport entre notre espèce et la planète ; d'autre part, l'incapacité de la littérature contemporaine à représenter la complexité et la nouveauté des dérèglements climatiques, de la crise de la biodiversité et des bouleversements qu'ils impliquent. Nombreuses et nombreux sont celles et ceux qui insistent sur la faible narrabilité et la difficile "représentabilité" du changement climatique, qu'ils attribuent à sa nature non linéaire, multi-scalaire et globale, à ses effets qui se déploient sur des temporalités incommensurables avec celles de la vie humaine, ainsi qu'à la difficulté de mettre en scène des agents non humains, dont l'existence et l'action échappent aux catégories habituelles du récit anthropocentré (Bergthaller 2018 ; Clark 2015 ; Ghosh 2016 ; Nixon 2011).

Dans le dernier chapitre de son ouvrage *Ecocriticism on the Edge* (2015), intitulé de manière significative « The Tragedy that Climate Change is Not "Interesting" », Timothy Clark met en lumière les limites de la narration littéraire face au changement climatique. Selon lui, les dispositifs par lesquels le roman contemporain mobilise la sensibilité des lecteur·rice·s, en suscitant émotion et intérêt, sont fondamentalement incompatibles avec la complexité de la question écologique. Clark insiste à ce propos sur la notion d'ennui, soulignant que le changement climatique et l'Anthropocène, envisagés à travers le prisme de l'ancien régime esthétique qui séparait rigoureusement science et art – en attribuant à la première la raison et à la

seconde l'intuition – apparaissent, en effet, comme terriblement lassants. Les traits de vastitude, de lenteur et de faible visibilité qui caractérisent ces phénomènes les rendent « a threshold at which art and literature touch limits to the human psyche and imagination themselves » (Clark 2015: 176). Ses conclusions ne sont guère encourageantes : tant que l'on ne renonce pas au biais anthropocentrique qui emprisonne l'imagination et la cognition humaines, la littérature demeurera incapable de relever le défi écologique. De même, *The Great Derangement* (2016), l'essai incontournable d'Amitav Ghosh, avance que le changement climatique ne trouve pas sa place dans le roman tel qu'il s'est constitué au cours des deux derniers siècles. Ghosh critique en particulier le roman réaliste, attaché à une représentation mimétique du monde qui a relégué à l'arrière-plan tout événement ne relevant pas immédiatement de la sphère humaine, et qui s'est donc révélé structurellement inapte à affronter les défis de la crise climatique. Si bien que, affirme-t-il, « the very gestures with which it conjures up reality are actually a concealment of "the real" » (Ghosh 2016: 23).

Cependant, si l'on nuance l'hypothèse d'un échec structurel de la littérature face à la crise écologique et que l'on s'attarde sur les débats critiques qui en explorent au contraire les potentialités, on remarque que, pour beaucoup, le genre le plus à même de faire face à cette question serait la science-fiction, notamment dans sa déclinaison dite *cli-fi* ou *climate fiction* (Goodbody – Johns-Putra 2019 ; Milner – Burgmann 2020)[1]. Ce type de récit thématise explicitement la crise écologique, en faisant référence au changement climatique d'origine anthropique, et adopte, dans la plupart des cas, la forme de la dystopie – souvent déclinée sous la forme de *disaster narrative* – réactivant ainsi un héritage apocalyptique bien établi. Ghosh lui-même en fait le constat lorsqu'il déplore que seuls des genres mineurs comme la *fantasy*, le récit d'horreur et surtout la science-fiction, aient été en mesure, bien que partiellement (car, comme on l'a mentionné, pour Ghosh il n'existe pas à proprement parler d'œuvre littéraire capable de traiter la question climatique), de saisir les bouleversements de l'Anthropocène. Cette tendance lui apparaît comme le symptôme de la crise des formes narratives traditionnelles, qui pousse les écrivains désireux d'aborder ces enjeux à quitter le domaine de la littérature "sérieuse" pour se réfugier dans celui de la paralittérature. Il observe ainsi que « the mere mention of

[1] Dans les pays anglophones, le terme a gagné une telle visibilité qu'il a donné lieu à la création de véritables rayons dédiés dans les librairies (Menhert 2018 : 41).

the subject is often enough to relegate a novel or a short story to the genre of science fiction » (9), avec pour conséquence de transformer les dérèglements climatiques en phénomènes magiques ou surréels, les privant de leur réalité concrète et de l'urgence qui les caractérise.

Une remarque analogue, bien que fondée sur des prémisses et des intentions opposées à celles de Ghosh, est formulée par Marco Malvestio qui, dans *Raccontare la fine del mondo* (2021), met en évidence une sorte d'inversion entre réalité et fiction : lors de l'inondation de Venise en 2019, soutient-il, ce sont précisément les écritures de l'imaginaire – l'horreur, le fantastique, le *new weird* et, en particulier, la science-fiction – qui apparaissent soudainement réalistes, là où la "littérature sérieuse" échoue. Dans une perspective similaire, Kim Stanley Robinson, figure majeure de la science-fiction américaine contemporaine et auteur de romans centrés sur la question écologique, affirme que celle-ci est le genre le plus à même de raconter notre présent. Robinson rejette la distinction, entérinée par Ghosh, entre littérature *highbrow* et *lowbrow*, ainsi que l'étiquette disqualifiante que ce dernier attribue aux genres dits "mineurs". Dans un entretien accordé à la revue écologiste française *Socialter*, il déclare en effet que « la science-fiction est le réalisme de notre époque », et qu'elle offre « la bonne forme pour le contenu » (Robinson 2021). La science-fiction n'a pas à rechercher une légitimation auprès de la "littérature sérieuse", c'est à cette dernière, si elle souhaite rester pertinente, de revoir ses propres conventions et de s'ouvrir aux puissances spéculatives portées par la SF.

L'essor du terme *cli-fi* s'inscrit dans ce débat. Calqué sur son cousin *sci-fi* (*science fiction*), il a été proposé en 2007 par le critique américain Daniel Bloom afin de désigner les récits intégrant le changement climatique au sein de leur intrigue (Merchant 2013). Si Bloom promeut la *cli-fi* comme un genre à part entière, d'autres chercheurs la considèrent plutôt comme un sous-genre de la science-fiction. Dans *Science Fiction and Climate Change: A Sociological Approach*, Andrew Milner et J. R. Burgmann adoptent cette perspective, soutenant que les œuvres rattachées à la *cli-fi* découlent directement de la tradition science-fictionnelle (Milner – Burgmann 2020: 23-28). Cette position est étayée par le rôle central que la science, en particulier la climatologie, joue dans ces récits, et par l'affiliation explicite de leurs auteur·e·s au genre de la science-fiction, qu'il s'agisse de Kim Stanley Robinson aux États-Unis, de Jean-Marc Ligny en France ou de Dirk C. Fleck en Allemagne.

Ces observations générales sur les relations entre littérature et écologie invitent à interroger la manière dont la production italienne contemporaine se confronte à la crise écologique, en mobilisant non seulement le genre de la *cli-fi*, mais aussi, comme on le verra, celui du conte de fées.

De la *cli-fi* au conte de fées : habiter autrement la catastrophe dans la littérature italienne contemporaine

Si l'on survole le paysage littéraire italien depuis les années 2000 à aujourd'hui, la thèse formulée par Milner et Burgmann, selon laquelle la *cli-fi* découlerait directement de la tradition de la science-fiction, semble à première vue se confirmer. On voit en effet émerger une production qui appréhende l'urgence environnementale selon les modalités du roman d'anticipation, en évoquant de manière explicite le changement climatique anthropique pour donner lieu à une *structure of feeling* typiquement SF : le récit d'un désastre qui se déploie dans un avenir plus ou moins lointain, dans un cadre post-catastrophique[2]. On peut citer, entre autres, *Bambini bonsai* (2010) de Paolo Zanotti ; *E poi la sete* (2010) d'Alessandra Montrucchio ; *La seconda mezzanotte* (2011) d'Antonio Scurati ; *Le cose semplici* (2015) de Luca Doninelli ; *Qualcosa, là fuori* (2016) de Bruno Arpaia ; *Un attimo prima* (2017) de Fabio Deotto et *L'isola delle madri* (2020) de Maria Rosa Cutrufelli. À ces textes s'ajoutent *Cinacittà. Mémoires de mon crime atroce* (2011 [2008]) de Tommaso Pincio et *Après la pluie* (2022 [2021]) de Chiara Mezzalama, dans lesquels le mécanisme d'anticipation est moins marqué, puisque la catastrophe se déroule dans le présent, et qui présentent une forte hybridation générique – le premier entrelace roman noir et spéculations climatiques (Comberiati – Brioni 2019) ; tandis que le second relève plutôt du réalisme bourgeois (Scaffai 2025).

Si l'on examine avec plus d'attention le corpus, on constate par ailleurs que, loin de se limiter à ces deux romans, l'hybridation constitue un trait fondamental de la *cli-fi* italienne, témoignant d'une grande diversité quant aux contenus, aux genres et aux profils des auteur·e·s. Contrairement aux contextes anglophones et francophones, aucun·e de ces écrivain·e·s n'est en effet reconnu·e comme auteur·e de science-fiction, mais s'inscrit plutôt dans la tradition du roman dystopique et postapocalyptique italien des années 1970[3] (Micali 2021 ; Mussgnug 2021). En outre, à contre-courant de l'anglophilie qui a historiquement caractérisé la science-fiction italienne, la majorité de ces romans situent la catastrophe écologique en Italie, avec une nette prédilection pour l'espace urbain : Rome (*Après la pluie*, *L'isola delle madri*, *Cinacittà*) ; Milan (*Un attimo prima*, *Le cose semplici*) ; Gênes (*Bambini*

[2] Cf. Della Fontana 2022 ; Micali 2021 ; Mussgnug 2021.

[3] Autour de cette tradition voir notamment Antonello 2013 ; Mussgnug 2000 ; Pischedda 2004.

bonsai) ; Venise (*La seconda mezzanotte*) et Naples (*Qualcosa, là fuori*).

Le changement climatique est souvent raconté en projetant ces villes dans une temporalité autre : parfois très éloignée, comme l'an 2092 dans *La seconda mezzanotte* ou la fin du XXIe siècle dans *Qualcosa, là fuori* ; parfois plus immédiate, voire ancrée dans un présent dystopique, comme dans *Cinacittà* et *Après la pluie*. Les modalités de destruction de l'espace urbain varient considérablement : du déluge biblique (*Après la pluie*) à la montée des eaux (*La seconda mezzanotte*, *E poi la sete*), des vagues de chaleur extrême (*Cinacittà*, *Qualcosa, là fuori*) à une crise environnementale diffuse, où la dégradation écologique se combine à l'effondrement du capitalisme (*Un attimo prima*, *Le cose semplici*). Le désastre est « L'Onde » qui submerge Venise ; « L'Année sans hiver », « La Pluie » et « Le Grand Vide » pour Rome ; « L'Effondrement » et « Le Grand Retrait » pour Milan ; « Le Grand Changement » pour Gênes. Seule Naples, dans le roman d'Arpaia, échappe à ce schéma dénominatif : elle est saisie dans une lente agonie, provoquée par un ensemble de facteurs mêlant réchauffement climatique, montée des eaux et flux migratoires.

La représentation de l'effondrement apparaît également comme une tendance marquante de la *cli-fi* italienne contemporaine. Toujours en décalage avec certains modèles anglophones plus utopiques ou techno-optimistes, les romans italiens s'inscrivent dans la trajectoire rétrotopique définie par Florian Mussgnug, où le futur, loin d'offrir un espace d'espoir, prend les traits d'un passé barbare, vers lequel l'humanité régresse dans un mouvement involutif (Mussgnug 2021). Ainsi, de nombreuses œuvres de la *cli-fi* italienne associent le thème de la décadence au « paradigme immunitaire » (Esposito 2021 [2002]) traduisant la peur de l'invasion – qu'il s'agisse de l'arrivée des Chinois (*Le cose semplici*, *La seconda mezzanotte*, *Cinacittà*) ou de flux de personnes migrantes convergeant vers Gênes, Naples ou Milan. Il en résulte un imaginaire de la fin xénophobe, obsédé par la menace de l'altérité et par la terreur de la contamination. Dans cette même logique, les protagonistes de la *cli-fi* italienne sont le plus souvent des hommes d'âge moyen, impuissants face au désastre engendré par la crise climatique et la destruction sociale qui l'accompagne inéluctablement.

Après la pluie, *E poi la sete* et *L'isola delle madri* se distinguent, en mettant en scène des personnages féminins[4]. Un autre cas singulier est celui de

[4] Qui conservent cependant des caractéristiques typiquement bourgeoises et intellectuelles, reproduisant un habitus analogue à celui des personnages masculins.

Bambini bonsai : Pepe, le protagoniste, y évoque son enfance à travers un long flashback, dans une Gênes en ruine, devenue espace d'errance et de jeu pour les enfants livrés à eux-mêmes. Tous ces romans n'en demeurent pas moins traversés par la dissolution du tissu social et du corps politique. Le présent y devient un temps dystopique, où tout effort est désormais orienté vers la survie et où aucune amélioration ni rédemption ne semble envisageable, si bien que, face à l'ensemble de la *cli-fi* italienne, la réflexion formulée par Carla Benedetti à propos de *Qualcosa, là fuori* semble tout à fait pertinente :

> Queste narrazioni sono certamente efficaci nella misura in cui ci fanno credere nella possibilità della catastrofe climatica che ci minaccia [...], ma si basano su un unico sentimento, la paura della catastrofe che ci attende – che di per sé può portare all'azione ma anche alla paralisi. Perché qui sta l'inciampo: non è la consapevolezza della possibile catastrofe che ci manca, ma la forza di uscire dalla paralisi generata dallo stato attuale delle cose. (Benedetti 2021: 17)[5]

La *cli-fi* serait-elle, dès lors, la seule voie narrative à même de représenter la crise écologique ? Ou peut-on, au contraire, imaginer d'autres formes de récit, capables de problématiser et de repolitiser la fin du monde, de transformer la catastrophe en espace critique ? À y regarder de plus près, en Italie comme ailleurs, il existe des auteur·e·s qui abordent les enjeux écologiques actuels sans pour autant thématiser explicitement la question climatique. Leurs œuvres parviennent néanmoins à interroger plus radicalement que ne le fait souvent la cli-fi les frontières naturalistes qui, selon nombre de chercheurs, perpétuent une relation instrumentale au vivant et aux non-humains en général (Descola 2005 ; Morizot 2020). Dans cette perspective, le regain d'intérêt, chez certain·e·s auteur·e·s contemporain·e·s, pour un genre en apparence désuet comme le conte de fées s'avère particulièrement fécond. En effet, le conte s'écarte à bien des égards de la

[5] Ces narrations sont certes efficaces dans la mesure où elles nous font croire à la possibilité de la catastrophe climatique qui nous menace […], mais elles reposent sur un seul et unique sentiment, la peur de la catastrophe qui nous attend – laquelle peut, en soi, susciter l'action, mais aussi conduire à la paralysie. Car c'est là que se trouve l'obstacle : ce qui nous manque, ce n'est pas la conscience de la catastrophe possible, mais la force de sortir de la paralysie générée par l'état actuel des choses. (Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteure).

tradition naturaliste. En tant que récit archaïque issu du monde agricole préindustriel, il exprime une continuité – et non une séparation – entre les règnes qui se manifeste dans la métamorphose, chaque personnage circulant librement entre les mondes. De plus, il se caractérise depuis toujours par une forme d'anthropomorphisme diffus, qui donne voix aux "autres" : animaux, objets, éléments naturels... Loin d'être un trait infantile ou régressif, comme l'a parfois décrété la critique moderne et rationaliste, cet anthropomorphisme acquiert aujourd'hui une résonance cruciale face à l'urgence écologique. À ce titre, le conte de fées devient, plus encore que la *cli-fi*, un lieu privilégié pour repenser les relations entre humains et non-humains. Il ouvre des perspectives inédites sur l'avenir et contribue à formuler une réponse quant à l'héritage de la Terre dans l'Anthropocène.

Les contes vrais et cruels de Laura Pugno et Laura Pariani

Dans le prolongement de ces réflexions, nous allons nous focaliser sur quatre textes qui illustrent les potentialités d'une réécriture écologique du conte de fées dans la littérature italienne contemporaine. Il s'agit de deux œuvres de Laura Pugno, *Sirènes* (2020 [2007]) et *Melusina* (2022) ; ainsi que de deux romans de Laura Pariani, *La valle delle donne lupo* (2011) et *Apriti, mare!* (2021). Dans *Sirènes*, Pugno imagine un futur dystopique dans lequel l'humanité a été décimée par une épidémie de « cancer noir » causée par la détérioration de la couche d'ozone. Tandis que le monde s'effondre, les plus riches vivent reclus dans des luxueuses stations sous-marines, où ils se nourrissent de chair de sirène, une espèce récemment découverte dans les profondeurs de l'océan. Quinze ans plus tard, dans *Melusina*, l'autrice revient sur la figure de la sirène, qu'elle réélabore à partir de la légende médiévale de Mélusine, créature hybride – à moitié femme, à moitié serpent ou dragon – qui se transforme au contact de l'eau[6]. Comme *Sirènes*, *Apriti, mare!* de Pariani se déroule dans un futur dystopique. Le récit s'organise autour de la figure collective de l'Essaim (*Lo Sciame*), un groupe de jeunes filles en fuite qui cheminent à pied vers la mer à la recherche de liberté. Enfin, dans *La valle delle donne lupo*, Pariani adopte la forme de l'entretien pour

[6] Comme l'indique la note qui clôt l'ouvrage, *Melusina* a été commandé par la maison d'édition Hacca, qui a invité Laura Pugno à réécrire, après Sirènes, une nouvelle histoire aquatique en collaboration avec l'illustratrice Elisa Seitzinger, dans le cadre d'une collection de livres illustrés consacrée aux archétypes du féminin.

reconstituer la vie de Fenísia, qui a choisi de rester vivre seule dans un village déserté du Haut-Piémont, dernière survivante de l'espèce humaine.

Il s'agit d'œuvres qui, à commencer par le futur dystopique mis en scène dans *Sirènes* et *Apriti, mare!*, partagent certaines caractéristiques de la *cli-fi*, tout en empruntant une voie différente, et ce pour plusieurs raisons, à la fois narratives, thématiques et formelles. Tout d'abord, contrairement à la *cli-fi*, le changement climatique n'y est pas thématisé de manière explicite, mais plutôt évoqué de façon vague ou indirecte : dans *Sirènes*, il est question d'une épidémie de « cancer noir » liée au trou dans la couche d'ozone ; *Melusina* fait référence à la montée des eaux ; et *Apriti, mare!* mentionne « l'Accident » : une catastrophe née de l'enchainement d'épidémies, de conflits et de crises environnementales marquant l'effondrement de notre civilisation. *La valle delle donne lupo* ne comporte aucune allusion explicite à la crise écologique, même si l'autrice y dépeint un village de montagne vidé de ses habitants, dont l'abandon, conséquence de l'urbanisation, a favorisé une forme de réensauvagement.

En ce qui concerne le genre littéraire, ces œuvres se situent en dehors de la dystopie ou de la science-fiction au sens strict, et revendiquent plutôt une appartenance à la « littérature blanche »[7], tout en se rapprochant davantage de l'univers du conte de fées : non pas les contes édulcorés et rassurants que l'on raconte aux enfants pour les distraire ou les amuser, mais des contes vrais et cruels, à l'image de ceux transmis par la tradition et recueillis par les frères Grimm en Allemagne et par Italo Calvino en Italie (Calvino 1992 [1956])[8]. Les deux autrices reconnaissent en effet au conte une dimension de vérité : précisément en vertu de sa fictionnalité déclarée, le conte leur semble plus vrai que bien des récits mimétiques. Ni Pariani ni Pugno ne visent donc une écriture réaliste au sens conventionnel ; elles n'en sont pas moins en quête d'une forme narrative qui refuse de mentir, de faire passer la pilule en la rendant illusoirement plus agréable qu'elle ne l'est. Ainsi, Pugno tient à préciser que *Melusina*, tout en incarnant le versant utopique de *Sirènes*, le fait « con tutta la crudeltà che da sempre le fiabe sanno riservarci » (Pugno 2022: 102)[9]. Dans le même esprit, dans la « Notarella » qui conclut

[7] C'est ce qu'affirme Pugno dans de nombreux entretiens, et Pariani semble elle aussi s'orienter dans cette direction, en refusant pour ses romans toute classification générique rigide.

[8] Le fait que Calvino affirme, dans l'introduction à ses *Fiabe italiane*, que « le fiabe sono vere » (Les contes sont vrais), n'est sans doute pas un hasard (Calvino 1992: XIV).

[9] Avec toute la cruauté que depuis toujours les contes de fées savent nous

Apriti, mare!, Pariani identifie ses « maîtres » dans les frères Grimm, Perrault, Andersen et Calvino, car, écrit-elle, leurs contes d'origine archaïque « minano infatti alla radice l'idea che la bontà sarà ricompensata e fanno intendere agli ascoltatori che sarebbe follia attendersi qualcosa che non sia crudele da un ordine sociale crudele » (Pariani 2021: 237)[10]. La cruauté, loin de constituer une perversion, apparaît comme une composante essentielle de la réalité que le conte parvient à démasquer, à rendre visible.

Par ailleurs, les personnages principaux de ces œuvres sont, comme on l'a vu, des figures féminines souvent hybrides et perçues comme "monstrueuses", héritières des sirènes, des femmes-louves et de Mélusine[11]. Grâce à elles, à la différence de ce qui se produit dans la *cli-fi*, la question de l'héritage de la Terre demeure ouverte, jusqu'à trouver une réponse dans un horizon élargi au-delà de l'humain. Les féminins monstrueux que Pugno et Pariani mettent en scène permettent en effet d'articuler deux enjeux fondamentaux : d'une part, la question écologique, liée à la remise en cause de l'anthropocentrisme ; d'autre part, la question féminine et féministe ainsi que la critique de l'androcentrisme. Ensemble, ces deux dimensions rompent avec le schéma apocalyptique et ouvrent la voie à des formes inédites de cohabitation entre humains et non humains, vivants et non vivants.

L'étude des textes permet de comprendre comment ces deux dispositifs – le conte de fées vrai et cruel ainsi que le féminin monstrueux relus à travers une perspective écologique – agissent dans les récits analysés pour

réserver.

[10] Minent à la racine l'idée que la bonté sera récompensée et donnent à comprendre qu'il serait vain d'espérer autre chose que la cruauté d'un ordre social cruel.

[11] Les autrices retravaillent ainsi des matériaux mythologiques et féeriques qui, après avoir nourri l'imaginaire romantique européen (Grieco 2017), ont également inspiré plusieurs écrivain·e·s italien·ne·s du XXe siècle. Pensons à la sirène-enfant de Malaparte dans *La peau* (1950 [1949]), offerte en repas aux conquérants américains dans une Naples dévastée par la guerre ; mais aussi à la créature métamorphe qu'est *L'Iguane* d'Anna Maria Ortese (1988 [1965]). En ce qui concerne l'hybridation avec le loup, on peut citer le garçon-loup surgissant à la fin du roman d'Antonio Porta, *Il re del magazzino* (1978) – sans oublier la nouvelle de Verga, *La lupa* (1880), qui, bien en amont de ces réécritures, offre l'un des archétypes de la féminité animale dans la littérature italienne. À noter également que *Mélusine*, fée médiévale par excellence (Harf-Lancner 1984), s'inscrit dans une tradition mythologique bien antérieure, dont les origines se perdent dans la nuit des temps, comme le montre par exemple Carlo Donà dans *La fata serpente. Indagine su un mito erotico e regale* (2020).

interroger les frontières entre les espèces et tisser de nouvelles relations. Prenons pour point de départ la figure de la sirène dans le premier roman de Laura Pugno : une nouvelle espèce, découverte dans les eaux de l'océan vingt ans avant le début du récit et désormais presque éteinte à l'état sauvage en raison de la pêche intensive. Dans la description initiale du bassin où elles sont pour leur chair, le texte insiste sur le dimorphisme sexuel qui caractérise les sirènes. Alors que les mâles sont assimilés à des dugongs ou à des lamantins, dépourvus de traits anthropomorphes, les sirènes femelles combinent des éléments morphologiques propres aux espèces humaine et animale, incarnant une corporéité troublante, d'autant plus dérangeante qu'elle s'inscrit dans une inquiétante proximité avec l'humain :

> Les femelles étaient des bêtes à viande et à lait, et en même temps des femmes, sans parole ni jambes, le muscle unique de leur queue capable de briser la colonne vertébrale d'un homme, le vagin lisse, protégé de l'abrasion de l'eau de mer par une sécrétion nacrée. Elles vous regardaient avec des yeux vides, éteints, d'un vert marine ou d'outremer, les membranes nictitantes de leurs paupières pareilles à des morceaux de plastique sale, leur visage presque encore un museau – semblable à celui d'une vache, pensa Samuel –, tandis que ce qui compliquait leur corps, c'était leur longue chevelure. (Pugno 2020: 10-11)

Le comportement des sirènes oscille entre passivité et férocité : leur regard « éteint », « bovin », presque inanimé, contraste avec la puissance létale de leur queue et la violence de leurs réactions. Soumises à un régime de captivité thanatopolitique – qui n'est pas sans rappeler le gavage des oies pour la production de foie gras – , elles sont droguées et nourries de force, mais deviennent extrêmement agressives après l'accouplement, lorsqu'elles dévorent les mâles qui les ont fécondées. De plus, en raison de leur proximité biologique avec l'espèce humaine, les sirènes sont également exploitées à des fins sexuelles : les spécimens les plus anthropomorphes sont enfermés dans des bordels sous-marins et proposés, contre paiement, à des hommes pour des rapports sexuels.

Dans les conditions inquiétantes et monstrueuses de cet habitat sous-marin artificiellement créé par les humains, le corps de la sirène devient l'emblème de toutes les violations et les transgressions. Cette dynamique atteint son paroxysme lorsque Samuel, l'employé chargé de l'abattage des sirènes, viole Mia, l'hybride née de son précédent accouplement avec une autre sirène – autrement dit, sa propre fille. La volonté de

Samuel, exprimée à plusieurs reprises, de franchir les barrières d'espèce, révèle ainsi la monstruosité de la double opération de domestication du féminin et de la nature perpétuée par les hommes au fil des siècles.

La description cruelle de la condition des sirènes ainsi que la langue dissonante qui l'accompagne – où le lexique technique et la syntaxe aseptisée côtoient l'imaginaire mythique (Matt 2017) – , mettent en évidence l'exercice arbitraire d'un pouvoir absolu par les humains, en particulier les hommes, sur leur environnement ; un pouvoir qui a fini par compromettre les conditions mêmes de survie de ceux qui l'exercent. C'est pourquoi la Terre, dans *Sirènes*, a été frappée par l'épidémie de « cancer noir », incurable pour les humains, mais contre laquelle les sirènes se révèlent, de manière inexplicable, immunes. Or c'est précisément cette immunité qui confère au roman un élan utopique inattendu : peut-être les sirènes, presque exterminées par leurs oppresseurs humains, pourraient-elles leur survivre et « hériter de la Terre » (Pugno 2020: 29) ?

Dans *Melusina*, que Pugno définit comme l'envers et l'opposé de *Sirènes*, à savoir son versant utopique, la transformation de l'environnement par l'action anthropique apparaît à la fois manifeste et irréversible : l'île où se déroule le récit est en train de disparaître, submergée par les marées. Dans ce contexte bouleversé, Mélusine n'est ni la sirène soumise au régime thanatopolitique de l'élevage intensif, ni la dame courtoise qui, conformément à la tradition médiévale, a su domestiquer sa part bestiale pour devenir épouse et mère (Grieco 2017: 268). Au contraire, dans l'œuvre de Pugno, Mélusine perd la majuscule et se pluralise. Marie-Ange, la grand-mère d'Alice, venue sur l'île en quête de son passé et de son identité, est ainsi présentée non comme la mère fondatrice d'un lignage héroïque, mais comme l'initiatrice d'une communauté de mélusines libres. Leur hybridité constitutive se manifeste comme une impulsion intérieure à la métamorphose, fruit d'un apprentissage exigeant, parfois cruel, auquel certaines ne survivent pas, incapables d'accepter leur part animale. Dans cette perspective, pour Pugno, la mélusine avec minuscule est celle qui apprend à reconnaître et à accueillir le secret de sa subjectivité multiple, à la fois humaine et animale. C'est précisément cette acceptation, inscrite dans une dimension de sororité, qui ouvre la possibilité de l'utopie :

> Marie-Ange era così […]. Lo era sempre stata, eppure il suo dono non era mai stato altro per lei che una fonte di gioia. Non ne aveva mai avuto paura, e ci ha trasmesso questo senso di libertà. Era di libertà che si trattava. Le sembrava che mutare forma la svincolasse dal mondo

> degli uomini. Basta un corso d'acqua, mi disse una volta, e non c'è schiavitù che tenga, non c'è potere. (Pugno 2022: 61)[12]

La valle delle donne lupo de Laura Pariani rejoue, à sa manière, la tension entre altérité féminine monstrueuse et quête de liberté à travers des créatures métamorphes à la fois marginales et subversives. Il s'agit de femmes ayant choisi l'exclusion du corps social et l'hybridation avec l'animal et en particulier la louve comme seule possibilité de survie, voire d'émancipation. Parmi elles se distinguent les femmes-louves ainsi que les *balenghe*, des femmes considérées folles ou sorcières, gardiennes de savoirs archaïques et sauvages, enterrées hors du cimetière, au-delà des frontières géographiques de la communauté. À l'instar des mélusines, les histoires de ces femmes dessinent une généalogie féminine hors norme, qui échappe à l'oppression patriarcale précisément en raison de son caractère monstrueux. Ainsi, dans un passage emblématique, la protagoniste du roman oppose deux figures féminines antithétiques – la brebis craintive et la femme-louve – afin de revendiquer une subjectivité féminine indocile, affamée de récits porteurs de vérité. Dans la description de ces récits vrais et sans artifices la poétique de l'autrice s'esquisse implicitement, en écho aux contes vrais et cruels évoqués en ouverture :

> Esistono solo due tipi di donne: quella che somiglia alla pecora smarrita nel fosso, folle di paura. O l'altra ch'è piú vicina alla lupa. Qual è la caratteristica della donna lupo? Che affronta a viso aperto il grave del mondo. Che non sopporta la stoppa che rimpinza di gonfio il fantoccione cascante del quieto vivere. Ma non è solo questione di coraggio. È pure fame di storie, ché le donne lupo amano il momento in cui la luna col suo occhio aperto racconta storie che contengono verità […] senza i cenci di preghiere tuonanti, il bambagio delle maniere leccate, le travicelle dei concettini. (Pariani 2011: 235-236)[13]

---

[12] Marie-Ange était ainsi […]. Elle l'avait toujours été, et pourtant, son don n'avait jamais été pour elle qu'une source de joie. Elle n'en avait jamais eu peur, et elle nous a transmis ce sentiment de liberté. Il s'agissait bien de liberté. Il lui semblait que changer de forme l'affranchissait du monde des hommes. Il suffit d'un cours d'eau, me dit-elle une fois, et il n'y a plus aucune servitude, aucun pouvoir.

[13] Il existe seulement deux types de femmes : celle qui ressemble à une brebis égarée, folle de peur. Et l'autre, qui est plus proche de la louve. Quelle est la caractéristique de la femme-loup ? Elle affronte les difficultés à visage découvert. Elle ne supporte pas l'étoupe qui bourre de vent le pantin flasque des conventions sociales.

À l'instar de *Sirènes*, *Apriti, mare!* projette ses lecteur·rice·s dans un futur postapocalyptique, où la monstruosité, entendue à la fois comme altérité radicale mais aussi comme dispositif cruel, contribue à la construction d'un univers dystopique. La société brutale issue de l'Accident se déploie en effet en colonies structurées à partir d'un régime théocratique autoritaire et misogyne, où toute différence est sanctionnée par l'exclusion et la répression. Reprenant l'ancienne conception de la difformité comme sanction d'origine divine, Pariani imagine les *millesegnati*, des êtres malformés dès la naissance à la suite de désastres environnementaux et technologiques, destinés à la « termination », c'est-à-dire à une mise à mort violente. À rebours de cette logique punitive, et en marge de l'espace oppressif des colonies, la revendication d'un monstrueux positif devient le moyen de façonner un espace de liberté. La transformation de la différence en don est précisément ce qui advient dans l'Essaim (*lo Sciame*), où la monstruosité se resémantise comme possibilité utopique. En particulier, le dernier chapitre raconte le moment où les fillettes en fuite atteignent la mer et se jettent ensemble dans ses eaux. Bien qu'elles ne sachent pas nager, leur destin n'est pas la noyade, mais une mutation joyeuse. Le roman se transforme en conte de fées pour raconter le bonheur éprouvé à la découverte du monde marin, la métamorphose et l'animalisation n'apparaissant ni comme une régression ni comme une punition, mais comme l'ouverture à quelque chose d'inattendu et d'impensable, une véritable utopie de jeunes filles libres :

> "Quando arrivammo alla riva ci inoltrammo nell'acqua. Nessuna di noi sapeva nuotare." […] "E non siete morte?" "Devo ammettere che abbiamo temuto la morte e abbiamo perfino lottato con la forza delle onde, finché qualcosa non è entrato dentro di noi riempiendoci di calma..." […] "Ma cosa fanno sti bambini sott'acqua?" "Balliamo nelle grandi sale dove fiori viventi germogliano alle pareti. Quando le grandi finestre d'ambra vengono aperte, i pesci vengon dentro a nuotare, si abituano a mangiare dalle nostre mani, e si lasciano carezzare. Nei giorni in cui il mare è più calmo giochiamo in giardino, cavalchiamo i cavallucci marini, addomestichiamo le aragoste blu e raccogliamo gli oggetti caduti in mare dalle barche degli òmm..." "E

Mais ce n'est pas seulement une affaire de courage. C'est aussi une faim d'histoires, car les femmes-louves aiment le moment où la lune, avec son œil ouvert, raconte des histoires qui contiennent la vérité […] sans les loques des prières retentissantes, la ouate des manières mielleuses, les poutrelles des pensées toutes faites.

non avete mai avuto nostalgia della vita qui sulla terra?" "No. Là sotto non si cresce, non si invecchia: si resta bambini per sempre." (Pariani 2021: 226)[14]

Conclusion

À la différence de la *cli-fi* italienne, marquée par une tendance rétrotopique, les contes vrais et cruels de Laura Pugno et Laura Pariani empruntent une voie alternative pour raconter le désastre. Alors que la *cli-fi* tend à représenter la crise écologique comme un destin inéluctable, refermant le récit sur lui-même dans une logique régressive, la perturbation qui caractérise pourtant les œuvres de Pugno et Pariani ne mène pas nécessairement à une impasse, mais devient le seuil d'une métamorphose. Contrairement à la *cli-fi*, le monstrueux n'incarne pas ici la maladie d'un corps social et planétaire à l'agonie, promis à l'invasion puis à l'anéantissement, mais bien une force générative, capable de déstabiliser les dichotomies de la pensée naturaliste (humain/animal, culture/nature, normal/pathologique) et de faire émerger de nouvelles modalités de relation et de cohabitation avec les non-humains. Ainsi, dans les œuvres de Pugno et Pariani, le monstrueux revêt une fonction critique à la fois épistémologique et politique : il dévoile les processus d'animalisation et de déshumanisation à l'œuvre dans nos sociétés, permettant de ne pas accepter la réalité comme un fait accompli, mais d'imaginer ce qui aurait pu être et ce qui pourrait encore advenir.

[14] « Quand nous sommes arrivées au rivage, nous sommes entrées dans l'eau. Aucune de nous ne savait nager. » […] « Et vous n'êtes pas mortes ? » « Nous avons eu peur de la mort, et nous nous sommes même débattues contre la force des vagues, jusqu'à ce que quelque chose pénètre en nous et nous remplisse de calme… » […] « Mais que font ces enfants sous l'eau ? » « Nous dansons dans de grandes salles où des fleurs vivantes poussent sur les parois. Quand les grandes fenêtres d'ambre sont ouvertes, les poissons entrent pour nager ; ils s'habituent à manger dans nos mains, et se laissent caresser. Les jours où la mer est plus calme, nous jouons dans le jardin, nous chevauchons des hippocampes, nous apprivoisons les homards bleus et ramassons les objets tombés des bateaux des hommes… » « Et vous n'avez jamais eu nostalgie de la vie sur terre ? » « Non. Là-bas, on ne grandit pas, on ne vieillit pas : on reste enfants pour toujours. »

Bibliographie

Antonello, Pierpaolo, « La nascita della fantascienza in Italia: il caso Urnia », *ItaliAmerica. Le origini dell'americanismo in Italia*, Éd. Schnapp, Jeffrey – Scarpellini, Emanuela, Milan, Il Saggiatore, 2008: 99-123-

Antonello, Pierpaolo, « *How I learned to stop worrying and love the bomb*. Minaccia nucleare, apocalisse e tecnocritica nella cultura italiana del secondo Novecento », *The Italianist*, 33.1 (2013): 89-119.

Antonello, Pierpaolo, « Post-umano, troppo post-umano: Sirene di Laura Pugno », *Narrativa*, 43 (2021): 155-171.

Arpaia, Bruno, *Qualcosa, là fuori*, Milano, Guanda, 2016.

Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

Bergthaller, Hannes, « Climate Change and Un-Narratability », *Metaphora*, 2 (2018): V-1–V-12.

Carmina, Claudia, « Di nuovo schiave. Donne e distopia (2007-2022) », *Narrativa*, 44 (2022): 33-47.

Calvino, Italo, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988.

Calvino, Italo, *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, 1992 (1956).

Clark, Timothy, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*, London-New York, Bloomsbury, 2015.

Comberiati, Daniele – Brioni, Simone, *Italian Science Fiction: The Other in Literature and Film*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019.

Cutrufelli, Maria Rosa, *L'isola delle madri*, Milano, Mondadori, 2020.

Della Fontana, Lucia, « Souvenirs rétrospectifs de l'Anthropocène : la ville dans la cli-fi italienne », *ReS Futurae*, 20 (2022), https://journals.openedition.org/resf/12544, en ligne (consulté le 12/05/2025)

Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

Deotto, Fabio, *Un attimo prima*, Torino Einaudi, 2017.

Donà, Carlo, *La fata serpente. Indagine su un mito erotico e regale*, Roma, WriteUp, 2020.

Doninelli, Luca, *Le cose semplici*, Milano, Bompiani, 2015.

Esposito, Roberto, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi, 2002, fr. tr. *Immunitas. Protection et négation de la vie*, Paris, Seuil, 2021.

Foucault, Michel, *Les anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*, Eds. François Ewald – Alessandro Fontana – Valerio Marchetti – Antonella Salomoni, Paris, Seuil/Gallimard, 1999.

Ghosh, Amitav, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2016.

Goodbody, Axel – Johns-Putra, Adeline (eds.), *Cli-Fi: A Companion*, Oxford, Peter Lang, 2019.
Grieco, Agnese, *Atlante delle sirene: viaggio sentimentale tra le creature che ci incantano da millenni*, Milano, Il Saggiatore, 2017.
Harf-Lancner, Laurence, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine entre mythe et littérature*, Paris, Honoré Champion, 1984.
Johns-Putra, Adeline, *Climate Change and the Contemporary Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
Malvestio, Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021.
Matt, Luigi, « Una gelida distopia: le *Sirene* di Laura Pugno », *Treccani Magazine*, 26 juillet 2017, en ligne, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_126.html (consulté le 19 juillet 2025).
Mehnert, Antonia, *Climate Change Fictions: Representations of Global Warming in American Literature*, Cham, Palgrave Macmillan, 2016.
Merchant, Brian, « Behold the Rise of Dystopian "Cli-Fi" », *Vice: Motherboard*, 1er juin 2013, en ligne, https://www.vice.com/en/article/behold-the-rise-of-cli-fi (consulté le 2 juin 2025).
Mezzalama, Chiara, *Dopo la pioggia*, Milano, e/o, 2021, fr. tr. *Après la pluie*, Paris, Mercure de France, 2022.
Micali, Simona, « Apocalissi di provincia. La fine del mondo e la fantascienza italiana », *Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e la comunicazione*, 9 (2011): 51-66.
Micali, Simona, « I bambini dell'apocalisse. Racconti della fine e di nuovi inizi nella fantascienza italiana degli anni Duemila », *Narrativa*, 43 (2021): 97-109.
Milner, Andrew – Burgmann, J. R., *Science Fiction and Climate Change: A Sociological Approach*, Liverpool, Liverpool University Press, 2020.
Montrucchio, Alessandra, *E poi la sete*, Venezia, Marsilio, 2010.
Morizot, Baptiste, *Raviver les braises du vivant : Un front commun*, Marseille, Wildproject, 2020.
Mussgnug, Florian, « Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni 1970 », *Contemporanea*, 1 (2000): 19-32.
Mussgnug, Florian, « Speculazioni ecologiche: impegno e retrotopia nel romanzo italiano contemporaneo », *Narrativa*, 43 (2021): 207-218.
Nixon, Rob, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2011 .
Pariani, Laura, *La valle delle donne lupo*, Torino, Einaudi, 2011.
Pariani, Laura, *Apriti, mare!*, Milano, La nave di Teseo, 2021.

Pincio, Tommaso, *Cinacittà. Memorie del mio delitto efferato*, Torino, Einaudi, 2008, fr. tr., *Cinacittà. Mémoires de mon crime atroce*, Paris, Asphalte, 2011.
Pischedda, Bruno, *La grande sera del mondo*, Torino, Aragno, 2004.
Pogońska-Baranowska, Aleksandra, « Immaginare il futuro: le narrazioni distopiche nell'Italia del terzo millennio », *Narrativa*, 41 (2019): 157-167.
Pugno, Laura, *Sirene*, Einaudi, 2007, fr. tr., *Sirènes* Paris, Inculte, 2020.
Pugno, Laura, *Melusina*, Matelica, Hacca, 2022.
Robinson, Kim Stanley, « La science-fiction est le réalisme de notre époque », entretien avec Gaspard d'Allens, *Socialter*, n°45, mars-avril 2021, en ligne, https://www.socialter.fr/article/kim-stanley-robinson-entretien-science-fiction, (consulté le 12/05/2025).
Scaffai, Niccolò, « Apocalissi borghesi: ecologia e vita individuale nel romanzo italiano contemporaneo », *Italian Studies*, 80.1, (2025): 4760.
Scurati, Antonio, *La seconda mezzanotte*, Milano, Bompiani, 2011.
Sturli, Valentina, « Lo spazio delle ragazze. Protagoniste femminili nelle post-apocalissi italiane contemporanee », *Revue des études italiennes*, 2, 2024: 100-113.
Zanotti, Paolo, *Bambini bonsai*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2010.

The Author

Lucia Della Fontana

Lucia della Fontana is an exchange lecturer at the University of Nantes. She is currently completing a doctoral thesis, *Défi climatique et urgence de l'engagement. Débat critique et création romanesque dans la culture italienne des années 2000*, under the supervision of Davide Luglio at Sorbonne Université. She holds a degree in European Literary Cultures from the University of Bologna and a Master's degree in Comparative Literature from Sorbonne Université.

Email: Lucia.Dellafontana@univ-nantes.fr

The Article

Date submitted: 30/04/2025
Date accepted: 31/08/2025

Date published: 30/11/2025

How to cite this article

Della Fontana, Lucia, "De la cli-fi au conte de fées écologique : féminins métamorphes face au désastre dans la littérature italienne contemporaine", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 151-169, http://www.between-journal.it/

Material Catastrophes, Cultural Catastrophes: The Theme of Presence in the Basilicata of *Missitalia*

Annamaria Elia

Abstract

This paper analyses the peculiar way in which Claudia Durastanti narrates the theme of catastrophe in her recent novel *Missitalia* (2024), starting from a reclamation of the concept of *presence*, grounded in a nature-cultural conceptual broadening inspired by Donna Haraway's speculative, feminist, and ecological thought. Adopting a materialist ecocritical methodology, the argument unfolds through the triple meaning of the English word "miss", which shapes both the novel's title and its narrative structure, touching themes such as colonialism, Italian oil history, ecology, and feminism. Ultimately, the paper demonstrates how, by operating on both formal and thematic levels, Durastanti constructs a rebellious and sabotaging narrative mechanism that redefines how catastrophe is addressed in literature.

Keywords

Catastrophe, Presence, Ecocriticism, Petrocultures, Naturecultures

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6629

Catastrofi materiali, catastrofi culturali: il tema della presenza nella Basilicata di *Missitalia*

Annamaria Elia

Molta parte di ciò che viene considerata storia culturale della Basilicata è stata narrata, secondo Claudia Durastanti[1], seguendo il filo di una specifica parabola: quella dell'*assenza.* Assenza di progresso, assenza di modernità, assenza di civiltà – basti come esempio *Cristo si è fermato ad Eboli* (1945). Una carenza, quella del margine lucano, che sconta l'abitudine di essere stata narrata in opposizione alla Storia culturale italiana "ufficiale" sin dall'unificazione nazionale di fine Ottocento. Ciò a supporto di una visione del progresso industriale ed economico che, nel secondo dopoguerra, per la sola possibilità di contraddizione rispetto al carattere d'eccezione rappresentato dalla Lucania, poteva giustificare i propri intenti egemonici, rimodularsi sulla scorta del paradigma capitalista che caratterizzava gli assetti sociali e produttivi del paese. Una Basilicata necessaria, destinata a soccombere sotto i colpi di un mito del progresso che avrebbe decretato, secondo narrazione, la sua *fine.*

Diverse sono le motivazioni che in epoca contemporanea hanno contribuito a mettere in discussione tale mito; tra esse, vi è la consapevolezza ecologica. Alla coscienza di una vera e propria catastrofe culturale si affianca infatti, ben visibilmente, quella di una catastrofe tutta materiale, *naturale*, pure entrambe conseguenze di una comune matrice. Non pare un caso che il contesto storico cui si è fatto riferimento si leghi, nel più recente romanzo di Durastanti, *Missitalia* (2024), a una lucida osservazione delle connessioni tra processi storici e processi terrestri, tra storia umana e storia planetaria. D'altra parte, è la stessa Durastanti ad aver tradotto per i tipi di

[1] Si veda l'intervista 18 aprile 2024: Claudia Durastanti parla del suo libro *Missitalia* (La nave di Teseo, 2024) con Elisa Attanasio, ricercatrice in letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Bologna (Bologna Biblioteche 2024).

Nero nel 2019, assieme a Clara Cicconi, quel *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto* di Donna J. Haraway che può considerarsi opera inaugurale della critica all'Antropocene.

Per Haraway, la questione della catastrofe nella sua dimensione *naturculturale* è centrale, e viene affrontata nei termini di una *contro*-narrazione che oppone al rischio della *mancanza,* intesa come estinzione tanto spirituale quanto materiale, la fattualità fisica, ecosistemica, della *presenza*:

> restare a contatto con il problema richiede la capacità di essere veramente nel presente, ma non come un evanescente anello di congiunzione tra passati terribili o idilliaci da un lato e futuri salvifici o apocalittici dall'altro: bisogna essere presenti nel mondo in quanto creature mortali interconnesse in una miriade di configurazioni aperte fatte di luoghi, epoche, questioni e significati. (Haraway 2019: 13)

Una presenza, dunque, tutta materiale, costituita tanto dagli spazi quanto dai corpi che li compongono, all'interno di una dinamica temporale che, oltre che alla storia umana, afferisce, per l'appunto, alla "storia profonda"[2] dei mutamenti terrestri. L'intento è di mostrare come la differenziazione tra i concetti di Natura e Cultura operata in epoca moderna[3], utile a giustificare un paradigma di progresso rivelatosi del tutto insostenibile[4], sia stata un'operazione fallimentare, nonché dannosa per le sue ricadute ecologiche e ambientali. *Contro* ciò, Haraway propone un pensiero "tentacolare", che valorizza la visione del contatto e della relazionalità umana e non umana come strategia di sopravvivenza.

Partendo da tali premesse, il presente contributo intende analizzare il modo peculiare con cui la narrazione della "catastrofe" – materiale, culturale, naturale – viene condotta da Durastanti in *Missitalia* proprio a partire da una rivendicazione, operata sulla base di una rimodulazione del concetto di *assenza* e del suo opposto semantico di *presenza*. Fondamentale, qui, è la riflessione di Ernesto de Martino – figura con cui il romanzo dialoga in maniera più o meno evidente lungo l'intero l'arco della narrazione. Per l'antropologo, *presenza* consiste in una vera e propria capacità di essere nel mondo, nella capacità, da parte di una comunità, di *trascendere* il reale (de Martino 2019: 538-540), la nuda vita, per conferirgli un certo ordine di valore

[2] Cfr. Chakrabarty 2021; Benedetti 2021.
[3] Cfr. Descola 2005.
[4] Cfr. Latour 2015.

intersoggettivo, permettendo alla vita di organizzarsi in cultura e secondo un orizzonte di senso condiviso. Tale processo di *presentificazione* (533) entra in crisi quando la valorizzazione non riesce a farsi atto: il rischio di nullificazione consiste, in tal senso, nel venir meno dell'*ethos* valorizzante. Di qui, la percezione della possibilità di *finire* (525-530; 533-538) – l'angoscia, scrive de Martino, come restringimento del margine oltre il quale *un mondo* è possibile (525-528) – e il rischio apocalittico senza *eschaton* – senza, cioè, alcuna promessa di reintegrazione, valorizzazione e trascendimento dell'*ethos*. Per de Martino, la crisi della presenza caratterizza il mondo contemporaneo, alla cui catabasi culturale e valoriale non corrisponde alcuna anabasi, alcuna rinnovata capacità, cioè, di formare senso (538-540, 542-543).

Il romanzo di Durastanti, dividendosi in tre parti, segue e inquadra il processo che dalla modernità, passando per la contemporaneità, si porta al futuro, e offre alla nozione demartiniana di *crisi della presenza* una rappresentazione letteraria. Con tale concetto, tuttavia, Durastanti entra criticamente in dialogo, dandone una propria interpretazione: a sabotare la possibilità di istituire un nuovo ordine valoriale sulla scorta dei termini del progresso, del colonialismo, dello sfruttamento ambientale è il margine, costituito da presenze – in questo caso, sì, *fattive* – *assenti*, soggetti attivi, cioè, esclusi, o emarginati, dalla Storia ufficiale.

Il romanzo si sviluppa attraverso tre differenti narrazioni: la prima ambientata nella Lucania di secondo Ottocento, durante gli ultimi moti risorgimentali; la seconda tra la Roma e la Basilicata degli anni Cinquanta del Novecento; la terza, ambientata nel futuro, negli anni Cinquanta del XXI secolo, si muove tra la Basilicata e la Luna. Il moto cursorio che dà forma al romanzo è sotteso nel titolo:

> quando le veniva da piangere, Amanda diceva "I miss America", e poi spiegava che 'miss' significava signorina, una che non si era ancora sposata, ma voleva dire anche mancanza. Nella sua lingua madre, la nostalgia si ingarbugliava con la giovinezza, quando una persona non sapeva ancora cosa voleva essere nel futuro, e poteva diventare tutto. […] Per Amanda miss è una parola speciale perché non ci sono molti suoni che sanno tenere insieme la verginità, la nostalgia, e pure il bersaglio appena mancato. (Durastanti 2024: 27).

È sulla base del triplice significato della parola *miss* che si sviluppa la struttura romanzesca di *Missitalia*. Il primo paragrafo dell'articolo sarà perciò dedicato all'analisi del primo significato di *miss*, "signorina": la parola fa riferimento alle protagoniste dei tre racconti, al loro atto di ribaltamento

della propria condizione di subalternità resa operativa sin nella lingua, tramite diminutivo. *To miss,* nel senso di mancare il bersaglio, è il significato su cui si costruisce il secondo paragrafo, in cui si analizzano i presupposti di un'invasione non riuscita, di un sabotaggio interno operato dai corpi e dallo spazio terrestre, che mostrano la Basilicata come "bersaglio mancato" del progresso, non per assenza dello stesso, ma in virtù di un moto di ribellione dello spazio sul tempo, della Geografia sulla Storia.

La terza parte dell'articolo analizza, infine, il significato di *mancanza* intesa come *nostalgia*: un meccanismo che vede la memoria prodursi sulla scorta di un mescolamento tra fatto e invenzione, tra Storia – estrattiva, coloniale – di una nazione e la sua narrazione, tra passato e futuro. Analizzando i meccanismi trasfigurativi che sottendono la costruzione della trama romanzesca, si mostrerà come ciò avviene a partire, nello specifico, dall'opposizione alla *mancanza*, intesa come "narrazione in assenza", di un concetto di *presenza* rinnovato sulla scorta del pensiero speculativo, femminista ed ecologista harawayano. La metodologia seguirà i cardini dell'ecocritica della materia (Iovino e Oppermann 2014; Bennett 2010), utile, in particolar modo, per cogliere il carattere materiale, *naturculturale*, della "catastrofe".

1. Eroine, rivoluzionarie e sante: ecologismo e ribellione delle "signorine" di *Missitalia*

Che *Missitalia* intenda svilupparsi in contrasto con la "narrazione in assenza" attraverso cui il territorio lucano è stato nel tempo narrato è evidente nella coralità del primo dei tre racconti che compongono il romanzo: una pluralità dialogica bachtiniana dà voce a diverse visioni di mondo, ai pensieri e alle ideologie dei personaggi che lo affollano. La narrazione si colloca nella Val d'Agri, sul finire del XIX secolo, cioè durante la fase terminale del processo di unificazione del nascente Regno d'Italia: «una fase sbandata, terminale, piena di sangue» (Durastanti 2024: 45), frutto di un processo ricco di contraddizioni, talvolta somigliante a una vera e propria «guerra di posizione per annettere il Sud», che ha l'intento di «trasformare gli indigeni in cittadini, i malparlanti in persone perbene» (*ibid.*). Le vicende si raccolgono attorno a un luogo specifico, Casa di Madre: «mausoleo di caverne, una roccaforte di sassi e argilla costruita su una distesa vicino ai calanchi […] a tre piani con il tetto orizzontale e un labirinto di camere che si aprono l'una dentro l'altra» (24).

Casa di Madre è una struttura labirintica, tentacolare: ricalca sul piano

materiale le medesime forme reticolari che legano in relazioni «simpoietiche» (Haraway 2019: 89) i suoi abitanti. Per Haraway, la simpoiesi rappresenta un modello relazionale interdipendente, favorito dai legami di una parentela «imprevedibile e imprevista» (14), al di fuori di quelli con la «famiglia biogenetica o genealogica» (*ibid.*), che comprende tanto le interazioni tra umani quanto quelle tra umani e non umani. È questa tipologia di parentela che lega, in particolare, Madre con le ragazze – orfane, abbandonate, o lasciate lì in custodia da famiglie a Madre legate da affari contrabbandieri: Rosa Spina, Mena, Amanda l'Americana ed Elisabetta. Madre è il soprannome – archetipico – con cui viene chiamata Amalia Spada, «nata su un'isola vulcanica e da quell'isola scappata, aveva combattuto in tre duelli senza spargimento di sangue, costruito una torre di babele vicino ai calanchi e provato a imparare di allevamento e conservazione dei cibi con pochi risultati» (Durastanti 2024: 11), e che alle ragazze, come ai clandestini della «lotta armata» (24) banditesca, offre protezione, una specie di cura.

Come nel modello harawayano, anche i legami di non-parentela di *Missitalia* esaltano un proprio carattere multispecie, inglobano il non umano: è in particolare in Rosa Spina, specchio e contraddizione del personaggio di Madre, a farsene portavoce. Così, leggiamo che la bambina

> Aveva la strana idea che, se avesse fatto del male a un animale o a una pianta, nel corpo le si sarebbe aperta una ferita uguale, e che a furia di uccidere sarebbe diventata anche lei un gigantesco buco infestato, uno squarcio che ospitava la carne. Un parassita col suo simbionte, dove era il male a ospitare il bene e non il contrario, dove era la parte intossicata a dare asilo all'altra. (32-33)

L'interazione con l'alterità può dar adito a una relazione tanto vitale quanto contaminante: il presagio di Rosa Spina ha a che fare con una volontà di preservazione, salvaguardia e conservazione contro l'«inevitabile corruzione» (*ibid.*) scaturita da una possibile violenza antropocentrica. L'ideologia che sottende l'agire di Rosa è il medesimo spirito che ha storicamente animato, in particolar modo, i primi sentimenti ecologisti (Bevilacqua 2014), seppur avulso dal sostrato paternalista ivi presente (Morton 2009: 183-184). Il contesto permette d'inquadrare l'atteggiamento di Rosa all'interno di un più ampio moto di reazione nei confronti della catastrofe culturale (intesa come perdita di orientamento) e materiale in atto, in vista dell'avvento di un *nuovo* mondo post-unitario, con i suoi processi di industrializzazione e con il suo nuovo mito del progresso. A tale stato di cose, la bambina contrappone il valore del "riciclo", inteso come conserva-

zione, riuso, non abbandono: lungo tutto l'arco della narrazione Rosa mostra una certa tendenza a preservare e custodire oggetti sulla base di una scala valoriale tutta personale, che non segue le logiche dell'utile ma i moti dell'attaccamento emotivo, come nel caso del «sasso verde che Rosa Spina custodisce in tasca» (158) lungo tutta la vicenda, e che è in realtà «semplicemente un sasso. È stata lei stessa a mutare la percezione di quell'oggetto in base all'umore o alla preoccupazione delle giornate, come se l'unico scopo di quel talismano fosse rivelare qualcosa della sua proprietaria» (155). Emblematico, in tal senso, l'atteggiamento ostinato con cui la bambina si oppone all'abbattimento, per volontà di Madre, di una cavalla agonizzante:

> «Hai fatto il possibile. Non serve a niente campare così.»
> «È qui che ti sbagli. Non tutto quello che ha un valore serve a qualcosa. Non si può restare in vita solo se si è felici e operosi. Che ci facciamo qui allora? Non pensi che sarebbe meglio andare di sotto e ammazzarli tutti? Solo perché non sono animali hanno più diritto di essere inutili? […] se è inutile lei, allora lo siamo tutti». (88-89)

La caparbietà di Rosa è inserita all'interno di un proprio sistema valoriale, che intende conferire al non umano un analogo statuto di legittimità esistenziale dell'umano e che si realizza, sul piano narrativo, con il riconoscimento del ruolo di personaggio alla cavalla. Così, sul finire del capitolo, la voce narrante si appropria di una focalizzazione interna rispetto allo stesso animale, riportandone la storia e i ricordi:

> veniva dal Veneto e nella sua vita aveva conosciuto un solo padrone, i briganti gli avevano sparato alla schiena finché non era caduto e nel dubbio avevano sparato anche a lei, che era riuscita a trascinarsi sulle zampe anteriori inventandosi un movimento mai sperimentato prima. Come quando entrava in acqua e le sembrava di diventare un'altra cosa, una creatura nuova e possibile. Aveva avuto la febbre tanti giorni, adesso vedeva solo forme indistinte davanti a sé. Riusciva a sentire la consistenza del cibo, il battito del proprio cuore; le zampe non c'erano più, ma sentiva l'odore, l'odore della casa la calmava. (91-92)

La contrapposizione è utile a Rosa per slacciarsi da Madre, dalle sue idee di resa a quel processo, chiamato "progresso", che cominciano a pervaderla in vecchiaia, quando i moti di repressione e l'emanazione di leggi come la Pica mettono a tacere la guerriglia lucana e meridionale. Fila che vengono raccolte e intessute, sulla scorta di una gramsciana «"iniziativa

autonoma" dei subalterni» (Conelli 2022: 16), dalle ragazze.

Seguendo il modello delle brigantesse incontrate durante gli anni a Casa di Madre – pure allargando alla sfera collettiva i presupposti di un'azione ribelle che nelle prime era stata di matrice parentale – Rosa, Mena, Elisabetta e Amanda si danno alla macchia, facendo culminare il proprio percorso di formazione in un atto estremo di violenza. L'ufficiale Giacomo Testa, sottotenente mezzo francese adescato dal gruppo, viene giustiziato in nome di una rivendicazione collettiva, di una visione di mondo che non accetta le condizioni catastrofiche del progresso. Tra le proteste dell'incredulo Sottotenente – «Non potete odiare qualcosa che vi porta il progresso, che egoismo è mai questo! Siete giovani, dovete essere entusiaste […] dovete accettare il cambiamento, altrimenti siete contronatura» (Durastanti 2024: 149) – le ragazze operano la rottura dei paradigmi positivistici di una narrazione in *assenza* e vocalizzano, a partire dalla propria posizione subalterna, una chiara negazione *in presenza* di tutto ciò che il progresso aveva comportato: «adesso che ce l'abbiamo, possiamo dirvelo: noi la Fabbrica non la vogliamo» (148).

La rivendicazione è operata a partire dalla matrice collettiva di quella rete di "legami imprevisti" che viene dall'appartenenza a una comunità, a una terra, sancita dal comune astio nei confronti di una catastrofe materiale – storicamente determinata da un bisogno di terre ignorato, dalle nuove pressioni fiscali imposte dal Regno (Bevilacqua 2005: 35) – e culturale (de Martino 1977) determinata dalla necessità di ridefinire l'assetto degli status sociali, di sopperire ai vuoti identitari e valoriali sanciti dalla nuova cittadinanza (Bevilacqua 2005: 35). Un'appartenenza che si definisce anche in virtù di una comune condizione di *altro indesiderato* (Conelli 2022: 61), operata a partire da un'inferiorizzazione che, sulla scorta dell'immaginario coloniale europeo, ha contribuito a fondare la nazione attraverso il binomio Nord civile-Sud primitivo. Come spiega Carmine Conelli, «un discorso volto a dipingere il Mezzogiorno come il lato oscuro del nuovo stato-nazione italiano è stato effettivamente un aspetto fondativo dell'identità nazionale durante il Risorgimento» (2022: 14)[5]. Di qui l'astio di Amalia quando, rivolgendosi alla garibaldina Antonia S., dice: «vi serve una sconfitta, una grande delusione. Dov'è la vostra battaglia persa?" "Ah, ma quella siete voi. Siete voi la battaglia persa. Siete voi meridionali la delusione."» (Durastanti 2024: 61). A tutto ciò, le ragazze oppongono una vendetta

[5] Durastanti cita espressamente il libro di Conelli nell'intervista "Claudia Durastanti – Missitalia" [0:32'20''-0:32'50''].

«non privata» (147), che risponde alla violenza collettiva con la medesima crudeltà con cui la prima era stata inflitta:

> Bisogna smettere di considerare la violenza alla stregua di un evento personale. Che importa cosa avete fatto? Forse avete inflitto un torto a nostra madre, affamato nostra sorella o ucciso nostro padre, non cambia niente per noi. Non aggiunge niente al nostro senso di giustizia. Volete sapere davvero cosa è successo? Adesso ve lo spiego: ci avete molestate tutte, avete ucciso il padre di tutte. Avete rubato la terra a chiunque. (146)

Il rito di passaggio decretato dalla violenza è utile ad affermare una propria modalità di presenza, intesa come pratica incarnata di orientamento in senso valoriale e demartiniano, che si conclude con il sabotaggio della Fabbrica. Di fronte al tentativo della modernità di istituire nuovi ordini di senso, le protagoniste rispondono con la propria estraneità, con la propria *assenza attiva*: si fanno agenti sabotanti dello stesso ordine che pretende di inglobarle, vicine al mondo "esterno" di natura e in contrapposizione a una cultura, tutta moderna, che intende dominarla. Il crollo della Fabbrica rende manifesta una catabasi in atto, il tentativo di una nuova anabasi, di instaurazione, cioè, di un nuovo ordine culturale – svelandone, però, la matrice illusoria e oppressiva.

La narrazione della *mancanza* di progresso è sottoposta, in tal senso, a un meccanismo di riappropriazione e ribaltamento, realizzato sul piano della trama con l'esplosione dell'edificio – atto che causa, anche, l'emersione del petrolio dal sottosuolo, connettendo in tal modo la prima parte del romanzo alla seconda:

> E poi arriva il boato. Sorde. Per un attimo anche cieche. È lì, quando il tremito nelle mani si placa e il cuore piano si spegne, che Amanda e Rosa, accorsa di fretta, si rendono conto di essere imbrattate di asfalto. (Durastanti 2024: 165)

Le sorti di (una) storia umana si legano a quelle di una terra che, tutt'altro che avulsa dall'influenza reciproca tra processi naturali e culturali, è parte essa stessa di una comunità di cui porta incise le tracce materiali. È questo, in fin dei conti, il senso di quell'*odd* posto accanto al *kin* della "parentela imprevista" di Haraway, «categoria selvaggia che in tanti provano ad addomesticare» (2019: 14): conferisce al termine una rinnovata capacità generativa, poiché comporta l'assunzione di una forma di responsabilità

collettiva nei confronti dell'esistente, basata sulla necessità di *rispondere* e di *agire* «affinché la multispecie che abbonda sulla Terra – inclusi gli esseri umani e gli esseri altro-dagli-umani […] possano avere una possibilità» (15). In quest'ottica, la risposta agentiva e ribelle delle ragazze assume i toni di un'ostinazione utopica, di una rivalsa immaginifica ed eroica contro l'ingiustizia storica. A concludere la vicenda è infatti il dialogo tra Amalia Spada e Rosa Spina: «Dalla tua specie verranno le eroine, le rivoluzionarie, le sante. Da me solo le emarginate. E neanche adesso che muoio, riesco a dispiacermene» (Durastanti 2024: 163)[6].

Non è un caso che, nel romanzo, a sabotare i tentativi di compimento dei processi storici siano delle "*miss*(es)". Al valore harawayano del *legame imprevisto* si associano i significati di una *presenza imprevista*, che contrappone la fatticità romanzesca all'assenza storica: quella femminile[7]. Il meccanismo è reiterato infatti nella seconda parte del romanzo, ambientata tra la Roma e la Basilicata degli anni Cinquanta del Novecento, dal personaggio di Ada. Studentessa e stagista presso un giornale romano, Ada possiede una specifica capacità, in virtù della quale viene cooptata dai servizi segreti per diventarne informatrice:

> "Perché proprio io?"
> "Perché appare. Ha la capacità di spuntare in posti dove non ci si aspetta; è una qualità preziosa. La si vede alle feste, sul campo, alle cene, nei siti di estrazione, nei ministeri, alle ambasciate... Forse non se ne rende conto, ma appare. Ci può essere utile." (282-283).

Ada prende parte a delle spedizioni di ricerca etnografica in Lucania che da vicino ricalcano quelle che, in quegli anni, venivano condotte da Ernesto de Martino con le sue équipe di ricerca – emblematico, in tal senso, il rapporto di vicinanza di Ada con le donne lucane[8]; partecipa agli eventi culturali della Capitale che ruotano attorno alla figura di un Magnate, imprenditore nel settore degli idrocarburi, i cui interessi nelle esplorazioni del territorio della Basilicata seguono logiche estrattiviste; si fa carico dei moti di una vicenda tutta privata che pure agisce sulla scorta di un valore

[6] Cfr. anche «"Le vostre bambine sono buffe. Hanno solo sante e regine come riferimenti." "O le eroine e le maestre del terrore, dipende dai punti di vsita"» (Durastanti 2024: 61).

[7] Il richiamo, qui, è al «Soggetto Imprevisto» di Carla Lonzi (1970), altra figura cara a Durastanti (Lonzi 2023: 60).

[8] Cfr. Durastanti 2024: 284-288.

anche politico e collettivo, che è quella dell'aborto. La capacità di essere *presente,* testimone e osservatrice dei fatti più occulti del farsi storico, viene, per Ada, da uno specifico fattore: l'essere donna. L'appartenenza a una categoria storicamente marginalizzata le permette di esercitare una sotterranea agenzia, che opera dall'interno – tramite il pettegolezzo, la relazione, la confidenza, che diventano monete di scambio – il sabotaggio narrativo della Grande Storia:

> "Ci sono esperienze a cui puoi accedere, in quanto giovane donna, che a me ormai sono precluse." Di tutte le persone che avevo incontrato, Maria Sofia era l'unica a pensare che la mia giovinezza e il mio sesso fossero un vantaggio, un potere inatteso sul mondo. (177)

Un potere che le dà «accesso a luoghi ristretti, come le creature minime che si infilano nei pozzi e scivolano fino a scoprire tanti, troppi segreti» (310), e che viene esercitato dalla protagonista con consapevolezza cinica:

> Era incredibile che in caserma nessuno volesse riconoscermi il merito dei miei intrighi. E così ho iniziato a chiacchierare a vanvera e a spettegolare [...] Il pettegolezzo era diventato un lato ostinato del mio carattere, la mia via facilitata alla grande storia. (310)

Come le ragazze, Ada si riappropria della posizione di "scarto" per sovvertire e sabotare: attraverso il suo contributo, il Magnate degli idrocarburi viene ucciso in un incidente aereo – un attentato che, come nel caso della Fabbrica, assume connotati di natura ecologista e anti-estrattivista, avvicinando, seppure in maniera liminale, *Missitalia* al filone narrativo, sempre più presente nella produzione letteraria contemporanea, dell'ecoterrorismo.[9]

2. La rivolta dello spazio

Il disastro coloniale agisce su diverse scale spaziotemporali, e lega la Storia di un popolo – nello specifico, la storia delle classi popolari meridionali – alla *storia profonda* (Chakrabarty 2021) planetaria e terrestre. Il campo storico si amplia, ingloba quello geologico e lega la questione dello sfrut-

[9] Cfr. Milner 2022. Per una riflessione più ampia sul tema cfr. in particolare Malm 2021. Sulla rappresentazione storica del Magnate, v. *infra*, terzo paragrafo.

tamento materiale al piano ontologico di una materia intesa, anche, come materia *agentiva* (Iovino e Oppermann 2014), «vibrante» (Bennett 2010). In *Missitalia*, tale condizione materiale è principio fondante di poetica. Lo si vede in relazione al concetto di *ctonio* come concepito da Donna Haraway in *Chthulucene*. La filosofa recupera la radice greca *khthonios* – "della terra" – per indicare una dimensione tellurica e vitale, in consapevole opposizione alla mostrificazione patriarcale e razzializzata dello Cthulhu lovecraftiano (Haraway 2019: 202-203, n6). Le "creature ctonie" di Haraway non sono mostri da temere, ma simboli di coesistenza e di simbiosi: «creature terrestri simbiogeniche e simpoietiche, quelle che oggi sono sommerse e schiacciate nei tunnel, nelle caverne, negli anfratti, sospinte ai bordi e negli interstizi delle acque infette, dei cieli e dei territori devastati», creature «indigene alla Terra», portatrici di «una miriade di linguaggi e storie» (105). Sono figure cariche di *presenza*, capaci di tessere nuovi ordini valoriali, di opporre alla catastrofe una resistenza collettiva, relazionale, multispecie. In *Missitalia,* tali figure sono gli abitanti della terra lucana, contadini e

> pastori […], maschi appennini che parlano poco, e soprattutto fuggiaschi. Sono quelli che pagano meglio, la lotta armata rende, e lei sa come aiutarli a nascondersi; nessuno si è mai accorto della loro presenza. Per loro Madre ha fatto costruire un alloggio separato, un rifugio sotterraneo accessibile tramite una botola di legno […]. (Durastanti 2024: 24-25)

Creature ctonie abitano le profondità di Casa di Madre: sono gli «uomini del sottomondo» che «hanno imparato ad addormentarsi tra le radici degli alberi», giovani e anziani, che «quando si annoiano cantano canzoni che rimbombano e fuoriescono dalle crepe come una fuga di gas» (25). Svincolandosi dalla Storia, i rifugiati del sottosuolo abbracciano il tempo profondo della terra:

> Per Amalia Spada c'era qualcosa di romantico nel preferire lo spazio al tempo: i suoi clandestini mettevano la geografia davanti alla storia, perché la geografia era piena di buche in cui si potevano nascondere per accumulare combustibile e prendere la decisione di far saltare tutto in aria, un giorno. "Perdere la terra non significa perdere solo il guadagno, significa perdere l'orientamento. Gli invasori vengono qui e provano a cambiargli tutte le mappe, l'unico modo per resistere è trasformarsi in una coordinata che nessuno può trovare. Bisogna diventare una destinazione segreta in una caccia al tesoro, una X a cui non si arriva mai. I miei uomini pensano solo allo spazio". (46-47)

Contrapposto alla Storia, lo *spazio* si fa portavoce di una rivolta intestina, rallenta la fugacità del tempo con la materialità solida e corposa degli agenti che ne compongono le membra. La freccia del *tempo*, nella narrazione, entra attraverso figure transitorie, prive di volto e di nome – il Visconte, il Magnate, l'Antropologo, il Pittore, il Poeta –, figure che, richiamando la concretezza di una verità storica da cui pure originano, trasfigurano in un mito tutto interno alla struttura del romanzo e che è, di fatto, il mito del «progresso» (93). A tali figure, fumose e senza corpo, lo spazio oppone un'alleanza creaturale che muta umani e non umani in *coordinata geografica*, metafora di simbiosi. Gli esseri ctoni di *Missitalia* sono fossili immobili, perciò esplosivi e ribelli; hanno il potere di zampillare fuori dalla Terra in rivolta al tempo e, come la Terra, hanno il potere di mutare, spaccare, imprimere deviazioni narrative più profonde di quelle egemoni:

> Per quanto millenari e impercettibili, i cambiamenti del paesaggio sono più seri dei cambiamenti nei fatti umani. Quando qualcosa si spezza nell'ambiente, è una frattura reale: le specie spariscono, le creature si estinguono. Ci si può abbandonare a quella coerenza; i tormenti dell'Apocalisse sono più affidabili delle telenovele dei Vangeli, e le fiabe in cui alla fine muoiono tutti sono più rassicuranti di quelle in cui si fa pace, perché la pace va gestita, la fine solo smaltita. Se la natura è un dinosauro consapevole di aver fatto il suo tempo, la storia è un mannaro che torna, in cerca di un morso che faccia ancora spavento. (47)

La geografia si contrappone alla violenza di una *storia mannara*, mentre il sottomondo riempie i vuoti di una narrazione concepita *in assenza* con la sua *presenza* reticolare, millenaria. Attante tra gli attanti, lo spazio risponde al pluralismo vocalico e corale dell'umano con la pluralità dei propri ecosistemi:

> Da qualche parte dovevo aver letto che le isole Hawaii avevano ventisei ecosistemi diversi, […] se le Hawaii avevano ventisei ecosistemi, la Lucania doveva averne trenta: nel corso di poche ore, riuscivamo a passare dall'inclemenza del deserto alla mestizia dei laghi, dalle foreste di velluto nero ai crepacci assassini in cui gli occhi si riempivano di spilli per resistere alla brutalità del sole; era una regione di una bellezza austera e sconfinata. (264)

A subire le conseguenze della catastrofe determinata dal progresso, allora, è anche lo spazio, concepito nella pienezza delle relazioni incarnate di cui si compone: «Il disastro, per sua natura, è incrementale […] non c'è

mai un'esplosione precisa, ma un lento depositarsi di scorie […] Oppure il disastro è il prodotto di una soluzione uscita bene: la dissoluzione di una goccia di china nell'acqua, quando tutto, lentamente, si scurisce» (113). La contaminazione delle acque causata dai composti chimici emessi dalla Fabbrica si rende visibile tramite uno sguardo narrativo focalizzato, che fa attenzione a ciò che tradizionalmente è concepito come *fondale* della narrazione (Ghosh 2017: 24; Benedetti 2021), e agisce intaccando, assieme alla salute di Madre, anche quella del non umano:

> Le prime a perdere peso sono le mucche. Le galline, dal canto loro, iniziano a rilasciare troppe piume […]. A toccare le foglie si sente uno spessore carnoso, un gonfiore dato da nuove macchie, e l'acqua in alcuni tratti del fiume si è fatta color ferro […]. (113).

Eppure, al di fuori dei parametri di riferimento storici umani, lo spazio oppone al tempo una *vitalità* che gli è propria, una sopravvivenza materiale posta al di là della vita e della morte:

> La materia è viva perché dopo una forzata coesistenza inizia a richiamare altre sostanze: la polvere depositata sulle superfici trascurate diventa zucchero, le gocce d'acqua in assenza d'aria riempiono i tessuti di muffa, le ossa abbandonate sul fuoco creano una bolla di gelatina. Casa di Madre appare deserta […] al suo interno avviene ancora questo scambio elementare, la chimica sopravvive all'assenza, ed è per questo che casa di Madre non può dirsi morta. (160).

Nella rivolta contro la narrazione in assenza, le rovine non attestano un mero *sfarsi* delle cose, al contrario: esse affermano un *farsi* materico mutevole e costante, che frattura e risana in metamorfosi con forme nuove, sopravvivendo, di fatto, al passaggio del tempo, che è dimensione propria della storia.

3. Memoria, scarto e invenzione: una questione narrativa

Il processo di scoperta, uso e riuso della materia prevede, anche, una volta giunta alla fine del suo ciclo vitale, il suo smaltimento. È qui il recupero del terzo significato della parola *miss:* quello di mancanza, intesa come *nostalgia.* La sezione che le corrisponde nel romanzo è la terza, che già nel titolo, «Siamo stati felici nel futuro», associa l'utilizzo del tempo passato alla narrazione del futuro. Il racconto è infatti ambientato sulla

Luna, nel 2050; la Basilicata è qui, dopo l'esaurimento dei giacimenti petroliferi terrestri, uno spazioporto e una base di partenza per le colonie lunari. La protagonista, A., vive sulla Luna, dove lavora per l'Agenzia Spaziale Mediterranea con il compito di archiviare e catalogare capsule temporali e materiali di scarto provenienti dalla Terra – una reinterpretazione del medesimo piglio archivistico di Rosa Spina. In questo contesto, la Luna, come da tradizione ariostesca, è spazio museale – luogo, più che di conservazione, di *smaltimento* della memoria.

La società del futuro è una società che per legge ha rimosso la parola "fine" dal vocabolario: un tentativo di calmare il trauma della *crisi della presenza* che domina la terza parte del romanzo. Il fallimento della produzione di un nuovo ordine valoriale è rappresentato dallo scarto, dalla memoria residuale, da una frammentazione identitaria a cui si accompagna una certa essenzialità linguistica che riduce A. a un nome troncato, a un corpo, come Madre, ammalato. Pure, il meccanismo sintattico utilizzato da Durastanti per pensare il futuro è quello di renderlo passato, di recuperare, all'interno della narrazione del tempo che verrà, un meccanismo temporale che presuppone, e rimette al centro, il concetto di *fine.* Seguendo Jennifer Wenzel:

> The grammatical technology indispensable for this temporal imagining is the verb tense known as the future perfect or future anterior, which allows us to speak of 'what will have been'. What will/have been – notice how the syntax literally effects a shift, almost unnoticeable, from future to past, back to what has to have happened before the future arrives. The future's past. (Wenzel 2017: 504)

Nella struttura di *Missitalia* il futuro, immaginato nella forma del passato remoto, fa da contraltare al passato storico della prima parte del romanzo, narrata invece al presente: il meccanismo ha come risultato quello di avvicinare concettualmente le due sezioni, legando cause e conseguenze materiali dei mutamenti ambientali per leggerle attraverso la scala temporale del tempo profondo. Così, se le ansie di Rosa Spina sono quelle di un presente che non riesce a immaginare il proprio futuro, dovendosi interfacciare con la *fine* di ciò che conosciuto, la consapevolezza di A. è invece quella di chi, ammalata, esausta, vicina, in questo senso, alla stessa cavalla morente nella prima parte del romanzo, comprende la necessità di affiancare alla parola «vita» anche «morte». La necessità di un compimento che è, anche, il senso di una cosmogonia contadina lucana simboleggiata, utilizzando le parole di Durastanti, dalle figure della "culla" e della

"bara"[10]. In termini harawayani, ciò consiste nella capacità di apprendere a vivere e morire con il fine di *cominciare* in modo nuovo, diverso, inatteso. Un attraversamento di soglia predicato, qui, in contrasto con la prima parte del romanzo, quasi in soliloquio – elemento che riallaccia, anche, A. alla tradizione post-apocalittica del "Last man on Earth", ma che rifugge il pensiero apocalittico.

Tale pensiero, spesso diramato nelle due direzioni del prometeismo da un lato e del nichilismo dall'altro (Haraway 2019: 15-17; Missiroli 2022: 31-64), è contrapposto, nel sistema valoriale di *Missitalia*, alla consolazione che viene con la fine. Un compimento che porta a una consapevolezza tutta narrativa, cioè che, una volta attraversato il confine, si può cominciare un nuovo racconto, si può mutare il tempo in un nuovo ora, in un nuovo *kainos*.

> Niente in *kainos* ha a che fare con un passato, un presente o un futuro convenzionali. Non c'è nulla in queste fasi di inizio che pretenda di far piazza pulita di quello che è venuto prima o di quello che viene dopo. Il *kainos* può essere ricco di eredità, di ricordi, e pieno di arrivi, un modo di nutrire ciò che potrebbe ancora succedere. La parola *kainos* mi giunge all'orecchio come una presenza densa e perenne, con delle ife che infondono ogni genere di temporalità e materialità. (Haraway 2019: 13)

Per Durastanti, la memoria funziona come la materia: le parti che la compongono si sedimentano, si sfrangiano, mutano e creano nuovi corpi. La perdita, la dimenticanza, coincidono con l'invenzione e con l'inizio:

> Erano le cose meno importanti a sopravvivere, perché erano le prime a prendere fuoco e a produrre una bella cenere: la memoria si brucia agli angoli e non si sa mai chi ha appiccato l'incendio, si sospetta soltanto. È così che si crea la cosmogonia di una persona: per sentito dire, frammenti e false notizie; quando si diventa quella cosa che pare di ricordare così. (Durastanti 2024: 13-14)

Tutto ciò ha, anche, a che fare con i meccanismi stessi con cui si narrano le storie: ciò che nella memoria – individuale, collettiva – rimane prende vita propria, non muore. È la metafora delle anguille, tra le centrali in *Missitalia*: «nascono nello stesso mare, poi si spostano fino ad arrivare in luoghi impensabili […] non nascono e non muoiono, si trasformano e basta» (18).

[10] Si veda l'intervista "Claudia Durastanti – Missitalia" [0:56'02''-0:56'12''].

Così, la testimonianza diviene ricordo, il ricordo muta in storia e in mito:

> "Non posso accettare una risposta del genere… 'un ricordo frammentato'," ha sbottato il Poeta seduto davanti a me, resuscitandomi dalle mie fantasticherie. "Se non ricordi cosa è successo, inventalo. Ma non si può smettere di parlarne. Anzi, hai il dovere di inventarlo. Di ricordarlo più brutto di quel che era, più violento di quel che era e più cattivo di quel che era". (260)

Il brano rivela il principio narrativo che sostiene l'intero apparato romanzesco. Come per Ada, che «per un frainteso senso di giustizia» immagina «le donne lucane più libere e cattive di quanto avrebbero mai potuto essere» trasformandole in «guerriere temerarie» (278), per Durastanti l'*invenzione* serve a raccontare *fatti*, non per allontanarsi, ma per avvicinarsi al nocciolo delle cose – per esaltare, interpretare i sentimenti e le vedute, così da rendere netti i significati, ancorarli a qualcosa di più profondo che li attraversa. Tramite lo spostamento di falde operato nel romanzo, l'autrice parte dalla realtà storica per trasfigurla in archetipi, contamina il realismo con l'ucronia, la fantascienza, il thriller. Al pluralismo vocalico del trittico narrato fa seguito lo statuto polimorfico dello stesso oggetto narrativo. Vi è, qui, in filigrana, ancora una volta, Donna Haraway, con il suo concetto di *fabula speculativa*: una modalità di conoscenza che intreccia fatti scientifici e utopia immaginifica della narrazione. Ma ancor di più agisce la scrittrice di fantascienza Ursula Le Guin, da cui sia Haraway che Durastanti hanno diretta filiazione: con Veronica Raimo, l'autrice di *Missitalia* ha infatti coordinato i lavori di traduzione dell'antologia di fantascienza femminista *Le visionarie*, curata da Jeff e Ann VanderMeer e pubblicata in Italia da Nero nel 2018. Le Guin (1988) concepisce la narrazione in contrapposizione alla fantascienza maschilista e tecnoscientifica più comune: la sua è una narrazione del quotidiano, di una sopravvivenza fondata sulla cura e sull'interdipendenza. Una forma di "realismo", inserito nel contesto fantascientifico femminista che più le è proprio.

Nella narrazione di Durantasti, tali questioni sembrano agire nell'ottica di un realismo "contaminato", che segue la medesima gestazione del ricordo: seppur riconoscibili, le vicende a cui il romanzo fa riferimento, da quelle risorgimentali a quelle relative agli anni Cinquanta «della Luna e dell'energia» (Durastanti 2024: 272), sono trasfigurate, slabbrate, perdono i propri confini storici per ancorarsi a quelli immaginativi. Nella prima parte del romanzo, è questo il caso del brigantaggio emerso in Basilicata alla fine dell'Ottocento: la trasfigurazione letteraria del fenomeno viene opera-

ta a partire da uno scavo iconografico evidente[11], che sostiene il calco della penna di Durastanti quando tratteggia le figure delle brigantesse. La loro descrizione materializza, sotto gli occhi del lettore, fotografie storiche di ribelli lucane, ritratte in abiti tradizionali mentre imbracciano fucili[12]: «Nei ritratti di gruppo, le bandite avevano sempre le gonne e i fucili. Lo sguardo tossico» (57). O, ancora, la trasfigurazione della garibaldina Antonia Masanello da Montemerlo, che sorregge l'immagine del personaggio di Antonia S. Di analoga trasfigurazione sono, nella seconda parte del romanzo, anche i frequenti rimandi[13] a Enrico Mattei, fondatore nel 1953 dell'Ente Nazionale Idrocarburi (ENI)[14], che trasfigura nel Magnate, e a Ernesto de Martino, che diviene invece l'Antropologo a capo delle spedizioni etnografiche in Lucania. Lo sfondo su cui si muovono tali figure è quello di un Sud estrattivo, durante gli anni in cui si ponevano le basi di uno sfruttamento energetico, mascherato da bonari intenti – portare, in quel «Sud vergognato» (240), progresso e modernizzazione –, che avrebbe condannato la regione, nel corso del Novecento, a farsi teatro di profonde contraddizioni ecologiche[15].

---

[11] A partire dai riferimenti interni al testo, come: «Il documentario che Karl voleva girare da anni era naufragato; l'unica buona notizia era che le bobine registrate in Lucania durante la spedizione del 1954 erano state acquisite dall'Archivio di Stato per il Museo delle Civiltà all'Eur» (Durastanti 2024: 307).

[12] Tale descrizione sembra rimandare, tra le altre, in particolare alla fotografia *Brigantesse della Basilicata* (ca. 1866) dei fratelli Santoro, scattata a Filomena De Marco, Giuseppina Vitale e Maria Giovanna Tito e conservata presso il Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso" https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0100407632 (ultima consultazione: 17/10/2025). Lo stesso gruppo di donne in posizione simile è presente in *Pennacchio Vitale Tito* (ca. 1866), Autore non identificato, in "Album dei delinquenti" n. 1, Faldone 942-943, conservato nel medesimo museo https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0100407680-6 (ultima consultazione: 17/10/2025).

[13] Chiaro, per esempio, il riferimento al marchio AgipGas nel passo: «La festa era stata organizzata in onore del Magnate […] la sua impresa aveva un logo particolare, un serpente dalla lingua fiammante che iniziava ad apparire su tanti giornali e cartelloni stradali» (Durastanti 2024: 182).

[14] Archivio Storico ENI. *Collezione Temi ENI – Energia e Idrocarburi*. https://archiviostorico.eni.com/aseni/it/explore/collections/IT-ENI-TEMI0001-000003 (ultima consultazione: 17/10/2025).

[15] La Val d'Agri rimane oggi il principale centro nazionale per l'estrazione di idrocarburi, di cui ENI è ancora oggi maggior operatore industriale, cfr. ENI Basilicata. *Home page ufficiale*. https://www.eni.com/eni-basilicata/it-IT/home.html (ultima consultazione: 17/10/2025).

Un'azione, quella promossa dal Magnate, scortata da un duplice intento, di natura tanto economica quanto culturale:

> [Al Magnate] piaceva l'idea di finanziare una serie di studi etnoantropologici nella stessa zona in cui si apprestava a costruire pozzi metaniferi e a stanare le riserve di petrolio; un po' di cultura faceva senz'altro comodo. In quella gigantesca caccia al catrame, i finanziamenti per le ricerche sul folklore meridionale provenivano da fonti diverse […] c'erano la televisione di stato, la malferma Cassa del Mezzogiorno e qualche filantropo americano, insieme naturalmente ad alcuni venerabili imprenditori privati, tra cui il Magnate: dipendere da persone come lui significava avere, almeno in apparenza, una maggiore libertà e la possibilità di scampare meglio alle crisi morali dei finanziamenti pubblici. (189-190)

L'operazione rivela l'intreccio tra petroculture e dominio epistemico, tra capitalismo energetico e colonialismo del sapere. Se da un lato Ada s'interroga sulla legittimità del suo "scavo" interno alle abitudini e ai pensieri dei lucani, il Magnate, in ciò sagoma della figura storica di cui si fa rappresentazione, incarna una perfetta fusione di orizzonti tra cultura e industria. Attraverso l'ambivalenza di tale figura, Durastanti mette a fuoco dinamiche relazionali complesse, oggi ben presenti nei campi della ricerca e della produzione culturale dei paesi occidentali, spesso coinvolti in operazioni di vero e proprio *greenwashing*. Con il Magnate, la Basilicata di *Missitalia* allarga le proprie frontiere, proietta su di sé l'immagine condensata di tutti i "Sud" possibili: diventa ora il Texas («Sembra di stare in Texas», 275; «Texas d'Italia», 320), terra d'assalto e più importante centro di produzione petrolifera negli USA, ora le «Indie di quaggiù» (16), a sottolineare il carattere predatorio e le mire più propriamente coloniali di "conquista" di un vero e proprio Sud globale "interno", quello della Val d'Agri.

Contro il tentativo, tuttavia, di lasciare che il petrolio detti, almeno sul piano narrativo, la legge di una nuova egemonia culturale, portavoce di nuove moderne mitologie – leggiamo che «molte pubblicità di quegli anni somigliavano a una creatura mitologica travestita, una gigantesca epica in drag» (182) –, il romanzo oppone la propria tecnica compositiva[16]: l'olio nero, pur onnipresente, è presenza assente, infrastruttura invisibile, agente

[16] Interessante notare come l'invisibilità e l'assenza della sostanza abbia caratterizzato l'immaginario culturale occidentale, pur governandolo. Cfr. Wilson – Sheena et. al. 2017; Ghosh 1992.

tra le maglie delle cose umane. La scelta dei periodi storici in cui ambientare il trittico è, in tal senso, cruciale: il liquido fa la propria breve apparizione, impregnando le ragazze nel loro atto di sabotaggio, nella prima parte del romanzo; è evocato come promessa, ancora inattingibile nella seconda parte; è materia esaurita, scarto, ricordo nella terza («fu imperativo dichiarare che quella sostanza, così come era apparsa, si era riassorbita ed era stata risucchiata dalla Terra, tornando a essere materia lucida e ignota», 320). Materia, dunque, che sembra sfuggire alla promessa di modernità, e che si rovescia, invece, nel paradigma del 'bersaglio mancato', del moto fallimentare che domina la seconda parte del romanzo[17], che spinge anche la protagonista, Ada, a rinunciare alla sua azione di scavo culturale, a divenire antropologa: «"Tutto quel petrolio," gli ho detto prima di alzarmi. "Non lo avete neanche trovato"» (308).

Sul piano strutturale, il principio narrativo che mescola realtà e finzione funziona anche in modo inverso, ancorando la narrazione storica a un medesimo meccanismo fabulatorio: «"Voglio raccontare quello che ho visto accadere: la nascita di una nazione" "Dite pure invenzione"» (61). Emblematico in tal senso il seguente brano:

> Una clessidra, a questo punto della vicenda, si rovescerebbe di colpo e rivelerebbe il senso del tempo come il confronto tra due forze: tra tutto quello che si è immaginato e quello che invece si è avverato, e nella sovrapposizione imperfetta tra questi due elementi, tra il mondo fantasticato e quello agito, si creano delle ostinazioni, verità emotive che prescindono dalla realtà. Dei sogni lucidi che superano la storia e allo stesso tempo le danno un nuovo significato. Dalla somma di questi sogni privati discende, forse, ogni nuova generazione. Quando avviene la collisione tra i due tempi a casa di Madre, milioni di persone sulla Terra, tante ma non tutte, non nello stesso istante ma in quello immediatamente precedente o successivo, stanno sperimentando qualcosa di simile, un'interferenza difficile da esprimere a pieno, uno spazio in cui i contorni della vita prima si sbavano e poi si bruciano, e si imprimono indelebili su un'immaginazione. In mancanza di altre parole, questa interferenza è stata chiamata mito. Altre volte, progresso. (93)

[17] In questo, l'autrice intende ricollegarsi esplicitamente al "fallimento" del pasoliniano *Petrolio,* cfr. l'intervista "Claudia Durastanti – Missitalia" [0:22'05''-0:22'14''].

Il dispositivo che sostiene l'intera narrazione è quello di un «realismo aumentato», nelle parole dell'autrice, che attinge alle convenzioni narrative per depotenziarne le strutture in un gioco di «generi a bassa intensità»[18]. Così accade che *Missitalia* si componga di un trittico "fallimentare" nella misura in cui i presupposti di genere – quelli del romanzo storico nella prima parte, del thriller nella seconda, della fantascienza nella terza – subiscono un vero e proprio atto di sabotaggio: se la Basilicata risorgimentale trasforma in eroine di fantascienza le ragazze di Casa di Madre, il personaggio di Ada è una spia che rinuncia di fatto al proprio ruolo, sbeffeggiandolo con cinismo e ironia; allo stesso tempo, qui si trova il senso di narrare al passato il futuro, con l'intento di dare credito e rilevanza, come da tradizione narrativa realista, a quella parte di racconto che dovrebbe di fatto essere la più speculativa. Vi è, in questa ostinata volontà di ribaltamento, un medesimo, sotterraneo moto di ribellione, che dirige la forma del romanzo in accordo con il contenuto e che agisce smantellando le distinzioni tra realtà e speculazione.

Un meccanismo contro-intuitivo, una contro-narrazione, che fa emergere contraddizioni e verità profonde insite al mito egemonico del progresso – storico, culturale, economico e industriale –, concausa delle catastrofi *naturculturali* contemporanee. In questo, la narrazione di *Missitalia* inscena il medesimo principio scientifico-narrativo che sottende la fabulazione speculativa, aprendo la narrazione della catastrofe a uno squarcio ulteriore, per certi versi utopistico – pure indissolubilmente, non troppo paradossalmente, ancorato alla realtà.

[18] Si veda l'intervista 23 marzo 2024: «La forza ammaliante del futuro», incontro con Claudia Durastanti per il Festival "Eventi letterari Monte Verità. Mondi Surreali – Campi Magnetici" (Monte Verità, Ascona, 22 marzo 2024) [0:50'05''-0:50'11'' e 0:50'12''-0:50'16''].

Bibliografia

Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.
Bennett, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.ù
Bevilacqua, Piero, *Breve storia dell'Italia meridionale*, Roma, Donzelli, [1993] 2005.
Bevilacqua, Piero, *La terra è finita: Breve storia dell'ambiente*, Bari-Roma, Laterza, 2014.
Chakrabarty, Dipesh, *The Climate of History in a Planetary Age*, Chicago, University of Chicago Press, 2021.
Conelli, Carmine, *Il rovescio della nazione. La costruzione coloniale dell'idea di Mezzogiorno*, Napoli, Tamu Edizioni, 2022.
Craps, Stef – Crownshaw, Rick – Wenzel, Jennifer – Kennedy, Rosanne – Colebrook, Claire – Nardizzi, Vin, "Memory studies and the Anthropocene: A roundtable", *Memory Studies*, 11.4 (2017): 498-515.
de Martino, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Eds. Giordana Charuty – Daniel Fabre – Marcello Massenzio, Torino, Einaudi, 2019 [ed. or. 1977; ed. fr. *La fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, Paris, Éditions EHESS, 2016].
Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
Durastanti, Claudia, *Missitalia*, Milano, La Nave di Teseo, 2024.
Ghosh, Amitav, "Petrofiction", *New Republic*, 2 (1992): 29-34.
Ghosh, Amitav, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, University of Chicago Press, 2016; it. tr. Anna Nadotti, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.
Haraway, Donna J., *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016; it. tr. Claudia Durastanti – Clara Ciccioni, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero, 2019.
Iovino, Serenella – Oppermann, Serpil (eds.), *Material ecocriticism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2014.
Latour, Bruno, *Face à Gaïa: Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, Éditions La Découverte, 2015.
Le Guin, Ursula K., "The carrier bag theory of fiction" [1988], in *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Eds. Cheryll Glotfelty – Harold Fromm, Athens, University of Georgia Press, 1996, 149-154.
Lonzi, Carla, *Sputiamo su Hegel*, Milano, La Tartaruga, [1970] 2023.
Malm, Andreas, *How to Blow Up a Pipeline*, London, Verso, 2021.

Milner, Andrew, "Ecoterrorism in recent climate fiction", *Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne*, 15 (2022): 22-30.
Missiroli, Paolo, *Teoria critica dell'Antropocene. Vivere dopo la Terra, vivere nella Terra*, Milano, Mimesis, 2022.
Morton, Timothy, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.
VanderMeer, Ann – VanderMeer, Jeff (eds.), *Le visionarie. Fantascienza, fantasy e femminismo: un'antologia*, Eds. Claudia Durastanti – Veronica Raimo, Roma, Nero, 2018.
Wilson, Sheena – Carlson, Adam – Szeman, Imre (eds.), *Petrocultures: Oil, Politics, Culture*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2017.

Sitografia

Archivio Storico ENI. *Collezione Temi ENI – Energia e Idrocarburi*. https://archiviostorico.eni.com/aseni/it/explore/collections/IT-ENI-TE-MI0001-000003 (ultima consultazione: 17/10/2025).
Autore non identificato. *Pennacchio Vitale Tito*. Fotografo. Ca 1866. Fotografo. Museo di Antropologia Criminale "Cesare Lombroso" https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0100407680-6 (ultima consultazione: 17/10/2025).
Bologna Biblioteche, "Claudia Durastanti – Missitalia", *YouTube*, 18 aprile 2024, https://www.youtube.com/watch?v=ZJmJtY7Cc0w (ultima consultazione 17/10/2025).
ENI Basilicata. *Home page ufficiale*.https://www.eni.com/eni-basilicata/it-IT/home.html (ultima consultazione: 17/10/2025).
Eventi Letterari Monte Verità, "«La forza ammaliante del futuro», incontro con Claudia Durastanti", *YouTube*, 23 marzo 2024, https://www.youtube.com/watch?v=cPp9T_cCYCo (ultima consultazione 27/10/2025).
Fratelli Santoro. *Brigantesse della Basilicata*. ca 1866. Fotografo. Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso"(ultima consultazione: 17/10/2025).

L'Autrice

Annamaria Elia

Annamaria Elia holds a PhD in Italian Studies from Sapienza University of Rome. Her doctoral thesis explores the literary imagination of the Anthropocene in contemporary European and Anglo-American literatures, through a new materialist and posthuman theoretical lens. Her research interests include ecocriticism, literary theory, eco-narratology, eco-feminism, comparative literature, and literary criticism.

Email: annamaria.elia@uniroma1.it

L'articolo

Data invio: 30/04/2025
Data accettazione: 31/08/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Elia, Annamaria, "Catastrofi materiali, catastrofi culturali: il tema della presenza nella Basilicata di *Missitalia*", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 171-194, http://www.betweenjournal.it/

Toward a Multispecies Radical Care. Posthuman kinships in Clelia Farris's *I vegumani* and Wanuri Kahiu's *Pumzi*

Giulia Fabbri

Abstract

This article presents a comparative analysis of the solarpunk novel *I vegumani* by Clelia Farris and the short film *Pumzi* by Wanuri Kahiu, through the theoretical-methodological perspective of posthuman feminism. By incorporating elements of utopia and dystopia, both works focus on the interconnectedness of the human and the (plant) non-human as a potential path to regeneration in a post-catastrophic scenario. Drawing on the theories of Donna Haraway, Stacy Alaimo, and Angela Balzano, among others, the article examines these case studies through the thematic trajectories of posthuman hybridizations, plant agency, and multispecies radical care, to explore potential modes of existence despite — and beyond — the Anthropocene.

Keywords

Dystopia, Utopia, Solarpunk, Posthuman feminism, Multispecies kinships, Clelia Farris, Wanuri Kahiu

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6635

Per una cura multispecie radicale. Parentele postumane in *I vegumani* di Clelia Farris e *Pumzi* di Wanuri Kahiu

Giulia Fabbri

Introduzione

Nel racconto "L'origine delle specie", che apre e chiude l'omonima antologia (2023), la scrittrice sud-coreana Kim Bo-Young immagina il pianeta centomila anni dopo l'apocalisse climatica: ogni forma di vita organica è scomparsa, e gli unici abitanti del pianeta sono robot organizzati in società complesse, la cui sopravvivenza è garantita dalla composizione esclusivamente artificiale del pianeta – non vi è più traccia di acqua, sabbia o terra, ma solo cemento – e dalla presenza di una nube nera prodotta dall'attività incessante delle fabbriche che scherma i raggi del sole e genera le condizioni atmosferiche favorevoli per l'esistenza dei robot. Un gruppo di robot scienziati, tuttavia, riproduce in laboratorio – dapprima per sbaglio, poi intenzionalmente – alcune specie vegetali e animali (e infine anche umana), che li conducono a rivedere il loro intero assetto epistemologico. Immaginando una teoria dell'evoluzione portata alle estreme conseguenze, il racconto di Bo-Young materializza alcune delle maggiori ansie contemporanee, quelle cioè legate alla fine dell'umanità come conseguenza della crisi ambientale, e quelle connesse con la potenziale «human annihilation by robots» (Richardson 2015: 1)[1]. Seguendo una traiettoria ironicamente distopica, il mondo rappresentato da Bo-Young costituisce l'esasperazione di ogni più pessimistica previsione sul futuro: la Terra è ormai una distesa di cemento circondata da una nube tossica continuamente alimentata da robot e androidi, unici abitanti di quello che in passato veniva chiamato "pianeta blu".

[1] Su *AI anxiety* ed eco-ansia si vedano, tra gli altri, Lemay, Basnet and Doleck 2024; Kurth and Pihkala 2022.

Sebbene gli umani costituiscano per quasi tutta la narrazione solo un'evocazione nella mente di chi legge, questo racconto può essere di fatto considerato un esempio di *climate fiction*, dal momento che tratteggia un futuro generato esplicitamente dai cambiamenti climatici di natura antropogenica, produce un'immagine di quella «uncanny valley of familiarity and radical alteration» (Houser 2021: 196) che caratterizza tale tipo di narrazioni e si situa in una prospettiva evidentemente distopica. E sebbene la *climate fiction*, come affermano Axel Goodbody e Adeline Johns-Putra, costituisca una forma di «collective sense-making with the capacity to motivate and mobilize readers» (Goodbody – Johns-Putra 2018: 7), proprio in virtù della sua connotazione pessimista essa porta con sé anche il rischio di suscitare un senso di demoralizzazione, ansia e immobilismo. Come osserva Carla Benedetti, uno dei limiti della *climate fiction* è proprio quello di immaginare la (post)catastrofe attraverso le stesse strutture di pensiero che l'hanno prodotta. Pur contribuendo indubbiamente ad alimentare il dibattito e a incrementare la conoscenza e l'attenzione del pubblico per la devastante modalità che l'Uomo ha di relazionarsi con la natura, tali narrazioni «rischiano di passare anch'ess[e] attraverso le nostre menti e i nostri corpi senza sconvolgere i piani consueti della visione del mondo» (Benedetti 2021: 13). Se l'inazione è generata dall'incapacità di concepire un'organizzazione del mondo diversa da quella del Capitalocene razziale (Vergès 2017)[2], desiderare e immaginare altri sistemi di relazione umana e non-umana può produrre quell'elemento generativo che spesso nelle distopie è mancante. I due casi di studio qui analizzati – il romanzo di Clelia Farris *I vegumani* e il cortometraggio di Wanuri Kahiu *Pumzi* –, pur presentando, in modi diversi, elementi sia di utopia che di distopia, permettono precisamente di dare forma a possibilità di stare al mondo nonostante (e oltre) l'Antropocene: quando la catastrofe sembra un esito ineluttabile – e non in quanto evento improvviso, ma in quanto processo lento e già in atto – è quantomai necessario spostare un po' più in là i limiti dell'immaginazione e familiarizzare con forme di esistenza inesplorate, o quanto meno inusuali. Per dirla con le parole di Angela Balzano, «Non so voi, ma

[2] Seguendo Angela Balzano e Donna Haraway, in questo articolo utilizzo i termini Antropocene e Capitalocene (razziale) in modo intercambiabile, dal momento che mi riferisco al paradigma dell'Antropocene non in modo neutro ma in quanto sistema di organizzazione socio-ambientale e politico-economica globale basato sulla presunta superiorità di un soggetto umano maschile, eterocisgenere, bianco, abile, occidentale e strutturato sulla simultanea intersezione di capitalismo, razzismo, eterosessismo, abilismo, antropocentrismo e specismo.

preferisco non giocare al countdown. Voglio contare i giorni dei mondi a venire, le narrazioni apocalittiche non mi faranno smettere di pensare che potremmo sempre organizzarci in mo(n)di diversi» (Balzano 2021: 19).

Rappresentazioni della post-catastrofe tra utopia, distopia, o entrambe

Il romanzo *I vegumani* e il cortometraggio *Pumzi* presentano una evidente differenza di posizionamento: il primo è ambientato in una Europa ancora (parzialmente e con fatica) abitabile, mentre il secondo è ambientato nel continente africano, in un contesto, quindi, storicamente e strutturalmente marginalizzato all'interno di un ordine globale basato sull'egemonia bianca occidentale. Eppure essi permettono anche un'analisi che ne rilevi alcune zone di contatto: in prima istanza, *I vegumani* si svolge in Sardegna, una regione che, per la sua posizione nel Mediterraneo e la sua appartenenza a un Meridione d'Italia storicamente caratterizzato dal colonialismo interno e dalle sue eredità in termini di distribuzione delle risorse, costituisce uno degli *hot spots* individuati dall'IPCC e una delle zone a maggiore rischio climatico. Tenendo presenti le dovute differenze, dunque, i due testi si trovano connessi all'interno di una più ampia considerazione dell'interdipendenza di condizioni ambientali e strutturali nella determinazione del contesto post-apocalittico. In secondo luogo, sebbene *Pumzi* sia stato ampiamente letto all'interno dei paradigmi dell'afrofuturismo e dell'africanfuturismo[3], in questo articolo l'analisi si concentrerà piuttosto sulle potenzialità postumane e multispecie presentate dal cortometraggio, e sulle forme di relazione (ri)generative rappresentate da entrambi i testi che permettono di raccontare altri modi di "fare mondo"[4].

Ambientate rispettivamente cento anni nel futuro e trentacinque anni dopo la Terza guerra mondiale (o Guerre dell'acqua), le due storie si posizionano in momenti diversi della post-catastrofe e rappresentano due differenti strategie di adattamento umano alle trasformazioni socio-ambientali occorse: in *I vegumani* il riscaldamento globale ha reso inabitabili le zone equatoriali e tropicali, mentre la fascia del Mediterraneo è ormai torrida, desertificata e pressoché del tutto arida, e la storia si svolge in una Sardegna ampiamente spopolata, dove piccole comunità umane praticano forme di organizzazione sociale basate sulla cooperazione e sulla cura umana

[3] Si vedano, tra gli altri, Fargione 2021; Wachira 2020; Nyawalo 2017.
[4] Su "fare mondo" cfr. Haraway 2019.

e non-umana; in *Pumzi*, d'altro canto, la devastazione ecologica ha reso il "fuori" una distesa di rocce, sabbia, detriti e rifiuti, e la comunità umana Maitu vive in un bunker dove il consumo di acqua viene centellinato e l'energia viene generata manualmente senza la produzione di alcuna sostanza inquinante. Anche se in misura diversa, entrambe le narrazioni sono connotate da elementi distopici e al contempo utopici: il romanzo di Farris presenta un pianeta per buona parte invivibile o vivibile con difficoltà (a eccezione delle regioni più nordiche), nel quale però una parte di umanità ha destrutturato l'organizzazione sociale precedente e ne ha inventata una più equilibrata da un punto di vista sociale e ambientale, mentre il cortometraggio di Kahiu rappresenta per la maggior parte un esito negativo della crisi ambientale ma propone una possibilità (ri)generativa. Questa compresenza di elementi utopici e distopici, come afferma Daniele Comberiati riprendendo Francesco Muzzioli, è dovuta al fatto che in un contesto globale già distopico di per sé – sia perché si vanno sempre più realizzando eventi ampiamente previsti dalla fantascienza, sia perché i tempi in cui viviamo sono quelli in cui la fantascienza classica ambientava le proprie visioni future (Malvestio 2021: 12-13) – qualsiasi utopia non può che essere anche distopia (Comberiati 2021). Questo è particolarmente vero per *I vegumani*, che viene considerato uno dei (pochi) romanzi *solarpunk* italiani.

Il *solapunk* costituisce un sotto-genere della narrativa speculativa, un'estetica, ma anche un progetto politico che delinea un'idea ottimista e spesso utopica di un mondo futuro basato su sostenibilità ambientale, eguaglianza sociale e interspecie, pace e sviluppo tecnologico, a partire dalla domanda: «what does a sustainable civilization looks like, and how can we get there?» (*A Solarpunk Manifesto*). Specificità di tale genere sono dunque la *pars construens* e l'approccio politico: alla critica dell'Antropocene segue la generazione di futuri alternativi, realizzabili solo attraverso il rifiuto del sistema economico e socio-politico capitalista e la persecuzione di una giustizia ambientale, sociale e multispecie. Come osserva Lucio De Capitani (2024), questo elemento distanzia il *solarpunk* da ogni possibilità di "Antropocene buono", dove soluzioni tecnologiche geoingegneristiche correggeranno gli "errori" che hanno condotto alla crisi climatica, senza però mettere in discussione l'ordine globale. Da questo punto di vista, il *solarpunk* può rappresentare una via d'uscita a ciò che Stefania Barca, ampliando il concetto di realismo capitalista di Mark Fisher (2018), definisce realismo eco-capitalista: la convinzione, cioè, che l'attuale sistema di produzione e crescita industriale sia fonte di benessere e unica forma di organizzazione possibile, ma che vada corretto lo spazio in cui tale crescita può svolgersi senza provocare (eccessivi) danni ambientali, impa-

rando a controllare il «geopotere del capitalismo industriale» (Barca 2024: 71). In *I vegumani,* sebbene in un contesto ambientale generale fortemente compromesso, il sistema di produzione e di organizzazione sociale della comunità umana protagonista è radicalmente diverso, perché su base cooperativa, non-gerarchica, in armonia con l'ambiente e tecnologicamente avanzato – ove lo sviluppo tecnologico è al servizio non di un modello di produzione-consumo-crescita ma del mantenimento di un nuovo equilibrio socio-ecologico. Se dunque *I vegumani* aderisce pienamente al progetto *solarpunk* – mantenendo una commistione di immaginazione distopica e utopica[5] – *Pumzi* non è ascrivibile a tale genere ma, pur essendo caratterizzato da un tono prevalentemente pessimista, prospetta alcune diverse pratiche di esistenza (quali l'ibridazione postumana e la cura multispecie) come alternative all'attuale modello di relazione antropocenico. In questo contributo proverò quindi ad articolare una lettura comparata dei due testi seguendo due traiettorie – ibridazioni postumane e cura multispecie radicale – e mettendo a lavoro l'approccio del femminismo postumano riassunto da Balzano (riprendendo Rosi Braidotti, Karen Barad e Francesca Ferrando) in tre punti fondamentali:

> a) una lettura spinoziana dei corpi, come coestensivi alle menti, e della materia, intesa come unica sostanza intelligente e autorganizzata non dialetticamente in conflitto con la cultura né la mediazione tecnologica, bensì in relazione con;
>
> b) un approccio curioso ma critico alle tecnoscienze, in grado di coglierne le potenzialità senza dimenticare di chiedere a chi è concesso l'accesso e a chi è negato, su quali corpi e come è stato perseguito;
>
> c) la volontà di denunciare come dietro la pretesa universalità dell'*homo sapiens* si celi *il particolare uomo bianco occidentale*, accompagnata dalla consapevolezza che la specie umana non è superiore *per natura* a nessun'altra. (Balzano 2021: 93)

Ibridazioni postumane e *agency* vegetale

Come è stato ampiamente osservato dalle riflessioni ecofemministe, decoloniali, postumaniste e antispeciste, il sistema di pensiero e relazione

[5] Secondo De Capitani, tale compresenza può essere legittimamente rivendicata dal *solarpunk*, «pur rigettando una prospettiva di resa» (De Capitani 2024: 53).

antropocenico dominante è organizzato in opposizioni binarie e si fonda su una separazione intrinseca e naturale tra l'Uomo e la natura/l'animale/il non-umano[6]. Che si voglia situare l'origine di tale separazione nella filosofia classica oppure nello sviluppo scientifico a partire dall'Illuminismo, l'Uomo ha definito sé stesso in opposizione all'alterità non-umana, e nel fare ciò ha separato da sé stesso non solo la natura ma anche tutti quei soggetti differenziati per genere, razza e classe a cui ha ricorsivamente attribuito diversi gradi di (dis)umanità. Tale processo si articola, come sempre accade con i meccanismi di autodefinizione identitaria attraverso la negazione dell'Altrə, a livello tanto simbolico quanto materiale. In "Ecofeminism: An Overview and Discussion of Positions and Arguments"(1986), Val Plumwood osservava alcune sfere di intersezione tra l'oppressione delle donne e della natura, evidenziando che a entrambe, storicamente, sono state assegnate funzioni strumentali: di riproduzione della specie – e, quindi, del corpo sociale delle nazioni – nel caso delle donne, e di riproduzione delle risorse naturali necessarie per lo sviluppo capitalistico dell'Occidente nel caso della natura. Ampliando tale riflessione, Stefania Barca afferma che le soggettività altre umane e non-umane storicamente hanno svolto (e continuano a svolgere) il lavoro di riprodurre le condizioni materiali da cui dipende l'esistenza e lo sviluppo del soggetto dominante. Tali soggettività, che Barca definisce «forze di riproduzione», pur essendo necessarie, sono sistematicamente invisibilizzate e «rimosse dallo scenario dell'azione storica» (Barca 2024: 53).

Le riflessioni del neomaterialismo postumanista e femminista muovono proprio a partire dalla critica a tali cesure e propongono piuttosto di porsi in una prospettiva naturalculturale, che assegna cioè centralità al continuum tra umano e non-umano, alle loro interconnessioni e alla loro interdipendenza nelle pratiche di co-esistenza[7]. Teoriche come Donna Ha-

[6] Pur avendo tali parole significati e implicazioni differenti (che, per motivi di spazio e coerenza con il tema, non vengono qui esplicitati), in questa sede esse vengono utilizzate in modo (più o meno) intercambiabile per indicare l'insieme delle specie viventi e di materia organica in opposizione al quale l'Uomo ha definito sé stesso. Seguendo Stacy Alaimo (2016), utilizzo il termine "natura" con cautela, consapevole del modo in cui questo concetto è stato storicamente utilizzato per sostenere razzismo, sessismo, colonialismo e relative derive essenzialiste. Il termine "Uomo", infine, non viene qui utilizzato come maschile sovraesteso per riferirsi all'essere umano ma indica specificatamente l'essere umano di genere maschile.

[7] Si vedano Haraway 2003 e Santoemma 2021.

raway, Karen Barad, Stacy Alaimo hanno declinato, in modi diversi, la critica serrata ai dualismi, articolando una riflessione, più che sulle cesure, sulle zone di contatto tra umanità e materia e decostruendo l'umano come unico soggetto di conoscenza e *agency*. È proprio a partire da questo quadro di riferimento teorico che vorrei leggere i due casi di studio, che articolano una rappresentazione della relazione tra soggettività umane e vegetali protagoniste focalizzata proprio sugli spazi di condivisione e di contaminazione. In *I vegumani* la comunità umana riunita nella cooperativa agricola Astarte ha sviluppato una nuova forma di organizzazione eco-sociale per adattarsi alle mutate condizioni ambientali e, al contempo, non cedere ad abbandonare il proprio territorio e migrare a nord. Tale comunità è post-gerarchica – le decisioni vengono prese in modalità partecipative e collaborative –, ha assunto un'alimentazione vegetale, utilizza la tecnologia per rendere le attività umane efficienti e al contempo sostenibili, e soprattutto si basa sulla validazione dell'interdipendenza tra esseri umani e specie non-umane.[8] Nella Serra la protagonista, Gazania, si prende cura delle specie vegetali ospitate e sperimenta la produzione di rimedi vegetali per «prendersi cura anche della parte umana della serra» (Farris 2022: 31). Le soggettività vegetali sono rappresentate come personaggi a sé stanti, portatori di una individualità e di una *agency* slegata dalla funzione che essi svolgono per l'umano. Il valore della loro vita non è determinato dalla loro utilità per l'essere umano, ma esiste di per sé, all'interno di una relazione multispecie in cui ciascuna delle due parti è indispensabile per la sopravvivenza dell'altra e, attraverso tale interconnessione, si rende possibile l'esistenza della comunità naturalculturale pur all'interno di condizioni ambientali estremamente sfavorevoli. Nel percorrere un sentiero nelle ore più calde del giorno, Gazania si trova a osservare le piante cosiddette infestanti: «Una moltitudine di sorelle spontanee, non piegate alla volontà degli esseri umani. Piante inutili, dicevano gli sciocchi. Inutili per chi? A misurare tutto col metro umano si ottenevano risultati falsi» (38). La prospettiva antropocentrica è del tutto destrutturata, e questo permette di riconoscere come proprietà considerate distintive dell'umano (quali comunicare o operare delle scelte) non sono in realtà suo

[8] Si osservi, inoltre, come nel romanzo lo sviluppo e l'utilizzo in una regione meridionale di una tecnologia estremamente avanzata contrastino la narrativa coloniale che ha storicamente costruito il Meridione d'Italia come arretrato, primitivo e sottosviluppato. Per una teorizzazione che applica il paradigma decoloniale alla Sardegna si veda l'importante lavoro del progetto Filosofia de Logu, in particolare Ghisu e Mongili 2020 e Filosofia de Logu 2024.

appannaggio. Le specie vegetali sono rappresentate come soggettività portatrici di intenzionalità e *agency:*

> Ogni radice, dalla più sottile alla più spessa, si faceva largo nella terra aggiungendo pochi millimetri di cellule alla sua punta; un'azione instancabile, determinata a raggiungere le zone più fresche e le sacche di acqua rimasta intrappolata dalle ultime piogge, dieci mesi prima. Desiderò fermarsi, scendere dal trattore e unirsi a loro nella ricerca. (80)

Il comportamento delle piante, e in particolare quello della circumnutazione a cui Gazania pensa mentre osserva la pianura ormai arida e visualizza i movimenti sotterranei delle radici, non è solo espressione di capacità di autodeterminazione ma mette anche in dubbio alcuni assunti del pensiero umano. Proprio immaginando i movimenti circolari, ondeggianti e sinuosi delle radici, Gazania contesta la tendenza dell'umano a pensare e procedere in linea retta, secondo un sistema di sviluppo progressivo lineare che non ammette deviazioni, pause o decelerazioni. All'alterità vegetale – che nel romanzo non si caratterizza affatto in quanto "alterità" – viene dunque riconosciuta la capacità non solo di «esistere in quanto soggetto agente» (Elia 2024: 74) ma anche di mostrare altri modi di stare al mondo.

Tale continuità naturalculturale trova estrema espressione nell'ibridazione transpecie. Gazania produce infatti in via sperimentale una crema solare che permetterebbe agli esseri umani di esporsi al sole anche nelle ore più calde. La crema, tuttavia, ha come "effetto collaterale" quello di generare un'ibridazione tra umano e vegetale: essa si manifesta nella colorazione verde della pelle e nella comparsa non solo di radici sotto le piante dei piedi ma anche di una diversa modalità di percezione sensoriale, simile alla sinestesia. Quando Gazania viene a conoscenza di tali effetti da Asfodelo, uno dei soggetti che aveva acconsentito a testare la crema, egli racconta di essere in grado di «ascoltare l'aria e la luce» (Farris 2022: 15). Nel tentativo di comprendere come correggere la formulazione della crema per evitarne quelli che considera effetti collaterali, Gazania prova la crema su di sé, scoprendo che essa conduce a una connessione ancora più profonda e radicale con gli altri esemplari vegetali. Nella Serra, la protagonista si sfila i sandali e affonda i piedi nel terreno, e improvvisamente si rende capace di immergersi nella fitta rete di comunicazioni sotterranee, perdendo sempre più contatto con parti della sua esperienza umana:

> Il brusio del sottosuolo era intermittente, vivace; la *Ceiba* scambiava informazioni con la *Bachychiton rupestris*, con la *Datura speciosa* e con i

> *Ficus magnolioide*. […] Gazania scivolava sulle onde delle comunicazioni facendosi trasportare dai segnali, seguendo una svolta per l'intensità del messaggio o perché la pendenza del sottosuolo la trascinava in quella direzione. (60-61)

Il recupero di sé stessa e la fuoriuscita dal flusso di connessioni vegetali si manifesta in maniera dolorosa: il processo di radicazione è già iniziato, e Gazania deve staccare a forza i piedi dal suolo, percependo un dolore fisico intenso. L'ibridazione, pertanto, coinvolge il piano fisico ma anche quello sensoriale ed emotivo; la crema solare si rende solo espediente per agevolare quella continuità che già esiste: «Humus come umanità. Da lì provenivano, lì tornavano dopo la morte, ma la crema solare rappresentava un modo diverso di ritornare alla terra, in senso più vivo e carnale» (61). Sembra, questa, un'evocazione quasi letterale della teoria harawayana, quando afferma che «siamo humus, non Homo, non Antropos» (Haraway 2019: 85) e propone di sostituire "umanità" con "humusità" come pratica di smantellamento dell'umano e rivendicazione dell'appartenenza a una comune materialità multispecie coinvolta in un modello simpoietico di (ri) produzione dell'esistenza.

Se in una parte di tradizione fantascientifica il rapporto con il mondo vegetale è stato articolato in termini di mostruosità e di «orrore metafisico» (Elia 2024: 61), in *I vegumani,* anche in virtù della connotazione generativa e ottimista propria del *solarpunk*, tale relazione è il risultato di un già avvenuto processo di decostruzione del presunto status di superiorità umana e di un già stabilizzato rapporto di interdipendenza con il non-umano. Anzi, tale interconnessione, che si manifesta nella forma estrema dell'ibridazione, finisce per rivelarsi la strategia di sopravvivenza degli esseri umani, nell'attesa che il pianeta guarisca: il nuovo sistema-mondo praticato dalla comunità umana di Astarte sembra in qualche modo in grado anche di ricreare gradualmente delle condizioni climatiche più favorevoli. Nel frattempo, le nuove soggettività umane-vegetali – vegumane, appunto – sperimentano inedite modalità di esistenza e relazione: grazie alla manipolazione tecnologica del DNA umano, la crema di Gazania è in grado di far compiere agli esseri umani un ulteriore salto evolutivo, che li conduce a poter trarre nutrimento ed energia dal sole e dall'acqua. Nelle pagine finali, gli elementi distopici lasciano definitivamente il posto alla previsione ottimista di un futuro di nuovo desiderabile: «In cima alla collina dei ragionamenti svettava la bandiera del distacco dagli antenati, dai loro passi falsi, dalla loro ignavia, e le dava un piccolo brivido» (141). La post-catastrofe, qui, è stata superata, la comunità umana ha creato una nuova modalità

di stare in relazione con il pianeta e le altre specie attraverso la destrutturazione dell'eccezionalismo umano e l'abbandono dell'antropocentrismo, per dirla con Haraway, attraverso il con-divenire con le specie compagne (Haraway 2019).

Il cortometraggio *Pumzi*, come anticipato, presenta una connotazione più marcatamente distopica, eppure fa proprio della relazionalità umano-vegetale il perno attorno cui ruota la narrazione e la possibilità di esistenza nella post-catastrofe. Ambientato in Africa orientale, il cortometraggio può essere considerato un esempio di narrazione africanfuturista, quel tipo di produzione fantascientifica radicata nel continente africano e nelle sue culture, storie e mitologie (Okorafor 2019) che si riappropria di tropi considerati appannaggio dell'Occidente – la tecnocultura, lo spazio del futuribile – per articolare un'immaginazione del futuro a partire da una prospettiva afrocentrica.[9] Da questo punto di vista è indicativo che il cortometraggio sia ambientato trentacinque anni dopo la Terza guerra mondiale (o Guerre dell'acqua), in una situazione di desertificazione assoluta e scarsità d'acqua, dal momento che queste ultime costituiscono condizioni già presenti nel continente africano e rappresentano alcuni dei molteplici modi in cui i cambiamenti climatici si manifestano in modo più violento nei Paesi del Sud Globale. In un contesto di post-catastrofe generata dalle armi radioattive utilizzate nella guerra e dagli effetti dei cambiamenti climatici, i superstiti della comunità Maitu vivono in un bunker iper-tecnologico, dove l'energia viene prodotta attraverso macchine alimentate manualmente con l'impiego di lavoro forzato, gli esseri umani bevono la propria urina e il proprio sudore, dopo averli sottoposti a un processo di depurazione, e sono costretti ad assumere dei soppressori dei sogni, per evitare di ricordare il mondo ante-catastrofe. La protagonista Asha (interpretata da Kudzani Moswela), scienziata e curatrice del Museo Virtuale di Storia Naturale – che espone i resti di specie vegetali e animali estinte e proietta video di un pianeta lussureggiante e pullulante di vita – si sveglia da un sogno di un albero, verde e vivo, nel bel mezzo del deserto; il monitor le ordina quindi di assumere i soppressori di sogni. Poco dopo le viene recapitato un pacchetto da mittente ignoto contenente un campione di terriccio. Attraverso un rapido test Asha scopre che il terriccio presenta un'alta percentuale di acqua e assenza di radioattività, ne versa un po' sul palmo della mano e, annusandolo, viene catapultata in una visione di sé stessa immersa nell'acqua e dell'albero sognato precedentemente. Di nuovo sveglia, decide di

[9] Sull'africanfuturismo si veda, tra gli altri, Dionisi 2024.

mischiare il terriccio con un po' della sua acqua e di immergervi la radice di una pianta apparentemente morta, che inizia invece velocemente a germogliare. Convinta che questo possa significare che la vita fuori non sia del tutto estinta, chiede al Consiglio il permesso di uscire, che le viene però negato perché «the outside is dead» (Kahiu 2010: 8'04''). Per dimostrare al Consiglio che il campione vegetale è vivo, Asha lo posiziona sullo scanner e, accanto, poggia la sua mano: la scansione mostra nuovamente le immagini oniriche dell'albero, suggerendo una matrice materica che accomuna le due protagoniste umana e vegetale, come se «all bodies of water (human and more-than-human) must be recognized as part of the same acqueous ecology» (Neimanis 2014: 8).

Anche in *Pumzi* quindi si osserva una rappresentazione della continuità tra umanità (in questo caso specificatamente femminile) e non-umanità, che si esplica a livello tanto fisico – la comune composizione di acqua – quanto più simbolico – l'evocazione onirica dell'albero. Tale continuità è espressione di quella transcorporeità teorizzata da Alaimo, «in which the human is always inter-meshed with the more-than-human world» (Alaimo 2010: 2) e che permette di riconoscere la centralità dell'*agency* non-umana nel processo di immaginazione di futuri alternativi. Anche in questo caso, il continuum naturalculturale conduce all'ibridazione, anche se quest'ultima viene solo evocata in chiusura del cortometraggio: Asha, uscita di nascosto dal bunker e ritrovatasi in un deserto di sabbia e rifiuti, pianta il seme germogliato, lo annaffia con la poca acqua rimanente nella sua bottiglia e con il proprio sudore e si rannicchia su di esso, riparando entrambi dal sole implacabile con gli indumenti. Mentre l'inquadratura si allontana dall'alto, le protagoniste umana e vegetale si ibridano in un albero, che improvvisamente emerge rigoglioso dal suolo. Durante i titoli di coda, infine, si odono il rumore dei tuoni e lo scrosciare della pioggia, a manifestare la potenziale fine della siccità e il ritorno dell'acqua.

Quello che può sembrare un sacrificio umano per la sopravvivenza di un'altra specie è in realtà, come in Farris, l'estrema espressione della interrelazione umana e non-umana e la conseguente evoluzione in una specie ibrida come potenziale forma di esistenza in un mondo post-catastrofe. In entrambi i testi, inoltre, tale ibridazione costituisce anche il motore di un nuovo cambiamento climatico, questa volta in termini positivi: come afferma Marco Malvestio «the vegetal world is presented as part of a necessary synergy that might allow humanity to overcome its present environmental struggles as well as to evolve as a species» (Malvestio 2025: 170). L'ibridazione, pertanto, assume la funzione di strumento euristico descritta da Ursula Le Guin in riferimento ai personaggi androgini del

suo *The Left Hand of Darkness*: l'ibrido umano-vegetale, come molte altre figurazioni fantascientifiche che portano all'estremo la decostruzione dei binarismi, invita all'esercizio mentale di destrutturazione dei confini dati: «Una delle funzioni essenziali della fantascienza per me è proprio questa modalità di porre domande: il contrario del modo usuale in cui pensiamo, metafore per qualcosa che il nostro linguaggio non sa ancora denominare, esperimenti immaginativi» (Le Guin 2022: 44). Nei casi dei due testi presi in esame, le soggettività postumane generate dall'ibridazione permettono di esplorare figurazioni alternative di individualità agenti che oltrepassano le cesure ontologiche occidentali, e immaginare quali esiti potrebbe avere il rifiuto della separazione tra umanità e ambiente.

Pratiche di cura multispecie radicale

In *The Care Manifesto* (2020) il Care Collective articola una concettualizzazione della "cura" in un'ottica espressamente femminista, queer, anti-razzista ed eco-socialista a partire da un'analisi della "crisis of care", manifestatasi in tutta la sua evidenza con la pandemia da Covid-19. Tale crisi è stata alimentata da una devalorizzazione e invisibilizzazione del lavoro di cura di cui si sono storicamente fatte carico le soggettività femminilizzate e razzializzate – e da un modello economico di sviluppo neoliberista basato su competitività, individualismo, crescita perpetua, produzione/consumo e accumulazione dei profitti. In un quadro siffatto, il collettivo propone una concezione complessa della cura: «Care is our individual and common ability to provide the political, social, material, and emotional conditions that allow the vast majority of people and living creatures on this planet to thrive – along with the planet itself» (The Care Collective 2020: 8). Non solo sopravvivere, dunque, ma prosperare. Da questo punto di vista il concetto di cura assume una connotazione espressamente politica: Maddalena Fragnito e Miriam Tola, nell'introduzione a *Ecologie della cura* (2021), affermano che "prendersi cura" non vuol dire soltanto accudire sé stess3 e altre persone, ma anche riconoscere i sistemi di potere che attraversano le differenze di genere, razza, classe e specie e che determinano posizioni differenti nelle dinamiche di accesso a o produzione di pratiche di cura. Significa, altresì, rilevare i processi attraverso i quali soggettività marginalizzate e non-umane sono coinvolte nella continua riproduzione delle condizioni necessarie all'esistenza (Barca 2024), e questo richiede quindi di declinare la cura in senso anche ecologico per trasformare i modelli di relazione tra umano e non-umano e per «ridisegnare le forme della

convivenza oltre il paradigma della produzione e del mercato» (Fragnito e Tola 2021: 12). Un siffatto slittamento è praticabile attraverso un radicale mutamento di prospettiva sulle relazioni sociali, che ponga al centro la comunità, più che l'individuo, i sistemi di interdipendenza tra umani e tra umano e non-umano, e una idea di *kinship* che superi il modello della famiglia tradizionale[10]. I due casi di studio sembrano rispondere, almeno parzialmente, alla domanda posta da Angela Balzano, che si chiede se sia possibile riorientare la cura in una direzione non essenzializzante e specista, e quindi «degenere e postumanista» (Balzano 2021: 172). *I vegumani*, come si è visto, ruota attorno a una comunità umana fondata sulla cooperazione, in cui le necessità e i desideri individuali sono in continuo dialogo con quelli della collettività umana e non umana, percepita nel suo insieme come «comunità di viventi» (Farris 2022: 142). In un tale contesto la cura è assunta come responsabilità collettiva, che si impara sin da bambin3, ed è inscindibilmente connessa con la centralità dei legami interspecie. Nelle pagine iniziali, Gazania si trova nel parco al di fuori della Serra, dove i due bambin3 protagonisti, Amaryllis e Hesperia, sono intenti a tirare sassi contro i droni giardinieri, programmati per potare gli oleandri ma incuranti di risparmiare rami teneri e germogli in punto di fioritura. A seguito di una potatura drastica e violenta, Gazania, Amaryllis e Hesperia sono profondamente turbat3: «Le piante già tranciate emanavano nuvole di sofferenza. Il loro patimento le entrava dentro col respiro, le viscere le dolevano, annodate come radici chiuse in un vaso troppo piccolo» (Farris 2022: 17-18). A fronte di una tecnologia che, per sua natura, non percepisce dolore, né empatia, l'azione curativa è affidata all'umano: «"Nei prossimi giorni gli portiamo un unguento cicatrizzante" […] "Tenete duro, amici!" esclamò Hesperia, rivolta agli oleandri» (Farris 2022: 18). Tale cura si esplica in un contesto in cui il concetto di parentela è profondamente mutato: esso non si limita ai legami di sangue né a quelli generati da modelli di famiglia tradizionale, ma ingloba tutte le specie viventi: in più momenti i protagonisti affermano il loro status di fratelli e sorelle di oleandri e fichi d'india e Gazania, in particolare, ha stretto una relazione elettiva con un esemplare di Rosa del Deserto, Aster, cresciuta nella Serra, con la quale intrattiene un rapporto di sorellanza costituito anche dalla sperimentazione di modalità di comunicazione molto diverse da quelle strettamente antropocentriche.

[10] Per una disanima delle esperienze socio-politiche che, dagli anni settanta del Novecento a oggi, hanno già praticato differenti modelli di relazioni sociali si vedano Fragnito e Tola 2021 e The Care Collective 2020.

L'attitudine dei protagonisti del romanzo a sentire-con il non-umano si fa metafora quindi non soltanto di una continuità multispecie ma anche di un riconoscimento dell'ambiente come un insieme di soggetti «with their own needs, claims, and actions» (Alaimo 2010: 2). All'interno di un contesto che ha rinunciato alla dominazione dell'*Anthropos*, la cura postumana è il perno attorno cui ruota l'immaginazione di un'esistenza post-catastrofe non soltanto possibile, ma anche desiderabile.

La connotazione maggiormente distopica di *Pumzi* rende il cortometraggio meno ottimista in termini di proiezioni future, eppure anche in questo caso la cura multispecie si fa motore di un evento trasformativo. L'organizzazione della comunità Maitu si basa su uno schema fortemente gerarchico, sull'imposizione delle decisioni del Consiglio tramite forze di sicurezza simil-militari e su un biocontrollo capillare attraverso dispositivi iper-tecnologici. In un siffatto contesto, non sembra esserci spazio per relazioni né sociali né tantomeno affettive: i personaggi non si rivolgono mai la parola – a eccezione delle poche frasi che Asha scambia con il Consiglio per chiedere il permesso di uscita –, si guardano con un certo sospetto e si limitano a svolgere le mansioni lavorative loro assegnate. Piccole alleanze e pratiche di cura, tuttavia, prendono forma negli interstizi. Quando Asha si reca in bagno per depurare la sua urina, scambia uno sguardo di solidarietà con l'addetta alle pulizie (bianca) e, come per sugellare tale alleanza, le lascia un po' della sua acqua come mancia. Tale relazione tra le due donne, nata al di fuori delle regole sociali, si rivelerà poi fondamentale per la fuga di Asha dal bunker. Anche la relazione tra la protagonista e il seme germogliato si configura come "illecita": il Consiglio le ordina di consegnare il seme alla sicurezza, la quale fa irruzione nel Museo, distrugge tutto ciò che era lì esposto e porta via Asha con la forza. La protagonista nasconde però il seme e, con la complicità della donna addetta alle pulizie, riesce a uscire dal bunker. La rappresentazione del "fuori" mostra una distesa di detriti, rifiuti e scorie radioattive: il territorio dell'Africa orientale risulta essere, a tutti gli effetti, una discarica. Sebbene il cortometraggio non faccia esplicitamente menzione dei rapporti di potere tra Nord e Sud Globale, interpreto tale rappresentazione a partire dal concetto di "scarto" formulato da Marco Armiero (2021), secondo il quale l'attuale era è strutturata su *wasting relationships*, ossia sulla produzione di persone, luoghi e relazioni di scarto generate attraverso la pratica (neo)coloniale dell'alterizzazione. In *Pumzi* non sappiamo in che condizioni viva il resto dell'umanità (se altra umanità esiste), ma sappiamo che quel territorio specifico è stato reso uno scarto. E se quella di Kahiu è un potenziale figurazione del futuro, è possibile interpretarla a partire da ciò che accade ora. Come osserva François Vergès, il Nord

Globale può pensarsi come intrinsecamente pulito perché esternalizza i propri rifiuti, a livello tanto simbolico – attraverso la storica associazione tra bianchezza e pulizia/nerezza e sporcizia – quanto materiale, dal momento che i rifiuti dell'Occidente vengono letteralmente esportati nei Paesi del Sud Globale (Vergès 2021). Come osserva Brittany Meché, inoltre, le zone aride e desertiche sono state discorsivamente costruite come "wastelands", spazi privi di valore e inospitali per l'umano, e ciò ha portato, fin dal periodo coloniale, a programmi e politiche che hanno sistematicamente danneggiato tanto gli ecosistemi aridi quanto le popolazioni indigene (Meché 2022). In *Pumzi* il deserto sembra rappresentare proprio il risultato dell'azione congiunta di colonialismo, estrattivismo e capitalismo razziale, e il paesaggio arido raffigura un «ecological nightmare» (Meché 2022: 68) tanto per la specie umana, costretta a vivere in un bunker, quanto per le altre specie viventi, ridotte a simulacri esposti nel Museo. Che tipo di cura è quindi possibile immaginare in un tale contesto? In *Pumzi* la cura si rende possibile solo nella relazione – sia umana, sia multispecie. Il nutrimento, il riconoscimento dell'*agency* dell'Altra vegetale, la protezione di quel processo trasformativo in atto – che di per sé contesta l'assunto secondo il quale non esiste più alcuna forma di vita all'esterno – costituiscono pratiche di cura multispecie che si traducono in una strategia di (r)esistenza in un ambiente fortemente compromesso. L'arrivo della pioggia come esito della trasformazione è ciò che permette di rintracciare in *Pumzi* l'elemento utopico: l'ibridazione postumana e la cura multispecie costituiscono elementi ri-generativi, che in questo caso contrastano anche la narrazione dominante dell'Africa come «the zone of the absolute dystopia» (Eshun 2003: 292) e decostruiscono l'immagine del deserto come spazio intrinsecamene inadatto alla vita.

***

In *Chthulucene*, Donna Haraway formula il famoso invito a generare parentele oltre il paradigma biologico/riproduttivo come strategia per avviare quel cambiamento di prospettiva necessario a sopravvivere all'Antropocene. Tali parentele comprendono, naturalmente, la creazione di legami di alleanza, solidarietà e cura anche con le soggettività non-umane e permettono, secondo Haraway, di modificare fattivamente l'assetto attuale: «Generare parentele – *making kin* – ed esercitare la premura verso l'altro – *making kind* – […] sono processi che ampliano l'immaginazione e possono cambiare la storia» (Haraway 2019: 148)

Seguendo questo invito Angela Balzano vede nelle parentele postumane – e cioè, nella costruzione di relazioni multispecie non antropocentri-

che – l'unica possibilità di prevenzione, il che comporta anche «la decrescita dell'Uomo, il fermo e il contemporaneo ripensamento (creazione) di sistemi ri/produttivi alternativi che considerino la Terra nel suo insieme come beneficiaria finale» (Balzano 2021: 164). Nei due testi presi in esame sembra che sia proprio questo modello generativo di parentele a permettere non solo la sopravvivenza, ma anche la co-creazione di esistenze più desiderabili attraverso un processo simpoietico – o, per dirla con Clelia Farris, di simbiosi mutualistica –, fondato cioè sulla dimensione relazionale. Tali parentele sono espressione di un modello di cura che, tanto in *I vegumani* quanto in *Pumzi*, è radicale non solo perché è espressione della comune radice materica, ma soprattutto perché si rende possibile all'interno di una sovversione dei sistemi di pensiero e di relazione sociale dominanti. I due testi presi in esame, pertanto, superano il paradigma dell'avvertimento e della prescrizione e delineano modalità alternative di stare in relazione che permettano di immaginare figurazioni future in cui soggetti umani e non-umani collettivamente possano non solo vivere, ma anche prosperare.

Bibliografia

"A Solarpunk Manifesto", *ReDes*, https://www.re-des.org/es/a-solarpunk-manifesto/.

Alaimo, Stacy, *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

Alaimo, Stacy, *Exposed. Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2016.

Armiero, Marco, *Wasteocene. Stories from the Global Dump*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

Balzano, Angela, *Per farla finita con la famiglia. Dall'aborto alle parentele postumane*, Milano, Meltemi, 2021.

Barca, Stefania, *Forze di riproduzione. Per una ecologia politica femminista*, Milano, Edizioni Ambiente, 2024.

Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

Bo-Young, Kim, 종의 기원 — 그 후에 있었을지도 모르는 이야기 (2010), trad. it Federica Amodio *L'origine delle specie*, add, Torino, 2023.

Comberiati, Daniele, "Introduzione. Catastrofi, distopie, utopie: distruzione e ricostruzione del mondo nelle narrazioni post-apocalittiche", *Il mondo che verrà. Cinque ipotesi di ricostruzione dell'umanità nelle narrazioni distopiche*, Milano, Mimesis, 2021.

De Capitani, Lucio, "Dall'utopia *cozy* alla distopia critica: poetiche solarpunk nell'opera di Becky Chambers, Andrew Dana Hudson e Cherie Dimaline", *Narrazioni dall'Antropocene. (Pre)visioni della crisi ambientale nella letteratura e nella cultura visuale*, Ed. Giulia Fabbri, Firenze, editpress, 2024: 49-74.

Dionisi, Rachele, "Africanfuturismo femminista e Antropocene. Pratiche di giustizia ambientale intersezionale e multispecie nella produzione di Nnedi Okorafor e Wangechi Mutu", *Narrazioni dall'Antropocene. (Pre) visioni della crisi ambientale nella letteratura e nella cultura visuale*, Ed. Giulia Fabbri, Firenze, editpress, 2024: 203-222.

Elia, Annamaria, "Le forme dell'acqua: catastrofe, memoria e materia nella *climate fiction* contemporanea", *Narrazioni dall'Antropocene. (Pre)visioni della crisi ambientale nella letteratura e nella cultura visuale*, Ed. Giulia Fabbri, Firenze, editpress, 2024: 75-104.

Eshun, Kodwo, "Further Considerations on Afrofuturism", *The New Centennial Review*, 3.2 (2003): 287-302.

Fargione, Daniela, "The Aquatic Turn in Afrofuturism: Women and Other Critters in Nnedi Okorafor's *Lagoon* (2014) and Wanuri Kahiu's *Pumzi* (2010)", *Le Simplegadi*, XIX.21 (2021): 55-66.

Farris, Clelia, *I vegumani*, Roma, Future Fiction, 2022.
Filosofia de Logu (a cura di Giampaolo Cerchi e Federica Pau), *Logu e Logos. Questione sarda e discorso decoloniale,* Roma, Meltemi, 2024.
Fisher, Mark, *Capitalist Realism* (2009), trad. it Valerio Mattioli, *Realismo capitalista*, Roma, Nero, 2018.
Fragnito, Maddalena – Tola, Miriam, *Ecologie della cura. Prospettive transfemministe*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2021.
Ghisu, Sebastiano – Mongili, Alessandro, *Filosofia de Logu. Decolonizzare il pensiero e la ricerca in Sardegna*, Roma, Meltemi, 2020.
Goodbody, Axel – Johns-Putra, Adeline, "Introduction", *Cli-Fi. A Companion*, Eds. Axel Goodbody – Adeline Johns-Putra, Bern, Peter Lang, 2019.
Haraway, Donna, *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (2016), trad. it. Claudia Durastanti – Clara Cicconi *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero, 2019.
Haraway, Donna, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003.
Houser, Heather, "Climate Fiction", *The Cambridge Companion of Twenty-First Century American Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2021: 196-212.
Kurth, Charlie – Pihkala, Panu, "Eco-anxiety: What It Is and Why It Matters", *Frontiers in Psychology*, 13.981814 (2022): 1-13.
Le Guin, Ursula, *Dreams Must Explain Themselves and Other Essays* (2017), trad. it. Veronica Raimo, *I sogni di spiegano da soli. Immaginazione, utopia, femminismo*, Roma, SUR, 2022.
Lemay, David John, "Fearing the Robot Apocalypse: Correlates of AI Anxiety", *International Journal of Learning Analytics and Artificial Intelligence for Education*, 6.1 (2024): 9-16.
Malvestio, Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021.
Malvestio, Marco, *The Ecology of Italian Science Fiction*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2025.
Meché, Brittany, "Black as Drought. Arid Landscapes and Ecologies of Encounter Across the African Diaspora", *Environment and Societies: Advances in Research,* 13 (2022): 60-77.
Neimanis, Astrida, "Alongside the Right to Water, a Posthumanist Feminist Imaginary", *Journal of Human Rights and the Environment*, 5.1 (2014): 5-24.
Nyawalo, Mich, "Afro-futurism and the Aesthetics of Hope in Bekolo's *Les Saignantes* and Kahiu's *Pumzi*", *Journal of the African Literature Association*, 10.2 (2016): 209-221.

Okorafor, Nnedi, "Africanfuturism Defined", *Nnedi's Wahala Zone Blog*, 2019, https://nnedi.blogspot.com/2019/10/africanfuturism-defined.html?m=1.
Plumwood, Val, "Ecofeminism: An Overview and Discussion of Positions and Arguments", *Australasian Journal of Philosophy*, 64.1 (1986): 120-138.
Richardson, Kathleen, *An Anthropology of Robots and AI. Annihilation Anxieties and Machines*, London-New York, Routledge, 2015.
Santoemma, Ilaria, "Haraway con Barad. Per un neomaterialismo postumanista", *New Materialism*, Eds. Lorenzo D'Angelo – Luca Pinzolo – Gianluca Pozzoni, Milano, Mimesis, 2021: 139-157.
The Care Collective, *The Care Manifesto. The Politics of Interdependence*, London-New York, Verso, 2020.
Vergès, François, "Perdersi nella foresta", *Ecologie della cura. Prospettive transfemministe*, Eds. Maddalena Fragnito – Miriam Tola, Napoli-Salerno, Orthotes, 2021: 101-116.
Vergès, François, "Racial Capitalocene", *Futures of Black Radicalism*, Ed. Gaye Theresa Johnson – Alex Lubin, New York, Verso, 2017: 72-82.
Wachira, James, "Wangari Maathai's Environmental Afrofuturist Imaginary in Wanuri Kahiu's Pumzi", *Critical Studies in Media Communication*, 37.4 (2020): 324-336.

Filmografia

Kahiu, Wanuri, *Pumzi*, Inspired Minority Pictures, 2010.

L'autrice

Giulia Fabbri

Giulia Fabbri è ricercatrice RTDa presso Sapienza Università di Roma, dove nel 2020 ha conseguito un dottorato in studi storico-letterari e di genere. È autrice del volume *Sguardi (post)coloniali. Razza, genere e politiche della visualità* (2021), co-curatrice, insieme a Caterina Romeo, di *Intersectional Italy* (2025) e curatrice del volume *Narrazioni dall'Antropocene. (Pre)visioni della crisi ambientale nella letteratura e nella cultura visuale* (2024). I suoi interessi di ricerca si posizionano all'interno degli studi post- e decoloniali, de-

gli studi di genere, dell'ecocritica e degli studi sull'Antropocene attraverso un approccio intersezionale e postcoloniale.

Email: giulia.fabbri@uniroma1.it

L'articolo

Data invio: 30/04/2025
Data accettazione: 31/08/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Fabbri, Giulia, "Per una cura multispecie radicale. Parentele postumane in *I vegumani* di Clelia Farris e *Pumzi* di Wanuri Kahiu", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 195-215, http://www.betweenjournal.it/

Gloomy Islands and Mass extinctions. The playful disasters of Éric Chevillard

Alessandro Grosso

Abstract

After pointing out the theoretical difference between apocalyptic and post-apocalyptic novels, the article looks at 21st-century French literature that has tackled the theme of a post-disaster world. The analysis identifies the most compelling examples of this dystopian trend in the works of experimental authors who, over recent decades, have cultivated an ironic and playful approach to post-apocalyptic narrative. To illustrate the concept of "playful catastrophe", a framework particularly apt for these works, the article then focuses on Éric Chevillard's novel *Sans l'orang-Outan* (2007) and *Choir* (2010), a bizarre post-apocalyptic diptych.

Keywords

Apocalypse, Risk, Catastrophe, Playfulness, Irony

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6655

Îles sinistres et extinctions massives. Les catastrophes ludiques d'Éric Chevillard

Alessandro Grosso

La signification du terme *apocalypse* a évolué au fil du temps. Au cours des dernières décennies, son sens s'est rapproché de celui de "catastrophe" (De Cristofaro 2020 : 10). Ce dernier mot, quant à lui, tendrait à remplacer le concept de *crise* (Engélibert 2013 : 9) et serait de plus en plus utilisé pour « traduire les formes contemporaines de l'appréhension du futur » (Balibar-Lombardo-Roger 2012 : 628). Longtemps utilisé pour évoquer « le dénouement malheureux et funeste d'un poème dramatique » (Hartog 2014 : 31), le mot « catastrophe » est actuellement employé pour désigner une « pluralité de phénomènes imputables ou non à l'humain, qu'il s'agisse de désastres naturels, d'accidents nucléaires, d'attentats, ou encore de pandémies » (Letessier-Chapuis 2024 § 3). Contrairement à l'apocalypse, la catastrophe n'est pas censée être le produit d'une divinité, mais un effet parmi tant d'autres de la nature aveugle ou, plus souvent, de l'activité humaine. De plus, si l'apocalypse peut être décrite comme « un fusil à un coup » (Hartog 2014 : 31), c'est-à-dire comme un événement qui se produit une seule fois, la catastrophe est susceptible de se répéter et, de fait, se répète régulièrement, comme le démontre sans équivoque l'histoire de notre civilisation.[1] Thème éminemment littéraire, si l'on en croit Frank Kermode (1967), la catastrophe a stimulé l'imagination de nombreux romanciers et poètes des siècles derniers. Il nourrit également l'inspiration des écrivains contemporains, nés et élevés dans la « société du risque » (*Risikogesellschaft*), c'est-à-dire dans une société confrontée quotidiennement aux dangers qu'elle a elle-même créés — ces effets indésirables du processus

[1] Elles semblent être devenues encore plus fréquentes à l'ère contemporaine, en raison des progrès technologiques qui ont accru la capacité destructrice des êtres humains. D'ailleurs, Eric Hobsbawm (1995 : 21-222) a baptisé « The Age of Catastrophe » la période allant de 1914 à 1945.

de modernisation (Beck 2005 : 25-66).

En ce qui concerne la représentation littéraire de la fin du monde, il est judicieux d'établir une distinction entre les romans apocalyptiques et les romans post-apocalyptiques : les premiers mettent l'accent sur « l'événement, le moment de rupture » (Rumpala 2016 : 311), alors que les seconds insistent sur « l'après, la période qui suit le désastre et où il ne reste que ruines et désolation » (311). Il semble qu'à l'heure actuelle, la forme de la fiction post-apocalyptique l'emporte sur celle de la fiction apocalyptique : « Ce qu'explore désormais volontiers la littérature et, plus encore, le cinéma, c'est l'après-catastrophe » (Hartog 2014 : 31). Plutôt que de mettre en scène une « situation (peut-être) ponctuelle à affronter » (Rumpala 2016 : 311), les écrivains du XXI^e^ siècle semblent plus enclins à imaginer un monde *après le désastre*, c'est-à-dire « une situation où les protagonistes devront apprendre à vivre ou survivre » (311). On dirait presque que la catastrophe finale est donnée par ces auteurs pour acquise, ou en tout cas imminente, et qu'ils veulent suggérer, à travers leurs récits, que la civilisation résistera à tout, même à sa destruction. Ou bien, on pourrait penser que ces écrivains cherchent à éveiller, par leurs fictions, la conscience des lecteurs, en les poussant à lutter pour qu'une « apocalypse nue » (Anders 2007 : 87) — à savoir une apocalypse sécularisée et technologique — ne se produise pas. C'est dans cette attention portée aux effets du désastre, plus encore qu'au désastre lui-même, que réside la profonde originalité de la littérature post-apocalyptique du XXI^e^ siècle, entièrement articulée autour de catastrophes imaginaires censées avoir été provoquées, dans la plupart des cas, par l'homme lui-même :

> Si les récits apocalyptiques traditionnels racontent la fin du monde et donc la fin de l'histoire, les fictions post-apocalyptiques actuelles se sont transformées pour privilégier la notion de la catastrophe, ou le bouleversement du monde tel que nous le connaissons. Ainsi, l'accent est déplacé, et ce qui importe dans ces fictions n'est plus ce qui se passe à la fin, mais ce se qui passe après, pour ceux qui survivent. (Brand 2018 : 221)

Cela doit toutefois tenir compte du risque de banalisation. Autrefois, on désignait par le terme « catastrophe » un événement désastreux, mais ponctuel. Aujourd'hui, les catastrophes se multiplient pour diverses raisons (notamment les progrès technologiques qui augmentent la capacité autodestructrice de la race humaine), et sont plus visibles grâce aux médias (radio, télévision, internet). Cette situation entraîne une normalisation

préoccupante de l'idée d'apocalypse, ainsi qu'un affaiblissement de son intensité dramatique. Ce phénomène a également été mis en relation avec le succès des fictions catastrophiques, tant au cinéma qu'en littérature, en ce qu'elles habituent le public aux images du désastre :

> Que les catastrophes, réelles ou ludiques, soient devenues des images banales, sur lesquelles on jettera, selon l'heure et l'humeur, un regard distrait, apitoyé ou esthétisant, voilà *aussi* qui devrait nous inquiéter ! (Balibar – Lombardo – Roger 2012 : 629-630)

Cette citation soulève plusieurs questions, dont celle-ci : qu'est-ce qu'une catastrophe « ludique » ? Au cours de nos recherches, nous n'avons trouvé aucune définition satisfaisante de ce concept, ce qui nous a incités à en interroger le sens. Or une catastrophe ludique pourrait être définie comme un événement désastreux, mis en scène dans un récit fictionnel, qui demande à être lu au second degré. Dépourvue de tout souci de réalisme, la mise en scène de cet événement se présente dès le début comme un jeu avec les codes littéraires (et/ou cinématographiques). L'œuvre entière résulte de la parodie d'une œuvre antérieure, plus ou moins reconnaissable, ou d'un genre codifié, qu'il soit le film catastrophe, le roman post-apocalyptique ou le *found footage disaster film*[2]. On trouve de nombreux exemples de catastrophes ludiques au cinéma : on pourrait citer *Disaster Movie* (2008), *Monster* (2008), ou *Shawn of the Dead* (2004). Mais on peut également citer des exemples plus raffinés de cette tendance : pensons à certaines œuvres littéraires qui reprennent la structure du roman post-apocalyptique pour véhiculer des constructions allégoriques assez complexes, et non dépourvues d'ironie, comme *Tarmac* (2010) de Nicolas Dickner, *Zone One* (2012) de Colson Whitehead, *Terminus Radieux* (2015) d'Antoine Volodine et *Ensaio sobre a cegueira* (1999) de José Saramago.

Nous nous concentrerons ici sur un segment de l'œuvre d'Éric Chevillard, un écrivain français qui a fait ses débuts dans les années 1990 et qui est considéré par certains critiques comme un membre éminent de la « Nouvelle École Minuit » (Bessard-Banquy 2012 : 155). Entre 2007 et 2010, cet auteur a publié deux romans étranges qui mettent en scène un monde après la catastrophe et qui soulèvent quelques problèmes quant à leur signification esthétique, politique et morale. En effet, *Sans l'orang-outan*

[2] Un exemple de film catastrophe en forme de « found footage » est *Cloverfield* (2008).

et *Choir* ont une forme joueuse, mais un fond amer. Dans les paragraphes suivants, nous allons les décortiquer succinctement afin de tenter de comprendre ce que peut être une catastrophe ludique.

La disparition des grands singes

Sans l'orangoutan met en scène un monde qui survit, ou tente de survivre, à un désastre écologique : l'extinction des grands singes. Au début du récit, nous apprenons que les deux derniers orangs-outans de la planète viennent de disparaître, ce qui plonge le narrateur, Albert Moindre, dans un état de détresse aiguë. Ce dernier refuse de croire que l'humanité a ignoré tous les signes inquiétants qui avaient précédé la catastrophe, la laissant finalement se produire :

> On va réagir avant d'en arriver là, je me disais, à ce désastre, à cette apocalypse, il existe certainement un moyen, peut-être plusieurs, le risque a été signalé, circonscrit, l'alerte donnée, on ne laissera pas s'aggraver la situation, un plan d'action sera mis sur pied, en trois ou quatre étapes, comme l'homme sait faire. Et puis ce matin... Non, cela ne peut être […], mais j'ai beau dévisager chaque passant, scruter les figures sous les fichus, les chapeaux, l'évidence s'impose, c'est arrivé, nous y sommes, voilà. (Chevillard 2007 : 9)

Nous sommes donc là, *après la catastrophe*, à savoir dans un univers narratif où il n'y a plus d'orang-outans. La deuxième partie du roman dépeint justement un « monde agonisant » (Bessonnet 2024 § 9) qui ne parvient pas à se remettre de cette perte. Le fait est que la disparition des derniers singes entraîne une série de « catastrophes en chaîne » (*ibid*.) qui plongent peu à peu la société dans l'anarchie et les êtres humains dans la folie : beaucoup d'entre eux s'auto-castrent dans l'espoir de contribuer à l'extinction de l'espèce humaine, coupable de ne pas avoir protégé les animaux. Le narrateur, quant à lui, estime que la disparition de l'orang-outan a provoqué une faille dans l'écosystème, d'où sa désintégration progressive. Il relate cette capitulation d'un œil halluciné. Cette attitude a permis à quelques chercheurs de lire le roman sous un angle écopoétique. Selon Audrey Camus (2015 : 424), *Sans l'orang-outan* « résonne singulièrement avec les préoccupations écologiques qui sont les nôtres ». Ce n'est pas faux, d'autant plus que l'auteur a laissé transparaître à plusieurs reprises, dans ses chroniques littéraires,

une sensibilité écologiste marquée.[3] Pourtant, il nous semble excessif de rapprocher ce texte des « récits multispécifiques » (Bessonnet 2024 § 1) qui cherchent à nous « alerter sur la dispersion de la biodiversité » (*ibid*.). En effet, *Sans l'orang-outan* est avant tout un roman ludique : son but n'est pas de « réparer le monde » (Gefen 2017) au moyen d'une écriture revêtue des meilleures intentions politiques et morales. D'autre part, Chevillard n'a jamais été avare de sarcasmes à l'égard des écritures engagées du XXIe siècle, tout comme du « rêve d'une littérature performative, réellement capable de mordre dans le réel avec le mot *mâchoire* » (Chevillard 2018b : 115). Pour lui, la tâche principale de l'écrivain est de « démêler le fil de la langue embrouillé par le négligent usage » (45), ce qui permet de qualifier la poétique de cet auteur de néo-formaliste. Considérer *Sans l'orang-outan* comme un roman écologiquement engagé reviendrait à en occulter le caractère intransitif, voire la dimension radicalement joueuse. Farfelue à la base, l'extinction des orang-outans mise en scène par Chevillard sert de prétexte : elle donne naissance à une étrange machine textuelle qui tente de revigorer la littérature de l'intérieur. Le geste fondamental d'Albert Moindre, à savoir sa décision implicite d'écrire un livre à la suite du désastre, peut être compris comme une contre-offensive désespérée, non seulement face à une catastrophe écologique, mais aussi et surtout face à une catastrophe linguistique : « L'ouragan emporte aussi le nom de l'orang-outan, et voici notre langue orpheline à son tour, car le signe ne survivra pas longtemps au singe […] » (Chevillard 2007 : 53). Par son caractère allégorique, la disparition des grands singes fait penser à cette « Mort du Grand Écrivain » (Raczymow 1994) qui a été dénoncée à plusieurs reprises à la fin du siècle dernier : solitaires, ombrageux et ignorés, les grands écrivains ont disparu de la scène publique, tout comme les orang-outans dans l'univers créé par Chevillard. Dans les deux cas, la langue s'appauvrit. Mais jusqu'où la race humaine peut-elle sombrer, emportée par cette vague autodestructrice ? Ce roman, qui prend la forme d'une expérience mentale, tente d'apporter des réponses à ces questions, mais sa morale reste indécidable. En tout cas, l'écriture agit comme un baume, et l'écrivain Albert Moindre – double

[3] Cf. le passage suivant : « Les hommes font en tout lieu étalage de leur incurie et de leur cruauté, de leur bêtise et de leur vulgarité. Saccages, ravages, carnages. Quand ils n'empoisonnent pas le sol, ils s'abêtissent devant des spectacles idiots. Quand ils n'adorent pas de féroces et chimériques idoles, ils se vouent aux puissances de la publicité et de l'argent. Quand ils ne font pas leur malheur, ils font celui des bêtes » (Chevillard 2018 : 123).

ironique d'Éric Chevillard – fait office de dernier orang-outan secret.

L'île de Choir à vol d'oiseau

Publié en 2010, *Choir* est centré sur la vie d'une tribu primitive emprisonnée sur une île inhospitalière et détestable[4]. On ne dirait même pas qu'il s'agit d'un roman post-apocalyptique, car il n'est fait aucune mention de guerres nucléaires, de pandémies ravageuses ou de désastres écologiques. Cependant, ce monde possède des traits incontestablement post-apocalyptiques, comme nous le verrons dans un instant. Le roman se présente comme la « chronique » (*C* : 7) d'un insulaire qui aspire, de toute évidence, à fixer durablement l'histoire et les mœurs de sa communauté, ainsi que le récit mythique qui assure sa cohésion (une sorte de roman initiatique débité sans relâche par un vieil homme appelé Yoakam). Grâce à lui, nous apprenons que tous les habitants de l'île détestent cet endroit et aspirent à s'en évader : « Une seule ambition pour les habitants de Choir, notre seul projet, quitter Choir » (*C* : 7).

Cette répugnance trouve son origine dans la géographie de cet espace, dont chaque détail évoque la tristesse et le vide : « Choir est une île, un anneau de récifs enseveli sous le sable » (*C* : 10). Caricature d'une *wasted land*, l'île est entourée d'eaux « non navigables » (*C* : 10), parce que gelées une grande partie de l'année, et en tout cas parsemées de rochers pointus qui attirent les bateaux comme des aimants. La végétation est presque inexistante : « On ferait un bosquet peut-être en rapprochant les arbres, puis en les liant en fagot » (*C* : 11). Le tableau est complété par un volcan « qui gronde toujours un peu, la banquise qui se craquelle, le vent qui hurle dans la toundra » (*C* : 150). Les punaises infestent l'île de fond en comble, comme une maladie ou un virus, et les habitants ont renoncé à les combattre[5]. Cette description, comme on l'aura compris, n'est pas dépourvue d'ironie, d'autant plus que « ce paysage spongieux présente des caractéristiques souvent contradictoires » (Camus 2015 : 425). On pourrait citer, à titre d'exemple, ces plaques de glace qui « ne supportent pas le poids d'un enfant », alors que « l'ours blanc et le morse s'y meuvent sans péril » (*C* : 11). L'inhospitalité suprême de cet endroit est soulignée tout au long

[4] À partir de ce moment, toutes les références à cet ouvrage seront précédées de la lettre *C*.

[5] « Tant elles prolifèrent qu'il faudrait à chacun douze pieds et un emploi du temps exclusivement voué à ce massacre pour espérer les contenir » (*C*, 24).

du récit par des formules de ce genre, qui font sourire par leur caractère invraisemblable et extravagant.

Loin d'être uniquement le produit de la nature, la désolation de l'île est également le résultat de l'action humaine. Le chroniqueur explique en effet que, lorsque ses compatriotes découvrirent le feu, ils prirent rapidement goût à tout incendier, ce qui « explique en partie l'aspect désolé de Choir » (C : 95). Cette pratique justifie également la présence de « ruines désolantes » un peu partout (C : 228). Ces ruines sont le résultat des incendies allumés par les habitants, de « cataclysmes » (C : 57) qui secouent régulièrement l'île, mais aussi d'un goût architectural précis : les insulaires ont l'habitude de ne jamais terminer leurs constructions, préférant les laisser « en chantier aux araignées et aux punaises » (C : 228). De cette manière, ils se convainquent que leur enracinement dans ce sol est provisoire. À ces ruines s'ajoutent les épaves d'avions de ligne. Les « atterrissages en catastrophe » (C : 48) qui secouent régulièrement la vie de cette communauté primitive seraient dus, selon certains, à la présence d'une « zone de turbulences » (C : 62) au-dessus de l'île, liée très probablement à sa consistance extra-terrestre, Choir n'étant rien d'autre qu'un « aérolithe tombé dans la mer aux temps préhistoriques » (C : 151).

Or, le narrateur précise que ces crashes aériens constituent « l'une des principales sources de peuplement à Choir » (*C* : 48). En effet, ceux qui survivent à la catastrophe sont progressivement assimilés à la communauté des insulaires. Au cours du processus d'intégration, ils oublient d'une manière quelque peu magique leur culture d'origine, leur nom, leur passé et même leur langue maternelle.[6] D'où la vraisemblance de l'hypothèse de Moolah l'Ergoteur, selon laquelle « les premiers habitants de Choir [seraient] arrivés là non seulement par hasard mais surtout par accident » (C : 101). D'après cette interprétation indigène, tous les insulaires descendraient de ces premiers rescapés, ou seraient eux-mêmes des rescapés ayant oublié leur vie antérieure. En d'autres termes, toute la civilisation de Choir serait

[6] « Ils cessent bientôt de parler de leurs familles, de leurs villes, de leurs vies là-bas, avant, et se montrent bien incapables par exemple d'enrichir l'industrie de Choir des avancées technologiques dont ils jouissaient, à en croire leurs premiers rapports, mais dont ils se mettent à douter avant de se demander même s'ils ont jamais vécu ailleurs, s'ils ne se sont pas simplement réveillés d'un rêve un peu plus élaboré que nos pauvres rêves habituels, bâtis de paille et de boue. Les débris des avions accidentés disparaissent bientôt sous le sable. Quand se produit un nouveau crash, leur mémoire émet quelques signaux confus, des bribes de langage leur reviennent qu'ils ne comprennent plus » (*C* : 87).

issue d'une catastrophe ou, plus grave encore, d'une série de catastrophes en chaîne.

Un peuple détruit

On a dit, à bon escient, que Chevillard a construit l'île de Choir comme une sorte de contre-utopie ou de « variation sur le topos du *mundus inversus* » (Camus 2015 : 248). En effet, dans cet univers toute chose est inversée de manière ironique. La naissance d'un enfant est considérée par les insulaires comme un malheur, la mort comme une grâce et l'agonie comme un moment spécial, propice aux « sourires » (*C* : 178). Loin d'être considérée comme une pratique immorale, l'anthropophagie est exercée par les membres de cette société pseudo-primitive une ou deux fois par semaine, « parce qu'il le faut bien » (*C* : 122). On enseigne aux enfants que « la sodomie constitue l'acte reproducteur » (*C* : 159), et cela, bien entendu, afin de décourager toute prolifération navrante. Le système politique qui régit la vie de la communauté « repose sur l'abstention généralisée » (*C* : 105). Des élections ont lieu régulièrement, mais les habitants ne se rendent pas aux urnes[7] et les élus, dans tous les cas, « s'abstiennent de gouverner » (*C* : 105). La vie de la communauté est garantie par un principe de solidarité minimale, les insulaires prenant soin les uns des autres ; mais « les enfants sont autorisés à s'entredévorer » (*C* : 126).

De fait, cette communauté se soude par le masochisme et l'autoflagellation : les « Chus » (Camus 2015, 430) ne se contentent pas de haïr l'île où ils vivent, ils sont déchirés par un sombre sentiment de culpabilité et semblent vouloir se punir à chaque instant d'avoir précipité dans ce monde aux traits glauques. Cela est particulièrement visible dans leur rapport à la torture. Le passe-temps favori des insulaires est de se faire supplicier, contre rémunération, par un individu appelé Toquebœuf : malheureusement pour eux, « Sa salle d'attente est toujours comble […] » (*C* : 161).

Nous avons affaire, sans doute, au « portrait satirique d'une humanité vaincue » (Camus 2015 : 429) qui n'est pas sans rappeler les personnages de

[7] On pourrait y voir une allusion à un autre roman de la « catastrophe ludique », l'*Ensaio sobre a Lucidez* de José Saramago (2004), description d'un monde dystopique où la majorité des habitants d'une capitale sans nom ont voté blanc aux élections, déclenchant une réaction répressive de la part du gouvernement qui craint une conspiration.

Samuel Beckett, auquel il est rendu un petit hommage dans le texte[8]. L'obscurité sans espoir de ce monde engendre un sentiment de malaise chez le lecteur ; en même temps, le roman est irrésistiblement comique. Chevillard met en scène une apocalypse « immanente » (Kermode 1967 : 101), c'est-à-dire une apocalypse en cours, présente dans le monde, et non pas à venir ; mais c'est une apocalypse cocasse, ou une apocalypse au second degré ou une apocalypse ironique. L'image d'une « catastrophe généralisée » (Rumpala 2016 : 314) est traitée par l'auteur comme un jeu stimulant. Il crée un monde à la fois terrible et incohérent. On prendra, à titre d'exemple, la question du langage : le narrateur a beau dire que sa langue maternelle — la langue des insulaires — est « assez pauvre » (*C* : 48) ; cet idiome est riche, souple et étonnamment proche du français, étant donné qu'il est employé pour créer toutes sortes de calembours, paronomases et autres figures de son[9].

Nous ne reviendrons pas ici sur la présence massive d'allusions intertextuelles qui parsèment le roman, ni sur sa curieuse structure énonciative – ces sujets ayant déjà été minutieusement traités par ceux qui nous ont précédés (Maccherini 2013). Ce qu'on voudrait souligner ici, c'est que l'ensemble de ces badinages formels, ainsi que l'intrusion ponctuelle d'éléments saugrenus et illogiques dans le récit, nous permettent d'associer *Choir* à cette poétique de « l'incongru » sur laquelle Pierre Jourde (1999) a écrit de nombreuses et belles pages. À titre d'exemple de cette la fantaisiste qui enveloppe le roman d'un sentiment d'irréalité joueuse, nous citerons le projet des insulaires de construire un « pont qui enjamberait Choir » (*C* : 176). Or, ce projet échoue à plusieurs reprises, non pas parce que les échafaudages mis en place par les insulaires s'effondrent, mais parce que tous les ponts ainsi construits finissent par se perdre « dans l'azur des abstractions géométriques » (*C* : 176).

Cet exemple, parmi d'autres du même ordre, nous permet de déduire que la catastrophe relatée dans *Choir* est indéniablement ludique. L'angoisse laisse systématiquement place au rire, ou à une incrédulité amusée.

---

[8] Ainsi, la référence à la pratique des habitants de « sucer […] les cailloux » (*C* : 251) fait sans doute allusion à une scène célèbre de *Molloy*.

[9] Cf. le passage suivant : « Des nappes, de vraies nappes, voilà ce qu'il faudrait, recouvrir ce sol de nappes. Nous ferions tout ce que nous avons à faire sur une nappe. Ou une natte. D'autres sont plutôt partisans de la natte. Or, à Choir, ce genre de logomachie s'envenime rapidement, nappe ou natte, nous avons beau nous entendre sur l'essentiel, cette dissension portant sur deux lettres suffit à nous précipiter les uns contre les autres » (*C* : 80-81).

Attribuer à ce roman une dimension politique ou morale est dangereux, d'autant plus que le même discours écologiste qui cherche à nous « alerter sur la disparition de la biodiversité » (Bessonnet 2024 § 1) est parodié à son intérieur. Prenons le « lien privilégié » (C : 159) que les habitants de Choir ont réussi à établir, génération après génération, avec les dauphins :

> Nous nous noyons dans leurs eaux. Ils viennent s'échouer et mourir sur nos plages. Il y a là un fructueux échange, une sorte de jumelage. Cette solidarité inter-espèces laisse entrevoir la possibilité d'un monde habitable où les émotions seraient partagées. (*C* : 159)

Le masochisme des insulaires est ici projeté sur les animaux qui périssent sur leurs plages. Il en résulte un renversement caricatural de la perspective écologiste, animaliste, et, plus généralement, du discours sur « Gaia » — la Terre réactive, instable et vivante qui répond aux stimuli externes et internes à la manière d'un réseau (Latour 2015).

Conclusion

Dans l'œuvre l'œuvre d'Éric Chevillard, *Sans l'orangoutan* et *Choir* constituent un « curieux dyptique » (Piguet, 2018 : 739), en ce qu'ils développent une forme particulière d'écriture post-apocalyptique. Le lien de parenté entre les deux romans est d'ailleurs suggéré par l'auteur de manière implicite. À un moment donné, le narrateur de *Choir* qualifie l'île tant détestée de « pays sans orangs-outans » (*C* : 171). L'une des raisons pour lesquelles ce lieu est si déprimant résiderait dans l'absence des grands singes. Cette auto-allusion ou « private joke[10] » a permis aux critiques de voir dans cet espace métaphorique, l'île de Choir, « l'état accompli du monde ébauché dans *Sans l'orang-outan*, où l'on aurait oublié jusqu'au souvenir d'un passé plus aimable » (Piguet 2018 : 740). Il n'est plus nécessaire d'évoquer l'apocalypse, car elle fait désormais partie du monde : « ici, la catastrophe est bel et bien consommée, et l'allégorie devient inconfortablement translucide » (740). Si le roman de 2007 représentait un monde après la catastrophe, celui de 2010 représente un monde après la catastrophe au carré. Mais les catastrophes mises en scène, dans un cas comme dans l'autre, sont

[10] « Quant à ce lecteur fidèle qui connaîtrait l'œuvre entière et pourrait se délecter de ces renvois discrets ou de ces *private jokes*, il est plus rare que le grand amour » (Chevillard 2008 : 16).

ludiques, c'est-à-dire invraisemblables, et utilisées comme prétexte pour créer un jeu raffiné et hilarant sur l'écriture qui ne fait pas économie d'éléments fantastiques ou saugrenus.

Dans le roman de 2010 on peut lire : « Telles sont les légendes à Choir, on n'en peut tirer la leçon, elles possèdent toujours deux fins qui se contredisent » (*C* : 77). On pourrait dire la même chose des légendes, ou contes de fée macabres, que nous venons de parcourir. En particulier, l'univers campé dans *Choir* est laid, terne, insupportable, et ne peut que susciter la rage et le dégoût des cœurs des personnes honnêtes — d'où le mépris des insulaires pour les « philosophes de la complaisance et du consentement » (*C* : 72) qui cherchent à trouver les aspects positifs de cette île, ainsi que pour les poètes subversifs qui ont l'audace d'écrire des « odes à Choir qu'ils lâchent ensuite dans le vent » (*C* : 133). Pour punir ces criminels, apprend-on, on a pris l'habitude de leur fracasser le crâne. La « haine de ce qui existe » (Roche 2010), présente en germe dans les textes précédents de Chevillard, semble ici passer au premier plan.

Le tableau présenté au lecteur est donc écœurant, mais l'ironie allège la tension, les jeux formels ravivent la lecture, et le caractère incongru de quelques situations déjoue tout désespoir. *Choir* dépeint un monde en débris, mais loufoque. Le fait est que, aux yeux de Chevillard, le rire constitue un secours valable, sinon le seul secours, pour supporter le désastre. Quelques philosophes cyniques de l'île, tels que Jagun et Chatagaï, en sont conscients : ils réfutent catégoriquement le récit eschatologique du vieux Yoakam (le faux prophète) et murmurent à l'oreille de leurs compatriotes qu'une éventuelle fuite de Choir à bord d'une fusée n'impliquerait pas une amélioration de leurs conditions de vie. Car il est possible qu'une fois dans le ciel, les insulaires se plaignent des « tempêtes » (*C* : 103) et regrettent le « marécage » (*C* : 103). À quoi bon alors se désespérer dans l'attente d'un « sauveur » (*C* : 99) qui, de toute vraisemblance, n'existe pas ? Il est préférable de « ricaner » de toute chose, en suivant l'exemple de Mavrocordato le Nihiliste, et notamment de l'absurdité de l'existence : « Courant mineur de notre littérature » (*C* : 103), observe le narrateur. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'il faille le négliger.

En conclusion, il semble légitime de penser que *Choir* traite indirectement de notre monde, ou du moins de « notre *rapport* au monde » (Piguet 2018 : 745) : les attitudes des insulaires-marionnettes mis en scène par Chevillard rappellent notre condition d'êtres humains. Cela dit, il serait tout à fait erroné de penser qu'à travers ce roman, l'auteur espérait réparer le monde. Rien n'est plus éloigné de l'esprit de Chevillard que l'idée selon laquelle « la letteratura ci salverà dall'estinzione » (Benedetti 2021). La

conclusion de *Choir* est résolument pessimiste, et, si l'on s'en tient au seul message moral, l'on serait tenté de rapprocher cette *catastrophe en laboratoire* des fictions apocalyptiques « nihilistes » (Engélibert 2013 : 19) qui, en règle générale, sont mal vues par les spécialistes du genre.

S'il y a quelque chose de fastidieux dans ce roman, c'est sans aucun doute à chercher dans le récit messianique du vieux Yoakam, qui tente de consoler ses compagnons en leur promettant une libération future par un sauveur. Intercalé dans le texte en italique, cette fable linéaire et prévisible, écrite comme un « bon vieux roman » (Chevillard 2012 : 252), s'oppose structurellement à l'écriture du chroniqueur, qui est railleuse, imaginative, rafraîchissante, imprédictible, et susceptible de nous sauver, enfin, de « l'ennui irrémissible de Choir » (*C* : 30). Piguet (2018 : 746) a donc raison d'observer que le roman repose sur un double refus : « refus d'une lecture romanesque qui contamine notre lecture du monde, refus des présupposés téléologiques qui sont son fonds de commerce ». *Choir* critique l'idéologie de la civilisation occidentale, mais aussi et surtout les formes littéraires qui l'ont véhiculée au cours des derniers siècles – et il le fait avec humour. De nombreuses parodies s'entrecroisent en son sein : parodie de traité ethnographique (rédigé par un indigène) ; parodie de « grand récit fondateur » (*C :* 216), sur le modèle de la Bible ; parodie de roman initiatique, sur le modèle du *Grand Meaulnes*[11] ; parodie, enfin, de roman post-apocalyptique, en tant que récit de la vie primitive d'une bande de « rescapés » (*C* : 48) à des « atterrissages en catastrophe » (*C* : 48) qui vivent dans une terre désolée, à moitié détruite et couverte de ruines. Nous avons affaire à une catastrophe au second degré, une représentation du désastre qui mime ironiquement les autres représentations du désastre pour nous dire, finalement, quelque chose d'original sur la représentation du désastre elle-même. En conclusion, *Choir* est un roman à la fois transitif et intransitif : par le biais des jeux sur la langue et sur la *doxa*, il parle de notre monde pré-apocalyptique et ne parle pas de notre monde pré-apocalyptique. Voilà pour ce qui est de sa double conclusion contradictoire.

[11] Le récit mythique du faux prophète Yoakam rappelle, par son style et son contenu, le roman d'Alain-Fournier qui est d'ailleurs mentionné dans une chronique chevillardienne : « Je n'ai pas souvenir que la lecture du *Grand Meaulnes* m'ait débarrassé de mon acné polymorphe juvénile. L'écrivain comme guérisseur ou sorcier, ne serait-ce pas encore une de ces illusions enfantées par notre rêve d'une littérature performative, réellement capable de mordre dans le réel avec le mot *mâchoire* ? » (Chevillard 2018 : 107-108).

Bibliographie

Anders, Günther, *Le Temps de la fin*, traduit par François L'Yvonnet, Paris, L'Herne, 2007.

Balibar, Françoise – Lombardo, Patrizia – Roger, Philippe, « Penser la catastrophe », *Critique*, vol. 783-784.8, (2012): 627-630, https://doi.org/10.3917/criti.783.0627.

Beck, Ulrich, *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, trad. Walter Privitera, Roma, Carocci, 2005.

Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

Bessard-Banquy, Olivier, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003.

Bessard-Banquy, Olivier, *L'industrie des lettres*, Paris, Pocket, 2012.

Bessonnet, Jodie-Lou, « "It is my business". La sixième extinction massive, catastrophe mondiale et deuil intime dans Sans l'orang-outan d'Éric Chevillard et How the Dead Dream de Lydia Millet », *Épistémocritique*, 24, 2024, https://epistemocritique.org/3-it-is-my-business-la-sixieme-extinction-massive-catastrophe-mondiale-et-deuil-intime-dans-sans-lorang-outan-deric-chevillard-et-how-the-dead-dream/ (consulté le 21/09/2025).

Brand, Philippe, « Comment parler après la fin ? *Zone one* et *Sans l'orang-outan* », dans Jean-Paul Engélibert, Raphaëlle Guidée, Catherine Coquio (dir.), *L'Apocalypse. Une imagination politique (XIX^e^-XIX^e^ siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018: 221-229.

Camus, Audrey, « Choir avec Chevillard : la lecture comme exercice utopique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 115.2 (2015): 421-434, https://doi.org/10.3917/rhlf.152.0421.

Cazaban-Maserolles, Marie, « L'écologie poétique profonde d'Éric Chevillard », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 11, 2015, URL : http://journals.openedition.org/fixxion/8659 (consulté le 15/04/2025).

Chevillard, Éric, *Choir*, Paris, Minuit, 2010.

Chevillard, Éric, « Le ciel des ursidés », dans *Feuilleton. Chroniques pour* Le Monde des livres *(2011-2017)*, Genève, La Baconnière, 2018c: 123-124.

Chevillard, Éric, « Au sortir du paillasson », dans *Feuilleton. Chroniques pour* Le Monde des livres *(2011-2017)*, Genève, La Baconnière, 2018b: 115-116.

Chevillard, Éric, « En parlant du loup », dans *Feuilleton. Chroniques pour* Le Monde des livres *(2011-2017)*, Genève, La Baconnière, 2018a: 45-46.

Chevillard, Éric, « L'humour du désastre », dans *Feuilleton. Chroniques pour* Le Monde des livres *(2011-2017)*, Genève, La Baconnière, 2018d: 267-268.

Chevillard, Éric, « Des leurres ou des hommes de paille : entretien avec Pascal Riendeau », *Roman 20-50*, 46.2 (2008): 11-22, https://doi.org/10.3917/r2050.046.0011.

Chevillard, Éric, *L'Auteur et moi*, Paris, Minuit, 2012.

Chevillard, Éric, « Le monde selon Crab : entretien avec Richard Robert », *Les Inrockuptibles*, 47, 1993, URL : https://www.eric-chevillard.net/e-inrocks1993.html (consulté le 22/04/2024).

Chevillard, Éric, *Sans l'orang-Outan*, Paris, Minuit, 2007.

De Cristofaro, Diletta, *The Contemporary Post-Apocalyptic Novel. Critical Temporalities and the End Times*, London, Blomsbury Academic, 2020.

Engélibert, Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume Politique des fictions de la fin du monde, XX^e^-XXI^e^ siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e^ siècle*, Paris, Corti, 2021 (2017).

Hartog, François, « L'apocalypse, une philosophie de l'histoire ? », *Esprit*, vol. 6, Paris, Éditions Esprit, 2014: 2232, https://doi.org/10.3917/espri.1406.0022.

Hobsbawm, Eric, *The Age of Extremes. A History of the World (1914-1991)*, New York, Pantheon Books, 1995.

Jourde, Pierre, *Empailler le toréador. L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Paris, José Corti, 1999.

Kermode, Frank, *The sense of an Ending. Studies in Theory of fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1967.

Latour, Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveu régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.

Letessier, Anne-Sophie – Chapuis, Sophie, « Introduction », *Épistémocritique* (En ligne), vol. 24, 2024, URL : https://epistemocritique.org/representer-la-catastrophe-au-xxieme-siecle-pratiques-et-enjeux-contemporains-sommaire-et-introduction/ (consulté le 06/04/2025).

Maccherini, Mario, « Le présent impossible ou le ton apocalyptique dans Choir d'Éric Chevillard », dans Dominique Viart, Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Armand Colin, 2013: 231-242.

Piguet, Raphaël, « Chevillard à fleur de peau », *Critique*, vol. 855856 / 8, Paris, Éditions de Minuit, 2018: 732746, https://doi.org/10.3917/criti.855.0732.

Raczymow, Henri, *La mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature*, Paris, Stock, 1994.

Roche, Anne, « Rêveur, rageur », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 1, 2010, https://doi.org/10.4000/fixxion.4120.

Rumpala, Yannick, « Que faire face à l'apocalypse ? Sur les représentations et les ressources de la science-fiction devant la fin d'un monde », *Questions de communication*, 30.2 (2016): 309-334.
Saramago, José, *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Caminho, 1999.
Saramago, José, *Ensaio sobre a Lucidez*, Lisboa, Caminho, 2004.
Viart, Dominique – Vercier, Bruno, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.
Volodine, Antoine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.

The Author

Alessandro Grosso is a postdoctoral researcher at the University of Bergamo. Under joint supervision by the University of Lyon 2 and the University of Turin, he wrote a doctoral thesis entitled *Autoportrait de l'écrivain contemporain en ironiste. Postures réflexives de Jean-Benoît Puech, Éric Chevillard et Thomas Clerc.* He has published academic articles in *Cahiers de littérature française*, *Revue de fixxion française contemporaine*, *Between*, *CoSMo*, *Il Nome nel testo*, *ELFe XX-XXI* and *Cahiers ERTA*. His current research focuses on contemporary autobiographies, post-apocalyptic fiction and the ironic writings of the 21st century.

Email: alegrosso89@gmail.com

The Article

Date sent: 30/04/2025
Date accepted: 31/08/2025
Date published: 30/11/2025

How to cite this article

Grosso, Alessandro, "Îles sinistres et extinctions massives. Les catastrophes ludiques d'Éric Chevillard", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 217-232, http://www.betweenjournal.it/

Finimondi.
Multispecies *Smarginature*

Carmen Guarino – Monica Sandulli

Abstract

The article investigates end-of-world experiences arising from ecological crisis, reframing them through fractures and dissolutions – *smarginature* – as multispecies phenomena rooted in everyday life. The study asks how the discursive components of modern and contemporary, post- or anti-apocalyptic media *milieus* can echo the energies of non-human actants long silenced and concealed by eco-capitalist hyperrealism, through the lens of diffractive perceptibilities. Focusing on the 2019 landslide in San Martino Valle Caudina (AV), which resurfaced the buried Caudino torrent, we explore how narrative strategies contribute to shifting the storytelling's focus of such Italian inland territory from human eschatology to elemental, animal, and machinic agencies. The dynamics of emersion and submersion in the narrative reconstructions of these increasingly frequent climate events resonate with lagoon imaginaries – from J.G. Ballard's drowned, feverish cities to Pugno's hybrid, aquatic worlds – as *finimondi*, revelatory and relational thresholds where connections capable of transforming ending worlds can occur.

Keywords

Literary ecocriticism, Environmental humanities, Speculative fabulation, Inland and marginal areas, Diffractive practices

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6640

Finimondi. Smarginature multispecie

Carmen Guarino – Monica Sandulli

Introduzione

Alluvioni, frane, esondazioni, ondate di calore e altri fenomeni un tempo epocali, o comunque *extra*-ordinari, si verificano ormai con cadenza stagionale. Tuttavia, la narrazione dominante accompagna eventi climatici catastrofici e dissesti idrogeologici insistendo sul loro carattere eccezionale: ne opacizza non soltanto la regolarità, in quanto impatti sempre più frequenti della crisi climatica ed ecologica sistemica, ma anche le responsabilità giocatevi da modalità incaute di gestione del territorio.

Etimologicamente le catastrofi rimandano a cambiamenti radicali e repentini, a capovolgimenti o sovversioni dei punti di riferimento abituali. Il nostro contributo le interroga come finimondi: apocalissi ordinarie, ritualizzate, ma anche, e più letteralmente, margini instabili, *finēs terrae* stravolti, sia geologici che psicofisici, dei mondi umani e non umani a rischio nei territori attraversati dalla crisi climatica. Nella sua parvenza di irreversibilità, questa crisi erode fino all'esaurimento le energie che permettono la riproduzione del vivente, attaccandone anche le risorse immaginative[1].

Ci chiediamo in particolare come le componenti discorsive e le ricostruzioni narrative degli eventi disastrosi possano elaborare scenari post- o anti-apocalittici condivisi sempre più slegati da un'idea lineare del tempo. L'ipotesi viene messa al lavoro partendo da un caso situato, sia in senso geografico che epistemico, emblematico proprio per la sua ordinarietà. Ci contestualizziamo nelle aree rurali italiane, spesso coincidenti con le cosiddette aree interne[2]: territori distanti dai centri di erogazione di servizi essenziali come salute, istruzione e mobilità e soggetti a processi di marginalizzazione e spopolamento.

[1] Cfr. Haraway 2016, Ghosh 2017.

[2] Negli ultimi anni questi territori sono stati oggetto di politiche di sviluppo territoriale come la Strategia Nazionale per le Aree Interne (SNAI) e il più recente Piano Strategico Nazionale delle Aree Interne (PSNAI), approvato ad aprile 2025.

Ci rifacciamo alla posizionalità propria della marginalità affermata da bell hooks (2020), che vede nel margine «un luogo radicale di possibilità, uno spazio di resistenza» strategico «per la costruzione di un discorso controegemonico [...] capace di offrirci la possibilità di una prospettiva radicale da cui guardare, creare, immaginare alternative e nuovi mondi» (128). Come osserva Carrosio (2019: 24), i territori ai margini, ovvero i luoghi periferici, nonostante oppure proprio grazie all'esclusione dalle logiche dominanti, sono infatti «spazi di critica e di sperimentazione sociale, […] luoghi di libertà, laboratori […] dove cercare soluzioni che possono essere generalizzate in contesti territoriali più ampi». Possono essere interpretati come un «diagramma della società, […] micro-cosmi socio-territoriali»[3], che, nella loro essenzialità, permettono di vedere nitidamente dinamiche e processi latenti nel macrocosmo; prefigurano il futuro (30) e pertanto si delineano come un punto di osservazione privilegiato.

Il primo paragrafo ricostruisce la frana che ha colpito San Martino Valle Caudina (AV) nell'inverno del 2019, interpretando la riemersione del torrente Caudino e lo smottamento della montagna come forme di sovversione del dominio antropocentrico e di rivelazione delle fratture ecologiche e simboliche del territorio. La portata catastrofica dell'evento è problematizzata nel secondo paragrafo nella sua dimensione storica e antropologica di finimondo: apocalissi quotidiana figlia della tendenza delle civiltà umane occidentali moderne a pensarsi come punto d'arrivo della *scala naturae*. Il terzo paragrafo approfondisce l'ipotesi dei vissuti apocalittici come sintomi di impotenza e, allo stesso tempo, possibili chiavi di trasformazione collettiva, condensandola nella figura della «smarginatura» di Ferrante (2011; 2014), o meglio nei suoi possibili usi politici come metafora diffrattiva. Il quarto paragrafo spinge l'idea della rottura dei margini verso meccanismi più netti di ibridazione, di rimescolamento anziché sola disgregazione dei confini, approfondendo gli scenari e le esperienze delle città acquatiche post-apocalittiche immaginate da Ballard (1962) in *The Drowned World* e da Pugno (2007) in *Sirene*. Il quinto offre, infine, alcuni esempi delle pratiche narrative, di ricerca, azione e creazione che hanno preso forma a San Martino Valle Caudina, contribuendo al laboratorio di sperimentazioni immaginative innescate dalla frana.

[3] Cfr. Virno 2005 riguardo alle logiche che sottostanno all'azione innovativa.

Rompere i (m)argini[4]

Il 21 dicembre 2019 a San Martino Valle Caudina (AV), comune di circa 4700 abitanti situato ai piedi del massiccio del Partenio, è franata la costa del monte Pizzone, che sovrasta il paese, in seguito a tre giorni di piogge di intensità straordinaria. La quantità di detriti confluiti nel torrente Caudino — che tuttora scorre tombato nel centro storico del paese — è stata tale da aumentarne il volume fino a far cedere la canalizzazione che lo costringe, provocando l'"esplosione" della pavimentazione della piazza principale, di fronte al Municipio.

La violenta riemersione del corso d'acqua ha costretto la comunità sammartinese a rivalutare non solo la gestione e la pianificazione urbana e territoriale, ma, più profondamente, il proprio rapporto con il contesto naturale, riportandola a confrontarsi con un passato rimosso, sommerso. Manifestandosi nel cuore sociale e politico del paese, come «una sorta di sfregio al potere temporale» (Olcuire 2023: 555), il Caudino ha rimesso in discussione le illusioni di dominio e onnipotenza dell'umano sull'altro-vivente. Ha imposto una ridefinizione dei termini della relazione tra umano e non umano.

Questa riemersione è una catastrofe non perché elemento possibile delle liturgie della fine dei millenarismi antropocentrici, ma in quanto densa soglia di sospensione, possibilità di trasformazione radicale delle forme di abitare il mondo. Lo strappo è stato apocalittico perché letteralmente rivelatorio. Le figure che maggiormente permeano la narrazione collettiva dell'evento (faglia, frattura, ferita) rappresentano efficacemente lo sconvolgimento perturbante causato da questo svelamento, dal «ritorno del rimosso, di qualcosa che dovrebbe essere segreto e invece si manifesta» (Metta 2022: 34). Insieme al sentimento condiviso di ineluttabilità e fatalismo ("la montagna frana sempre"), queste figure alludono a una rottura non solo a livello idrogeologico ma anche affettivo, sul piano del senso del luogo. Manifestano la condizione di separazione, marginalità e disagio territoriale, la difficoltà a immaginare una realtà diversa dal presente.

In questi contesti, la disattivazione produttiva e l'abbandono delle pratiche di manutenzione del bosco, unitamente alla frammentazione della

[4] Questo paragrafo e l'ultimo rielaborano materiali tratti da Sandulli, Monica, *Rompere i (m)argini. Crisi ecologica, conflitti interspecifici e futuri possibili in Valle Caudina*, 2022, tesi elaborata per il Master di II livello in "Environmental Humanities – Studi dell'Ambiente e del Territorio" dell'Università di Roma Tre, https://www.master-territorio-environment.it/ new/wp-content/uploads/2023/05/Monica-Sandulli_Elaborato-finale-Master-EH.pdf, online (ultimo accesso 05/05/2025).

proprietà, hanno accentuato l'instabilità di un territorio geologicamente fragile e segnato da spopolamento, invecchiamento e crisi della riproduzione sociale. Gli impatti dei cambiamenti climatici vanno quindi a inasprire un processo di marginalizzazione storicizzato, frutto di un «vero e proprio disinvestimento strategico, politico e culturale» (Carrosio 2019: 3), che vede il progressivo e apparentemente inarrestabile abbandono di questi territori. La mancanza di presidio e di cura spezza l'equilibrio costruito in secoli di reciproca interazione tra cicli antropici e cicli naturali, portando alla rottura del nesso di coevoluzione tra forme di vita umana e ambiente (35-43).

Questa rottura si riflette anche nei processi di trasformazione della natura, che, in epoca moderna, hanno reso possibile l'espansione di villaggi e piccoli centri in agglomerati urbani. A partire dall'unità d'Italia, la canalizzazione e la tombatura di fiumi e torrenti ha permesso la realizzazione delle opere di impermeabilizzazione e urbanizzazione necessarie per l'edificazione delle città moderne (Olcuire 2023: 556). Queste modalità di intervento sono tra le cause principali dei danni causati da eventi alluvionali come quello verificatosi a San Martino Valle Caudina e, attraverso un perpetuo processo di «urbanization of nature» (Kaika e Swyngedouw 2011: 567), hanno prodotto e continuano a produrre assemblaggi socio-ecologici (2011: 99) sempre più fragili[5].

In questo senso, la «sovversione» (Olcuire 2023: 555) del torrente Caudino tombato e della montagna abbandonata si può interpretare come l'espressione della volontà di arrestare, rimettere in discussione questo processo e di cambiarne il corso, scrivendo una nuova storia per il vivente.

Le comunità multispecie che abitano il territorio sammartinese stanno pertanto attraversando una fase di forte transizione, di rinegoziazione dei *milieus* che condividono, in cui si scardinano convinzioni acquisite e si sperimentano condizioni inedite. La lacuna a monte e a valle del territorio ha obbligato a ripensare in comune il superamento del lutto catastrofico, della fine, e a scorgere inizi possibili nelle soglie apertesi tra i mondi sopravvissuti. Per porre fine alla crisi ambientale in quanto crisi anche dell'immaginazione, della capacità di pensare modi e pratiche alternative di convivenza, bisogna rompere i margini del quadro del sistema dominante, ridefinire le risposte collettive alle urgenze della società. Solo così la crisi diventa opportunità di emancipazione dalle soffocanti insoddisfazioni del presente:

[5] Secondo Swyngedouw e Kaika (2001; 2011), i processi di urbanizzazione sono processi metabolici socio-ecologici in cui città, società e natura non sono entità separate, ma forme ibride continuamente coprodotte.

campo di scelte e percorsi collettivi alternativi, energia che ricolloca i desideri e le aspirazioni nel futuro, anziché in un passato perduto ricordato con afflato nostalgico[6].

«L'esperienza della nostra generazione: il capitalismo non morirà di morte naturale»

Benjamin nei *Passages* (2000: 740, [X 11a, 4]) – miniera di materiali sulla *fin de siècle* e sulle sue idiosincrasie – considera illusorio immaginare la fine del capitalismo sul calco di una morte organica. Il fatalismo, tanto nelle sue varianti ottimistiche e integrate quanto in quelle pessimistiche e apocalittiche – prendendo in prestito il noto binomio di Eco (1964) – rafforza, infatti, e non smentisce, i processi di normalizzazione, naturalizzazione, se non vera e propria biologizzazione, che hanno storicamente garantito il predominio specista, colonialista, patriarcale e classista nelle relazioni prodotte dal capitalismo.

Come suggerisce Jameson (2005:198-199), se le distopie critiche – cugine delle utopie e delle anti-utopie – prefigurano paure e catastrofi realistiche, è invece da categorizzare come apocalittica la letteratura secondo cui addirittura l'estinzione della vita sul pianeta è più plausibile di qualsiasi fuoriuscita dal sistema. Mentre però l'apocalissi cristiana includeva sia la catastrofe sia l'inaugurazione del regno dei cieli in terra, non sono così dialettici i multipli finimondi, la *jouissance* escatologica, il *Weltschmerz* di un autore apocalittico moderno come Ballard. Questi scenari non includono il proprio opposto utopico o ottimista, né sono una mera proiezione psicologica della paura esistenziale della morte, o soltanto una conseguenza formale della fine in quanto struttura narrativa portante, ma innanzitutto espressione di esperienze storiche, per esempio, nel caso dell'autore britannico, quella legata alla fine dell'impero coloniale dopo la Seconda guerra mondiale. «Someone once said that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism. We can now revise that and witness the attempt to imagine capitalism by way of imagining the end of the world» (Jameson 2003: 76)[7].

---

[6] Cfr. Giardini 2017, Castelli 2021.

[7] Cfr. Fisher 2009, che osserva come il «someone» a cui viene attribuita questa frase oscilli di volta in volta tra Žižek e Jameson stesso. Strutturata sul modello delle inferenze anonime del discorso quotidiano – del tipo del "si dice" –, essa è diventata, facilmente e ragionevolmente, ma anche amaramente, il motto del suo *Capitalist Realism*.

Il tardo capitalismo incorpora la stessa fine del mondo come eventualità iperrealistica. La sua trama logico-discorsiva egemonica cancella responsabilità storiche e politiche, differenze sociali e territoriali, presentando l'irreversibilità dell'impatto antropico sul pianeta come una forza neutra e indifferenziata. L'occultamento è strutturale al suo sviluppo storico. Anche nelle sue versioni eco e *green* pertanto continua a naturalizzare, e quindi a svalutare e mettere a profitto, il lavoro ibrido – elementale, animale, macchinico – prodotto a livello ecosistemico dalle forze di riproduzione[8]. Nonostante quotidianamente, e con sempre più violenza, gli effetti del riscaldamento globale mostrino la vulnerabilità, l'esauribilità e la caducità di queste energie, la rimozione che regge l'idea padronale di Antropocene continua a negare loro storicità e *agency*, perché dipende dall'appropriazione indebita e subito occultata del loro valore. La proliferazione di neologismi messi a punto per reinquadrare questo problematico costrutto richiede innanzitutto uno slittamento dell'attenzione: un riorientamento dell'interesse e della cura, un riassestamento tra figure e sfondi, vertici e basi, anche nel confrontarsi con eventi climatici estremi ormai frequentissimi. Questi concetti richiedono un capovolgimento simile a quello proposto dalla frana e dalla riemersione del torrente Caudino: non si tratta semplicemente di fare più attenzione o avere più premura, ma di provocare uno *shift*, uno spostamento delle energie di cura, un'inversione di marcia[9].

Le critiche eco-femministe e decoloniali dell'economia politica, così come le ecologie politiche critiche, invitano innanzitutto a distrarsi dalla trama di espansioni e conquiste individuali inarrestabili, a ri-sospendere l'incredulità nell'idea di storia come flusso lineare e in quella di mondo come prerogativa umana specie-specifica. I saperi situati e le forme di coscienza critica cui questi approcci danno corpo sembrano fare propria la metafora ottica della diffrazione[10]: lente anti-riflessiva e anti-identitaria capace di rompere i margini tracciati dai binarismi, di tagliare l'idea di storia come *continuum* omogeneo e vuoto.

I *Tigersprungen* dell'*art of noticing* di Anna Tsing (2012; 2015) sono esempi diffrattivi in quanto abitano margini-cicatrici o *unruly edges* che richiedono innanzitutto che si sganci l'*anthropos* dai confini segnati dall'Antropocene. Bisogna storicizzare l'ascesa del capitalismo industriale e l'intensificazione della violenza dei processi di modernizzazione per iniziare a contrastarne

[8] Cfr. Moore 2015; Barca 2020.

[9] Cfr. Van Dooren, Kirksey, Münster 2016.

[10] Cfr. Haraway 1997, Barad 2014.

la naturalizzazione. Trovare piaceri nell'indeterminazione appare così necessario non per spirito d'adattamento o normalizzazione della precarietà, ma perché è questa stessa incertezza a rendere possibile la vita e le sue trasformazioni. «Il progresso continua ad avere il controllo anche nel racconto delle sue rovine», mentre quest'arte dell'ascoltare e del rinarrare dà centralità alle diversità contaminate, a storie di sopravvivenza «a vicende di avidità, violenza e distruzione ambientale», a esperienze di «mutualismo trasformativo» e dinamico, come quello tra i funghi e gli alberi, o i corsi fluviali e i territori (Tsing 2015: 50, 67, 75). L'arte di fare attenzione del pensiero speculativo di Isabelle Stengers (2009), le domande umanimali di Vincianne Despret (1998; 2003), o la serie di SF indicata da Donna Haraway (2011) – *Science Fiction*, *Speculative Fabulation*, *Scientific Fact*, *String Figures*, *Speculative Feminism* – sembrano inseguire linee di fuga simili.

Disgregazioni

Questo tipo di prospettive multiscala, come ricordano la frana e la riemersione del torrente a San Martino Valle Caudina, provocano choc non soltanto geo- ma anche psicofisici. L'immagine del dissolversi dei bordi che la Lila di Elena Ferrante chiama «smarginature» può essere vista come una metafora euristica in grado di restituire la forza di cui possono essere capaci questi urti e queste rotture. Nei romanzi della tetralogia queste sono momenti di accelerazione paralizzante, dominati dall'impressione che qualcosa di assolutamente materiale, presente intorno a tutto da sempre, ma impercettibile, inizi a rivelarsi spezzando tutte le linee di separazione, per esempio quelle tra cose e persone. Il circostante, il familiare si mostra come estraneo, e viceversa, il nuovo ci appare stranamente intimo; la materia sembra dissolversi e ricomporsi assecondando ritmi e toni di questa sensazione di potersi trasferire «per poche frazioni di secondo in una persona o una cosa o un numero o una sillaba, violandone i contorni» (Ferrante 2011: 86).

In questo straniamento la materia mostra la sua natura grezza, amorfa, magmatica; di converso, svela anche l'angosciante impotenza umana nel costringerla in forme stabili e manipolabili. La trasposizione del piano psichico in quello materico è una minaccia insita in questo tipo di rimescolamento o capovolgimento delle prospettive. Nel disfarsi delle forme, infatti, prendono corpo «figure di fumo», si esasperano i rumori e il brusio di voci. Lila è scossa dalla sensazione che la testa le si «scolli» dal resto del corpo, che la calotta cranica si «dissaldi», proprio come minaccia di fare la morsa che tiene insieme le pareti della stanza o i confini degli spazi, delicati come filo di cotone, in cui questi vissuti dissociativi si impongono. In

realtà l'amalgama delle smarginature e la loro sinestesia sono sempre stati sul punto di sopraffarla:

> borbottò che non doveva mai distrarsi, se si distraeva le cose vere, che con le loro contorsioni violente, dolorose, la terrorizzavano, prendevano il sopravvento su quelle finte che con la loro compostezza fisica e morale la calmavano, e lei sprofondava in una realtà pasticciata, collacea, senza riuscire più a dare contorni nitidi alle sensazioni. [..] se non badava ai margini, tutto se ne andava via in grumi sanguigni di mestruo, in polipi sarcomatosi, in pezzi di fibra giallastra. (Ferrante 2014: 161)

L'attenzione stessa in questa immagine è un (m)argine di cui temere la tenuta. La stessa storia di Lila, la Napoli che la lega all'amica, e la voce narrante che questa impersona, d'altronde, sono smarginate o sempre sul punto di smarginarsi: è difficile fissarne staticamente le immagini[11]. Per potersi figurare il tipo di forze che mettono in gioco occorre spostare l'attenzione dal «sé narrabile verso quello di una soggettività/temporalità "hauntologica", frattalica e relazionale» (Pinto 2020: 14-15).

I vissuti di crisi della presenza o fine del mondo messi al centro da de Martino nei *Contributi all'analisi delle apocalissi culturali* ([1965] 2019) riportano segni di disorientamento simili, che colpiscono l'abitabilità del mondo e l'affettibilità dei corpi, mescolando la dimensione personale, sociale e ambientale. Quando è a rischio l'*ethos* del trascendimento, la «potenza di valorizzazione su tutto il fronte del valorizzabile», e cioè «la presentificazione e il mondo cui essa si rende presente» (de Martino 2019: 538) può crollare per eccesso o difetto del carico di significazione. L'antropologia di de Martino rielabora le ipotesi di Janet (1889) sulla miseria psicologica e sugli stati dissociativi capovolgendo il rapporto tra salute e malattia, normalità e anormalità patologica. Janet infatti problematizza la categoria di labilità della presenza che significativamente anche Freud (1909: 140) aveva sminuito, paragonando il modello di isterica di Janet a «una donna debole», che non regge il carico dei suoi molteplici simultanei contenuti psichici.

Tanto nel quadro patologico isterico, che studiosi come Janet e Freud – entrambi allievi di Charcot – hanno, più che curato, contribuito attivamente a rendere reale[12], quanto in quello dei vissuti apocalittici studiati nei materiali etnografici, la percezione non ha margini rigidi o confini chiari.

[11] Sulla friabilità delle identità non solo sessuali come elemento chiave della *queerness* della tetralogia e delle sue metamorfosi cfr. Fusillo 2016.

[12] Cfr. Didi-Huberman 1982.

Questa si compone simultaneamente di molteplici elementi: è un pulviscolo di sensazioni ambientali, che Janet (1889: 306-314) chiama «sensation impersonnelle», «vie purement affective» – cioè, cosciente ma né facilmente richiamabile dal sé, né immediatamente riconducibile a questa unità identitaria –, mentre De Martino indica – torcendo il lessico di Jakob von Uexküll e Martin Heidegger – come *Stimmungen*, toni o atmosfere[13].

L'antropologia problematizza la perdita di mondo implicata dalle metafore dell'esaurimento e dell'impoverimento, mettendo a tema la capacità mondificante della *désagrégation psychologique*, delle tendenze di tipo dissociativo. Ma si interroga soprattutto sul riassorbimento dei sintomi del crollo dell'*ethos* della presenza, che prevede sempre – osserva de Martino – ritorni, ripetizioni e risonanze: una sorta di capacità d'ascolto degli echi. Questo è vero sia nella psicoanalisi che nelle formule mitiche e rituali, ma c'è una differenza cruciale: per miti e riti «siamo una eco continua delle origini. Per la psicanalisi l'essenziale della malattia è avvenuto nell'infanzia» (de Martino 2019: 143). Questa opera allora tecnicamente per reintegrare la ricorrenza delle crisi originarie nel flusso della coscienza individuale, mentre la ripresa della destorificazione mitico-rituale propone di «stare nella storia come se non si stesse» (143): è effettuata ma non teorizzata, anzi per essere efficace deve essere convintamente ignorata o dimenticata la sua dimensione finzionale.

Se le loro manifestazioni, se i segni delle smarginature così come delle crisi della presenza vengono ridotti a sintomi soggettivi, e cioè individualizzati, localizzati e rimossi dall'imposizione di una partizione autoritaria e binaria del sensibile, allora diventa impossibile farsene carico collettivamente, pensare il lutto in comune e rielaborarlo culturalmente. Ma questo tipo di tendenze dissociative di fatto alimentano, nelle loro diverse gradazioni, anche l'immaginazione controfattuale, la fabulazione e la narrativa come tattiche di risignificazione trasformative del reale. Oltre a una dimensione traumatica, scioccante e perturbante di perdita, nell'urto causato dalle prospettive ecologiche multiscala e nei capovolgimenti antispecisti c'è infatti anche sempre la possibilità di ripensare l'idea di mondo *tout court*, o di rimettere in discussione la spettralità dell'idea stessa di presenza.

Si tratta allora di percepire come ancora acre l'odore di fumo di quella distruzione inaugurale della modernizzazione che è stata la caccia alle streghe, chiedendosi: «do I accept the lineage of the witch hunter or that of the witches?» (Stengers, Savransky 2018: 191). Oppure si tratta di prestare

[13] Cfr. Guarino 2024.

ascolto a contro-narrative indigene come quella di Ailton Krenak (2019), che si sottraggono all'onnicomprensività della vanità antropocentrica mostrando asimmetrie e fratture insanabili tra i mondi, come quelli amazzonici, che, rischiando di finire, resistono e lottano da anni contro la violenza colonizzatrice, e quelli che si garantiscono la sopravvivenza in quanto colonizzatori gridando alla fine del mondo a discapito dei sogni e dei piaceri che animano le collettività resistenti. Per Krenak raccontare e ascoltare le storie può posticipare la fine del mondo:

> E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. [...] Há centenas de narrativas de povos que estão vivos, contam histórias, cantam, viajam, conversam e nos ensinam mais do que aprendemos nessa humanidade. Nós não somos as únicas pessoas interessantes no mundo, somos parte do todo. Isso talvez tire um pouco da vaidade dessa humanidade que nós pensamos ser, além de diminuir a falta de reverência que temos o tempo todo com as outras companhias que fazem essa viagem cósmica com a gente. [...] Nosso amigo Eduardo Viveiros de Castro gosta de provocar as pessoas com o perspectivismo amazônico, chamando a atenção exatamente para isto: os humanos não são os únicos seres interessantes e que têm uma perspectiva sobre a existência. Muitos outros também têm. (2019: 27, 30-32)[14]

[14] E la mia provocazione sul posticipare la fine del mondo consiste precisamente nel poter raccontare sempre un'altra storia. Se saremo in grado di farlo, staremo posticipando la fine. […] Esistono centinaia di narrazioni di popoli che sono vivi, che raccontano storie, che cantano, che viaggiano, che discutono e ci insegnano più di quello che abbiamo appreso in questa umanità. Noi non siamo le uniche persone interessanti al mondo, stiamo parte di un tutto. Questo forse toglie un po' di vanità da quell'umanità che pensiamo di essere, oltre a attenuare la mancanza di reverenza che mostriamo costantemente verso le altre entità che condividono con noi questo viaggio cosmico. […] Al nostro amico Eduardo Viveiros de Castro piace provocare le persone com il prospettivismo amazzonico, richiamando l'attenzione esamente su questo: gli essere umani non sono gli unici esseri interessanti né gli unici ad avere una prospettiva sull'esistenza. Molti altri esseri ce l'hanno (trad. delle autrici).

Ibridazioni

Tra le posticipazioni della fine del mondo, *The Drowned World* è un apripista. Qui non sono le strade a sommergere e sotterrare i corsi d'acqua, ma le lagune a «soffocare» i tetti degli edifici metropolitani, a sovrastarli con i loro densi e «giganteschi boschi di gimnosperme», rendendoli indistinguibili e popolandoli di flora e fauna da giungla tropicale. Le vicende umane si trovano impigliate in questo spazio narrativo in cui le lagune appaiono come immense ferite del territorio.

> Narrow creeks, the canopies overhead turning them into green-lit tunnels, wound away from the larger lagoons, eventually joining the six hundred-yard-wide channels which broadened outwards across the former suburbs of the city. [...] Many of the smaller lakes were now filled by the silt, yellow discs of fungus-covered sludge from which a profuse tangle of competing plant forms emerged, walled gardens in an insane Eden. [...] An immense profusion of animal life filled the creeks and canals: water-snakes coiled themselves among the crushed palisades of the water-logged bamboo groves, colonies of bats erupted out of the green tunnels like clouds of exploding soot, iguanas sat motionlessly on the shaded cornices like stone sphinxes. Often, as if disturbed by the noise of the helicopter, a human form seemed to dart and hide among the water-line windows, then revealed itself to be a crocodile snapping at a water-fowl, or one end of a subsiding log dislodged from the buffetted tree-ferns. (Ballard 1962: 48-49)

Il sole, come un'enorme palla infuocata, e l'acqua, con la sua violenza assassina carica di detriti, minacciano gli ultimi pochi canali di transito rimasti disponibili alle forme di vita umana; questi, nella zona della base militare che ospita il laboratorio del colonnello Riggs, seguono a grandi linee la topografia urbana preesistente. La presenza umana affiora debolmente coi suoi resti e rifugi sulla superficie acquatica oleosa e densa che ricopre quasi interamente il mondo.

In Ballard le tempeste solari, l'innalzamento stabilmente crescente delle temperature e l'indebolimento delle barriere protettive terrestri erette contro la forza impietosa di queste radiazioni hanno un ruolo determinante nella sommersione sia fisica che psichica dello spazio terrestre. Infatti questi processi, simbolizzati per esempio dai dipinti di Max Ernst, guidano non soltanto l'ambiente, ma anche l'odissea neurologica dello scienziato Robert Kerans, orientando tutta la trama come se fosse

il racconto di un'apocalisse già avvenuta e di una fine continuamente rimandata.

Anche a *Underwater* «il mondo non voleva finire, non ancora» (Pugno 2007: 45). Nell'epoca post-apocalittica immaginata da Laura Pugno con *Sirene*, i raggi cancerogeni della luce del sole costringono però l'umanità sopravvissuta in città e in laboratori subacquei. L'esposizione solare è mortale e l'inversione di prospettiva causata dall'epidemia di cancro nero non è temporanea; la radicalità del perturbamento che provoca è attutita solo dalla rapida abituazione che inevitabilmente segue ogni choc.

Tutti i circuiti di scambio, i negozi, i musei, sono oramai luoghi vuoti e inutili, ma è florido il mercato nero della carne di sirena, in particolare il vitello, cioè pezzi teneri di corpi di esemplari giovani di queste forme di vita acquatiche abusate e messe al macello. Gli allevamenti sono proibiti per legge, così come i bordelli con sirene, perché la specie è in via di estinzione e la memoria della loro morìa sulle spiagge è recente. Tuttavia, lungo gli stabilimenti della Nuova Baja California se ne trovano di gestiti dalla mafia yakuza.

Le sirene di Pugno sono ibride di cui si decide vita, morte e riproduzione: allevate in vasche suboceaniche, nutrite e fecondate a ritmi accelerati da ormoni e alimentazione forzata, sono sia oggetto di sfruttamento in quanto prodotti di consumo, sia figure sacrificali sacralizzate. Attorno a loro fioriscono infatti culti millenaristici: il *Mermaid Liberation Front*, gruppo di resistenza che predica la fine del mondo e il giorno del giudizio sulla Terra; i «daiacchi», culto che colleziona teste di sirena decapitate; oppure gruppi di seguaci della dea-sirena africana e verdeargento Yemanjà, che ritengono l'epidemia di cancro nero una punizione divina per l'oppressione umana delle sirene. Ma anche altre figure non umane, altre ibridazioni multispecie sono considerate fuorilegge nell'universo di Pugno: per esempio Jack, il cane lupo del vecchio sorvegliante principale delle vasche, che è un sopravvissuto. La legge obbligava infatti a sopprimere questi esemplari perché mancanti di senso del branco e carenti dal punto di vista delle abilità sviluppate con la domesticazione: in loro era come se migliaia di anni di storia evolutiva della specie fossero stati cancellati.

Che la morte violenta possa far parte dei riti e del destino di una specie, che sia possibile antropomorfizzare degli esemplari sotto minaccia di estinzione al punto da ibridarvisi, tutte le inversioni di senso su cui si basa il futuro immaginato dal romanzo sembrano lavorare sulle radici della violenza sistemica contemporanea. Se qui a sopravvivere sono i meccanismi di sviluppo dell'industria della carne e dei prodotti

alimentari di origine animale in generale, in Ballard sono significativamente questi stessi prodotti a sopravvivere alla fine del mondo. Nell'immaginario apocalittico sommerso ci si nutre infatti più realisticamente di carne in scatola, soprattutto di manzo, e di *pâté de foie gras* e di *filet mignon* congelati, poiché la vegetazione lagunare offre principalmente bacche e radici come nutrienti. Lo choc futuristico si gioca però, in questo caso, soprattutto sul pensare l'umano come cibo, ad esempio per i grandi rettili come le iguane o i coccodrilli, tornati ad essere dominanti a livello ecosistemico.

Se l'immaginario lagunare di Ballard traduce esteticamente la disgregazione psichica e la dissoluzione dei rifugi dei vissuti di fine del mondo, a San Martino Valle Caudina la laguna si pone invece quale soglia, zona di «sommersione e riemersione» (Nardi, 2025: 105), in cui molteplici regimi di sensibilità e temporalità interagiscono, in cui fughe come quelle delle *Sirene* di Pugno sono forse ancora immaginabili. In questi paesaggi acquatici, smarginati e porosi, la fine non appare più come un evento puntuale e irrevocabile su una freccia del tempo proiettata inarrestabilmente in avanti, ma come una zona di sosta e riorientamento: area frastagliata, attraversata da molteplici processi e racconti, da coabitazioni impreviste.

Questi immaginari chiedono perciò di disimparare il tempo lineare e antropocentrico della catastrofe. Immaginare la fine del capitalismo attraverso la fine del mondo o, meglio, attraverso storie che resistono, aggirano o quantomeno posticipano questa eventualità, vuol dire gioire dei rifugi, delle alleanze possibili, ma anche dei fallimenti che si determinano nelle aree marginali delle catastrofi planetarie. Queste storie non sono necessariamente destinate ad essere rimosse dalla Storia della storia, in quanto le loro mondificazioni smarginano innanzitutto le stesse idee di fine e di mondo.

I capovolgimenti dei finimondi sono apocalittici in quanto rivelatori della fragilità degli ordini dati tanto per scontati da sembrare immutabili. Questi aprono uno spazio per l'esercizio di capacità di risposta relazionale affini all'idea di *multispecies response-ability* di Haraway (2012). «Politicizzare in una direzione multispecie la precarizzazione delle vite interconnesse» significa infatti lasciare spazio alle *agencies* non umane che abitano i territori, che non vogliono essere rimosse o sotterrate; significa «prestare attenzione a quello che lə altrə animali hanno da comunicarci. Per esempio, anzi soprattutto, che non vogliono essere uccisi per noi» (Timeto 2024: 122).

«Paesi internati»[15]

Come suggerisce Serenella Iovino (2020) sulla scorta dell'analogismo o isomorfismo chimico e storico-naturale di Primo Levi (1966; 1987), bisogna considerare la resistenza anche nella sua dimensione fisica, di capacità elementale o materiale dei corpi. La letteratura, l'arte e il teatro possono contribuire a questa dimensione della resistenza perché «trasformano le ferite che affliggono i territori in storie collettive e in strumenti di liberazione», facendo spazio a una materia carica di segni: «storied matter» trasformativa del reale (Iovino 2014: 237).

In questa direzione si colloca l'intento di esplorare il ruolo trasformativo delle pratiche artistiche nelle aree interne, indagando l'impatto dei cambiamenti climatici in questi contesti, della summer school Metarurality. La scuola nasce a San Martino Valle Caudina nel 2021 a partire dalla riemersione del Caudino e grazie alla collaborazione tra il Master *Environmental Humanities* – Studi dell'Ambiente e del Territorio dell'Università di Roma Tre e il progetto *Liminaria*[16]. L'obiettivo è creare un'occasione di riflessione collettiva per ripensare i futuri possibili nei territori rurali al di fuori da narrazioni assolutistiche e apocalittiche, che vedono lo spopolamento come destino irreversibile di queste aree[17], adottando un metodo di ricerca-azione e/o ricerca-creazione transdisciplinare, o indisciplinato[18], che mescola saperi scientifici, pratiche artistiche e di relazione informale con gli abitanti (Olcuire – Pisano 2019: 82, Nardi 2025: 103-104).

Partendo dalla domanda «come immagini la tua città nel 2200?», presa

[15] Attraversando in cammino la Magna via Francigena, antico collegamento tra Palermo e Agrigento che taglia dall'interno il cuore freddo dell'isola, e precisamente a San Giovanni Gemini, paese pedemontano di questa Sicilia rurale in trasformazione, un passante, in un lapsus immaginifico, indica come "internate" le strade più interne del più vicino centro abitato (cfr. Sabatini 2024). La forza della torsione operata dall'interno da questa espressione che prendiamo in prestito ricorda che sia la tombatura del torrente Caudino sia la marginalizzazione socio-economica delle aree interne sono processi transitivi e violenti, ma anche attraversati da flussi contrastanti, resistenti, capaci di immaginazione trasformativa.

[16] Per maggiori informazioni sul progetto Liminaria e sulla summer school Metarurality cfr. https://www.liminaria.org/2021-2 (ultimo accesso 05/05/2025).

[17] Il già citato Piano Nazionale Strategico delle Aree Interne (PSNAI) prevede che una parte di questi territori debbano essere accompagnati «in un percorso di spopolamento irreversibile».

[18] Cfr. Armiero 2020.

in prestito dalle Occupy Climate Stories, «creative explorations and imagination of cities» parte del progetto Occupy Climate Change[19] dell'Environmental Humanities Laboratory del KTH di Stoccolma, si vuole indagare il potenziale generativo dell'elaborazione di immaginari altri nell'innescare narrazioni e auto-narrazioni alternative, lavorando sul nesso tra immaginazione e crisi socio-ambientale e assumendo i cambiamenti climatici come soglia da cui ripensare il futuro dei propri territori.

Questa esplorazione ha preso corpo con l'attivazione di formati effimeri ma densi, come le «cartoline dal futuro» della Laguna Caudina 2172, progetto corale e temporalmente diffratto già approfondito da una delle autrici, Francesca Nardi (2025)[20]. L'immaginario della sommersione e della riemersione che prende, in questi esperimenti, le forme simboliche della frana ma soprattutto dell'espansione del torrente in laguna, si situa a cavallo tra atlanti emozionali e geografie trans-temporali. «Quello lagunare è uno degli ecosistemi più ricchi per biodiversità» e si presta a smuovere l'«ipotrofia immaginativa» e «l'ambiguità tra la richiesta di restare a contatto con il recente evento e la possibilità di distaccarsene assecondando la *rêverie* evasiva» (105-106).

Per la Laguna Caudina, il finimondo rappresentato dalla frana e dalla riappropriazione fluviale delle aree di sua pertinenza, cioè morfologicamente appartenenti al corso d'acqua, al suo deflusso e alle sue divagazioni, prima fra tutte piazza Capofiume, al pari dei punti estremamente occidentali indicati storicamente come *finis terrae*, è, più che un punto di rottura irreversibile, un'area di smarginatura misteriosa ma quotidiana, in cui i confini, per esempio quelli tra l'acqua e la terra, si trasformano, si fanno fragili e penetrabili. Alcune narrazioni della catastrofe fanno sì infatti che la montagna appaia ferita e il fiume infuriato, ma in questi racconti l'*agency* umana retrocede solo per prendere il posto della vittima di una natura non più matrigna ma maligna. Invece «l'immaginario della laguna intende ri-pensare la riemersione del Caudino, non come una ferita ma come una sutura» (114), reinscrivere il futuro nella narrazione nostalgica di un passato idealizzato. È possibile spezzare la magia autoavverantesi di questa liturgia fiduciosa nel progresso o malinconica e luttuosa solo considerando, anche retoricamente, fin dall'inizio, tutti gli strati geologici, le forze

[19] KTH Royal Institute of Technology, *Atlas of Other Worlds. Occupy Climate Change!*, https://occupyclimatechange.net/ (ultimo accesso 30/09/2025).

[20] Le autrici e gli autori, dagli eterogenei interessi e provenienze disciplinari, sono, oltre alla già citata Francesca Nardi, Francesca Bertolini, Margherita Kay Budillon, Toi Giordani e Vittorio Zollo.

animali e le energie elementali che condividono uno spazio di gioco, legati in una compenetrazione materiale dagli esiti mai scontati.

La rottura dei (m)argini operata dal Caudino e dalla montagna è una ribellione contro il confinamento nello stato di marginalità e indifferenza a cui sono stati relegati. È un'insorgenza che significativamente si esprime re-inselvatichendo prepotentemente il cuore dell'urbano (Olcuire 2023: 555). Ripoliticizzando in chiave interspecifica l'accaduto, questo appare come una rivendicazione del diritto a occupare spazio. La crisi ecologica si arricchisce allora di un'ulteriore sfumatura semantica, delineandosi come crisi di co-abitazione tra umano e altro-vivente[21].

L'evento accaduto a San Martino Valle Caudina, nella sua duplice valenza di espressione di questa crisi e dello scollamento contemporaneo tra intervento umano e cicli ambientali, ma allo stesso tempo di rinegoziazione di questa condizione, sollecita a risalire ai motivi che hanno generato questa «distanza»[22] (Osti 2021: 10) e studiare la transizione in corso per esplorarne gli esiti potenziali. Da queste considerazioni prende le mosse il lavoro di ricerca-azione svolto nel corso del Master in Environmental Humanities dell'Università di Roma Tre, che si innesta nelle sperimentazioni avviate dalla già richiamata summer school Metarurality. Attraverso la reiterata esplorazione fisica del paese e l'ascolto della comunità, nonché la consultazione di documentazione d'archivio e di programmazione territoriale, il lavoro ha ripercorso diacronicamente l'evolversi e il modificarsi delle relazioni umano-ambiente e ha approfondito la narrazione collettiva dello *status quo* per indagare le priorità che orienteranno il processo di ridefinizione in corso, col fine di costruire un esercizio speculativo volto a interrogare il futuro di questo territorio.

Nella relazione tra il centro abitato e il contesto naturale sono state individuate tre fasi storiche o livelli, non rigidamente scandibili cronologicamente. La prima è fondata sull'alleanza tra il nucleo primigenio del borgo e i «contrafforti collinosi» dei monti «che lo racchiudono come quinte di un teatro» e il torrente che lo contorna e lo difende naturalmente[23]. Successi-

[21] Cfr. Haraway 2016.

[22] Esplorando le «*omologie strutturali* tra relazioni sociali e forme spaziali» che legano fiumi e città, Osti (2021) riprende il concetto di «distanza» di Simmel, intendendola «come relativa nel tempo, come suo opposto (vicinanza), come simbolo di un punto di vista più ampio, come indifferenza affettiva» (10).

[23] Il passaggio è tratto dal sito del comune di San Martino Valle Caudina: https://www.halleyweb.com/c064083/zf/index.php/musei-monumenti/index/dettaglio-museo/museo/4 (ultimo accesso 05/05/2025).

vamente, ha luogo una fase di convivenza collaborativa, legata alla sussistenza del borgo, attraverso la coltivazione del castagno e lo sfruttamento dell'acqua del torrente a scopi agricoli, come testimoniano cinque mulini ad acqua e toponimi quali via del Mulino Vecchio e vicolo Palmentole, tracce parlanti di questa epoca, in cui il corso d'acqua disegnava la linea di confine tra l'urbano e la campagna.

L'ultima fase della relazione tra l'insediamento umano e il territorio è invece caratterizzata da negazione, sommersione e rimozione. Contestualmente alla realizzazione dell'attuale palazzo municipale, costruito nel 1860 invadendo parzialmente l'alveo fluviale, viene tombato il primo tratto del Caudino, probabilmente a causa dell'insalubrità delle sue acque, proprio nel punto in cui è avvenuta l'esplosione del 2019 (Pisaniello in Sandulli 2022: 24-25). Non si può datare con altrettanta esattezza la chiusura della parte contigua, corrispondente all'attuale piazza XX Settembre, ma si può ipotizzare che fosse ancora scoperta nei primi decenni del Novecento (Petecca in Sandulli 2022: 36-40). Significativamente, a discapito della toponomastica ufficiale, quella zona è correntemente chiamata "Capofiume" dagli abitanti. L'incertezza rispetto alle diverse fasi in cui il torrente è stato tombato e – caso ancor più emblematico – rispetto al corso stesso dell'alveo coperto, consentono di parlare non solo di indifferenza degli abitanti verso il torrente, ma addirittura di rimozione collettiva.

Come emerge dalle parole stesse degli abitanti, la relazione con il torrente non è più data (Pisaniello in Sandulli 2022: 24). Per il monte, il distacco empatico è stato generato da un graduale allontanamento fisico. Se in passato vi era uno stretto rapporto di reciproca influenza legato alla sussistenza del borgo, a partire dalla metà del secolo scorso i terreni privati sono stati progressivamente abbandonati ed è venuta sempre meno anche la frequentazione a scopi ricreativi. La sensazione di espulsione è percettivamente amplificata dall'infrastrutturizzazione frapposta tra il monte e il nucleo urbano, con tralicci e opere idrauliche strutturali che spazializzano la cornice tecnica che circoscrive il campo del possibile e la rimozione del monte dall'orizzonte della progettualità e delle aspirazioni della comunità.

Tuttavia, la presenza fisica, allo scoperto, del Caudino ha innescato un acceso dibattito, generando occasioni di confronto anche conflittuale su questioni, seppur distanti dalla contingenza, significative per la vita pubblica del paese, dando adito a esiti imprevisti e in costante evoluzione. Dall'iniziale ipotesi di ri-tombamento, per quanto fosse una risoluzione inscritta in un paradigma di sicurezza e prevenzione, si è deciso di non

ricoprire l'alveo e di realizzare una seconda apertura poco più a monte, nella piazza Capofiume. Nondimeno, si tratta di una scelta contestata: la condivisione dello spazio pubblico è contesa e la percezione di questa nuova convivenza non è univoca, ma si esprime nelle resistenze e spinte a tornare allo *status quo ante*, nel volerla mettere a profitto sul solco di un immaginario turistico mercificante e nelle sincere aperture a nuove forme di coesistenza.

In questo senso, l'esercizio di astrazione ed esasperazione di fenomeni radicati e tra loro antagonisti mira a sollecitare una riflessione sul futuro a partire dai desideri e dalle aspirazioni collettive. L'esplorazione di scenari futuri controfattuali rappresenta pertanto una pratica politica, rivendicativa e di ricerca in cui si sperimenta la potenza delle narrazioni nell'orientare e riorientare la realtà, nel riscrivere le storie di coabitazione del mondo. Queste rappresentazioni possono essere lette come tra loro alternative, o – e questo si configura, forse, come un quarto scenario – come tappe di un percorso verso una società multispecie.

Nel primo scenario, *Artificializzazione*, il torrente viene nuovamente tombato. Il riscaldamento climatico è al culmine: l'innalzamento delle temperature e la frequenza e l'intensità delle piogge hanno raggiunto ormai livelli insostenibili. La frana si verifica una volta all'anno e le soluzioni impiegate per farvi fronte sono di tipo tecno-ingegneristico: sempre più briglie idrauliche, vasche e muri per il contenimento. Finché persino tutte queste opere falliscono il loro scopo e l'unica soluzione diventa quella di realizzare un'imponente barriera, talmente alta da coprire quasi del tutto la vista del solco della frana e del monte dal paese, eliminando finalmente non solo il problema ma anche il suo ricordo (Fig. 1).

Il secondo, *Il Borgo dell'Acqua*, è uno scenario di messa a valore e sfruttamento a scopo turistico del borgo e del torrente, che viene del tutto scoperchiato e decorosamente apparecchiato grazie alla rigorosa applicazione del Regolamento del Verde Pubblico e del Decoro Urbano, contenuto nel PSRGRT – Piano Strategico di Rigenerazione Green e Rilancio Turistico. Il borgo viene interamente riconvertito in albergo diffuso e il *quais* del torrente Caudino pullula di bar e ristoranti alla maniera dei navigli milanesi.

Esemplificativo della realisticità di questa direzione è un Documento di Orientamento Strategico per uno Sviluppo Turistico dal titolo *San Martino Borgo dell'Acqua*, redatto nel 2008. Questo programma individua nell'acqua un tema identitario da sfruttare come brand per favorire l'attrattività turistica del paese, attraverso il progetto del "Parco dell'acqua e dell'avventura". È significativo però che la presenza dell'acqua nel borgo

fisico viene identificata non direttamente nel torrente, ma nelle numerose fontane disseminate nel centro urbano[24] (Fig. 2).

Ne *La città multispecie* si immagina invece che, a seguito della frana, nella comunità umana di San Martino nasca un gruppo militante di ispirazione ecologica e antispecista che si batta per la rinaturalizzazione del torrente e per far diventare il monte un bene comune. Man mano che il Caudino viene lasciato libero di riprodursi naturalmente, il paesaggio si trasforma: si assiste alla nascita di un nuovo ecosistema in cui i confini tra urbano e naturale si fanno sempre più sfumati e rarefatti e si esplorano nuove forme di vita condivisa (Fig. 3).

Il nostro è un (con)tributo a quest'ultimo scenario: un'analisi che assume i finimondi come interruzioni rivelatorie dell'ordinario e le smarginature come operatori percettivi e politici capaci di trasformare i bordi da linee di difesa a zone di relazione. Oltreché eventi disgregativi, infatti, questi sconfinamenti possono essere processi di connessione degli effetti del capitalismo sull'interazione tra le specie e tra gli elementi, delle trasformazioni dei mondi interiori e delle azioni trasformative della realtà circostante. Alexis P. Gumbs (2020) ci ricorda che bisogna almeno sforzarsi di rendere visibili le corde che ci legano all'iperrealismo eco-capitalista, anche vivendo tra le sue rovine, anche quando non sembra possibile spezzarle. Le esperienze territoriali delle aree marginali come quella di San Martino Valle Caudina sembrano accogliere le sfide che in *Undrowned* invitano a inventare nuove modalità di fare e non fare attenzione, a immaginare futuri fuori mercato, a dimenticare gli imperativi educativi impartiti dalle retoriche e dalle modalità dominanti di gestione dei territori.

Se tra i riti riproduttivi, le tecniche narrative e le pratiche di cura dei mammiferi marini si riverbera un desiderio urgente di porre fine al capitalismo, questo riverbero diventa udibile e questa fine praticabile soltanto se – come le specie non umane, i torrenti, o i boschi – si riconosce di essere impigliate, normalmente o naturalmente, in una rete estrattivista che opprime, esaurisce e ammala. Come e con Gumbs ci chiediamo: «È possibile disfare la matassa delle conseguenze di secoli di avidità rapace? [...] Non siamo in competizione per lo spazio su questa terra. Facciamo del nostro meglio per imparare a connetterci, orientati alla possibilità di rimanere» (2020: 113, 119).

[24] Studio tecnico di Ingegneria del Turismo di Formato, Roberto (a cura di), "San Martino Borgo dell'Acqua", *Documento di Orientamento Strategico per uno Sviluppo Turistico*, Comune di San Martino Valle Caudina, settembre 2008.

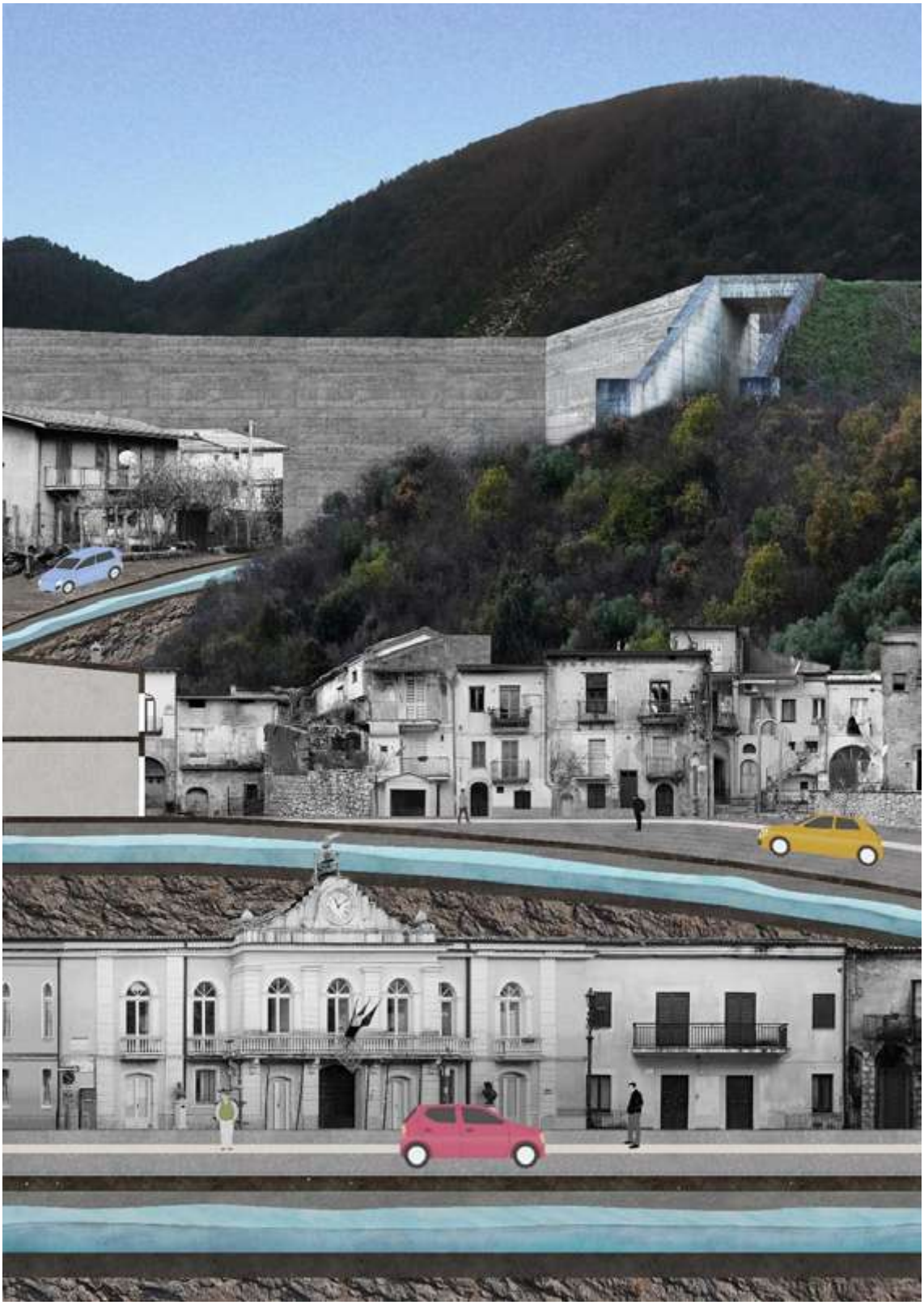

Figura 1 – *Artificializzazione*.

Figura 2 – *Il Borgo dell'Acqua*.

Figura 3 – *La città multispecie*.

Bibliografia

Armiero, Marco, "Environmental Humanities: un'indisciplina delle relazioni. Crisi ecologica e crisi dei saperi", *OperaViva*, 01.02.2020, https://operavivamagazine.org/environmental-humanities-unindisciplina-delle-relazioni/, online (ultimo accesso 27/09/2025).

Barca, Stefania, *Forces of Reproduction. Notes for a Counter-Hegemonic Anthropocene*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

Barad, Karen, "Diffracting Diffraction: Cutting Together–Apart", *parallax*, 20.3 (2014): 168-187. https://doi.org/10.1080/13534645.2014.927623

Ballard, James G., *The Drowned World*, New York, Berkley Publishing, 1962.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften V. Das Passagen-Werk* (1982), trad. it. *Opere complete. IX. I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000.

Carrosio, Giovanni, *Margini al centro. L'Italia delle aree interne tra fragilità e innovazione*, Donzelli Editore, Roma, 2019.

Castelli, Federica, "Città impreviste: soggettività incarnate, conflitti e catastrofi per uno spazio pubblico multispecie", *Tracce urbane*, 9 (2021): 51-69.

De Martino, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (1965), Torino, Einaudi, 2019.

Despret, Vinciane, "The Body We Care For: Figures of Anthropo-zoo-genesis", *Body & Society*, 10.2-3 (1998): 111-134. https://doi.org/10.1177/1357034X04042938

Despret, Vinciane, *Que diraient les animaux si... on leur posait les bonnes questions?* (2014), trad. it. *Che cosa rispondono gli animali … se facciamo le domande giuste?*, Casale Monferrato, Edizioni Sonda, 2018.

Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* (1982), trad. it. *L'invenzione dell'isteria*, Bologna, Marietti, 2020.

Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.

Ferrante, Elena, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011.

Ferrante, Elena, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014.

Fisher, Mark, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* (2009), trad. it. *Realismo capitalista*, Roma, Nero, 2018.

Formato, Roberto (a cura di), "San Martino Borgo dell'Acqua", *Documento di Orientamento Strategico per uno Sviluppo Turistico*, Comune di San Martino Valle Caudina, 2008.

Freud, Sigmund, Über die Psychoanalyse (1909), trad. it. *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*, in *Opere*, vol. VI, Torino, Bollati Boringhieri, 1974.

Fusillo, Massimo, "Sulla smarginatura. Tre punti-chiave per Elena Ferrante", *Allegoria*, 73 (2016): 148-153.

Giardini, Federica, *I nomi della crisi. Antropologia e politica*, Padova, CEDAM, 2017.

Ghosh, Amitav, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (2016), trad. it. *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2016.

Guarino, Carmen, "Distrarsi: abitudine storico-naturale?", *Itinera*, 26 (2024): 291-303. https://doi.org/10.54103/2039-9251/22256

Gumbs, Alexis P., *Undrowned: Black Feminist Lessons from Marine Mammals* (2020), trad. it. *Undrowned. Lezioni di femminismo nero dai mammiferi marini*, Palermo, Timeo, 2023.

Haraway, Donna, *Modest−Witness@Second−Millennium.FemaleMan− Meets−OncoMouse*, London, Routledge, 1997.

Haraway, Donna, *SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far*, Pilgrim Award Acceptance Comments, Science Fiction Research Association, 2011.

Haraway, Donna, "Awash in Urine: DES and Premarin® in Multispecies Response-ability", *Women's Studies Quarterly*, 40.1-2 (2012): 301-316. https://doi.org/10.1353/wsq.2012.0005

Haraway, Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

hooks, bell, "Choosing the Margin as a space of Radical Openness", *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics* (1995), trad. it. "Elogio del margine", in hooks, bell – Nadotti, Maria, *Elogio del margine – Scrivere al buio*, Napoli, Tamu edizioni, 2020: 120-134.

Iovino, Serenella, "Bodies of Naples: Stories, Matter, and the Landscapes of Porosity", *Material Ecocriticism*, Eds. Serenella Iovino – Serpil Oppermann, Indiana, Indiana University Press, 2014: 97-113. https://doi.org/10.2307/j.ctt16gzq85.11

Iovino, Serenella, "Il chewing gum di Primo Levi. Piccola semantica della resistenza al tempo dell'Antropocene", *MLN*, 135.1 (2020): 231-254. https://doi.org/10.1353/mln.2020.0000

Jameson, Fredric, "Future City", *New Left Review*, 21 (2003): 65-79, online https://newleftreview.org/issues/ii21/articles/fredric-jameson-future-city (ultimo accesso 15/10/2025). https://doi.org/10.64590/dwk

Jameson, Fredric, *Archaeologies of The Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York, Verso, 2005.

Janet, Pierre, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* (2013), trad. it. *L'automatismo psicologico*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013.

Kaika, Maria – Swyngedouw, Erik, "The urbanization of nature: great promises, impasse, and new beginnings", *The New Blackwell Companion to the City*, Eds. Gary Bridge – Sophie Watson, Oxford, Blackwell, 2011: 96-107. https://doi.org/10.1002/9781444395105.ch9

Krenak, Ailton, *Ideias para adiar o fim do mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

Levi, Primo, "Storie naturali", *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2015: 15-175.

Levi, Primo, *Il sistema periodico*, *Opere*, vol. I, Torino, Einaudi, 1987: 429-649.

Metta, Annalisa, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, Roma, DeriveApprodi, 2022.

Moore, Jason W., *Capitalism in the Web of Life*, London–New York, Verso, 2015.

Nardi, Francesca, "Cartoline da San Martino Laguna Caudina 2172: pratiche di scrittura informale per abitare immaginari futuri", *Italian Studies*, 80.1 (2025): 103-115. https://doi.org/10.1080/00751634.2025.2449785

Olcuire, Serena – Pisano, Leandro, "Cambiamenti climatici e territori marginali. Un percorso di conoscenza collettiva in Valle Caudina", *Saperi territorializzati: studi critici sul margine e i suoi patrimoni*, CISAV (Centro Indipendente Studi Alta Valle del Volturno), 2021: 81-84.

Olcuire, Serena, "Sovversione", *Selvario. Guida alle parole della selva*, Eds. Aa.Vv., Milano, Mimesis, 2023: 555-561.

Osti, Giorgio, "Relazioni socio-fluviali nelle città della valle del Po. Un quadro analitico", in Giorgio Osti (a cura di), *Fiumi e città. Un amore a distanza*, vol. I, Padova, Padova University Press, 2021: 9-28.

Pinto, Isabella, *Elena Ferrante. Poetiche e politiche della soggettività*, Milano, Mimesis, 2020.

Pugno, Laura, *Sirene*, Torino, Einaudi, 2007.

Sabatini, Francesca, *Geografia delle aree interne. Discorsi e pratiche turistiche nella Sicilia fredda*, Milano, Guerini Scientifica, 2024.

Sandulli, Monica, *Rompere i (m)argini: Crisi ecologica, conflitti interspecifici e futuri possibili in Valle Caudina*, tesi del Master in "Environmental Humanities – Studi dell'Ambiente e del Territorio", Università di Roma Tre, 2022, https://www.master-territorio-environment.it/ new/wp-content/uploads/2023/05/Monica-Sandulli_Elaborato-finale-Master-EH.pdf, online (ultimo accesso 05/05/2025).

Stengers, Isabelle, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient* (2009), trad. it. *Nel tempo delle catastrofi. Resistere alla barbarie a venire*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2021. https://doi.org/10.1353/sub.2018.0009

Stengers, Isabelle – Savransky, Martin, "Relearning the Art of Paying Attention: A Conversation", *SubStance* 145, 47.1 (2018): 130-145.

Swyngedouw, Erik – Kaika, Maria, "The environment of the city… or the urbanization of nature", in *A companion to the City*, Eds. Gary Bridge – Sophie Watson, Oxford, Blackwell, 2000: 567-580. https://doi.org/10.1002/9780470693414.ch47

Timeto, Federica, *Animali si diventa. Femminismi e liberazione animale*, Napoli, Tamu Edizioni, 2024.

Tsing, Anna L., "Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species", *Environmental Humanities*, 1 (2012): 141-154. https://doi.org/10.1215/22011919-3610012

Tsing, Anna L., *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, Princeton University Press, 2015.

Van Dooren, Thom – Kirksey, Eben – Münster, Ursula, "Multispecies Studies: Cultivating Arts of Attentiveness", *Environmental Humanities*, 8.1 (2016): 1-23. https://doi.org/10.1215/22011919-3527695

Virno, Paolo, *Motto di spirito e azione innovativa. Per una logica del cambiamento*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005.

The Authors

Carmen Guarino

Dottoressa di ricerca in Studi Culturali presso l'Università degli Studi di Palermo, esplora i fenomeni legati alla distraibilità con un approccio transdisciplinare e situato, che intreccia filosofia politica e antropologia, Medical Humanities, studi mediali, letterari e di genere.

Email: carmen.guarino@unipa.it

Monica Sandulli

Architetta e dottoranda in Urban Planning, Design and Policy presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano. I suoi temi di ricerca includono l'ecologia politica urbana, le fragilità territoriali, la giustizia spaziale in una prospettiva socio-ecologica e le relazioni umano-natura.

Email: monica.sandulli@polimi.it

L'articolo

Data invio: 30/04/2025
Data accettazione: 31/08/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Guarino, Carmen – Sandulli, Monica, "Finimondi. Smarginature multispecie", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 233-260, http://www.between-journal.it/

Reclaiming Rage as Utopian Force: Exploring a Latin American Ecodystopia

Federica Moscatelli

Abstract

Long dismissed as irrational and destructive, rage emerges in the context of contemporary social and environmental crises as a vehicle of resistance and a catalyst for transformation. This paper explores the role of rage as a collective utopian force in Michel Nieva's *La infancia del mundo* (2023), focusing on the character of the dengue child. Initially marginalized, silenced, and reduced to a discarded being, the dengue child represents a figure of social exclusion and systemic violence. The narrative traces the character's journey from passivity and vulnerability to self-determined agency and a radical redefinition of their identity. In contrast to the dominant forms of violence that uphold power structures, the dengue child's rage manifests as a counter-hegemonic force — an anarchic and collective rebellion against established norms. This paper emphasizes that, far from being destructive, rage holds the potential to reconfigure societal and environmental relations by offering a critique of the technocapitalist order and opening the door to alternative political imaginaries.

Keywords

Ecodystopia, Anarchic rage, Power structures, Social exclusion, Collective resistance, Political critique, Ecological crisis

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6618

Reclaiming Rage as Utopian Force: Exploring a Latin American Ecodystopia

Federica Moscatelli

Introduction

In recent decades, literary imaginaries have increasingly focused on the future and the possible end of the world, establishing these themes as central concerns within contemporary narrative production. Speculative narratives have demonstrated a remarkable capacity to expand across diverse formats—from literature to cinema, video games to television series, as well as interactive and augmented reality experiences. This transmedial expansion (Jenkins 2008) is often presented as a promise of immersive engagement and the construction of complex narrative worlds.

However, while this trend reflects a compelling and necessary development in contemporary cultural production, it is not devoid of contradictions. On the one hand, speculative fiction presents itself as a tool of aesthetic renewal and of democratized access to narrative. On the other, it runs the risk of becoming an imaginative strategy aligned with neoliberal logics, where the literary work is subsumed into a broader commercial apparatus.

This paper is situated within the broader difficulty of imagining futures beyond the frameworks imposed by late capitalism. As Mark Fisher argues in *Capitalist Realism* (2018), our cultural moment is defined by a flattened temporality and a pervasive sense of futurelessness — a condition that paradoxically reinforces the neoliberal status quo. Echoing Fredric Jameson, Fisher famously claims that it is easier to imagine the end of the world than the end of capitalism. In response to this imaginative impasse, the present study seeks to engage with narratives that attempt to envision the collapse of both capitalism and the world as we know it, in order to collectively reimagine alternative modes of existence.

From this perspective, speculative fiction—particularly in its recon-

structive and community-oriented forms—emerges as a privileged site for the elaboration of alternative future imaginaries. As Didi-Huberman (2009) suggests, turning to the resources of desire and lived experience can displace the pessimism of dominant visual regimes, offering alternative cognitive configurations. Literature, in this context, can play a crucial role in reawakening critical consciousness through the activation of collective and plural processes of reconstruction.

Within this speculative horizon, the ecodystopian mode[1] occupies a central position. As Malvestio (2022) argues, ecodystopias combine features of both dystopia—extrapolating present sociopolitical and ecological crises into a deteriorated future[2]—and post-apocalyptic fiction, which imagines life after systemic collapse. These narratives magnify the environmental consequences of our current world, often from a pivotal moment of rupture, and speculate on the forms of survival and resistance that might follow.

Crucially, ecodystopias are not only spaces of loss and collapse, but also narrative laboratories for imagining transformation. While they depict the worsening of current ecological and sociopolitical conditions, they often contain—embedded within their ruins—a utopian impulse that gestures toward alternative modes of existence. It is precisely this latent, forward-looking energy that Ruth Levitas (2013) seeks to capture by redefining utopia as *utopianism*: not a static endpoint, but a critical method for interrogating the present and shaping future possibilities. This methodological shift foregrounds desire, process, and speculation over prescriptive blueprints, allowing us to discern faint yet persistent traces of hope even in the most desolate imaginaries.

Fredric Jameson (2009) expands on this idea, viewing utopianism as a means of reactivating our dormant political and social imagination. For Jameson, its value lies not in prescriptive models, but in reasserting collective life and social bonds in opposition to individualism and market logic. Similarly, Tom Moylan (2021) calls for a grounded utopianism that, while rooted in historical and local struggles, can serve as a shared horizon of resistance against ecological and capitalist collapse.

---

[1] I use the term *mode* instead of *genre*, drawing on Remo Ceserani's definition in *Guida allo studio della letteratura* (1999), where a *literary mode* is understood as a set of thematic, stylistic, and tonal features that express a particular way of representing reality, often cutting across genres and historical periods.

[2] See Claeys 2017.

This paper draws on this theoretical framework to examine *La infancia del mundo* (2023) by Michel Nieva, exploring how the text articulates rage as a utopian force—a generative impulse that unsettles dominant orders and opens space for alternative futures.

The Infected Horizon

In a world teetering on the brink of ecological collapse and political violence, a powerful force often dismissed as destructive — rage — emerges as a transformative catalyst for change. In the midst of capitalist exploitation and environmental decay, *La infancia del mundo* (2023) by Michel Nieva challenges us to rethink the potential of rage. Rather than seeing it as a source of division, Nieva presents rage as a vital space of resistance, renewal, and utopian possibility. This exploration of rage offers a radical vision of hope, urging us to confront the crises of our time with the urgency and imagination necessary to reshape the future. Through this lens, the novel invites us to harness our deepest emotions, turning fury into a force for collective action and ecological justice.

Published by Anagrama and already translated into English and French, this third novel by Argentine author Michel Nieva builds on his earlier works, *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013) and *Ascenso y apogeo del Imperio Argentino* (2018). Alongside his fiction, Nieva's critical essays *Tecnología y barbarie* and *Ciencia ficción capitalista* (both 2024) are essential for understanding his narrative project.

La infancia del mundo critiques techno-capitalism, corporate power, and virofinance through a gaucho-punk ecodystopia. Nieva merges the cyberpunk genre with gauchesdque cultural memory[3], displacing future imaginaries into a present deeply rooted in extractivist histories.

The narrative opens with the geographic reconfiguration of the Argentine territory as envisioned by Nieva in the year 2272, clearly depicted

[3] Michel Nieva's idiolect uniquely blends the *gauchesque*—a genre rooted in 19th-century Argentine literature that mythologizes the rural outlaw figure of the gaucho—with cyberpunk's dystopian, high-tech urban futures. This fusion is possible in Argentina due to the enduring symbolic role of the gaucho as both a national icon and a figure of resistance, which allows Nieva to reframe historical narratives of marginality, violence, and state control within speculative, tech-infused scenarios. The result is a powerful critique of contemporary neoliberalism and environmental collapse through a distinctly local, yet globally resonant, literary lens.

through two maps in the book (on pages 13 and 77), marking the division between the two sections of the novel: *En el Caribe Pampeano* and *En el Caribe Antártico*. In this scenario, Patagonia has been transformed into an archipelago due to the melting of glaciers and the rising sea levels. The historic Pampean city of Victorica, the narrative's focal point, is now a strategic port in interoceanic maritime trade. However, alongside apparent prosperity, this transformation also brings urban disorder, widespread violence, and radical forms of inequality.

> De un día para el otro, La Pampa pasó de ser un árido y moribundo desierto en el confín de la Tierra, resecado por siglos de monocultivo de girasol y de soja, a la única vía, junto al Canal de Panamá, de navegación interoceánica de todo el continente. Está inesperada metamorfosis insufló a la economía regional de constantes y suculentos ingresos por tarifas portuarias, además de que le dio acceso a noveles y paradisíacas playas que atrajeron a veraneantes del mundo entero. Sin embargo, los mejores balnearios […] eran propiedad exclusiva de hoteles privados y de mansiones de veraneantes extranjeros.[4] (Nieva 2023: 21-22, from now on IM)

This passage clearly illustrates how the geographic reconfiguration of Argentina, while ostensibly framed as an improvement in living conditions, ultimately serves to reinforce the power of large private capital. Rather than promoting equity, it contributes to the further marginalization of subaltern classes and exacerbates existing social inequalities. Within this context, virofinance occupies a central role in the economic policies of Victorica. Here, figures such as the billionaire Noah Nuclopio orchestrate a necropolitical strategy by deliberately engineering epidemics in laboratory settings, profiting from the management and eventual eradication of the very diseases they have helped to create. Moreover, Nuclopio, a satirical

[4] From one day to the next, La Pampa went from being an arid and dying desert on the edge of the Earth, dried up by centuries of sunflower and soybean monoculture, to the only route, along with the Panama Canal, for interoceanic navigation across the entire continent. This unexpected metamorphosis breathed new life into the regional economy with steady and substantial income from port fees, as well as providing access to new and idyllic beaches that attracted holidaymakers from all over the world. However, the best resorts [...] were exclusively owned by private hotels and the mansions of foreign holidaymakers. (my translation)

alter ego of Elon Musk, promotes extraplanetary geoengineering as salvation while replicating the same colonial and extractive logics on new frontiers. Through his investments, entire ecosystems are reconstructed on other planets — echoing Musk's SpaceX ambitions. These projects, Nieva (2024) suggests, commodify nature while erasing indigenous claims to land.

> La posibilidad de recrear en otros planetas valiosísimos y ya perdidos ecosistemas autóctonos de la Tierra, pero sin la inconveniencia económica y política de lidiar con sus habitantes originarios. Así la flora y la fauna nativas y sus fascinantes paisajes no solo adquirían el estatuto de mercancía en estado puro, recurso ilimitado capaz de reproducirse y extraerse infinitamente, sino que además se sorteaba el obstáculo tedioso de las poblaciones aborígenes y su insoportable sentimentalismo por la tierra […] Esta nueva tecnología, que permitía la replicación de largos procesos geológicos de millones de años en poco menos de días o semanas, disparaba un radical nuevo entendimiento sobre qué es un lugar […] Ciertamente, no una irrepetible excepcionalidad para nostálgicos […] un lugar, no es más que precisas fórmulas geológicas qué permiten calcarla a gran escala en cualquier lugar del cosmos.[5] (IM: 134)

Nieva offers an ironic view of "place," presenting it as something that can be reproduced through simple geological formulas. This stands in stark contrast to an ecological understanding of territory as a dynamic and relational web that includes human and non-human actors, material processes, and symbolic imaginaries. From this perspective, territory is not replicable; it emerges from situated and entangled relationships that cannot simply

[5] The possibility of recreating on other planets the Earth's invaluable and now lost native ecosystems, but without the economic and political inconvenience of dealing with their original inhabitants. Thus, native flora and fauna and their fascinating landscapes not only acquired the status of pure commodities, unlimited resources capable of being reproduced and extracted infinitely, but also circumvented the tedious obstacle of indigenous populations and their unbearable sentimentality for the land [...] This new technology, which allowed the replication of long geological processes lasting millions of years in just a few days or weeks, triggered a radical new understanding of what a place is [...] Certainly, not a unique exception for nostalgics [...] a place is nothing more than precise geological formulas that allow it to be replicated on a large scale anywhere in the cosmos. (my translation)

be transplanted elsewhere. The erasure of this complexity — reducing territory to a neutral, extractable surface — is what enables the repetition of colonial violence in new guises. The virus thus becomes a potent metaphor for this recursive logic: like colonial domination, it mutates, adapts, and returns. In this sense, the cyclical nature of violence in Latin America is not a mere repetition of the past, but its reactivation.

This critique is further elaborated through a narrative device central to the novel's speculative world-building: the videogame *Cristianos vs. Indios*, which simulates the nineteenth-century wars for control over the Argentine pampas and, in its fourth edition—*La Conquista del Desierto Espacial (Cristianos ~~vs. Indios 4~~)*—extends the same colonial logic into an extraplanetary frontier. The metaverse in which the game unfolds, accessible exclusively through this videogame series, adds a metafictional layer that intensifies the critique of colonial violence and its enduring temporalities.

The character of El Dulce—Noah Nuclopio's childlike counterpart—becomes emblematic in this context. His access to the game through a pirated version foregrounds Nieva's use of counter-technological strategies to parody the elitist aesthetic of Global North science fiction, while simultaneously interrogating a pervasive techno-fetishism that portrays technology as a universal remedy. In practice, however, this technological promise materializes as precarious, distorted, and fundamentally inaccessible for marginalized populations.

The incorporation of the videogame within the narrative serves to destabilize historical coordinates not only spatially—by immersing the characters in a metaverse that reproduces a historicized past—but also temporally, as it alters the reader's perception of the boundaries between diegetic reality and ludic fiction: «Y ya no se pudo separar nunca más el tiempo, ni los siglos de las horas, ni las horas de los días, que sucumbieron al enjambre cósmico de la previda»[6] (IM: 112).

This narrative shift produces a disarticulation of the conventional divisions between past, present, and future, thereby opening a space for the exploration of alternative temporalities. The structure of the novel itself is built around a continuous engagement with the concept of *infancy*, articulated across multiple registers. In *La infancia del mundo*, the notion of infancy as an opening to the future—a latent force and a space of becoming—is developed

[6] «And it was no longer possible to separate time, nor the centuries from the hours, nor the hours from the days, which succumbed to the cosmic swarm of the foreseen» (my translation).

along two principal axes. On the one hand, there is the "infancy of the world", embodied by the figure of the *Gran Anarca*, a primordial and untamable force that eludes commodification and evokes a chaotic, early state of the Earth. On the other hand, there is "human infancy" or childhood, represented by the character of El Dulce, whose transformation over the course of the narrative culminates in his becoming Noah Nuclopio, a symbol of radical capitalism. Alongside these two forms, the figure of the dengue child, the protagonist, emerges as a liminal presence who, by the end of the narrative, appears to reconcile with the wild and untameable dimension of the Earth itself, ultimately revealing himself as a living manifestation of the *Gran Anarca*.

In other words, the notion of infancy—as a space of potential and an opening toward the future—takes on multiple configurations in *La infancia del mundo*, shaping divergent temporal trajectories that both reflect and at times subvert dominant logics. The arc of the character El Dulce paradigmatically embodies the continuity of colonial violence: his development traverses and intertwines the artificial space-time of the videogame and the diegetic reality, culminating in the final section of the novel, which corresponds to the game level that envisions an extraplanetary conquest. In fact, El Dulce, a young bully from the marginalized outskirts of Victorica, transforms into Noah Nuclopio, a billionaire executive of a powerful multinational corporation.

In stark contrast to this trajectory, the infancy of the dengue child and that of the planet follow a path that eludes capitalist logics of accumulation. Their evolution unfolds outside—and in defiance of—any attempt at domination or rationalization. The dengue child, as a liminal and indeterminate figure, evolves according to an atemporal logic, ultimately achieving a cyclical reconciliation—in an act of radical and symbolic identification—with the *Gran Anarca*.

The *Gran Anarca* represents that which escapes commodification: an irreducible remainder, a core of resistant alterity, the vital element that opposes the assimilation of life into the market. Within this figure lies the possibility of imagining alternative worlds, structured around the chaotic and subversive energy of utopian thought. This underlying tension permeates the entire novel, crystallizing in a recurring question posed to children (El Dulce and the dengue child), which attempts to establish a bridge between human and planetary infancy: «¿Quieres que hablemos de La Gran Anarca?»[7] (IM: 35). This question haunts the character of El Dulce—who,

[7] «Do you want to talk about La Gran Anarca?» (my translation).

absorbed in his own world and the virtual reality of the video game, is unable to confront it—until it finally receives a decisive and affirmative response from the dengue child figure: «—¿Quieres que hablemos de La Gran Anarca? —Sí- respondió sin dudar la niña dengue. —La Gran Anarca. La Gran Anarca eres tú»[8] (IM: 154).

In conclusion, *La infancia del mundo* presents a reality in which techno-capitalism functions as a viral agent, capable of infecting the Argentine territory and extending across multiple temporal and spatial axes, intertwining past, present, and future, reality and simulation, global and planetary scales[9]. Opposed to this infectious logic is a utopian and anarchic force—embodied by the dengue child—who, in a seemingly paradoxical twist, emerges from the very same virus (dengue) designed to generate profit for a privileged elite. Yet this anarchic rage, generated from within the system, reconnects with the Earth's untamed and chaotic origins, asserting itself as a subversive force with the potential to destabilize the system's foundations.

Anarchic Rage from the Global South

As previously highlighted, one of the central figures in *La infancia del mundo* is the mutant character of the dengue child. This figure exists at the margins of humanity, if not relegated to the status of discarded waste, as exemplified by the judgment of the community: «Nadie quería al niño dengue»[10] (IM: 15). Michel Nieva[11] constructs this character in a specific historical moment: the Covid-19 pandemic, a virus that originated in a highly technologized setting, like China, and initially affected the countries considered economically and scientifically more advanced.

In parallel with the global spread of Covid-19, there was a quiet resurgence of the dengue virus, which struck particularly hard in many regions

[8] «'Do you want to talk about La Gran Anarca?' 'Yes,' replied the dengue girl without hesitation. 'La Gran Anarca. You are La Gran Anarca'» (my translation).

[9] Dipesh Chakrabarty (2009) distinguishes between global time—tied to modern politics and capitalism—and planetary time, aligned with geological and climatic processes. The climate crisis has intensified tensions between these scales, confronting humanity with non-human temporalities and making time itself a historical force.

[10] «Nobody wanted the dengue boy» (my translation).

[11] See the interview given by Michel Nieva on July 6, 2024: https://youtu.be/035jEHLpxLk?si=-Mm8eTd6kKiZmA46.

of the Global South. Unlike Covid-19—which prompted an immediate international response, with significant investments in research and rapid vaccine distribution—dengue was largely ignored. As Nieva himself observes, in many areas of Latin America, individuals exhibiting symptoms compatible with dengue were not even subjected to diagnostic testing. This systematic strategy of relegating the dengue epidemic to the margins of public discourse, highlighting how medical and health visibility is often subordinated to economic and geopolitical criteria. In this context, dengue did not represent an urgent concern or a profitable opportunity for the global technocapitalist system, and as such, it was neglected.

Vector-borne diseases, such as dengue or Ebola, endemic in much of the tropical and subtropical regions of the Global South, do not constitute a profitable market for the international pharmaceutical industry. As a result, research and the development of vaccines or effective therapies have not received the same push reserved for diseases considered a priority in the Global North. The case of dengue is particularly significant: despite its growing spread and the serious health and social consequences it entails, the medical response was fragmented, late, and insufficient. In many parts of Latin America, the situation remained critical until the arrival of winter, which temporarily interrupted the life cycle of the mosquitoes carrying the virus, without, however, leading to structural measures or effective prevention strategies.

Nieva's decision to construct his protagonist as a monstrous, mutant creature—half human, half mosquito, a carrier of an invisible yet potentially lethal virus—assumes emblematic significance. This figure, over the course of the narrative, transforms into a vehicle of resistance and utopian possibility, even though it begins as an antihero: marginalized, bullied, and constantly belittled by both his mother and peers.

Nieva carefully sketches the portrait of the dengue child in the early pages of the novel, particularly focusing on how the character perceives himself through the judgmental gaze of others. Initially, he defines himself as a male subject[12], constantly subjected to control and evaluation by

[12] A note on pronoun usage: throughout the text, the pronominal references to the dengue child shift in accordance with the character's evolving gender identity. Initially, the analysis focuses on "he/his," reflecting the character's first gender presentation. In the conclusion, however, the pronouns will shift to "she/her" to acknowledge the character's final reconfiguration. These changes are intentional and aim to trace the character's fluid gender trajectory.

others. Notably, the verb "juzgaba" (to judge) appears frequently, reflecting the oppressive nature of a normative, stigmatizing gaze. The dengue child grows up without familial ties or significant social relationships; his inner life, in the first chapters, is dominated by a dense web of obsessive thoughts about his identity, his origins, and the legitimacy of his existence.

This condition of alienation is formally translated in the writing through the persistent use of repetition, particularly evident when it takes the form of a sort of invective-poetry directed at the protagonist's monstrous body.

> Donde la madre hubiera querido piecitos gordos con deditos enternecedores de bebé, el niño dengue tenía patas bicolores y penosamente delgadas, finas cómo cuatro agujas.
>
> Donde la madre hubiera querido la pancita, el niño dengue tenía un abdomen áspero, duro y traslúcido, en el que se vislumbraba un manojo de tripas verdosas y malolientes.
>
> Donde la madre hubiera querido bracitos, brotaban alas, y sus nervaduras, cómo várices de viejo podrido, y donde la madre hubiera querido sus risitas y encantadores gimoteos, solo había un zumbido constante y enloquecedor, que quemaba los nervios hasta del ser más tranquilo.[13] (IM: 19)

Repetition thus becomes a sign of a mind trapped in the loop of its marginalization, but also the starting point for a subsequent process of identity and narrative transformation.

Michel Nieva's decision to construct his protagonist as a figure socially perceived as waste, a discarded remnant of humanity, is situated within what Gisela Heffes (2013) and Marco Armiero (2021) define as a "politics of disposal". This politics invites a rethinking of dynamics of exclusion and power from a bio-ecocritical perspective, interrogating the ways in which

[13] Where the mother would have wanted chubby little feet with adorable baby toes, the dengue boy had two-coloured legs that were painfully thin, as thin as four needles.

Where the mother would have wanted a little tummy, the dengue boy had a rough, hard, translucent abdomen, through which a bundle of greenish, foul-smelling intestines could be glimpsed.

Where the mother would have wanted little arms, wings sprouted, their veins like the varicose veins of a rotten old man, and where the mother would have wanted his giggles and charming whimpers, there was only a constant, maddening buzzing that burned the nerves of even the calmest being. (my translation)

marginalized bodies are systematically expelled from the social body.

Within this framework, the initial condition of the dengue child—isolated, stigmatized, silenced—is marked by a passivity that, however, serves a dual narrative function: on one hand, it allows the reader to empathize with the victim of widespread and systematic violence; on the other, it prepares the ground for a future rupture, a subjective and political transformation that will challenge the normative hierarchies from which the character was initially oppressed.

The dengue child is often considered repulsive and frightening: «¡Horror siniestro de las más amargas verdades!»[14] (IM: 18). According to Cecilia Macón (2024), among all the affects, disgust stands out for its performative power: it is not merely a subjective reaction, but an act that produces concrete effects, contributing to the simultaneous construction of both the subject who feels repulsion and the object who is its recipient. To label something as "repulsive" means, in other words, to establish moral and identity boundaries, determining who belongs to the community and who is excluded from it.

In this logic, what is perceived as excremental—impure, degraded, irreducible to order—acts as a disturbing element that disrupts the symbolic coherence of the collective, undermining the project of a homogeneous, rational, and cohesive community. Abjection[15] thus becomes a breaking point that exposes the contradictions of the system, revealing the latent tensions that run through it. Disgust, therefore, functions as a political and cultural device that not only reflects but also reinforces the dynamics of marginalization.

In Nieva's narrative, this dynamic is powerfully manifest in an emblematic episode in which the dengue child is publicly ridiculed and humiliated by a group of peers led by the character of El Dulce. It is precisely in this moment, laden with symbolic and performative violence, that the

[14] «Sinister horror of the bitterest truths!» (my translation).

[15] For a deeper understanding of this concept, see *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (2024) by Julia Kristeva. The author defines abjection as a profound psychological and cultural reaction to what disturbs identity, system, and order—what is cast off, yet not fully separate. The abject provokes both repulsion and fascination, lying at the boundary between subject and object, life and death. Kristeva emphasizes its contradictory nature: the abject is something we reject to maintain our sense of self, but it also irresistibly draws us in, revealing the fragility of our constructed boundaries. It is not simply filth or impurity, but a disturbing reminder of our own materiality and the instability of symbolic structures.

narrative undergoes a radical turn, foreshadowing a process of subjective reclamation that will transform humiliation into revolt.

> Lo cierto es que el niño dengue, contrariamente a la reacción que siempre mostraba ante los atropellos padecidos por su condición mestiza, no se angustió ni deseó estar muerto ni sus antenitas peludas temblaron de rabia o de dolor. El truculento canto en ronda (con importantes aciertos poéticos, hay que admitir) de los varoncitos liderados por el Dulce no arredró ni una gota de su temple […] Porque cuando el niño dengue puso en la mira de sus omatidios al Dulce, quien, aún con los pantalones bajos, lo señalaba y se burlaba, ya no vio siquiera a un antagonista, siquiera a un par, siquiera un humano […] Arrastrado por el vértigo de esta nueva e incontenible necesidad una brusca revelación cruzó las peludas antenas del niño dengue, de forma más clara y lúcida que nunca pese a la indistinta vocinglería que lo envolvía. El niño dengue, no sin cierta incongruencia, razonó: no soy un niño, sino una niña. La niña dengue.[16] (IM: 24)

This key moment in the text marks a pivotal point in the trajectory of the dengue child character, who undergoes a dual transformation: from a state of passivity and vulnerability to a reclamation of agency, and from a perception of himself as male to a self-determined female subjectivity. In a context of systemic violence and public humiliation, the character does not succumb but instead experiences an inner shift that radically overturns the situation. The revelation of their gender coincides with the assertion of a new active subjective position.

The change is not framed as an impulsive reaction to the violence endured, but as a conscious and affirmative act that redefines the charac-

[16] The truth is that the dengue boy, contrary to the reaction he always showed to the abuses suffered because of his mixed-race status, did not become distressed or wish he were dead, nor did his hairy antennae tremble with rage or pain. The gruesome chant (with significant poetic merit, it must be admitted) of the boys led by Dulce did not shake his composure in the slightest [...] Because when the dengue boy set his sights on Dulce, who, even with his trousers down, pointed at him and mocked him, he no longer saw an antagonist, or even a peer, or even a human being [...] Carried away by the vertigo of this new and irrepressible need, a sudden revelation crossed the hairy antennae of the dengue boy, more clearly and lucidly than ever, despite the indistinct clamour that surrounded him. The dengue boy, not without a certain incongruity, reasoned: I am not a boy, but a girl. The dengue girl. (my translation)

ter's place in the world. It is not merely a transformation, but a deliberate disidentification with a previously assumed self-image cultivated in the silence of marginalization.

This dual shift—from object of mockery to subject with vision, from boy to girl—marks a profound narrative turning point, giving rise to a path of resistance and redefinition. The emergence of gender subjectivity is inseparable from an affective and political awakening[17]: it changes not only the body but also the character's relationship with their time, space, and the power structures that had until then constrained their existence.

The anarchic rage that emanates from the dengue girl is deeply connected to the *Gran Anarca*, a primordial and chaotic entity. This rage is not aimed at restoring a lost equilibrium, nor is it a strategy to gain power within dominant logics. Rather, this rage manifests as a dissident force that breaks the imposed coordinates of identity and obedience. The connection with the *Gran Anarca* suggests an ontological kinship: both express an undisciplined and generative power, capable of overturning the established order and opening up an alternative space. In this sense, the rage of the dengue girl is not a symptom to be contained, but an affective and political resource, a utopian spark of deep communal revolution.

As Cecilia Macón (2024) observes, Michel Nieva does not offer a moral narrative: the protagonist's rage is neither didactic nor pedagogical but acts as a critical device highlighting the extreme vulnerability of the planet. Its emotional force accompanies and amplifies the portrayal of an irreversible bio-environmental crisis, prompting the reader to confront the possibility of extinction and the inherent destructiveness of the technocapitalist order.

However, Cecilia Macón's arguments become less convincing when considering the rage of the dengue girl from alternative theoretical perspectives. In his text *La politica della rabbia. Per una balistica filosofica* (2021), Franco Palazzi offers a philosophical-political re-examination of rage that overturns its traditional negative connotation. Far from being a mere impulsive, destructive, or blind reaction, rage is understood as an epistemic and political force capable of bringing structural injustices to light and

[17] To further explore this issue and situate it within the broader context of anger as a discourse advanced by numerous feminist movements in Latin America, the reading of *Ya para siempre enrabiadas* (2022) by Cristina Rivera Garza is recommended. This may offer a deeper understanding of how the gender shift of the dengue child, in connection with the theme of anger, emerges as a potential opening or possibility.

triggering transformative dynamics. Palazzi (2021) defines it as a situated knowledge, rooted in the bodies and historical experiences of oppression, capable of denouncing and exposing the contradictions of the present. From this perspective, rage gains political dignity, freeing it from the mechanisms of pathologization or moral neutralization, and elevating it as an affirmative and potentially revolutionary energy. Thus, it is not rage itself that is destructive, but the social and political conditions that generate it: injustice, exclusion, marginalization.

In *La infancia del mundo*, the rage of the dengue girl manifests through acts of extreme reactive violence. The entire text is permeated by multiple forms of violence: the playful and symbolic violence of the video game *Cristianos vs. Indios*, the educational and disciplinary violence exerted on El Dulce, the economic and political violence imposed by the elites on the most vulnerable classes, and, finally, the systemic violence of virofinance led by Noah Nuclopio. However, it is crucial to distinguish between the various forms of violence represented in the text. While many of these – such as those exercised by economic elites or financial systems – align with logic of dominance and control, the rage of the dengue-girl emerges as a counter-hegemonic violence. It does not reproduce oppressive dynamics but rather takes the form of a radical, community-based rebellion from below, an anarchic force that challenges the established order and overturns its symbolic and material hierarchies.

> Mientras tanto, los mosquitos continuaban su pernicioso avance de caos y descontrol. Eran imparables. Eran cientos. Eran miles. Pero eran una. Una nube. Una nube zumbante y precipitada e inútil y acaso descontrolada o palpitante o venenosa como el amor, que había llegado a salvar a la madre envenenada, y haría cagar fuego a los turistas que hasta hacía un momento disfrutaban de un espectáculo único que nadie más podía disfrutar, porque en el futuro en el que transcurre esta historia solamente la gente con guita conocía y gozaba de lo que el planeta ya había perdido. Del frío blanco y del invierno hermoso que ahora se tenían con el color fétido de la inmunda mamífera sangre derramada.
>
> ¡Salve, nube dengue![18] (IM: 126)

[18] Meanwhile, the mosquitoes continued their pernicious advance of chaos and disorder. They were unstoppable. There were hundreds of them. There were thousands of them. But they were one. A cloud. A buzzing, rushing, useless, perhaps uncontrolled or pulsating or poisonous cloud, like love, which had come

In support of this interpretation, Peter Gelderloos, in his essay *How Nonviolence Protects the State* (2007), offers a radical critique of the assumption that nonviolence is always the most just or effective strategy in political struggles. According to the author, this belief – often accepted uncritically – not only limits the scope of action for movements but ultimately strengthens the very power structures they seek to dismantle. Gelderloos (2007) demonstrates how nonviolence, presented as ethically superior, is frequently used to delegitimize more radical forms of dissent, particularly those coming from subaltern social groups who do not always have the privilege of choosing peaceful modes of resistance. When nonviolence becomes a normative ideology, it takes on a disciplining role: it limits conflict and transforms it into forms that are manageable and compatible with the established order, reducing protest to mere symbolic performance. In this sense, rather than threatening the system, it ends up protecting it.

Gelderloos (2007) – much like our utopian reading of the dengue girl's rage – does not advocate for the glorification of violence, but rather for a claim to the strategic autonomy of movements: the ability to choose the most appropriate methods of struggle, based on concrete material conditions. Resistance cannot be constrained by abstract moralistic criteria, which risk serving the maintenance of power rather than the pursuit of justice.

A significant example from the same Global South that gives rise to a work like *La infancia del mundo* is the Zapatista Army of National Liberation (EZLN), which celebrated the thirtieth anniversary of its uprising in 2024. Originating in Chiapas, southeastern Mexico, the EZLN is an indigenous and revolutionary movement that declared war on the Mexican state on January 1, 1994, coinciding with the implementation of NAFTA. The movement fought for the dignity, autonomy, and defence of indigenous peoples. From its inception, the EZLN embodied a radically alternative form of insurrection: not oriented toward seizing power, but toward creating other worlds based on collective, communal, and self-managed processes. Thirty years after that moment, the Zapatista experience remains one

---

to save the poisoned mother and would make the tourists shit fire, who until a moment ago had been enjoying a unique spectacle that no one else could enjoy, because in the future in which this story takes place, only people with money knew and enjoyed what the planet had already lost. From the white cold and the beautiful winter that now had the foul colour of filthy mammalian blood spilled.

Hello, dengue cloud! (my translation)

of the most significant expressions of anti-capitalist resistance and radical political imagination in the Latin American context.

What makes the EZLN particularly relevant in the context of reflecting on the rage in *La infancia del mundo*—and specifically the anarchic rage expressed by the dengue girl—is its ability to transform a sentiment of exclusion and systemic violence into an autonomous, creative, and transformative political practice. Zapatista rage has never been reduced to an impulsive or destructive reaction[19]; instead, it has been a constitutive force that gave rise to a new political, ethical, and aesthetic horizon founded on justice, plurality, and self-determination. Like the rage of the protagonist in *La infancia del mundo*, the rage of the Zapatista communities is rooted in a history of marginalization and colonial violence, but it transforms this history into organizational power.

Conclusions

In *La infancia del mundo* (2023) by Michel Nieva, the protagonist's rage serves as a powerful and transformative force that goes beyond mere emotional reaction or personal catharsis. Rather than conforming to the codes of political respectability or self-restraint, the dengue girl channels her anger into a constitutive, radical energy that redefines her relationship with both the world and her identity. This transformation is rooted in the experience of systemic exclusion, which fuels a rage that is not only justified but also politically and epistemologically significant. As Palazzi (2021) notes, this kind of rage is often dismissed as pathological or destructive; however, in the context of the protagonist's journey, it emerges as a force capable of deconstructing the hegemonic symbolic order and challenging the oppressive structures that seek to suppress it.

This emotional upheaval, far from being a blind or indiscriminate reaction, is intimately connected to the protagonist's agency and her capacity to reimagine and reshape the world around her. The collective rage of the dengue girl offers a radical alternative to the capitalist order, one that questions the very foundations of power, identity, and social value. By rejecting the prescribed frameworks of nonviolence that often dilute resistance into

[19] In particular, I refer to a statement by the Zapatista Army on 9 May 2014: https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/05/09/el-dolor-y-la-rabia/ and an article published 10 years later by Raúl Romero: https://kaosenlared.net/mexico-ezln-30-anos-de-rabia-digna/.

politically manageable forms of dissent, Nieva opens up a space for forms of struggle that are more disruptive, more authentic in their opposition to the prevailing norms. This is not to say that violence is glorified, but rather that the rejection of the status quo and the assertion of alternative possibilities must sometimes transcend conventional ethical boundaries if true change is to occur.

In this sense, the dengue girl's rage is emblematic not of a mere desire for personal redemption, but of the emergence of a new, collective vision. She becomes a symbol of a broader, more expansive resistance that seeks to liberate not only the individual but also the collective from the constraints of marginalization and oppression. The creative destruction of these constraints, encapsulated in the phrase «destrozándolo todo como solo los comienzos destrozan»[20] (IM: 158), points to the necessity of radical rupture as a means of forging new worlds—worlds in which dissent is not just a reaction, but a vital and visionary force capable of remaking the very structures that sought to exclude and degrade.

Through the dengue girl, Nieva ultimately suggests that rage, when channeled through a process of self-awareness and collective imagination, can become a transformative tool for social and political change. This transformation is not merely theoretical but points to the lived realities of those who exist on the margins, offering a critical reimagining of what it means to resist and what it takes to build a new world from the ruins of the old. The protagonist's journey underscores the importance of recognizing and embracing the subversive potential of emotions often deemed negative, as they can serve as the catalysts for the necessary upheavals that challenge the power structures that define and limit human existence.

[20] «destroying everything as only beginnings destroy» (my translation).

Works Cited

Armiero, Marco, *Wasteocene Stories from the Global Dump*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

Ceserani, Remo, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Editori Laterza.

Chakrabarty, Dipesh, "The Climate of History: Four Theses", *The University of Chicago Press Journals*, 35.2 (2009): 197-222.

Claeys, Gregory, *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Depotism Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

Didi-Huberman, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

Ejército Zapatista de Liberación Nacional, "El Dolor y La Rabia", *Enlace Zapatista*, April 18, 2015. https://enlacezapatsta.ezln.org.mx/2014/05/09/el-dolor-y-la-rabia/, web (last accessed 25/07/2025).

Fisher, Mark, *Capitalist Realism*. *Is There No Alternative?*, London, Zero Books, 2009.

Gelderloos, Peter, *How Nonviolence Protects the State*, Boston, South End Press, 2007.

Heffes, Gisela, *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2013.

Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2008.

Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Engl. tr. by Leon Roudiez, New York, Columbia University Press, 2024.

Levitas, Ruth, *Utopia as Method*, New York and London, Palgrave Macmillan, 2013.

Malvestio, Marco, "Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery", *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes*, 5.1 (2022): 24-38. https://doi.org/10.6092/issn.2612-0496/14532.

Macón, Cecilia, "Todo verdor desaparecerá. Agencia, crisis y dengue en *La infancia del mundo* de Michel Nieva", *Latin American Literary Review*, 51.23 (2024): 27-35. https://doi.org/10.26824/lalr.415.

Moylan, Tom, *Becoming Utopian. The Culture and Politics of Radical Transformation*, London, Bloomsbury Academic, 2021

Nieva, Michel, *La infancia del mundo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2023.

Nieva, Michel, *Ciencia ficción capitalista. Cómo los multimillonarios nos salvarán del fin del mundo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2024.

Palazzi, Franco, *La politica della rabbia. Per una balistica filosofica*, Milano, Nottetempo, 2021.
Rivera Garza, Cristina, *Ya para siempre enrabiadas, Granada, FLASH, 2022.*
Romero, Raúl. "México. EZLN: 30 Años de Rabia Digna." Kaosenlared, April 20, 2024. https://kaosenlared.net/mexico-ezln-30-anos-de-rabia-digna/, web (last accessed 25/07/2025).

The Author

Federica Moscatelli

Federica Moscatelli is a PhD candidate in World Literature and Postcolonial Studies at the University of Bologna. Her research interests include postcolonial studies, border studies, migration, and dystopian, post-apocalyptic, and ecodystopian literature. She has undertaken multiple periods of study and research in Mexico, France, and Chile. Her doctoral dissertation explores the reconstruction of alternative and communitarian future imaginaries in contemporary Hispano-American ecodystopian literature.

Email: federica.moscatelli7@unibo.it

The Article

Date sent: 30/04/2025
Date accepted: 31/08/2025
Date published: 30/11/2025

How to cite this article

Moscatelli, Federica, "Reclaiming Rage as Utopian Force: Exploring a Latin American Ecodystopia", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 261-280, http://betweenjournal.it/

Apocalyptic Immanence and Anthropocene Time

Florian Mussgnug

Abstract

This article explores the cultural influence of Frank Kermode's description of apocalyptic immanence in *The Sense of an Ending* (1966). I focus on Kermode's claim that human subject formation and human conceptions of cosmic time are mutually constituted through expectations of the End. I claim that a version of this dynamic is at play in the Anthropocene debate, where attention to planetary-scale agency has reoriented social routines and cognitive and affective configurations, and has extended the temporal dimensionality of epistemic practices. I pay specific attention to the positions of the Anthropocene Working Group (AWG) and to the work of historians Dipesh Chakrabarty and François Hartog. I suggest that Kermodian apocalyptic immanence can be effective where it serves to achieve political momentum. Also, at the level of conceptual analysis, it can help us make sense of the juxtaposition of geological, historical, and autobiographical timescales in Anthropocene thinking. However, its humanistic emphasis on the transhistorical self-sameness of the autological subject makes it a problematic conceptual tool.

Keywords

Anthropocene, Apocalypse, Eschatology, Fiction, Posthumanism, Planetary time, Subjectivity, Temporality

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6702

Apocalyptic Immanence and Anthropocene Time

Florian Mussgnug

In his seminal study of the apocalyptic imagination, *The Sense of an Ending* (1966), literary scholar Frank Kermode considers the modern fascination with rectilinear temporal cosmogonies. He explains how narratives of cosmic origin and apocalypse-to-come have provided solace and orientation at the level of individual lived experience, across periods and cultures:

> Men, like poets, rush 'into the middest', *in medias res*, when they are born; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems. The End they imagine will reflect their irreducibly intermediary preoccupations. (Kermode 1966: 7; italics in the original)

Kermode's analysis of the existential significance of eschatological thinking establishes a connection between the comparatively short span of a human life («in the middest») and the belief in a vast but temporarily finite universe. He argues that human subject formation and human conceptions of cosmic time are mutually constituted through expectations of the End. «We project ourselves – a small, humble elect, perhaps – past the End so as to see the structured whole, a thing we cannot do from our spot in the middle» (Kermode 1966: 8). In this article, I wish to suggest that a version of this attitude is at play in contemporary Anthropocene discourse. My claim goes against the widely held belief that all Anthropocene thinking is inherently anti-humanistic and post-anthropocentric, so, in the third part of the article, we are going to encounter some weighty objections. To begin, however, let me pay closer attention to Kermode's argument.[1]

[1] A version of this text was first presented in January 2025 at the University of Heidelberg's Käte Hamburger Centre for Apocalyptic and Post-Apocalyptic

Men in the Middle

Eschatology, for Kermode, is first and foremost an organizing structure and a configuration of affects. He notes that all natural modes of existence are limited and that, for this reason, human lives can only be lived in a syncopated temporality that sets the conscious and self-reflective individual at a remove from the time of the world. As humans, we are finite by virtue of the end that we meet when we perish. Death is the caesura that cuts us off from the great expanses of time that will follow our passing. Similarly, a sense of contingency surrounds the moment of our birth, when our coming into the world interrupts the flow of time that precedes us, splitting it into a before and an after. Between these two moments in time – birth and death – the serendipitous trajectory of our short, contingent lives appears insignificant, unless we succeed in filling it with wider meaning. For Kermode, this struggle to make finite existences meaningful finds expression in plotted stories, and in the idea that every human life has a temporal structure that is consonant with the origins and destiny of the world at large. «Men in the middest», he writes, «make considerable imaginative investments in coherent patterns which, by the provision of an end, make possible a satisfying consonance with the origins and with the middle» (Kermode 1966: 17).

It is important to note that Kermode is not exclusively concerned with religious belief systems. More accurately, he wishes to describe an organizing structure and affective configuration that apocalyptic Christianity shares with other fictions. From a narratological point of view, the differences between religious and secular versions of apocalyptic immanence weigh less heavily than their rhetorical similarities. «If I am right in my argument», Kermode writes, then the same «paradigmatic fiction ought to be visible in the theologians as well as in other spheres» (Kermode 1966: 24). Kermode points out that «men» [sic] derive satisfaction from imagining the temporal span of the world [*Weltzeit*] as finite, in accordance with the familiar patterns of their individual human lives [*Lebenszeit*].[2] Just as

Studies (CAPAS), on the occasion of the CAPAS Alumni Conference, "Sustainability and Apocalypse". I am grateful to the conference organisers and to all participants for their insights and probing questions. Special thanks go to Robert Folger, Teresa Heffernan, Christine Hentschel, Robert Kirsch, Tommy Lynch, Emily Ray, Amin Samman, Stephen Shapiro, Juliet Simpson, Mathias Thaler, and Paolo Vignolo.

[2] I take the concepts of world time [*Weltzeit*] and life time [*Lebenszeit*] from

importantly, the intensity and fullness of each person's lived experience are heightened by their propensity to imagine quotidian occurrences as harbingers («fictive concords») of world time: reverberations of cosmic origin or prefigurations of the end of history. In *The Sense of an Ending*, Kermode illustrates this desire for concordance with examples from Christian apocalypticism. More specifically, he focuses his attention on evangelical millenarian thinkers, who read the Biblical Book of Revelation as a prophetic anticipation of their own circumstances, whether personal or social. Kermode remarks that this particular variant of Christian eschatological thinking has moulded the contours of many contemporary orientations and debates. For the apocalyptic believer, world history, religious prophecy, and personal experience cohere as parts of a single, universal, apocalyptic plan. Present-day experiences and events are regarded, in the words of theologians Judith Kovacs and Christopher Rowland, as *actualizations* of Biblical prophecy: their meaningful alignment with the Book of Revelation affirms the lasting authority of a two-thousand-year-old narrative of end time (Kovacs and Rowland 2004: 7). According to Kermode, the same desire for a meaningful concordance of narratives of the personal and the universal can be found in modern secular and post-secular worldviews.

> It makes little difference – though it makes some – whether you believe the age of the world to be six thousand years or five thousand million years; whether you think time will have a stop or that the world is eternal; there is still a need to speak humanly of a life's importance in relation to it – a need in a moment of existence to belong, to be related to a beginning and an end. (Kermode 1966: 3-4)

Kermode's remark about the age of the world is significant, because it draws attention to the historical emergence of modern conceptions of planetary geological time from older theocentric or anthropocentric cosmogonies. Eschatological longing, Kermode writes, is a peculiarity of the human imagination: we can only «make sense of the past as of a book or a psalm we have read or recited, and of the present as a book the seals of which we shall see opened; the only way to do this is to project fears and guesses and inferences from the past into the future» (Kermode 1966: 96). Kermode's image of the book is important here, since it contains the con-

Blumenberg 2001. For an illuminating discussion of Hans Blumenberg's philosophy of history, see Nicholls 2015.

ceptual core of his argument. When we read a European-language novel (in paper copy, from beginning to end, in the right order, and for the first time), everything to the left of our bookmark is remembered as having taken place in the past. By contrast, everything to the right of our bookmark is already written, but not yet know to us. This creates a productive tension between the reader's own lived experience, the past tense of the fictional narrative, the reader's expectation of a future reading experience, and the reader's awareness of a fictional future that is already written. Narratologist Peter Brooks observes:

> If the past is to be read as present, it is a curious present that we know to be past in relation to a future we know to be already in place, already in wait for us to reach it. Perhaps we would do best to speak of the *anticipation of retrospection*, as our chief tool in making sense of narrative, the master trope of its strange logic. (Brooks 1984: 23; italics in the original text)

Kermode's analysis of apocalyptic immanence is based on a similar understanding of narrative temporality. He claims that our fascination with apocalyptic prophecy and our enjoyment of fiction are equally derived from the expectation of a future that we know is already written. For Kermode, this expectation also informs our thinking about geological time. The history of our planet becomes meaningful to us, like any fictional narrative written in the past tense, only at the moment in which we are able to relate it to our present, in a conscious effort that philosopher Paul Ricœur has called «presentification» (Ricoeur 1988: 66). Similarly, our interest in the (planetary) future is motivated by a desire to give meaningful shape to the present: to *unveil* its definitive form, as we might put it with attention to the etymology of the Greek verb *apokalyptein*. According to Kermode, none of these temporal contexts can escape the human propensity to assume that «one's own time [stands] in an extraordinary relation to it» (Kermode 1966: 94).

Anthropocene Timescales

The Sense of an Ending does not devote much attention to experiences and representations of geological time. Nevertheless, I wish to suggest that Kermode's argument is relevant to contemporary debates about multiscalar temporal thinking in the Anthropocene. As will become evident in the next section of this article, Kermode's description of the formation

of human subjectivity through an imaginative engagement with vast, but finite temporal scales can shed light on the conflation of geological, historical, and autobiographical temporalities in Anthropocene discourse. More specifically, Kermode's definition of apocalyptic immanence can be used to motivate a critique of what geographer Kathryn Yusoff has called the epistemological anthropocentrism of hegemonic geological thinking or, in her words, «life's positioning against a geologic backdrop» and its tendency to narrate itself as «contrapuntal to all that it wilfully puts itself apart from» (Yusoff 2024: 40). In a nutshell: critical engagement with the largely unacknowledged presence, in Anthropocene discourse, of Kermodian strategies of subject formation through apocalyptic immanence, puts us in a better position to expose and challenge the hierarchies of privilege that are constructed and maintained when "man in the middle" is conceptualized as a geological agent. Let me unpack this claim.

For many years, Earth scientists disagreed about how to date the beginning of the Anthropocene. They are now debating whether the term refers to a diachronous geological *event*, or should not be used at all (Walker et al. 2024). Atmospheric chemist Paul Crutzen, who coined the word "Anthropocene" in the early months of the symbolically portentous year 2000, argued that the "Age of Man" was the latest epoch in Earth's long history, and believed that it had begun with the Industrial Revolution. Others have argued that the Anthropocene should be dated from the invention of agriculture, the colonial expansion of Europe, or the first testing of the atomic bomb. In 2009, a multidisciplinary team of experts, the Anthropocene Working Group (AWG), was charged with formalising the Anthropocene in the geologic time scale, and concluded, after fifteen years of deliberation, that Earth's most recent geological epoch started in 1952 and that its origins were marked by the presence of radiogenic fall-out (from nuclear warfare, nuclear weapons testing, and radioactive waste) and by a rapid increase in anthropogenic indicators: human population growth, water usage, transportation, technology, greenhouse gases, surface temperature, and so on. For the AWG, the birth of the Anthropocene was therefore coextensive with the Great Acceleration, a mid-century period of unprecedented surge in demographics and global socioeconomic activity[3]. Dismissing all alternative earlier suggested start dates, the members of the AWG thus opted for the hypothesis which fixed the beginning of the "Age of Man" in closest proximity with *their* present. In this way, they established a Kermo-

[3] Cf. McNeill and Engelke 2016.

dian relation of consonance between the temporal scales of planetary deep time and a historical past that remains intimately connected with what Kermode would have called our "intermediary preoccupations". Simply put, the members of the AWG decided to inject debates about planetary time with a sense of political urgency that is characteristic of present-day political, economic, technological, and cultural affairs. In Kermode's terms, they chose to maintain an age-old human habit of «look[ing] at the whole picture from your place in the middest» (Kermode 1966: 74).

Let us consider the consequences of the AWG's decision, at the level of affective orientation. In order to make sense of the world, Kermode writes, we must «experience that concordance of beginning, middle, and end, which is the essence of our explanatory fictions» (Kermode 1966: 35-36). So let me start from my own beginning. I was born in 1974, when the world as we know it, the Holocene, was ending. It had already been ending for twenty-two years, or perhaps for much longer. And it still is. Like you, I am a child of the Anthropocene. On a geological scale, we were all born together, at the same turning point in planetary history, when humans came to dominate the Earth System to such an extent that our collective impact is now comparable to that of large-scale geological forces. We came into this world in the middle of a planetary crisis, and found ourselves surrounded – as political philosopher Antonio Gramsci put it in different context – by the «morbid symptoms» of an age in which «the old is dying and the new cannot be born» (Gramsci 1971: 276). Every person who is alive today has experienced the waning of the mild and relatively stable climatic conditions of the Holocene, an epoch that proved particularly favourable to the growth and proliferation of our species. Similarly, every person who is alive today, if they do not wish to turn a blind eye, may readily observe the advent of a new and different world: an age of tremendous heat and rising sea levels, mass extinctions, extreme weather events, and climatic unpredictability; an era when hotter temperatures, combined with more intense humidity, will make many parts of the globe uninhabitable for future humans. We are already *in* this crisis together, and – whether we choose to call it an ongoing, diachronous geological event, or define it as the beginning of a new geological epoch – the experience of the Anthropocene marks the end of long-lasting and complex social forms that we habitually identify with being human.

In March 2024, the International Union of Geological Sciences (IUGS) rejected the AWG's recommendation to include the Anthropocene as an epoch in the Geologic time scale. This binding vote by the IUGS Union's Subcommission on Quaternary Stratigraphy came as a surprise to many,

and has caused furious disappointment among some members of the AWG. Unless you are a geologist or stratigrapher, however, I suspect that it will have little impact on your thinking, affective orientation, or professional practice. After all, discussions about the "Age of Man" have long moved beyond their original disciplinary context. For more than twenty years, the Anthropocene has enjoyed multiple parallel lives, in the words of historian Dipesh Chakrabarty: «a scientific life involving measurements and debates among qualified scientists, and a more popular life as a moral-political issue» (Chakrabarty 2021: 158). While Earth scientists argued over the proper designation and historical beginning of the Anthropocene, artists, policymakers, activists, and researchers in the humanities and social sciences have focused their attention on questions of individual and collective responsibility, solidarity and care, political action, and environmental justice. As literary scholar Pieter Vermeulen pointed out, Anthropocene discourse is characterised by an «inevitable slippage between painstakingly established scientific facts and deeply-felt value commitments, between patient description and an urgent need to act» (Vermeulen 2020: 6). Beyond their areas of specialist expertise, earth and life scientists have shown a growing interest in political, economic, and cultural processes, in a manner that cuts across established disciplinary boundaries. Critics of the term "Anthropocene" have coined a variety of neologisms – Capitalocene, Plantationocene, Chtulucene, Necrocene, Wasteocene, and so on – which, according to them, offer a more accurate and nuanced description of the "human age" and of its destructive political, economic, and social forces. «There are many Anthropocenes out there», writes geologist Jan Zalasiewicz, «used for different purposes along different lines of logic in different disciplines» (Zalasiewicz 2017: 124).

This widening multidisciplinary scope of the Anthropocene debate has heightened its Kermodian mood of apocalyptic immanence. As we have seen, researchers in the Earth Sciences were in disagreement, until the binding vote of March 2024, over how to define the Anthropocene and when to date its beginning. By contrast, Anthropocene thinkers in the arts and humanities and in the social and historical sciences typically see *themselves* at a critically important temporal turning point: not merely at the end of a historical period, but also at a climactic moment in geological deep time. In this way, the Anthropocene debate has fostered a version of the cognitive and affective orientation of which Kermode observes that «it is not merely the remnant of time that has eschatological import; the whole of history, and the progress of the individual life, have it also, as a benefaction from the End, now immanent» (Kermode 1966: 25). Consider, for

example, the intrusion of epochal thought upon quotidian narratives of life and loss. As historian of science Zoltán Boldizsár Simon has pointed out, «epochal thought is emerging today in a way that was simply inconceivable before human capacities came to be perceived in terms of a planetary-scale agency» (Simon 2020: 2). Anthropocene thinking confounds our social routines and cognitive and affective orientations, and has extended the temporal dimensionality of our epistemic practices. Human geographer Andreas Malm, for instance, urges his readers to abandon established categories of temporal thinking and to define the meaning of concepts such as resilience and sustainability on a planetary scale. The global warming that is felt today, he writes, is the result of human actions *in the past*: it is the effect of a particular, ongoing phase in human history – the birth and growth of the fossil economy – whose devastating environmental consequences are becoming deeper, clearer and more frequent over time. Similarly, our growing political awareness of climate change, in the present, is necessarily directed *towards the future*, when the catastrophic impact of our own actions will be more acutely felt, but when the chances for organized, collective resistance will have dwindled. Faced with this temporal discordance, Malm concludes that political activism is best served by *diachronic* conceptual maps that mark out the colliding forces of nature and society across recent human history and in relation to planetary deep time:

> There is no synchronicity in climate change. Now more than ever, we inhabit the diachronic, the discordant, the inchoate. […] History has sprung alive, through a nature that has done likewise. We are only in the very early stages, but already our daily life, our psychic experience, our cultural responses, even our politics show signs of being sucked back by planetary forces into the hole of time, the present dissolving into past and future alike. (Malm 2018: 11)

In the same vein, literary scholar Karen Pinkus has suggested that climate change is causing a tectonic shift in values, political beliefs, and personal orientations and that the sheer speed of this process is having a profound impact on our lives. Experiences of temporal disruption, she observes, are turning generations against each other, and are pitting those who existed before climate change against the young, who are born into a world that is already shaped by global heating.

> Whether we experience guilt, anxiety, or no affective response whatsoever, we humans now find ourselves on one side of an ever-

> enlarging crevasse that is opening in the earth and dividing us from our former selves and others who existed before climate change (that is, for my purposes, before circa 2000 when the idea became broadly and widely popularized). What began as a fracture only a few decades ago has now begun to pull apart so rapidly that we are fast losing sight of the other side. (Pinkus 2023: 2)

In literary and cultural studies, Pinkus writes, this budding sense of estrangement from the past has produced an anxious attachment to the contemporary and a lack of attention to older aesthetic forms. At a more general level, we can observe that Malm's description of a temporal vortex and Pinkus's image of an ever-enlarging crevasse in time serve to highlight the violent juxtaposition of geological, anthropological, and autobiographical scales in Anthropocene discourse.

Traces of Kermodian apocalyptic immanence also feature in the works of distinguished historians, who have analyzed the relation between historical and planetary time in the Anthropocene. In *Chronos: The West Confronts Time* (2022) François Hartog suggests that Anthropocene thinking has disrupted a previously hegemonic regime of historicity, presentism, which he claims arose in the second half of the Twentieth Century, and which was characterised by an exclusive attention to urgently pressing crises, at the expense of more complex, temporally protracted forms of progressive transformation. In Hartog's words, «what the present – the omnipresent – needs, it manufactures, appropriating the orders of an available past and future so as to produce its own – first on a daily basis, then each instant, then continuously» (2022: 194-195). By contrast, the advent of the Anthropocene has drawn our collective attention to vertiginous, non-anthropocentric temporal scales – «chronos time, nothing but chronos, that amounts to millions and billions of years» – whose sheer magnitude «burst[s] the presentist bubble» (Hartog 2022: 209). Hartog describes this encounter with the mind-boggling vastness of planetary deep time as an abrupt shift from *kairos* (providential time) to *chronos* (calendar time). From a Kermodian perspective, however, we may observe that the idea of a long, uneventful future-without-us («millions and billions of years») can also be said to function, at an existential level, as an apocalyptic projection of human finitude upon the empty canvass of a purely fictive cosmic temporality. We can relate this claim to an influential argument that has been made by historian Dipesh Chakrabarty in *The Climate of History in a Planetary Age* (2021):

> The Anthropocene requires us to think on the two vastly different scales of time that earth history and world history respectively involve: the tens of millions of years that a geological epoch usually encompasses […] versus the five hundred years at most that can be said to constitute the history of capitalism. Yet in most discussions of the Anthropocene, questions of geological time fall out of view, and the time of human world history comes to predominate. (Chakrabarty 2021: 156)

Chakrabarty's verdict underpins his critique of disciplinary norms and political priorities. In part two of his book, Chakrabarty points a finger at the political leaders of affluent democracies in the Global North, whose environmental policies appear to be dominated by what literary scholar Emily Apter has called «small p politics» (Apter 2018: 9): strategies that are focused on adaptation and that seek to protect local and national interests. Where geological time falls out of view, Chakrabarty insists, attention and recourses are focused on short-term futures, and the pursuit of sustainability becomes a political and managerial challenge: a structural condition of twenty-first century societies, which needs to be succumbed or navigated, but cannot overcome.

Chakrabarty's critique of political short-termism is persuasive, but it should not distract us from the Kermodian long-termism that underlies his theoretical understanding of Anthropocene time. A mood of apocalyptic immanence permeates Chakrabarty's thinking, just as much as Hartog's idea of a shift from kairotic time to «chronos time, nothing but chronos». As I hope to have shown, Kermodian attitudes prevail in the Anthropocene debate, even if they are not always overtly acknowledged. In the third and final part of the article, we will discuss what makes these attitudes problematic.

Anthropocene Experience

It is time to consider some important objections to Kermodian apocalyptic immanence. Distinguished scholars in the humanities and social sciences have argued that the advent of Anthropocene thinking marks a powerful challenge to humanistic and anthropocentric conceptions of history and society. The Anthropocene, writes literary historian Jeremy Davies, «is not an anthropocentric concept, nor one that separates humankind from the rest of nature» (Davies 2016: 76). As philosopher Travis Holloway points out, Enlightenment-inspired references to a «common or collective notion of *hu-*

mankind are, for the most part, absent [from the humanities] in our own era», as a result of the growing influence of anti-universalist traditions of thought, for example, in feminist, queer, and postcolonial studies (Holloway 2022: 5). Against this background, the Anthropocene debate has appeared to many like an unwelcome resurgence of universalistic and Eurocentric worldviews. Historian of consciousness Donna Haraway, to name but one influential figure, has argued that the term "Anthropocene" is a misnomer, because of its invocation of a single human collective (Haraway 2016). According to this argument, "Anthropocene" fosters a problematic sense of human superiority and fails to acknowledge inequalities, patterns of structural violence, and socially constructed hierarchies of race, gender, class, and ability. Species thinking and proclamations of human self-sovereignty seem ill suited for an age when, in the words of cultural theorist Ian Baucom, «the situation of the human [is] both collapsing inward and exploding outward, veering simultaneously synaptic and planetary» (Baucom 2020: 43).

In a different, but related context, critics of apocalyptic thinking have pointed out that the eschatological imagination, with its characteristic focus on the cleansing of human guilt, is structurally anthropocentric, and therefore politically ineffective. Literary scholar Greg Garrard, for instance, claims that apocalypse literature is complicit with the imaginative traditions of Eurocentric humanism, and that both worldviews share a tendency to reduce complex issues to a «monocausal crisis involving conflicts between recognizably opposed groups» (Garrard 2011: 105). Literary critic Astrid Bracke elaborates on this idea in her work on British climate fiction, when she reminds her readers that «human minds are best at grasping events and environments on a medium scale» (Bracke 2018: 27). Apocalyptic storytelling, according to Bracke, is hampered by a shortfall of the human imagination, and by our inability to conceive and represent non-anthropocentric geological and climactic timescales. Much environmental damage happens at a scale that cannot be fully expressed by traditional modes of literary representation, including modern, secular apocalypse fiction. As ecocritic Timothy Clark has explained, this relation between individual, observable causes and vast planetary effects marks a stark challenge to anthropocentric narratives: «issues such as global warming or ocean acidification, so overwhelming in scale, can threaten to dwarf any individual or state action, even as both phenomena cannot immediately be seen, localised, or in many cases, even acknowledged» (Clark 2019: 38).

Against this background, the heuristic power and political appeal of Kermodian humanism seem questionable. As we have seen, Kermode's definition of apocalyptic immanence is based on a distinction between

personal and cosmic time. In the context of the unfolding planetary crisis, this distinction seems especially relevant to the experiences of a relatively privileged minority of the human world population: planetary elites, upwardly mobile middle classes, and, more generally, inhabitants of the Global. These groups share a more or less rudimentary understanding of climate science, but may have felt, until now, relatively safe from the most catastrophic effects of planetary heating. Environmental collapse has featured in their lives – in "our lives" – as an inconvenience, a hypothesis about the future, as news from more vulnerable regions of the world, or through the reassuring lens of popular fiction, where narratives of social collapse and mass death go hand in hand with an almost paradoxical optimism about personal futures. (According to a frequently cited *bon mot*, planetary elites ("we") find it easier to fantasise about the end of the world than to imagine new forms of political and social organisation that would strip us of our familiar, quotidian privileges and comforts; Žižek 2010: x.) From this perspective, it makes sense to describe our personal engagement with the climate crisis as a form of apocalyptic immanence: an imaginative investment in a catastrophic planetary future that can be clearly predicted, but which is not, as yet, manifest in our daily lives. The picture changes completely, however, when we consider the experiences of less privileged human communities, particularly in the Global South. Here, the notion of apocalyptic immanence seems largely irrelevant, because global heating is already experienced in the present, as a concrete and urgent practical problem and as an existential challenge.

As we have seen, Kermode defines apocalyptic immanence as a conscious and self-reflective effort to establish a relation of consonance between two different temporal scales: the personal and the cosmic. This effort is described by Kermode, in the language of Christian eschatology, as a desire to make the cosmic scale *visible*. Again, we can note some important similarities between Kermode's approach to apocalyptic thinking and the claims of influential theorists of the Anthropocene, who have insisted that geological time cannot be experienced directly. On a human scale, geological events do not appear as points in time, but are experienced as protracted, agonising periods of unpredictability, fear, and loss. Literary scholar and environmental philosopher Timothy Morton puts this very nicely in his most famous book, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (2013):

> The spooky thing is, we discover global warming precisely when it's already here. It is like realising that for some time you have been

> conducting your business in the expanding sphere of a slow-motion nuclear bomb. You have a few seconds for amazement as the fantasy that you inhabited a neat, seamless little world melts away. All those apocalyptic narratives of doom about the "end of the world" are, from this point of view, part of the problem, not part of the solution. (Morton 2013: 103)

At one level, it seems to me that Morton is exactly right here. Consider, for example, the speed at which the oceans of the world are warming. This change in temperature is destroying marine biodiversity and speeding up the melting of ice sheets in Greenland and Antarctica. But consider also the many direct human experiences that arise from these temporally protracted transformative processes. Warmer oceans are absorbing less heat from the atmosphere, which increases the likelihood of heat waves, wildfires, and droughts. In Earth's most vulnerable regions – the «tropic of chaos», as journalist Christian Parenti (2011) has memorably called them – complex feedback loops are causing natural disasters with increasing frequency. Sea-level rise and floods are destroying farmland and human habitations, and cause crop failure, famine, and violent conflicts. In turn, these negative circumstances force large numbers of climate refugees to abandon their homes and are likely to leave millions displaced before the end of the current century (Vince 2023). Meanwhile, in more affluent communities, lifestyles that would have seemed normal and unproblematic twenty years ago are beginning to look untenable. Social arrangements and economic systems that were taken for granted by earlier generations appear insufficient, inadequate, or unsustainable. The pressures of a rapidly heating planet are forcing us to reconsider the meaning of individual freedom and collective obligation, for example in the context of procreative choices and parental responsibility, meat consumption, and travel. Morton invites us to consider these complex, combined and uneven processes as constituent parts of a single, temporarily protracted geological climax, which remains invisible to us in its entirety. But why would such a perspective help us achieve moral and political clarity? The Anthropocene is patchy and uneven, as anthropologist Anna Tsing has shown in her influential work on the syncopated and juxtaposed temporalities of biological and economic growth and decay (Tsing et al. 2024). So, what do we gain from imagining it as an immanent apocalypse, rather than a vast and growing set of imminent threats and challenges?

Conclusions

We have seen how attention to geological time can serve to decentre humanistic traditions of thought and normative accounts of *anthropos*, of which philosopher Rosi Braidotti has trenchantly remarked that «the allegedly abstract ideal of Man as a symbol of classical Humanity is very much a male of the species: it is a he. Moreover, he is white, European, handsome and able-bodied; of his sexuality nothing much can be guessed» (Braidotti 2013: 24). But this is only one side of the story. Just as importantly, Kermodian apocalyptic immanence, with its characteristic emphasis on the fictive consonance of geological, historical, and autobiographical time, may be described as a narcissistic re-framing of liberal subjectivity, which stands in the way of heterogeneous communities of care and collective struggles for transnational and intergenerational climate justice. In this context, it is worth pointing out that Kermode's "man in the middle" bears a striking resemblance with the autological subject: a figure that has been defined by anthropologist Elizabeth Povinelli in *The Empire of Love* (2006). As Povinelli explains, theories and narratives of autological subjectivity, in the Anthropocene, aim to naturalise the abstract, interchangeable, and autonomous self and its constitutive dependence on practices of social constraint that are historically vast. For Povinelli, such figurations of self-sameness are actively brought into existence by constitutive acts of chrono-biopolitical violence, for example in settler colonialism. Here, the affirmation of autological subjectivity syncopates the flow of time and thereby constructs (and expels) alterity, both in the past (indigeneity) and in the future (the foreigner as migrant). In order to resists this ideological framework, Povinelli suggests, we must learn to read autological subjectivity critically, as a reverberation of what she calls «the governance of the prior». According to Povinelli, the birth of the Anthropocene is not a lapse from historical, human time, but an «ongoing ancestral catastrophe», a result of historically specific gestures of chrono-biopolitical violence, which, through endless repetition, naturalise hegemonic power (Povinelli 2021: IX). A detailed, comparative analysis of Kermode's and Povinelli's theories of subjectivity would exceed the scope of this contribution. But it seems important to stress, in conclusion, that attention to apocalyptic immanence can only be heuristically enabling, from the perspective of progressive politics and the collective struggle for planetary health, if it remains critically focused on the historically specific patterns of its emergence.

Works Cited

Apter, Emily, *Unexceptional Politics: On Obstruction, Impasse, and the Impolitic*, London-New York, Verso, 2018.

Baucom, Ian, *History 4° Celsius: Search for a Method in the Age of the Anthropocene*, Durham NC, Duke University Press, 2020.

Blumenberg, Hans, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

Bracke, Astrid, *Climate Crisis and the 21st-Century British Novel*, London – New York, Bloomsbury, 2018.

Brooks, Peter, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York, Knopf, 1984.

Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, Cambridge, Polity, 2013.

Chakrabarty, Dipesh, *The Climate of History in a Planetary Age*, Chicago, University of Chicago Press, 2021.

Clark, Timothy, *The Value of Ecocriticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

Davies, Jeremy, *The Birth of the Anthropocene*, Oakland CA, University of California Press, 2016.

Garrard, Greg, *Ecocriticism*, London, Routledge, 2004.

Gramsci, Antonio, *I quaderni dal carcere* (1948-1951), Eng. tr. (partial), *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, Ed. and transl. by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell-Smith, London, Lawrence & Wishart, 1971.

Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham NC, Duke University Press, 2016.

Hartog, François, *Chronos: The West Confronts Time*, translated by S. R. Gilbert, New York, Columbia University Press, 2022.

Kermode, Frank, *The Sense of and Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1966.

Kovacs, Judith – Rowland, Christopher, *Revelation: The Apocalypse of Jesus Christ*, Oxford, Blackwell, 2004.

Malm, Andreas, *The Progress of the Storm: Nature and Society in a Warming World*, London – New York, Verso, 2018.

McNeill, John Robert – Engelke, Peter, *The Great Acceleration: An Environmental History of the Anthropocene since 1945*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2016.

Morton, Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

Morton, Timothy, *Humankind: Solidarity with Nonhuman People*, London – New York, Verso, 2017.
Nancy, Jean-Luc, *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*, translated by Charlotte Mandell, New York, Fordham University Press, 2015.
Nicholls, Angus, *Myth and the Human Sciences: Hans Blumenberg's Theory of Myth*, London and New York, Routledge, 2015.
Parenti, Christian, *Tropic of Chaos: Climate change and the new geography of violence*, New York, Nation Books, 2011.
Pinkus, Karen, *Subsurface*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2023.
Povinelli, Elisabeth A., *The Empire of Love: Towards a Theory of Intimacy, Genealogy, and Carnality*, Durham (NC), Duke University Press, 2006.
Povinelli, Elisabeth A., *Between Gaia and Ground: Four Axioms of Existence*, Durham (NC), Duke University Press, 2021.
Ricœur, Paul, *Temps et Récit* (1985), Eng. tr. *Time and Narrative*, Volume 2, by Kathleen Blamey and David Pellauer, Chicago, Chicago University Press, 1988.
Simon, Zoltán Boldizsár, *The Epochal Event: Transformations in the Entangled Human, Technological, and Natural Worlds*, London, Palgrave Macmillan, 2020.
Tsing, Anna Lowenhaupt – Deger, Jennifer – Keleman Saxen, Alder – Zhou, Feifei, *Field Guide to the Patchy Anthropocene: The New Nature*, Stanford, California, Stanford University Press, 2024.
Vermeulen, Pieter, *Literature and the Anthropocene*, London – New York, Routledge, 2020.
Vince, Gaia, *Nomad Century: How to Survive the Climate Upheaval*, London, Penguin, 2023.
Walker, Michael J. C., et al., "The Anthropocene is best understood as an ongoing, intensifying, diachronous event", *Boreas*, 53 (1): 2024: 1-3.
Yusoff, Kathryn, *Geologic Life. Inhuman Intimacies and the Geophysics of Race*, Durham NC, Duke University Press, 2024.
Zalasiewicz, Jan, "The Extraordinary Strata of the Anthropocene", *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*, Eds. Serpil Oppermann – Serenella Iovino, Lanham MD, Rowman and Littlefield, 2017: 115-132.
Žižek, Slavoj, *Living in the End Times*, London, Verso, 2010.

The Author

Florian Mussgnug is Professor of Comparative Literature and Italian Studies at University College London and Vice Dean International in the Faculty of Arts and Humanities. He holds a professorial double appointment at Roma Tre University (2021-2027) and is a permanent research associate at the University of Heidelberg's Käte Hamburger Centre for Apocalyptic and Post-Apocalyptic Studies (CAPAS). He also serves as Chair of Publications at the British School at Rome. In spring 2022, he was elected to a life membership of Academia Europaea.

Email: f.mussgnug@ucl.ac.uk

The Article

Date sent: 30/04/2025
Date accepted: 31/08/2025
Date published: 30/11/2025

How to cite this article

Mussgnug, Florian, "Apocalyptic Immanence and Anthropocene Time", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025) : 281-298, http://betweenjournal.it/

An Island in the Dead Sea of Adults. *Bambini bonsai* by Zanotti

Michele Paolo

Abstract

This study analyzes the apocalyptic scenario of *Bambini bonsai* (2010). The aim is to demonstrate how Zanotti uses the coordinates of catastrophic narrative to set in motion the adventures of his Bildungsroman. Through a comparison with Pugno's nearly contemporary *Sirene* (2007), this essay investigates an original application of Calvino's lesson on the use of the child character as an allegory of a forward leap. Furthermore, drawing on recent contributions by Giglioli, Jedlowski, and Micali, Zanotti's novel will be framed as a contemporary *conte sociologique*, one that outlines the recipe for surviving «not so much "at" the End as "in" the End»: specifically, that of the post-adolescent no future.

Keywords

Post-apocalyptic narratives, The Shadow Line, Contes sociologiques, Contemporary Italian literature, Laura Pugno

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6602

Un'isola nel mar morto degli adulti. Su *Bambini bonsai* di Zanotti

Michele Paolo

Il mare, uno straniamento

Durante la sua prima notte fuori casa Pepe non riesce a prendere sonno. Il protagonista di *Bambini bonsai* (Zanotti 2010; d'ora in poi BB) ha appena abbandonato la baraccopoli in cui è cresciuto: obbedendo al richiamo della pioggia, ha imbottito il suo giubbotto, preso per mano la piccola Primavera e si è lasciato trascinare dalle orde degli altri bambini. Una volta al sicuro però, nonostante la stanchezza per la lunga fuga sotto i tuoni e il nubifragio, continua a rigirarsi inquieto, accucciato dentro un'auto abbandonata, mentre Primavera dorme placidamente. Non è solo l'adrenalina, e sicuramente non si tratta della nostalgia di casa. Il fastidio viene da fuori: è un suono fastidioso, basso e regolare, come un barrito. Questo strano rimbombo prosegue anche il giorno dopo. Pepe prova a illudersi che possa essere uno strano effetto del vento, ma ben presto nella sua mente prende forma la minacciosa immagine di un mostro. Primavera non può essere d'alcun aiuto, tanto più che non sembra essersi accorta di nulla; e comunque Pepe ha deciso di imporsi il ruolo di fratello maggiore. Guardingo, avanzando cauto e armato di crick, Pepe attraversa le strade abbandonate, fino a spuntare in uno spazio aperto cinto da un porticato. Lì trova altri bambini, altrettanto angosciati:

> Si tenevano stretti alle colonne, forse proprio per proteggersi dal barrito, che, rimbombando nel chiuso delle piazzette, era tornato potente come di notte, anche se era più ruggito che barrito, a pensarci, o meglio ruggito sì ma non del tutto, ruggito più profondo del regolare, così che ricadevo a passare in rassegna gli animali che i programmi-natura non avevano fatto in tempo a documentare. In qualunque modo uno la prende, si arriva sempre al tirannosauro. (BB: 101)

Pepe afferra Primavera e inizia a correre, cercando di mettere quanta più strada possibile tra sé e il mostro, fino ad approdare «a un'area che aveva l'aria di essere stata presa di mira dai fulmini: i pini marittimi erano esplosi, le auto si erano congiunte all'asfalto in un lungo abbraccio di pneumatici fusi» (BB: 102). Qui il barrito rimbomba anche più forte. Primavera però non ha più intenzione di scappare:

> «Sì, sono stanca» mi disse accigliata. «Sono stanca perché non mi dici mai niente».
> «Eh?»
> «Ti senti tanto grande, ma guarda che l'ho capito sai da cosa stai scappando. È di là».
> [...] «Senti... scusa se... Ma non hai paura?»
> «No. Pena».
> «Pena? E perché?»
> «Perché sta morendo. Star morendo è peggio che essere morti. Si sta male» (BB: 103)

Il vento infuria nello spazio aperto, la pioggia frusta «le ginocchia sporgenti della nostra infanzia» (BB: 104): così i bambini prendono coscienza della morte. Sporgendosi ai bordi di una gigantesca voragine, le bande randagie si uniscono in un religioso silenzio:

> 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 rattrappita 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 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. (BB: 105)

Nero massiccio di fanghiglia, rifiuti e bitume, costellato di relitti e fuochi fatui, davanti a Pepe si allarga il mare. Non è altro che una cupa distesa dai riflessi corrosivi e cancerogeni; ma per i bambini è innanzitutto il prodotto delle scelte scriteriate compiute dagli adulti. È quindi del tutto naturale per i bambini bonsai offrire doni preziosi al pachiderma in agonia: «Tutti iniziarono a gettare qualcosa in mare, una collanina, un paio di stivaletti di ricambio, i giocattoli preferiti da cui non ci si separa mai, un berretto che, respinto dal vento, mi arrivò dritto in faccia» (BB: 106).

A partire da Senofonte, il culmine di ogni anabasi è il mare (Panella 2016: 234). Ma in *Bambini bonsai* questa meta rappresenta un limite invalicabile: nel corso del romanzo nessuno dei bambini è in grado financo di pronunciarne il nome. Il mare come orizzonte tanto vicino quanto estraneo lo si ritrova nei romanzi calviniani, in cui il paesaggio ligure è sempre presentato in verticale. Il mare in fondo, la città che sale dal lungomare turistico all'intrico del centro storico, la zona coltivata a mezz'altezza, i boschi e i monti: in questo sistema spaziale è chiaro che «il mare non può essere inteso come spazio privilegiato dello spostamento romanzesco del viaggio (orizzontale), in quanto non è altro che uno dei due estremi di un sistema verticale. In altre parole, non si può andare oltre il mare perché il mare è già un punto limite, un orizzonte leopardiano […]» (Zanotti 2000: 130). Il mare morente è l'immagine eloquente dell'ambiente catastrofico di *Bambini bonsai*, ancor più dell'estinzione degli animali, del diluvio rituale o del sole implacabile. La natura, quando non appare come discarica, assume i colori sbiaditi di uno sfondo da teatro, come la nuova serra che spunta in chiusura al romanzo: «Sulle facciate delle case sono dipinti balconi e gerani e pitosfori che non esistono più. Le acque del porto non sono veramente mare, appartengono piuttosto alla famiglia delle fontane e delle piscine» (BB: 126). La vita naturale è esautorata, quel che resta è solo carta da parati, artifici, squallidi trucchi. O le parole: il mare può sopravvivere al più in quanto metafora. Ma anche in questa forma, la sua condizione rimane fosca: quando il palazzo di Petronella si trasforma in un paese dei balocchi, in mezzo ai giochi e ai balli, all'improvviso i bambini si sentono sazi, affaticati, come fossero immersi

> 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. (BB: 185)

Il riferimento ai Sargassi è un evidente omaggio alla letteratura avventurosa; ma non solo: al pari del mare-discarica in agonia, rappresenta un'immagine altrettanto inesorabile di sofferenza. Non è possibile insomma altra condizione, metaforica o letterale, in un tale scenario. Così, quando nel finale Pepe strappa l'amata Sofia dalla sua prigione di cristallo, è verso il mare che cerca di portarla, ed è davanti al mare che lei inevitabilmente morirà: «Mi sembravi entusiasta di questo futuro, mi sembravi felice del mare da come agitavi le gambette, da come agitavi le manine alla salsedine. Mentre in realtà ero io che non ci stavo capendo niente […]» (BB: 228).

La possibilità di un'isola

La rappresentazione del mare costituisce una delle migliori figure di straniamento di *Bambini bonsai*. Scaffai (2019: 32) la esalta come una delle formidabili espressioni di cui può essere capace la letteratura, per la sua capacità di evocare «una questione di attualità (le alluvioni che hanno colpito Genova e la Liguria in anni recenti), ma al tempo stesso trasmette[re] un contenuto esistenziale». Paolo Lago (cfr. 2020) annovera il romanzo di Zanotti all'interno di una geopoetica contemporanea delle catastrofi ambientali, fino a riconoscere nelle figure evanescenti dei bambini bonsai l'incarnazione dei migranti climatici «in viaggio per raggiungere un luogo fantastico e utopistico»: da questo punto di vista la valigia da Mary Poppins di Petronella rappresenterebbe «una espansione metonimica del viaggio del migrante» (*ibidem*). Nello scrivere il suo romanzo tuttavia, non sembra che Zanotti avesse in mente le problematiche migratorie; anzi, nell'intervista ad Ana Ciurans pare schermirsi: «Confesso che la mia mancanza di "impegno" in questo romanzo pesava anche a me mentre lo scrivevo. Ogni tanto mi veniva da pensare che fosse un giocattolo lussuoso» (cfr. Zanotti 2017: 261). E poco dopo aggiunge che, se dovesse prendere in considerazione l'impegno sociale, «mi verrebbe molto più naturale scrivere un saggio (quando avevo scritto un saggio sulla storia dell'omosessualità per Fazi lo avvertivo come un'azione molto più diretta e necessaria sulla società italiana)»[1]. Daniele Giglioli ritiene che la catastrofe climatica a Zanotti non interessi poi tanto, se non come tappeto su cui far scatenare i suoi bambini – e coglie in pieno il punto: «se ne vada pure in malora il mondo intero se questo può fornire lo spunto di una storia, di questa storia, dove l'universo degli adulti è esautorato, narcotizzato, confinato, e signoreggia solo un'infanzia sovrana nel suo spaesamento senza mappe» (Giglioli 2010). La Genova apocalittica, insomma, non è che una metafora per raffigurare l'età adulta come un'epoca di pura perdita: nel romanzo infatti gli adulti appaiono come dei completi inetti e nel migliore dei casi restano del tutto assenti, come i genitori di Pepe. E quando non sono amorfi o distratti, si mostrano perversamente malvagi, ad esempio quelli che se la spassano ad assistere a combattimenti all'ultimo sangue tra bambini travestiti da galli per l'occasione – una macabra usanza che Zanotti ha tratto dalle ricerche di Geertz (1998:

[1] Il saggio in questione è *Il gay. Dove si racconta come è stata inventata l'identità omosessuale* (2005), di recente ripubblicato da Ponte alle Grazie: cfr. Zanotti 2024.

383-436). Soltanto sullo sfondo di questa condizione spaventosa può stagliarsi la riscossa dei bambini, i quali a loro volta – è bene sottolinearlo – non vanno considerati in senso strettamente anagrafico. L'idea della pioggia come momento di parentesi in cui far scatenare orde di bambini proviene dall'immagine dell'adolescenza tratteggiata in *Adolescenza fin de siècle* (Neubauer 1997), un saggio che Zanotti ha frequentato a lungo nel periodo in cui portava a compimento la sua ricerca sui luoghi della letteratura giovanile (Zanotti 2001). Neubauer descrive l'adolescenza come una zona franca dell'esistenza – sorta di moratoria posta tra infanzia e età adulta – che nasce insieme alla scolarizzazione di massa a fine Ottocento. Anche i protagonisti del *Testamento Disney* presentano caratteri a metà tra adolescenti e bambini. Zanotti sembra dunque aver spostato la moratoria un pochino indietro, ed ecco il nubifragio che apre i cancelli ai bambini bonsai: «Il mio intento era di usare i bambini e l'avventura come fa Calvino: il bambino e l'adolescente come allegorie di uno slancio in avanti, la trama avventurosa come rimasuglio di utopia» (Zanotti 2017: 261).

L'assenza di dialettica tra giovinezza e maturità, scrive Barilli, è «un aspetto conflittuale privo di risoluzione ma estremamente produttivo dal punto di vista artistico» (cfr. Zanotti 2017: 11). Questo costituisce un tratto comune a tanta letteratura occidentale, e Zanotti ne discute in veste critica anche in *Dopo il primato* nelle pagine dedicate a Houellebecq. Accostando *Extension du domaine de la lutte* a libri come *The Virgin Suicides* di Eugenides e *Girlfriend in a Coma* di Coupland, e a film come *Donnie Darko*, si può evidenziare un recente «nesso tra adolescenza e apocalisse, come se il *no future* postadolescenziale potesse essere leggibile solo come apocalisse» (Zanotti 2011: 299). Nella letteratura italiana contemporanea, un'opera che ha messo in scena un simile orizzonte senza speranza è il romanzo d'esordio di Laura Pugno, *Sirene* (2007). Può essere interessante confrontare queste due opere prime pressoché coeve, in quanto condividono non soltanto il medesimo quadro di desolazione, ma perfino l'ambientazione.

Quando Zanotti decide di scrivere il suo romanzo d'avventura, il primo ostacolo che si trova davanti è l'ambientazione: il racconto *Bambini bonsai*[2] si svolge in un Giappone di maniera, da cartone animato, tanto che Petronella si chiama Doraemon e Sofia Candy Candy. Lo stesso oriz-

[2] Pubblicato nel 2010 su *Il Caffè illustrato*, ma la stesura risale almeno a una decina di anni prima. Si veda Zanotti 2017: 264.

zonte apocalittico di *Bambini bonsai* riprende le distopie di *Alita*[3] e dei film di Miyazaki. Tuttavia, a spingere verso il definitivo trasloco in una Liguria tutt'altro che fumettistica sarà proprio la pubblicazione di *Sirene*, le cui vicende si dipanano dentro la cornice di un immaginario manga: «avevo paura che il campicello letterario della fantascienza italiana fosse ormai sovraffollato. Già gli spazi sono ridotti, mi dicevo, figuriamoci per la fantaecologia con venature orientaleggianti» (Zanotti 2017: 267). Il Giappone degli anime costituisce un immaginario «che solo un Paese a cui è mancato l'aggiornamento per gli anni Ottanta di *Apocalittici e integrati* può considerare di secondo piano» (Lagioia 2007). Per la generazione nata tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70 (Pugno classe 1970, Zanotti 1971, Lagioia 1973) i mondi visti sulle TV commerciali «sono una seconda natura, un immaginario che avrebbe bisogno di diventare riutilizzabile come uno dei pochi "luoghi comuni", puntelli di comunicazione, di cui disponiamo» (Zanotti 2008). Laura Pugno riprende un filo che era stato lanciato da Tiziano Scarpa con *Occhi sulla graticola* (1996) e che nessuno in Italia si era più curato di afferrare: l'uso del Giappone come contraltare orientale dell'America, un'opzione molto diffusa ad esempio nella letteratura francese contemporanea. Se ne può trovare traccia nei libri di Philippe Forest, autore attentamente analizzato dallo Zanotti saggista proprio nei mesi precedenti la stesura di *Bambini bonsai*: *L'enfant èternel* è uno dei pochissimi romanzi in cui «venga superato il velo del classicismo e vengano nominate cose come *Sailor Moon* e le marche produttrici di consolle di videogiochi» (Zanotti 2011: 314). Ma aldilà di questa prospettiva, certamente non trascurata dallo Zanotti narratore, in *Bambini bonsai* l'oriente corrisponde più a uno spazio mentale, come nelle *Città invisibili* di Calvino: «l'Oriente è il nostro altrove per eccellenza, ha la natura confortante del 'luogo comune' […]. Di conseguenza, è sia uno spazio sconosciuto e avventuroso che un sistema di segni organizzato in opposizione alla nostra idea di Occidente. L'Oriente si presta quindi a essere utilizzato tanto come spazio avventuroso, quanto come spazio combinatorio e 'archeologico' […]» (Zanotti 2000: 147). Abbandonato il Giappone,

[3] In effetti *Bambini bonsai* contiene più di un richiamo alla distopia di *Alita*, manga di Yukito Kishiro (1990-95): l'agglomerato di Pepe è evidentemente la Città Discarica del manga; così come la piccola Sofia sospesa nel suo limbo ricorda la giovane Alita, ragazza cyborg del tutto priva di memoria. Il racconto *Bambini bonsai*, con le sue dimensioni contenute, manifesta questi rimandi in maniera più evidente rispetto al romanzo, che per larga parte assume tinte più picaresche.

Bambini bonsai viene dunque impiantato a Genova, e lì crescerà fino a diventare un romanzo:

> La lettura di *Appunti per una storia di guerra* di Gipi mi aveva infatti rafforzato in una vecchia convinzione: che per ambientare fantascienza e ucronie la provincia sonnacchiosa fosse una buona scelta. Certo, avrebbe dovuto trattarsi di una provincia non generica (essendo stato pisano per più di un quarto della mia vita, la *graphic novel* di Gipi mi aveva colpito proprio perché ero in grado di riconoscere le sue campagne senza nome, oltre di intonare i dialoghi con l'accento giusto). La scelta alla fine era caduta su Genova, città vasta e decaduta che conoscevo quasi altrettanto bene della campagna pisana[4]. (Zanotti 2017: 268)

E se la Genova zanottiana si presenta come una distesa di rovine apocalittiche, il Giappone di *Sirene* non è da meno: ambientato in un tempo sconosciuto sconvolto dalle catastrofi climatiche, anche nel romanzo di Pugno i personaggi devono vedersela con un mondo apertamente ostile. Questa terra desolata è soggetta alla più feroce economia di mercato, rappresentata dal dominio della yakuza, che controlla il mercato nero delle sirene. Ormai quasi estinte in natura, queste prodigiose femmine cacciatrici, un tempo pure potenze naturali, ora vivono in domesticazione, sfruttate dagli uomini secondo veri e propri cicli di produzione accelerata (monta, gravidanza, parto, macellazione). La "carne di mare" è diventata una specialità ricercatissima: morta, sui tavoli dei ristoranti, ma anche viva – le femmine sterili vengono impiegate per qualche mese nei bordelli dei ricchi prima di essere avviate al macello. Qualunque utilizzo delle sirene è permesso, purché sia inserito nei circuiti dello scambio e della valorizzazione del capitale. Questa ricodificazione dell'archetipo della sirena non perde nulla del fascino favolistico (Scarpa 2007), e in ciò il romanzo di Pugno non è lontano da *Bambini bonsai*, laddove Zanotti smonta lo stereotipo dell'infanzia incorrotta immergendo i suoi bambini nei miasmi della linea d'ombra che li porterà verso l'età adulta: non è un caso se per entrambi i romanzi è stato usato l'epiteto di 'fiaba nera' (cfr. Marchesini 2014 e Policastro 2009). Quel che distanzia queste due opere prime è piuttosto la dimensione erotica: motivo dominante nella storia di *Sirene* ma piuttosto marginale in *Bambini bonsai*. Come Zanotti stesso osserva recensendo il romanzo di Pugno, una

[4] L'immaginario manga sarebbe invece stato rimpiazzato dalla secolare cultura del *childlore*, dei giochi e degli esempi morali.

delle maggiori riuscite del libro è proprio «l'aver dato un'evocazione ipnoticamente carnale delle sirene» (Zanotti 2008). È questa fortissima sensualità a spingere Samuel, il giovane protagonista, ad attraversare la barriera interspecie: la sirena resta gravida, e la nascita di un ibrido femmina porta con sé nuove speranze di sopravvivenza e una possibile via d'uscita dall'umano. Nell'immagine finale della sirena neonata che nuota accanto alla madre nell'oceano si può forse intravedere una punta di utopia, la possibilità di un nuovo inizio. «Ma fino a che punto la prole sarà più umana? Avrà solo occhi e labbra più credibili o ci sarà anche altro? Una delle frasi più splendidamente sospese e sconfortanti di *Sirene* arriva dopo che Samuel ha sentito la sua figlia-sirena sibilare il suo nome: "La scena a cui aveva assistito non significava niente. I cacatoa facevano di meglio"» (*ibidem*). Quel che accomuna il romanzo di Pugno e quello di Zanotti è il tempo in cui si muovono: un tempo primordiale, «archetipico e preistorico come ogni volta, kubrickianamente, l'alba di un nuovo mondo»[5]. Ma se *Sirene* racconta l'apocalisse dalla prospettiva dell'adulto e pone in primo piano un eroe, o meglio antieroe, il cui unico possibile riscatto risiede nell'assumere un ruolo paterno, in *Bambini bonsai* la prospettiva da cui guardare il disastro è quella della generazione a venire. In Pugno si prefigura una nuova specie selvaggia e violenta, in Zanotti i bambini attraversano il carnevale della pioggia per imparare che crescere non significa prepararsi alla vita, bensì alla morte.

Crisi della presenza e fine del mondo

«Pensiamo che la crisi in cui viviamo sia preminente, più tormentosa, più interessante di altre crisi» (Kermode 2020: 96): è un luogo comune quello di considerare la propria situazione storica come eccezionalmente terribile. Come spiega De Martino (1985: 53), la fine del mondo c'è sempre stata: «che cos'è la fine del mondo se non sempre la fine del proprio mondo?». Il libro dell'Apocalisse ancora oggi continua a mostrare «una vitalità e delle risorse che lo pongono in perfetto accordo con i nostri più primitivi bisogni di finzioni» (Kermode 2020: 12-13). Gli uomini infatti, quando nascono, irrompono *in medias res*, e muoiono anche *in mediis rebus*: così, per dare un senso alla loro vita, cercano di costruirsi una fittizia armonia tra inizio e fine. I modelli del mondo che rendono tollerabile l'esistenza ge-

[5] Estendo qui a *Bambini bonsai* le parole con cui Cortellessa descrive l'atmosfera sospesa di *Sirene*: vedi Cortellessa 2014: 61.

nerano la storia della letteratura, così come quella della scienza, e dal momento che «già in san Paolo e in san Giovanni c'è una tendenza a pensare la Fine come un avvenimento possibile in ogni momento» (ivi: 29), l'angoscia del pensiero della fine è andata via via spostandosi verso il presente, ogni presente, tanto che la fine da imminente si è fatta immanente.

Il trito motto secondo cui sarebbe più facile immaginare la fine del mondo anziché la fine del capitalismo, spesso esprime uno scacco epistemologico che sottende un problema morale. In molti casi andrebbe parafrasato: è più facile parlare della fine del mondo piuttosto che affrontare le complessità della realtà storica in cui si è immersi[6]. La fantascienza, fin dalle sue origini, s'interroga sulla natura umana, la vita, il destino, proseguendo così la tradizione dei *contes philosophiques* settecenteschi (cfr. Suvin 1985). Oltre a occuparsi delle grandi questioni ontologico-metafisiche, la fantascienza si è da subito affermata come strumento di riflessione critica della società che la produce, tanto che Freedman 2000 non esita ad accostare il genere alla teoria critica. Secondo Jedlowski autori come Dick, Wells o Lem, nel mettere in luce molti problemi che spesso vengono lasciati sullo sfondo, «disegnano anche i contorni di quelli che potrebbero essere chiamati *contes sociologiques* della modernità» (Jedlowski e Cosentino 2022: 15). Comberiati (cfr. 2023: 34) ha di recente individuato una linea sociologica nella fantascienza italiana degli anni '60, accostando le opere di Aldani, Buzzati, De Rossignoli e Scerbanenco alle tematiche coloniali-migratorie dell'Italia del boom economico. Ma guardando alla narrativa contemporanea, è possibile circoscrivere un certo numero di opere in cui «la questione cruciale è trovare modi di sopravvivere non tanto "alla" Fine quanto "nella" Fine», scrive Micali (2021: 100). Oltre ai romanzi post-esotici di Volodine, è il caso di *The Road* (2006) di McCarthy, che, nei suoi caratteri di racconto essenziale e svuotato di ogni sentimentalismo, concentrato su azione e dialogo, si è imposto come «un modello potente per le narrazioni apocalittiche […] degli ultimi anni» (ivi: 101). Così la catastrofe viene trattata con indifferenza, relegata sullo sfondo e data per scontata: vale per *La possibilité d'une île* (2005) di Houellebecq e *Children of Men* (2006) di Cuarón,

[6] «The practice of apocalyptic storytelling offers epistemological insurance: by using stories about the end of the world, or of some aspect of the world, to structure temporal experience, apocalyptic narratives smooth out the complexities of historical change and allow one to know the world and one's place in that world. It is, to adapt Fredric Jameson's famous bon mot, easier to talk about the end than to engage with the complexities of historical reality». Cfr. Pitetti 2017: 443.

così come per *Sirene* e *Bambini bonsai*[7]. In queste opere l'ambientazione apocalittica o post-apocalittica[8] viene impiegata per descrivere racconti di un momento di passaggio, di una crisi profonda che postula il proprio superamento, e dell'angoscia di fronte a ciò che è ancora ignoto[9]. D'altronde, come suggerisce Ginzburg 2021, anche il maggior contributo teorico sul tema, lo studio di De Martino, può essere associato a una crisi esistenziale[10].

Il pensiero apocalittico appartiene a un'idea del mondo rettilinea piuttosto che ciclica[11]: in *Bambini bonsai*, quel che Pepe suo malgrado dovrà accettare è la conclusione del tempo sospeso, quello del gioco (ovvero del rito), del carnevale dell'infanzia; per fare spazio a una condizione tutta diversa. È così che potrà sopravvivere: il sacrificio finale della piccola Sofia è l'ultima lezione, la prova «che l'infanzia finisce, e che una bambina bonsai non la si può sradicare» (BB: 229). Come suggerisce Micali (2021: 109), il percorso di Pepe non è propriamente quello tipico dell'eroe del *Bildungsroman*, quanto invece una serie discontinua di «prove, eventi eccezionali, bruschi cambiamenti biologici e esistenziali, traumi», che lo spingeranno a riconoscere i limiti della propria sterile erudizione. L'analisi stilistica di Sebastiani 2021, ad esempio, evidenzia la difficoltà espressiva di Pepe nell'identificare sentimenti ed emozioni: a questa impasse si aggiunge inoltre un abuso di tecnicismi e di lessico specialistico che «mascherano un sapere solo astratto, teorico, e non del mondo in cui vive Pepe». La crescita di Pepe segue lo schema del *romance* così come lo tratteggia Frye in *Anatomy of Cri-*

[7] Lazzarin 2021 indaga le funzioni della fantascienza in *Bambini bonsai*, e ritiene che Zanotti prediliga questo genere perché gli consente di rappresentare con maggior profondità di comprensione la condizione contemporanea.

[8] Si potrebbe sottolineare come, a rigor di logica, l'aggettivo 'post-apocalittico' implichi in sé una contraddizione; al tempo stesso, però, la sua ricorrenza nella storia della letteratura rivela la caratteristica eminente di ogni racconto della fine del mondo: temuta o desiderata, essa viene sempre delusa, continuamente aggiornata.

[9] Nell'ambito della letteratura italiana recente, in questo gruppo di romanzi è possibile annoverare anche *Anna* di Ammanniti. Al riguardo, un interessante studio comparativo è offerto in Fulginiti 2021, dove *Anna* e *Bambini bonsai* sono accostati a *La terra dei figli* di Gipi e a *L'uomo verticale* di Longo.

[10] Attraverso un'accurata lettura del finale de *L'eclisse* di Antonioni, Ginzburg accosta le due opere di De Martino, *Il mondo magico* e *La fine del mondo*, intravedendo una genesi comune: «Crisi della presenza e fine del mondo: due facce della stessa esperienza emotiva e intellettuale». Si veda Ginzburg 2021: 201-211.

[11] Anche se le due dimensioni temporali non sono poi così distanti: cfr. Kermode 2020: 11.

ticism (uno schema che torna anche in *Trovate Ortensia!*: cfr. Paolo 2024b): l'eroe lascia una dimensione superiore d'innocenza per una inferiore d'esperienza (il tempo della pioggia in questo caso, e soprattutto l'amicizia di Primavera), e infine risale, più completo e più forte. È appunto sull'altare di questo apprendistato che Zanotti immola la dimensione carnale dei suoi personaggi: perso tra le sue fantasie, Pepe dirige la propria attrazione verso le tante statue sparse tra le baracche, al punto di commuoversi di fronte a un altare raffigurante due innamorati. Le statue evidentemente sono i fantasmi del desiderio amoroso, e la stessa funzione è svolta dagli animali estinti: «Le statue, notavo, sembravano abitare un mondo parallelo che solo per caso coincideva con il nostro. Così gli animali […]» (BB: 40). Con l'esplosione della pioggia ha inizio il viaggio avventuroso di Pepe, e i vagheggiamenti per gli animali scomparsi vengono sostituiti da una forma altrettanto platonica di amore, stavolta per una figura mitizzata: Sofia, la bimba albicocca. La presa di coscienza di Pepe avviene durante un sogno in cui le figure femminili a lui care (a Sofia e Primavera va aggiunta Petronella) seppelliscono nella sabbia le larve – le fantasie, i fantasmi, le statue – della sua infanzia. Ma lo scontro tra le due figure che scandiscono il suo rito di passaggio, Sofia e Primavera, si scatena fin dal primo istante. Quando Pepe giunge alla baracca della piccola Primavera per recuperare la sua preziosa scatola di animaletti, scopre che manca il coperchio:

> «[…] Senti, facciamo così. Perché non inizi a ridarmi almeno il coperchio?»
> «No, no» scuoteva la testa Primavera, gli occhi al pavimento. «Non si può».
> «Dimmi che fine ha fatto».
> Ma ormai lei se ne stava zitta, chiusa a riccio.
> «Pazienza. Allora me ne vado. Coi poppanti si perde solo tempo».
> «No, non andare» disse con un filo di voce. «E scusami. Scusami», occhi ancora al pavimento, «ma l'ho bruciato».
> «Cosa? Ma sei pazza? E perché?»
> «Quella bambina era troppo bella. Non mi piacciono quelle troppo belle» (BB: 69)

Il coperchio raffigurava la bimba dagli occhi d'albicocca, idolo dell'infanzia di Pepe e oggetto di estrema ammirazione al pari degli animali estinti. Bambino solitario, chiuso a riccio dentro la propria fantasia, Pepe ha identificato il passato nei racconti della sua amata zia che ancora ricorda gli ultimi animali viventi, e su quei racconti ha costruito la propria

passione, attraverso la scatola di giocattoli e i documentari televisivi. Se gli animali però, come la zia, non torneranno, al contrario la bimba d'albicocca rappresenta il futuro: certo che un giorno riuscirà a scovare la bambina raffigurata sulla scatola, Pepe si perde volentieri nella contemplazione del proprio feticcio. Quel che tuttavia Primavera comprende in un lampo è il destino tragico della sua ingenuità: la bimba d'albicocca – Sofia – è troppo bella per essere reale. Infatti, quando Pepe potrà finalmente abbracciarla, non avrà altra scelta se non di rassegnarsi: il tempo sospeso dell'infanzia è terminato. Così, una volta superata la linea d'ombra, quel che Pepe ricerca non è più un sogno, non è più una bambina d'albicocca, bensì quella che da subito aveva provato a metterlo in guardia dalla vacuità delle sue illusioni, quella da cui si è allontanato dopo la fuga dal palazzo di Petronella, quella che sa tutto da sempre, l'incarnazione di Sofia, della saggezza: Primavera.

Perduta dopo aver lasciato la baraccopoli, Primavera diventa il nuovo Graal per la *quête* personale di Pepe, il quale è riuscito a intravederla appena tra alcune sfocate fotografie di contrabbando, «Le immagini dell'altro mondo, come sempre più spesso ci capita di dire» (BB: 218). L'apocalisse è giunta, ha spazzato via il tempo della pioggia e già si preannuncia una *parousia*. Così la dorata effigie della bimba d'albicocca viene sostituita da qualche fotografia sgualcita e sgranata, e la ricerca può ricominciare:

> Quest'ultima è una foto recente, me l'ha assicurato il contrabbandiere. Come al solito mi dico che non posso essere davvero sicuro, perché il teleobiettivo, perché il cappuccio, perché il bagliore del sole che soffoca tutto. Eppure so che è lei. Man mano che gli anni passavano ho imparato ad anticipare la sua crescita a partire dalle immagini. Una volta caduto il grasso infantile so che è diventata una ragazzetta alta e severa, tutta spigolosa, lontanissima dalla pallottola che era stata. E dopo ancora l'ho vista fiorire in una Primavera acerba ma verdissima, lusinghiera ma senza ostentazioni. In questo momento la penso invece come una Primavera cosmica, una crocerossina universale […]. (BB: 220)

È questa la distanza maggiore fra le apocalissi similari di Zanotti e di Pugno. In *Sirene*, il sacrificio di Samuel apre lo spiraglio a un'ipotesi di salvezza incarnata da una nuova specie ibrida, capace sì di sopravvivere in mezzo alla catastrofe, eppure ben poco umana: in altre parole, le vittime di questo mondo spietato se vogliono ottenere una possibilità sono costrette ad adattarsi, a diventare dunque altrettanto spietate se non di più. In *Bambini bonsai* al contrario, Zanotti ha scovato una via alternativa: la speranza che Pepe custodisce nel cuore non è rappresentata da un ospite

estraneo, ma da una sua simile. Primavera, come Pepe, ha attraversato la linea d'ombra senza piegarsi: esattamente come lui ha rifiutato di scendere a patti e alla fine è sopravvissuta. Il gesto disperato di Samuel, nella sua misera solitudine, punta verso un'utopia; l'ostinazione di Pepe genera invece il barlume di un'eterotopia, di un microcosmo che possa infine venire condiviso[12]: «Ero venuto a patti col futuro. Avevo deciso che ci saremmo fermati lì, in quel porto sospeso che era già isola, e non più città né agglomerato» (BB: 228). Non è certo per caso che il romanzo di formazione di Pepe si chiuda su di un'isola: nel già citato studio sui luoghi della letteratura giovanile, Zanotti spiega che, mentre il giardino rappresenta lo spazio femminile, l'isola è per eccellenza lo spazio dell'avventura maschile (Zanotti 2001: 19). La speranza di incontrarvi Primavera guida la ricerca di Pepe: questa è la forma di resistenza che viene raccontata in *Bambini bonsai*, e che si riconosce in generale nella narrativa zanottiana. I protagonisti dei suoi romanzi sono tutti minacciati da una qualche forma di apocalisse che in fondo è sempre la stessa – l'ontologica, soffocante serialità della realtà in cui sono immersi[13]. Per ciascuno di loro la via di fuga assume i contorni di un'affabulazione: è incantando la catastrofe, è risemantizzandola, che si raggiunge la salvezza. In *Trovate Ortensia!* l'apocalisse appare attenuata, ma questo è dovuto soltanto all'esuberanza di una banda di vagabondi che della fine del mondo a malapena si avvedono, attirati come falene da un desiderio spudorato e senza freni. Nel *Testamento Disney* il tentativo di Paperoga e la sua banda è audace e ammirevole, eppure il loro Futuro Montaggio fallisce non tanto perché siano dei fannulloni, ma perché non sono in grado di condividerlo, e così la loro eterotopia si scioglie in utopia: non riescono cioè a soppiantare i luoghi comuni seriali che li assediano con dei 'luoghi' nuovi che siano davvero comuni (cfr. Paolo 2024a). Pepe, invece, dovrà soltanto raggiungere un'isola, la macchia sporca in mezzo al biancore accecante della serialità, e attendere lì la sua compagna per costruire una nuova nicchia da poter abitare insieme.

[12] Secondo la lezione di Foucault 1984, se l'utopia è consolatoria, un luogo che non ha nessun rapporto col mondo, l'eterotopia è al contrario il luogo dove i mondi si incontrano e che quindi funge da microcosmo, in cui la totalità del mondo si specchia.

[13] Ma una medesima atmosfera apocalittica pervade anche alcuni racconti, quali "Apocalissi con figurine", incluso in Micali 1999; e "Paesaggio con manichini", pubblicato su *Il Caffè illustrato* (2009) e poi raccolto in Zanotti 2017.

Bibliografia

Barilli, Nicola, "Introduzione", in Paolo Zanotti, *L'originale di Giorgia e altri racconti*, Bologna, Pendragon, 2017: 7-14.

Cases, Cesare, "Un colloquio con Ernesto de Martino", *Quaderni piacentini*, 23-24, (1965): 4-10; ora in Id., *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985: 48-55.

Ciurans, Ana (ed.), "Apocalissi liriche", in *Blow Up*, 11/2010; ora in Zanotti, Paolo, *L'originale di Giorgia e altri racconti*, Bologna, Pendragon, 2017: 255-264.

Comberiati, Daniele, *La fantascienza italiana contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2023.

Cortellessa Andrea (ed.), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*, Roma, L'orma, 2014.

Foucault, Michel, "*Des espaces autres*" (1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 1984: 46-49.

Freedman, Carl, *Critical Theory and Science Fiction*, Middletown CT, Wesleyan University Press, 2000.

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)", *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, Eds. D. Comberiati – L. Somigli, *Narrativa*, 43 (2021): 111-126. https://doi.org/10.4000/narrativa.432

Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (1973), trad. it. *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1998.

Giglioli, Daniele, "Opzione maligna di infanzia genovese", *Alias*, 10/07/2010: 19.

Ginzburg, Carlo, "Verso «La fine del mondo». Sull'ultimo progetto di De Martino", in Id., *La lettera uccide*, Milano, Adelphi, 2021: 201-211.

Jedlowski, Paolo – Cosentino, Nicola, *Fantascienza e modernità. Una breve guida alla fantascienza sociale*, Torino, Loescher, 2022.

Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (1967), trad. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 2020.

Lagioia, Nicola, "Il disincanto delle sirene di Underwater", *Il riformista*, 23/6/2007; ora in A. Cortellessa, Ed., *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014: 292-293.

Lago, Paolo, "Migranti climatici nella geopoetica del disastro: Arpaia, Zanotti, Bertante, Montag" in *Tell Us. Quaderni di letteratura, ecologia, paesaggio*, I/2020: 23-49.

Lazzarin, Stefano, "L'originale di Paolo. La fantascienza nell'opera narrativa di Paolo Zanotti", *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, Eds. D. Comberiati – L. Somigli, *Narrativa*, 43 (2021): 141-154. https://doi.org/10.4000/narrativa.436

Marchesini, Matteo, "L'infanzia in una serra. Due libri di Paolo Zanotti" (2010), in Id., *Da Pascoli a Busi*, Roma, Quodlibet, Roma, 2014.

Micali, Simona, "I bambini dell'apocalisse. Racconti della fine e di nuovi inizi nella fantascienza italiana degli anni Duemila", *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, Eds. D. Comberiati – L. Somigli, *Narrativa*, 43 (2021): 97-109. https://doi.org/10.4000/narrativa.430

Neubauer, John, *The fin-de-siècle Culture of Adolescence* (1992), trad. it. *Adolescenza fin de siècle*, Torino, Einaudi, 1997.

Panella, Giuseppe, "Il disastro prossimo venturo. Distopia, apocalisse, fantascienza: tra Saramago e Ballard passando per Cormac McCarthy", *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, ed. Nicola Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016: 221-236.

Paolo, Michele, "Zenobia: la città invisibile. Zanotti, Calvino e le eterotopie", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. A. Cifariello – E. De Blasio – P. Del Zoppo – G. Fiordaliso, *Between,* XIV.27 (2024a),: 289-310.

Paolo, Michele, "Il romanzo come spettacolo. *Trovate Ortensia!* di Paolo Zanotti", *Contemporanea*, 22 (2024b): 53-66.

Pitetti, Connor, "Uses of the End of the World: Apocalypse and Postapocalypse as Narrative Modes", *Science Fiction Studies*, 44.3 (2017): 437-454.

Policastro, Gilda, "Una promettente fiaba nera di Laura Pugno", *Alias*, 17/10/2009: 23.

Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* (2017), Roma, Carocci, 2019.

Scarpa, Tiziano, "Sirene", *Il primo amore*, 23/05/2007. https://www.ilprimoamore.com/sirene-5386588303076098129/.

Sebastiani, Alberto "La similitudine in Paolo Zanotti, metafora della distanza. Derive e frontiere. Scorribande nella lingua e nei linguaggi di fumetto e fantascienza", *Treccani Magazine*, 29/12/2021, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_353.html (ultimo accesso 01/05/2025).

Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (1977), trad. it. *Le metamorfosi della fantascienza*, Bologna, Il Mulino, 1985.
Zanotti, Paolo, "Apocalissi con Figurine", in *Millenium baguette*, Ed. Simona Micali, Firenze, Nabu Edizioni, 1999.
Zanotti, Paolo, *Calvino, il* romance*, la letteratura inglese. Dalla 'filosofia pratica' stendhaliana a* Se una notte d'inverno un viaggiatore (tesi di perfezionamento, Scuola Normale Superiore, 20 aprile 2000).
Zanotti, Paolo, *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Firenze, Le Monnier, 2001.
Zanotti, Paolo, "Sirene", *Il Caffè Illustrato*, 42 (2008): 21.
Zanotti, Paolo, *Bambini bonsai*, Roma, Ponte alle Grazie, 2010.
Zanotti, Paolo, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Roma, Laterza, 2011.
Zanotti, Paolo, *L'originale di Giorgia e altri racconti*, Bologna, Pendragon, 2017.
Zanotti, Paolo, "Paesaggio con manichini" (2009), in Id., *L'originale di Giorgia e altri racconti*, Bologna, Pendragon, 2017: 67-104.
Zanotti, Paolo, "Nascita di un romanzo" (2010), in Id., *L'originale di Giorgia e altri racconti*, Bologna, Pendragon, 2017: 265-268.
Zanotti, Paolo, *Il gay. Dove si racconta come è stata inventata l'identità omosessuale* (2005), Roma, Ponte alle Grazie, 2024.

L'autore

Michele Paolo

Michele Paolo teaches History and Philosophy in High Schools. He trained at the Faculty of Philosophy of the University of Bologna and at the International School of Higher Studies of the Fondazione Collegio San Carlo in Modena. Later, he got a second Master in Modern Philology with a thesis focused on Paolo Zanotti. Currently, his areas of study deal with comparative studies and contemporary literature. He contributed with the Compalit Association, as well as with the MOD Association and with the Department of Modern Languages, Literatures and Cultures of the University of Bologna. His essays are published in several international academic journals.

Email: michele.paolo2@studio.unibo.it

L'articolo

Data invio: 30/04/2025
Data accettazione: 31/08/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Paolo, Michele, "Un'isola nel mar morto degli adulti. Su *Bambini bonsai* di Zanotti", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 299-316, http://www.betweenjournal.it/

«L'Inspiegabile si è inaugurato per opera mia». Suicide and Apocalypse in Guido Morselli's *Dissipatio H. G.*

Salvatore Renna

Abstract

This article examines Guido Morselli's *Dissipatio H. G.*, widely regarded as one of the earliest and most significant examples of the Italian post-apocalyptic novel. The analysis focuses on the protagonist's attempted suicide and demonstrates how suicide is presented in a unique manner throughout the novel.

The study argues that the theme of suicide is central to the post-apocalyptic scenario of the novel: the mysterious disappearance of humankind happens when the protagonist attempts, and fails, his suicide. Consequently, this theme emerges as central to the novel's overall structure. By adopting this interpretive lens, the essay finally offers a deeper insight into Morselli's text and contributes to a better understanding of his view of the end of the world. Furthermore, it demonstrates how this specific characterization of suicide can be regarded as an example of the subversive power of literature.

Keywords

Suicide, Apocalypse, Science fiction, Post-Apocalyptic novel

Between, vol. XV, n. 30 (novembre/November 2025)
ISSN: 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6609

«L'Inspiegabile si è inaugurato per opera mia». Suicidio e apocalissi in *Dissipatio H. G.* di Guido Morselli

Salvatore Renna

1. Una questione di prospettiva

Nelle prime pagine di "Good Old Neon", racconto contenuto all'interno della raccolta *Oblivion* (2004) di David Foster Wallace, il narratore si rivolge a chi legge con una promessa tanto suadente quanto paradossale: dopo aver ammesso che l'inizio della narrazione non appare molto coinvolgente, egli aggiunge che questa si farà più interessante «quando arrivo alla parte in cui mi uccido e scopro quello che succede dopo che una persona muore» (Foster Wallace 2020: 201-202). E, in effetti, poco dopo si arriva alla descrizione dell'evento:

> Però non soffrirai. Sarà rumoroso, e proverai delle cose, ma ti attraverseranno così velocemente che non ti renderai nemmeno conto di averle provate. […] E il brevissimo momento di fuoco che sentirai sarà quasi bello, come quando hai le mani fredde e c'è un fuoco e tu le protendi verso la fiamma.
>
> La realtà è che morire non è brutto, ma dura per sempre. E per sempre non rientra nel tempo. Lo so che sembra una contraddizione, o magari un gioco di parole. In realtà si tratta, a ben vedere, di una questione di prospettiva. (251-252)

Il testo si struttura intorno a un duplice paradosso: da un lato, il narratore, evidentemente già morto, dialoga con un personaggio ancora in vita, mentre entrambi sono immersi in una cornice comunicativa non facilmente circoscrivibile; oltre a quella che è stata definite come «intrinseca recalcitranza narratologica» (Ardovino-Masiero 2022: 70), si aggiunge dall'altro il cosiddetto "paradosso dell'impostura", ovvero il fatto che più volte chi parla si presenta come un impostore che per tutta la vita non ha fatto altro

che produrre storie per compiacere gli altri – arrivando così ad inficiare la sospensione dell'incredulità nei confronti di tutto il suo racconto. A chi legge restano perciò alcune domande: colui che narra si è davvero suicidato, o *anche questa storia* è una grande messa in scena? Si può veramente accettare come vero il discorso di qualcuno che si rivolge a noi *dopo* aver scelto di darsi la morte?

Le medesime questioni si ritrovano al termine della lettura di un altro testo che, seppur differente in moltissimi aspetti dal racconto di Foster Wallace e sebbene scritto circa trent'anni prima, condivide con quest'ultimo più di quanto potrebbe apparire a primo impatto: *Dissipatio H. G.*, composto da Guido Morselli tra il 1972 e il 1973 e uscito postumo per Adelphi nel 1977. Primo elemento in comune tra i due testi è l'indeterminatezza. All'«instabilità diegetica» (Ballerio 2023: 207) di "Good Old Neon" corrisponde l'eterogeneità dei generi plasmati da Morselli nella sua ultima opera: per un verso romanzo post-apocalittico, che si sviluppa proprio a partire dal momento in cui l'umanità intera si è "dissipata", evento a cui allude il titolo, ovvero da quando tutti gli esponenti del genere umano si sono volatilizzati; ma anche, per l'altro, romanzo psicologico narrato in prima persona da un protagonista impegnato nella decifrazione dell'evento e, soprattutto, in un accanito delirio solipsistico. Dunque, si presenta nuovamente un certo grado di "apertura" di un testo che, più di altri, sembra fondarsi su una costitutiva ambiguità:

> Nonostante i dinieghi del narratore, e le proteste altrettanto recise dell'autore, *Dissipatio* viene in tal modo a configurarsi come un romanzo singolarmente 'aperto'. Non perché bisognoso dell'apporto creativo del lettore, secondo un modulo avanguardista; ma in quanto gravato da un'ambiguità di base, che il lettore può risolvere solo tramite un atto, in qualche misura arbitrario, di interpretazione. Pur non essendo incompiuto, si offre come problema. (Pischedda 2000: 169)

Oggetto del presente saggio è l'apertura del romanzo morselliano e, in particolare, il suo presentarsi come testo che mette in scena una serie di problemi che si condensano intorno ad alcuni nuclei tematici particolarmente ricchi: *in primis*, come si vedrà, il suicidio, ma anche il rapporto io/altro, uomo/natura e storia/fine del mondo. Muovendo dalla complessa stratificazione narrativa e filosofica del testo, ormai riconosciuta dalla critica[1], esso verrà analizzato su un doppio asse, a sua volta posto sia sul piano

[1] Cfr. Bertelli 2013; Comparini 2024.

della sincronia sia della diacronia: da una parte, infatti, si ricostruiranno le ragioni che fanno di *Dissipatio* un particolarissimo esempio di romanzo post-apocalittico, che gioca con la tradizione precedente (innovata proprio a partire dalla centralità della morte mancata del protagonista) e che condiziona altresì il futuro del genere, dal momento che costituisce uno dei primi e più particolari esempi di tale opera nel quadro della letteratura italiana contemporanea; dall'altra, ci si concentrerà in particolar modo sulla rappresentazione del mancato suicidio del protagonista, che emerge come uno tra i motivi più importanti del testo, che innesca la diegesi e condiziona in maniera netta la rappresentazione di un mondo totalmente privo dell'elemento umano.

Si evidenzierà inoltre quanto, proprio a partire da una tema certo importante ma non così frequente nel genere post-apocalittico come quello del suicidio[2], il testo di Morselli rappresenti un esempio di come la letteratura interviene nella costruzione culturale del gesto suicidiario, il quale, come si vedrà, può trovare una rappresentazione libera e autentica proprio nei territori dell'invenzione letteraria. Infine, dalla prospettiva adottata sarà possibile misurare con maggior precisione la complessità dell'operazione narrativa di Morselli, nonché la notevolissima capacità espressiva a cui lo scrittore conduce la forma romanzesca del *Post-Apocalyptic Novel*.

2. *Dissipatio H. G.*

Dissipatio H. G. costituisce uno dei primi esempi di letteratura fantascientifica italiana, nonché un particolarissimo caso di romanzo post-apocalittico. Il testo si apre infatti con le parole del narratore autodiegetico, il solo che prenderà la parola in tutta la narrazione e, anche, il solo uomo rimasto sulla terra dopo che l'umanità si è misteriosamente dissolta, proprio nel momento in cui questi ha pensato di uccidersi, circa due settimane prima dell'inizio del racconto:

[2] Gutiérrez-Jones, analizzando testi letterari e non solo come *The Island of Doctor Moreau* (1896) di H. G. Wells, *Solaris* (1961) di Stanisław Lem e *MadAddam* (2013) di Margaret Atwood, ha notato come per i protagonisti di queste opere la risoluzione di alcuni pattern di comportamento particolarmente distruttivi passi attraverso il momento in cui «these characters significantly alter or break their attachments to these habits of thought while going through their suicidal crises» (Gutiérrez-Jones 2015: 3).

> Relitti fonico-visivi mi tengono compagnia, e sono ciò che di più diretto mi rimanga di 'loro'. […] Relitti inconsistenti, e ormai reliquie. Da quella notte un mezzo mese è trascorso, e potrei dire altrettanto bene un mezzo secolo. Un lungo panico, in principio. E poi, ma tramontata subito, incredulità, e poi di nuovo paura. Adesso l'adattamento. Rassegnazione? Direi proprio accettazione. Con intervalli di proterva ilarità, e di feroce sollievo. (Morselli 1977: 9)

Dall'incipit si intuisce una prima, fondamentale caratteristica del testo morselliano, ovvero la già menzionata commistione di generi differenti, che corrisponde ad una precisa volontà autoriale. Per Morselli il romanzo non è *un* genere, bensì «una federazione di generi letterari, a mala pena tenuti insieme da quella vaga e sfuggente caratteristica che è il loro essere tutti più o meno in prosa, e tutti più o meno racconti» (Morselli 1988: 255-256). Seguendo quest'idea, in *Dissipatio* vengono combinati diversi elementi provenienti da molteplici sottogeneri prosastici. Innanzitutto il diario: il testo si sviluppa infatti come il *journal* dell'unico sopravvissuto alla sparizione del genere umano, evento che viene contemplato secondo l'andamento pressoché quotidiano del genere diaristico, di cui viene recuperata la volontà di presentare la realtà nella progressività del suo dispiegarsi. Secondariamente, vengono ripresi diversi moduli del romanzo psicologico, soprattutto l'uso della focalizzazione interna: in questo modo non viene narrato tanto l'evento in sé, quanto le conseguenze che questo innesca, a livello fattuale ma soprattutto psicologico, nel narratore; questi viene presentato mentre cerca di interpretare sia l'accaduto sia, soprattutto, come chi cerca di comprendere *sé stesso* di fronte a tale avvenimento. Infine, il romanzo si apre a un notevole grado di saggismo, «una speculazione di tenore filosofico-morale, che trova nei maestri del *grand siècle* un più che probabile modello» (Pischedda 2000: 171): dalla cronaca e dalla narrazione il protagonista passa spesso ad approfondite riflessioni di natura saggistica, talvolta addirittura citando e discutendo altri scrittori e soprattutto filosofi (Pascal e Cartesio, tra gli altri), esplicitamente menzionati nel testo; per alludere, talvolta, soltanto velocemente e implicitamente ad alcune teorie, e realizzando così «un'impasse irresolubile tra saggio e narrazione» (Policastro 2018: 301); o, per dirla altrimenti, portando compiutamente a termine la volontà di «narrativizzare un imponente materiale riflessivo e saggistico» (Segre 1990: 80).

Nell'ambito di questa ibridazione ciò che risalta maggiormente, e che maggiormente contribuisce a caratterizzare l'orizzonte complessivo dell'opera, è la connotazione post-apocalittica. Tutta la diegesi si sviluppa

infatti a partire dalla sparizione totale del genere umano, avvenuta in una notte solo apparentemente uguale alle altre. Di conseguenza, l'io narrante si trova a vagare fisicamente tra i relitti con cui si apre il romanzo e, più idealmente, tra le diverse possibili spiegazioni di quanto successo – tutte destinate a risolversi nell'aporia:

> Vengo in cerca di qualche migliaio di scomparsi. Gli abitanti della mia valle, e qui trovo il mega-esodo, la diserzione di massa. Un evento (inimmaginabile) anche qui ha sorpreso la gente nel sonno: la sospensione notturna della vita collettiva semplicemente si è prolungata, indefinitamente prolungata. Perché, se io seguito a figurarmeli fuggiti, in realtà loro non sono fuggiti, come la gente di Pompei. Né sono stati ridotti in cenere, come quelli di Hiroshima. Se ne sono andati in un'altra maniera. Rapiti. Estratti, fatti uscire dalle loro case e sedi diverse. Dai loro corpi, forse. […] Ma la mia valle, che risalgo, è deserta, le case non hanno luci. Posso spegnere anche le luci dell'auto, non incontrerò nessuno, nessuno dovrà farsi da parte. Non vedrò un vico, non udrò una voce. E mi sembra ingiusto e cattivo. In città ero spettatore, qui io devo vivere. Dove sono andati. Perché sono andati. (Morselli 1977: 11-12; 14)

A ben vedere, che l'ultimo romanzo di Morselli metta in scena un' ambientazione post-apocalittica appare pienamente in linea con la precedente produzione romanzesca dell'autore. Non solo perché, in linea generale, «il territorio dei suoi lavori maggiori si situa alla confluenza tra speculazione teorica e invenzione narrativa» (Visentini 2013: 104), ma anche perché in buona parte di questi lavori Morselli sceglie di giocare con le possibilità dell'invenzione letteraria. È il caso di un'ucronia come quella di *Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva*, composto tra 1969 e 1970, in cui, immaginando che la Prima guerra mondiale sia stata vinta dagli Imperi centrali, l'autore «mira a mettere in discussione l'intero impianto dello storicismo che regge la comune forma d'interpretazione dell'accaduto e innerva, più in generale, la cultura occidentale» (Raccis 2013: 26); o di una distopia come *Roma senza Papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, scritto nel 1966 ma ambientato alle soglie del Ventesimo secolo, opera che «descrive il futuro partendo dalla prospettiva remota della tradizione ecclesiastica, il tutto per confessare il decadimento di un presente senza tradizione e senza obiettivi» (Visentini 2013: 105).

Ma se dalla produzione morselliana si allarga lo sguardo verso il resto della letteratura italiana a lui coeva, il quadro appare percorso da spinte contrapposte. Infatti, non stupisce che anche la letteratura rifletta sulla fine

del mondo nella seconda metà degli anni settanta del Novecento, ovvero a poco più di vent'anni di distanza dalle bombe di Hiroshima e Nagasaki (giustamente interpretate come la prova che la fine del mondo fosse a portata di mano, e per di più di mano umana), e nel cuore della Guerra Fredda e delle tensioni atomiche da essa generate. È Elsa Morante, nel 1965, a sottolineare in maniera inequivocabile la centralità della bomba nell'immaginario collettivo: «Non c'è dubbio che il fatto più importate che oggi accade, e che nessuno può ignorare, è questo: noi, abitanti delle nazioni *civili*, nel Secolo Ventesimo, viviamo nell'èra atomica» (Morante 1987: 98). Pertanto, se, ancora con le parole della scrittrice, «la nostra bomba è il fiore, ossia l'espressione naturale della nostra società contemporanea», e se da ciò si è portati a pensare che «l'umanità contemporanea prova l'occulta tentazione di disintegrarsi» (99), è naturale che le arti si occupino di tale paura, trasfigurandola nei modi più diversi – tra i quali quello fantascientifico, e ancora di più apocalittico e post-apocalittico, appaiono evidentemente i più vicini ai dati di realtà più profondi ed angoscianti.

Gli esempi sono molteplici: dai diversi elementi apocalittici presenti nelle *Cosmicomiche* (1965) e *Ti con zero* (1967) di Italo Calvino o in *Storiette* (1977) di Luigi Malerba, sino a *Il re del magazzino* (1978) di Antonio Porta e *Il pianeta irritabile* (1978) di Paolo Volponi. Ma spiegare questo filone come puro e semplice rispecchiamento dei movimenti storici sarebbe ingenuo. Come ricostruito da Mussgnug (2003), «indubbiamente la letteratura apocalittica degli anni Sessanta e Settanta costituisce *anche* una reazione al clima di paura provocato dalla corsa agli armamenti delle superpotenze» (22), ma, oltre a ciò, altrettanto significativo è il «tentativo di incidere su una tradizione e su un immaginario già consolidato» (22), ovvero la consapevolezza di star compiendo un'operazione che, per quanto condizionata dagli eventi storici, è pur sempre di natura estetica, e dunque implicata in un continuo processo di rinegoziazione di alcuni codici espressivi.

Curiosamente, però, tale recupero non solo non si avvale dei classici moduli e stilemi apocalittici, ma gli stessi protagonisti si esprimono altresì *contro* l'uso dei principali tropi delle narrazioni apocalittiche, quasi a voler prender le distanze dalla tradizione entro cui si collocano. È il caso, come ben delineato ancora da Mussgnug (2003), di Primo Levi che, interrogato sulle ragioni della propria scelta fantascientifica, risponde: «No, non sono storie di fantascienza, se per fantascienza s'intende l'avvenirismo, la fantasia futuristica a buon mercato» (cit. in Mussgnug 2003: 22); di Porta, che rivendica «di evitare le trappole della science-fiction e del romanzo catastrofico, e affrontare in piena libertà il tema che mi ero proposto» (22); e, soprattutto, di Morselli, che affida al proprio *alter ego* della *Dissipatio* una

dichiarazione di poetica pienamente in linea con le precedenti:

> Non ho velleità di scienza; nemmeno, lo noto a mio onore, di fantascienza. Non ho pensato a un genocidio a mezzo di raggi-della-morte, a epidemie sparse sulla terra da Venusicoli malvagi, a nubi nucleari da remote esplosioni. Ho sentito subito che l'Evento non può ridursi alle consuete misure. (Morselli 1977: 58)

Le ragioni di tale rifiuto sono molteplici. Si tratta, *in primis*, della rivendicazione d'appartenenza a una cultura alta e diversa, in questo caso altra rispetto a quel contesto anglo-americano che viene giustamente considerato il bacino d'origine della fantascienza. Mentre quest'ultima arriva in Italia «dalla metà degli anni Cinquanta grazie all'apertura, più o meno imposta dal nuovo quadro geo-politico, nei confronti dei prodotti di consumo degli Stati Uniti» (Antonello 2008: 107), queste prese di distanza denotano chiaramente come «la fantascienza venga spesso trattata con condiscendenza come 'merce d'importo' adatta a soddisfare i bisogni di intrattenimento di un pubblico medio-basso, ma poco affine ad una tradizione letteraria alta ed esclusivista come quella italiana» (Mussgnug 2023: 23). Inoltre, si riscontra sottotraccia la consapevolezza di trovarsi alla periferia dell'impero (letterario e non solo), ovvero in un contesto per sua natura poco incline a quel grado di epicità, se così si può dire, insito nelle narrazioni fantascientifiche. Quelle italiane appaiono perlopiù come «apocalissi di provincia» (Micali 2011), ossia soluzioni di compromesso nate dalla introiettata (ed esibita) «implausibilità di un universo di finzione fantascientifico il cui centro prospettico sia collocato in Italia» (51).

Ma le dichiarazioni d'autore vanno prese con estrema cautela, ossia con la consapevolezza che spesso servono a mettere il critico sulla traccia di ciò che nell'opera assume un valore particolare proprio perché l'autore, consciamente, *non* voleva che ciò accadesse: l'appartenenza di *Dissipatio H. G.* al genere post-apocalittico rientra senza dubbio in questa casistica. Il romanzo si inserisce infatti nel filone, ormai piuttosto ricco, di opere fantascientifiche incentrate sull'ultimo sopravvissuto del genere umano, e sono due gli ipotesti più vicini all'opera di Morselli. Vi è anzitutto il recupero del narratore autodiegetico di *The Last Man* (1826) di Mary Shelley, che inaugura la tradizione del *Last-man Novel* ed elabora anche per le opere successive le implicazioni filosofiche ed epistemologiche conseguenti alla presenza di un uomo solo sulla terra: «non solo l'apocalisse riguarda esclusivamente la civiltà umana, ma essa sembra manifestarsi come una progressiva erosione della civiltà stessa, una lenta e inesorabile ricaduta dall'ordine della cultura

FIgura 1. Immagine di copertina nella prima edizione di *Dissipatio H.G.*

al caos della natura» (Micali 2007: 184-185). Ancor più presente è la lezione di *The Purple Cloud* (1901) di M. P. Shiel, in cui l'umanità viene distrutta dal diffondersi della nube tossica a cui allude il titolo (e a cui rimanda anche la copertina della prima edizione Adelphi di *Dissipatio,* Figura 1). Anche in questo caso il protagonista (che però, diversamente dal romanzo di Morselli, alla fine incontra una donna, dando vita a una palingenesi) diventa una figura onnipotente, una sorta di nuovo Dio il cui potere è nondimeno controbilanciato dallo scenario desolato in cui si muove – proprio come il narratore morselliano. Inoltre, del romanzo di Shiel viene anche recuperata una certa tendenza ironica[3], che porta i narratori di entrambe le opere a valutare l'accaduto con un distacco che diviene talora dissacrante. Perciò, se «l'apocalisse romantica di Mary Shelley è la trasposizione cosmica della tragedia della morte individuale» e se «quella modernista di Shiel è l'allegoria dell'indecifrabilità dell'esistenza dell'uomo, fantoccio inerme alla mercé di divinità terribili e imperscrutabili» (Micali 2007: 190), *Dissipatio* si situa in una sorta di via mediana tra i due antecedenti, le cui apocalissi vengono rielaborate in chiave più intimista.

[3] Cfr. Sielo 2016.

Al di là della ripresa di singoli motivi o tratti formali, ciò che più conta è l'orizzonte entro cui si pone *Dissipatio*, non solo da un punto di vista letterario. Difatti, come due romanzi precedenti e come buona parte della produzione artistica fantascientifica, la fine del mondo e la presenza di un solo essere umano emergono quali occasioni narrative per discutere e problematizzare la visione del mondo dominante: come ha notato Malvestio, «mettendo in scena la tensione tra la dissoluzione e la sopravvivenza di una società, l'apocalisse, come da etimologia, *rivela* le fondamenta reali del vivere civile, dal momento che pone l'uomo entro uno stato di eccezione permanente in cui i costrutti sociali della modernità vengono meno» (2021: 21).

E in questo *Dissipatio*, a dispetto della rivendicata assenza di raggi-laser, risulta un'opera pienamente fantascientifica. Lo sguardo del protagonista mostra i limiti di una certa idea di progresso e di un certo culto della tecnologia, tipico delle società occidentali[4]; si posa per più volte, con una sensibilità quasi ecologica[5], su un mondo che appare sempre più *liberato* dalla presenza dell'uomo, che emerge a sua volta come l'agente infestante, il «grande Nemico» (Morselli 1977: 55) che opprimeva il pianeta. Inoltre, viene apertamente criticato «il Sistema» (30), ovvero quell'ideologia capitalista che trova nel dissolvimento del genere umano un perfetto contrappasso alla colpa di aver mirato soltanto a produrre e consumare: «la vostra schiavitù la volevate, ne eravate gli autori. E non poteva che scomparire con la vostra scomparsa» (54). In questo modo Morselli elegge «a suo bersaglio un intero approccio filosofico che vuole l'uomo al centro del mondo stesso» (Gatto 2009: 201), cosicché, ritornando al rapporto con la storia, la sua distopia «riflette, con un valore allegorico, l'angoscia di un intero tempo storico che per la prima volta produce le armi per sopprimersi in quanto tale» (203).

3. Suicidio, apocalissi, sovversione

Per comprendere più in profondità il romanzo di Morselli occorre però soffermarsi su un elemento centrale non solo nello sviluppo della trama, ma anche nell'impalcatura simbolica di tutta la narrazione. Quest'ultima si origina infatti da un evento, una sorta di centro prospettico su cui tutto il testo insiste continuamente e che, mentre da una parte oppone una certa resistenza al processo di interpretazione, dall'altra lo attrae inesorabilmente verso di sé: il suicidio.

[4] Cfr. Moioli 2024.

[5] Cfr. Guaraldo Rodriguez 2022.

La sparizione del genere umano si realizza infatti nella notte in cui il protagonista decide di togliersi la vita. Entrato in una grotta e raggiunto un sifone, egli appare calmo, risoluto e assai lucido nel trarre le conclusioni dal proprio stato esistenziale. Così, per quella che viene presentata come la «prevalenza del negativo», la decisione sembra presa:

> Eppure, l'Inspiegabile si è inaugurato per opera mia. Per lo meno, gli eventi hanno coinciso (all'inizio) con un evento strettamente privato e mio; coincidenza, oso pensarlo, non casuale.
>
> La notte favolosa fra il I e il 2 giugno. Quella notte, era deciso, io mi sarei ammazzato.
>
> Perché.
>
> Per il prevalere del negativo sul positivo. Una prevalenza del 70 per cento. Motivazione banale, comune? Non ne sono certo. (Morselli 1977: 19)

Nonostante l'apparente fermezza, qualcosa si inceppa nel processo decisionale e l'uomo non si uccide. Il momento guadagna una centralità assoluta, perché è proprio durante questo mancato suicidio, o meglio durante la contemplazione della propria morte, che si origina l'evento inspiegabile: nel momento in cui il protagonista arriva a un passo dall'uccidersi, l'umanità scompare. La coincidenza non è soltanto temporale: l'io narrante riconosce esplicitamente come tutto ciò sia avvenuto per colpa sua. Ciò che egli puntava a fare di sé stesso è cioè *esattamente* ciò che succede a livello collettivo, in una sorta di transfert suicidiario:

> Andarmene, dunque, senza lasciare traccia. Questo mi è parso essenziale. La gente, se se ne fosse poi occupata, doveva concludere a una definitiva irreperibilità. Meglio, a un misterioso annichilimento, un dissolvimento nel nulla. (Morselli 1977: 22)

La vicenda muove dunque da un mancato suicidio, ovvero: il mancato suicidio del protagonista e il suo desiderio di dissolversi nel nulla si realizzano non nella loro singolarità, bensì in una dimensione generale. In questo modo l'elemento fantascientifico della sparizione degli esseri umani viene utilizzato, ancor prima che per attivare le menzionate valenze politico-economiche, per tematizzare in maniera originalissima il motivo del suicidio, il quale arriva a coinvolgere tutti gli altri (e dunque l'Altro nella sua totalità), mentre il responsabile continua a contemplare l'idea della propria morte ritornando nel proprio letto, in un connubio, non privo di

trasporto erotico, con una pistola – icasticamente definita come «ragazza dall'occhio nero»:

> Se la soluzione finale, liscia e pulita, facile, l'avevo a portata di mano. Sono andato a prenderla, la mia ragazza dall'occhio nero, mi sono ridisteso sul letto con lei. Ho premuto la bocca sulla sua, a lungo.
>
> L'ho sollecitata col dito, una prima volta. Non abbastanza a fondo. E una seconda volta, sempre con la bocca sulla sua. Non la terza, perché d'un tratto l'ombra mi ha avvolto. E la quiete. (Morselli 1977: 27-28)

Pertanto, letto da questa specola, il romanzo può essere annoverato tra le opere letterarie che affrontano il tema del suicidio: più specificatamente, è una di quelle opere artistiche che contribuisce a una certa caratterizzazione epistemologica del suicidio. Infatti, quest'ultimo non è soltanto uno degli infiniti motivi a disposizione di scrittori, registi o artisti: si tratta, piuttosto, di un fenomeno complesso e multiforme, che dalla realtà passa nel regno delle arti e alla cui conformazione e valutazione contribuisce una molteplicità di discorsi.

«Leitmotiv della modernità» (Macho 2021: 29) o, secondo le più classiche definizioni, «quintessenza della modernità» (Benjamin 2002: 397) e unico «problema filosoficamente serio» (Camus 2017: 5), la pratica umana di togliersi la vita è stata oggetto, nel corso della storia, di diverse interpretazioni. E se si guarda a come è stata via via valutata, ci si imbatte in un'ininterrotta catena di censure. Mentre nell'antichità greca e romana il gesto era generalmente tollerato (se non elogiato, specialmente da alcune scuole filosofiche), è nell'ambito della riflessione cristiana che si origina la prima sanzione: Agostino stabilisce in modo categorico come «nessuno può infliggersi temporaneamente la morte con l'idea di sfuggire alle afflizioni temporali» (Agostino 1992: 40), motivando una condanna che in una certa misura permane ancora oggi. Alla punizione da parte del discorso religioso, successivamente ribadita da Tommaso d'Aquino, si somma presto anche quella del discorso politico: in buona parte dell'Europa togliersi la vita inizia a costituire *anche* un reato civile, dimodoché «gli uomini e le donne vissute in Europa in questo periodo sapevano bene che il suicidio era il peccato e il delitto più grave che potessero commettere» (Barbagli 2009: 94).

Questa situazione si mantiene pressoché invariata sino al Seicento, per cambiare radicalmente nel corso del secolo successivo: mentre il suicidio viene depenalizzato in quasi tutti gli stati, inizia a diffondersi l'idea che chi lo commette non possa essere considerato colpevole di un reato poiché non stabile mentalmente e, conseguentemente, non imputabile. Si tratta di

una rivoluzione epistemologica che «cambia profondamente il significato culturale del suicidio» (124) e che è alla base della concezione contemporanea: chi si uccide lo fa a causa di un disturbo psichico, cosicché, mentre per secoli l'atto suicidario era stato regolato da norme religiose e civili, oggi è il discorso medico – con una visione completamente interiorizzata della psiche e della sua pulsione autodistruttiva – a dominarne la valutazione e l'interpretazione. Se prima erano state Dio e lo Stato le autorità che avevano maggiormente inciso sulla mente e sul corpo del suicida, oggi pressoché lo stesso ruolo è ricoperto dal sapere medico e, in particolare, psichiatrico:

> For much of the 20th and on into the 21st century, thinking about suicide in the West has been normatively monolithic: suicide has come to be seen by the public and particularly by health professionals, as primarily a matter of mental illness, perhaps compounded by biochemical and genetic factors and by social stressors, the sad result of depression or other, often treatable, diseases — a tragedy to be prevented. (Battin 2005: 164)

Questo breve *excursus* mostra una caratteristica fondamentale del suicidio, ovvero il suo essere un oggetto culturale composito, immerso nel flusso dei movimenti storici. Esso, cioè, non costituisce un dato immutabile, bensì una pratica determinata sempre dalla cultura: «i fattori che maggiormente hanno influito […] sul suicidio sono culturali, sono cioè il patrimonio di schemi cognitivi e di sistemi di classificazione, di credenze e di norme, di significati e di simboli dei quali dispongono gli uomini e le donne» (Barbagli 2009: 17). E ciò vale ancor di più nel mondo contemporaneo, ovvero in un momento in cui il processo di medicalizzazione e l'apparente oggettività del discorso medico hanno appiattito la valutazione del suicidio su un unico versante.

A ben vedere, però, le possibilità di interpretare diversamente questo atto sono molteplici, a partire, per esempio, dal tornare a considerare quelle cause sociali (e non soltanto individuali) su cui si sofferma già Durkheim in *Le suicide* (1897); o dal notare, come è stato fatto recentemente da una prospettiva foucaltiana, quanto «rather than suicide being interpreted either as an unreasonable, irrational act, determined by illness […], it could perhaps be understood as a product of cultural forces situated outside the individual» (Marsh 2010: 74).

Tra queste forze culturali rientrano senza dubbio le arti e, nello specifico, la letteratura. Anche le opere di invenzione che hanno a che fare col suicidio reagiscono agli altri discorsi che determinano la conformazione

culturale del gesto suicidario, contribuendo alla sua caratterizzazione e, soprattutto, fornendo uno spazio simbolico in cui poter sperimentare visioni alternative al regime di verità dominante:

> Literature provides a space in which the inadmissible – in this case suicide as itself a *defining* human possibility – can be discussed, elaborated, challenged, effectively imagined, and vicariously enacted. […] Representations of suicide in literature reflect not only personal or psychological but also social and cultural aspects of ambivalence towards the act. And this ambivalence may be also understood to reflect, fundamentally, the institution of literature more generally: its status as socially and psychologically affirmative and redemptive, on the one hand, and as a discourse or practice that undermines and disturbs personal, social, and cultural certainties, formations, and identities on the other. (Bennett 2017: 4)

La notazione di Bennett risulta importante per la valutazione del suicidio nel romanzo di Morselli, per più di una ragione. Innanzitutto perché anche in *Dissipatio H. G.* la decisione di darsi la morte viene presentata come «defining human possibility»: il protagonista considera il suicidio quale atto pienamente umano, ovvero come una possibilità che non nasce da pulsioni irrazionali ma che anzi, al contrario, costituisce l'esito più logico e razionale dello stato psichico, esistenziale e sociale in cui si trova. Inoltre, l'ambivalenza di cui parla Bennett non solo si ritrova pienamente anche in *Dissipatio*, dal momento che le cause profonde che originano sia il suicidio sia la sparizione dell'umanità non vengono mai del tutto chiarite, ma si ricollega anche all'ambiguità costitutiva riscontrata da Pischedda – e che ora appare sotto una luce diversa, ossia originata dalla centralità della morte volontariamente scelta.

In questo modo il testo si struttura intorno a una doppia ambiguità, vale a dire un duplice paradosso che potenzia l'effetto straniante del romanzo. Da una parte vi è il suicidio, un atto che nelle sue ragioni più profonde risulta, al netto di ogni tentativo di comprensione, intrinsecamente refrattario a qualsiasi spiegazione. E tale situazione si realizza, per riprendere Foster Wallace, soprattutto per la prospettiva da cui viene contemplato ogni suicidio: se cioè «the fundamental question of what drives a person to take their own life remains unanswered despite numerous studies» (Cavanagh *et al.*: 396), la principale ragione risiede nel fatto «the major obstacle to an understanding of suicide is that the victim cannot be interviewed and the reason directly ascertained» (396). D'altra parte, però, si potrebbe

aggiungere che il suicida non può essere intervistato *nella realtà*, mentre nella finzione artistica, letteraria e non solo, questi può prendere la parola e fornire la propria versione, com'è accaduto più volte: ironicamente, in film come *Harold and Maude* (1971) di Hal Ashby e *I hired a contract killer* (1990) di Aki Kaurismäki; senza arrivare a uccidersi, in romanzi quali *Hurmaava joukkoitsemurha* (*Piccoli suicidi tra amici*, 1990) di Arto Paasilinna e *A long way down* (2005) di Nick Hornby; raccontando esperienze reali, come nel caso dei memoir *Svegliami a mezzanotte* (2019) di Fuani Marino e *One Friday in April. A Story of Suicide and Survival* (2021) di Donald Antrim.

La prospettiva adottata in *Dissipatio* è dunque quella maggiormente paradossale, ovvero di colui che, proprio come in "Good Old Neon", in un certo senso *ritorna* nel mondo dopo il suicidio. E questo grado di paradossalità contribuisce a potenziare la paradossalità già propria di ogni narrazione post-apocalittica, che, letta da questa angolatura, appare dunque piuttosto vicina a quanto accade a chi narra il proprio suicidio: «Nearly every apocalyptic text presents the same paradox. The end is never the end. The apocalyptic text announces and describes the end of the world, but then the text does not end, nor does the world represented in the text, and neither does the world itself» (Berger 1999: 5). Oltre a ciò, anche la presentazione del suicidio come evento assoluto, capace di svelare la realtà più autentica sia del mondo interiore sia di quello esteriore, si salda nuovamente con l'inclinazione principale del romanzo post-apocalittico, la forma che «most directly addresses the nature of modernity in its totality both as an epistemology and as a lived experience» (Hicks 2016: 4).

Infine, la commistione del tema suicidario con le strutture, i tropi e le finalità epistemologiche del romanzo post-apocalittico contribuisce a fare di *Dissipatio* un ottimo esempio del carattere sovversivo del gesto letterario, proprio nel senso individuato da Bennett. Il testo di Morselli appare infatti in un'epoca in cui il suicidio è ormai interpretato come risultato estremo di un disturbo interiore della psiche, ossia in un momento storico in cui risulta già piuttosto arduo interpretare questo atto come determinato da fattori sociali o, anche, come la scelta libera e consapevole di chi *non* è «*non compos mentis*», per riprendere la formula con cui si iniziò a depenalizzare il suicidio (e a interpretarlo come l'esito di una patologia mentale). L'io narrante morselliano si mostra invece costantemente lucido, oltre che attento anche alle motivazioni sistemiche per cui gli altri, al suo posto e come lui, "si sono suicidati": in questo modo il romanzo presenta una visione del suicidio come atto consapevole e coerente nel suo percorso logico, sia rispetto all'interiorità del soggetto che alla sua posizione storica e sociale. Il tema apocalittico arriva così *dopo* che il testo inizia a prendere

forma attorno all'idea della morte volontariamente scelta, con cui però si trova nuovamente in forte sintonia. Come ha scritto in pagine famose James Hillmann, «apertura nei confronti del suicidio significa innanzitutto un muovere verso la morte, apertamente e senza angoscia» (Hillman 2010: 33), cosicché esso assume la stessa potenza evocativa di quell'evento apocalittico che «in order to be properly apocalyptic, must in its destructive moment clarify and illuminate the true nature of what has been brought to an end» (Berger 1999: 5).

In conclusione, risulta pertanto evidente come Morselli, dopo aver dedicato al suicidio alcune riflessioni saggistiche[6] – a loro volta influenzate da pagine a cavallo tra letteratura e filosofia come quelle di Leopardi[7] –, utilizzi lo strumento letterario del romanzo post-apocalittico per offrire una lettura del suicidio più profonda e autenticamente umana, caratterizzazione possibile soltanto se veicolata da quella letteratura che può divenire, secondo la nota interpretazione di Francesco Orlando, la sede di «un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione» (Orlando 1990: 28). Un ritorno del represso innocuo, sublimato dalla finzione: ancora una volta, dunque, il mondo non finirà davvero, anche per chi sceglie di morire.

[6] Cfr. Morselli 1994: 30-40; 114-128.

[7] Cfr. Pierangeli 2000.

Bibliografia

Agostino, *La città di Dio*, Torino, Einaudi, 1992.

Antonello, Pierpaolo, "La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»", *ItaliAmerica. Le origini dell'americanismo in Italia*, Eds. J. Schnapp – E. Scarpellini, Milano, Il Saggiatore, 2008: 99-123.

Ardovino, Adriano – Masiero, Pia, "'A Matter of Perspective': 'Good Old Neon' Between Literature and Philosophy", *Reading David Foster Wallace Between Philosophy and Literature*, Eds. A. den Dulk – P. Masiero – A. Ardovino, Manchester, Manchester University Press, 2022: 68-88.

Ballerio, Stefano, "L'autore ineffabile. Good Old Neon e i paradossi del linguaggio", *Celui qui parle, c'est aussi important! Forme e declinazioni della funzione-autore tra linguistica, filologia e letteratura*, Eds. D. Capelli – B. Del Buono – E. Gallo – E. Pepponi, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2023: 203-219.

Barbagli, Marzio, *Congedarsi dal mondo. Il suicidio in Occidente e in Oriente*, Bologna, il Mulino, 2009.

Battin, Margaret Pabst, *Ending Life. Ethics and the Way We Die*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Benjamin, Walter, *Passagen-Werk* (1927-1940), trad. it. *I passages di Parigi*, vol. I, Torino, Einaudi, 2002.

Bennett, Andrew, *Suicide Century. Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

Berger, James, *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1999.

Bertelli, Diego, "Morselli, Rensi, Leopardi e la filosofia del suicidio", *Rassegna di letteratura italiana*, CXVII.2 (2013): 471-484.

Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* (1942), trad. it *Il mito di Sisifo*, Milan, Bompiani, 2017.

Cavanagh, Jonathan – Carson, Alan – Sharpe, Michael – Lawrie, Stephen, "Psychological autopsy studies of suicide: a systematic review", *Psychological Medicine*, 33.3 (2003): 395-405.

Comparini, Alberto, "«Il nostro, 'è il peggiore di tutti mondi i possibili'». «Dissipatio H.G.» di Guido Morselli", *Rassegna di letteratura italiana*, CXXVIII.1 (2024): 42-63.

Foster Wallace, David, *Oblivion: Stories* (2004); trad. it. *Oblio*, Torino, Einaudi, 2020.

Gatto, Marco, "Fine dell'uomo e marxismo dell'individuo: alcune brevi ipotesi su *Dissipatio H.G.*", *Rivista di studi italiani*, XXVII.2 (2009): 192-204.

Guardalo Rodriguez, Emiliano, "Investigating the Extinction Crime Scene: Guido Morselli's Eco-political Manifesto and the Forensic Gaze of the Anthropocene", *Italy and the Ecological Imagination. Ecocritical Theories and Practices*, Eds. D. Benvegnù – M. Gilebbi, Wilmington, Vernon, 2022: 157-173.

Gutiérrez-Jones, Carlos, *Suicide and Contemporary Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Hicks, Heather J., *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century. Modernity beyond Salvage*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.

Hillman, James, *Suicide and the Soul* (1964); trad. it. *Il suicidio e l'anima*, Milano, Adelphi, 2010.

Macho, Thomas, *Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne*, Berlin, Suhrkamp, 2017; trad. it. *A chi appartiene la mia vita? Il suicidio nella modernità*, Roma, Meltemi, 2021.

Malvestio, Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021.

Marsh, Ian, *Suicide. Foucault, History and Truth*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

Micali, Simona, "Apocalissi discrete. Tre ricette per salvare il pianeta", *Comparison*, 2 (2007): 181-193.

Micali, Simona, "Apocalissi di provincia: la fine del mondo e la fantascienza italiana", *Contemporanea*, 9 (2011): 63-77.

Moioli, Stefano, "De-humanizing the World to Rethink the Human-Technology Relationship: From Guido Morselli's *Dissipatio H.G.* to Peter Sloterdijk's *Homeotechnology*", *Filosofia*, LXIX (2024): 93-108.

Morante, Elsa, *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987.

Morselli, Guido, *Dissipatio H. G.*, Milano, Adelphi, 1977.

Morselli, Guido, *La felicità non è un lusso*, Ed. Valentina Fortichiari, Milano, Adelphi, 1994.

Mussgnug, Florian, "Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta", *Contemporanea*, 1 (2003): 19-32.

Pierangeli, Fabio, "Le «Operette» e «Dissipatio H.G.» di Guido Morselli. Dell'estinzione e di un'ultima pietà", *Quel libro senza uguali. Le «Operette morali» e il Novecento italiano*, Eds. N. Bellucci, A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000: 271-281.

Orlando, Francesco, "Lettura freudiana della Phèdre" (1971), *Due letture freudiane: Fedra e il Misantropo*, Torino, Einaudi, 1990.

Pischedda, Bruno, "Morselli: una *Dissipatio* molto postmoderna", *Filologia antica e moderna*, X.19 (2000): 163-189.

Policastro, Gilda, "Guido Morselli", *Il romanzo in Italia. Vol. IV – Il secondo Novecento*, Eds. G. Alfano – F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018: 299-313.
Raccis, Giacomo, "Tadini, Bianciardi, Morselli: il romanzo italiano alla prova della controstoria", *Il Verri*, 51 (2013): 108-139.
Segre, Cesare, *Fuori del mondo. I modelli della follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.
Sielo, Francesco, «Nothing to laugh»: ironic apocalypses of G. Morselli and M. P. Shiel", *Between*, VI.12 (2016): 1-22.
Visentini, Daniele, "Il difetto della complessità. Una riflessione sul 'romanzo' di Guido Morselli", *Otto/Novecento*, XXVIII.3 (2013): 97-111.

L'autore

Salvatore Renna

Salvatore Renna holds a PhD in Comparative Literature from the University of Bologna and University of L'Aquila. He has been research fellow at the Freie Universität in Berlin, and he is currently post-doc researcher at the University of Turin, where he is involved in a research project on Giambattista Vico and his reception in modernist literature. His research mainly deals with classical reception, especially in Cesare Pavese's work (of whom he has edited the BUR edition of the journal *Mestiere di vivere*). He has published articles and essays on Cormac McCarthy, Pier Vittorio Tondelli, Heiner Müller, Philip Roth and Sarah Kane.

Email: salvatore.renna@unito.it

L'articolo

Data invio: 30/04/2025
Data accettazione: 31/08/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Renna, Salvatore, "«L'Inspiegabile si è inaugurato per opera mia». Suicidio e apocalissi in *Dissipatio H. G.* di Guido Morselli", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 317-336, http://www.betweenjournal.it/

Life in times of climate crisis: novel, Anthropocene and the forms of realism

Edited by Niccolò Scaffai

With contributions by
Elisabetta Abignente, Francesco de Cristofaro,
Antonio Galetta, Niccolò Scaffai

Abstract

In this issue of *Between*, which focuses on post-apocalyptic narratives, the *In Discussion* column is dedicated to several recent novels that place images of disaster in the foreground or background, but always in relation to the realistic portrayal of the daily lives of individuals and communities. The works in question are *The Deluge* by Stephen Markley (2022), *The Bee Sting* by Paul Murray (2023) and *What We Can Now* by Ian McEwan (2025).

Keywords
Novel; Realism; Climate change; Anthropocene

Between, vol. XV, n. 30 (Novembre/November 2025)
ISSN 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6846

Alla ricerca del *Great Anthropocene Novel*. Un'introduzione

Niccolò Scaffai

In questo numero di *Between* che ha per tema le narrazioni post-apocalittiche, abbiamo deciso di mettere *in discussione* alcuni romanzi recenti che collocano le immagini del disastro in primo piano o sullo sfondo, ma sempre in rapporto con la rappresentazione dell'esistenza quotidiana di individui e comunità, mostrata in chiave realistica. Le opere in questione sono *Diluvio* (*The Deluge*, 2022) di Stephen Markley, tradotto in italiano da Manuela Francescon e Cristiana Mennella per Einaudi nel 2024; e *Il giorno dell'ape* (*The Bee Sting*, 2023), tradotto da Tommaso Pincio (Einaudi, 2025), che ha ricevuto per questo lavoro il Premio Strega Europeo. A riflettere e scrivere su queste opere sono Elisabetta Abignente, tra le curatrici del fascicolo e *principal investigator* del progetto di ricerca *PANIC-Post Apocalyptic Narratives* in Italian Culture; Francesco de Cristofaro, che oltre ai due romanzi citati prende in considerazione altre opere importanti come *Quello che possiamo sapere* (*What We Can Know*, 2025) di Ian McEwan, appena uscito in Italia nella versione di Susanna Basso, ancora per i tipi di Einaudi, e *La Distance* di Tiago Rodrigues; e Antonio Galetta, autore di una bella intervista a Stephen Markley (Galetta 2025), studioso e scrittore lui stesso (il suo romanzo d'esordio, *Pietà*, vincitore del Premio Campiello Opera prima 2025, racconta a sua volta una crisi al tempo stesso sociale, politica e ambientale, nel contesto di una comunità del Sud).

Che cosa accomuna i romanzi di cui parleremo? Certo, il primo elemento è l'imponenza (*Diluvio*, in particolare, nell'edizione italiana sfiora le 1300 pagine), che non è un dato puramente estrinseco; la misura

corrisponde infatti all'impianto corale e all'obiettivo più o meno esplicito di ambientare il *great novel* al tempo dell'Antropocene. La vita dei personaggi, i loro reciproci rapporti personali, familiari, sociali, sono infatti situati in un contesto del tutto credibile, ricevibile cioè in base ai paradigmi del 'serio quotidiano' (Moretti 2001, pp. 689-725 e 2017); sennonché, la pertinenza del modo realistico viene estesa oltre i confini tradizionalmente assegnatigli, per contemplare anche la dimensione della crisi ecologica, più spesso configurata (come anche gli esempi trattati in questo fascicolo confermano) secondo modalità fantascientifiche, fantastiche, marcatamente distopico-predittive. Le opere al centro di questo dossier presentano invece narrazioni inequivocabilmente fittive, sì, ma in cui l'esistenza dei protagonisti viene messa alla prova dalla crisi climatica e dai suoi effetti senza allontanarsi dalle coordinate materiali e simboliche che definiscono concretamente la nostra attualità (cfr. Scaffai 2025a).

La crisi esistenziale, sociale o famigliare cui vanno incontro i personaggi non solo si riflette nella perturbazione e nel degrado dell'ambiente, ma ne è almeno in parte provocata. Cosicché, tra la dimensione dell''Erlebnis' – la vita psichica e l'esperienza vissuta dall'individuo – e quella ecologica si crea un rapporto di tipo figurale, poiché entrambe sono rappresentate nella loro effettiva e concreta attualità. La crisi ecologica non entra cioè in un rapporto metaforico o allegorico con la realtà vissuta, non è (solo) una proiezione simbolica, bensì una condizione realmente esperita, che corrisponde al significato della crisi esistenziale o sociale senza per questo sostituirlo. Il racconto può suggerire un'ipotesi di causalità, cioè può istituire più o meno implicitamente un rapporto assiologico e/o politico fra il corrompersi della vita in comune e il degrado dell'ambiente. Ma ciò non implica una proiezione trascendentale né una dislocazione del cronotopo verso epoche o regioni ulteriori. Le storie restano qui e ora; se si allontanano dal tempo e dallo spazio noti lo fanno senza oltrepassare l'orizzonte degli eventi, per mezzo di distanze misurabili e graduali. Certo, possono attivare modi e topoi distopici, ma non hanno tratti fantastici né ucronici.

Tra i presupposti critici e teorici di queste riflessioni ci sono le pagine del saggio, ormai molto noto, di Amitav Ghosh intitolato *The Great Derangement*, in italiano *La grande cecità*. Ghosh recuperava le categorie di riempitivo e svolta, impiegate da Franco Moretti nei suoi studi sul romanzo moderno. I riempitivi sono quelli che mantengono la narrazione dentro i confini del quotidiano e perciò su di essi si modella la forma dell'esistenza dei personaggi borghesi (Moretti 2017, p. 61). Assumendo il riempitivo come tono dominante nella rappresentazione, il romanzo moderno sposta «l'inaudito verso lo sfondo», portando «il quotidiano in primo piano» (Moretti 2001, p. 698). Ora, osserva Ghosh, quel paradigma, si rivela inadeguato per rappresentare gli eventi o svolte realmente determinanti e urgenti, come le conseguenze del cambiamento climatico: eventi i cui effetti sono apprezzabili su vasta scala, che incidono sulla sussistenza di popoli interi, più che sulla vita quotidiana degli individui borghesi, corrispondenti ai personaggi del romanzo ottocentesco. Ma la letteratura, osserva Ghosh, ha a lungo confinato nel recinto dei sottogeneri le narrazioni che hanno per tema il cambiamento climatico e le sue attuali o potenziali conseguenze catastrofiche, privilegiando il punto di vista prosaico della narrativa seria, cioè concentrata sull'esistenza dell'individuo borghese (Ghosh 2017, pp. 34-35).

Il generale consenso che queste osservazioni meritano non impedisce di rilevare almeno un punto critico. Ghosh tende a mantenere distinte la dimensione del quotidiano e quella dell'inaudito, affermando la necessità che i narratori comincino a dedicarsi più al secondo che al primo. Ora però questa separazione ha sempre meno ragione d'essere, anche per effetto degli anni trascorsi dall'uscita del saggio (pochi in assoluto, ma già molti rispetto all'accelerazione della Storia, allo sviluppo di eventi e fenomeni legati all'ecosfera e all'elaborazione del pensiero e della scrittura ecologici). Anche alla luce di quanto abbiamo osservato, la questione risiede invece nel conciliare il modo realistico con quel che Ghosh chiama 'l'impensabile' ('unthinkable', cioè che esce dal piano della prevedibilità dell'esistenza narrabile), nel fare entrare i contenuti ecologici all'interno del romanzo come elemento della vita quotidiana.

A partire da queste premesse, i romanzi di Markley, Murray e McEwan pongono numerose domande che riguardano innanzitutto il rapporto tra l'urgenza collettiva del problema climatico e le prerogative del romanzo, irriducibili alla pura mimesi e alla semplice conferma assiologica dell'esistente. Di qui, cioè dall'esigenza di modellare il contesto di realtà sulla base delle forme e dei codici, discende un secondo ordine di questioni che interessano più specificamente le strutture dei romanzi di cui ci occupiamo. Come accennato, la prospettiva multipla di un 'coro' di personaggi è una caratteristica rilevante – che implica anche dei rischi, percepibili sul piano critico più ancora che teorico: nella sua ampiezza esorbitante e nell'ostinata multifocalità, il libro di Markley riesce a volte dispersivo. Non meno cruciale è la configurazione che assume il tempo narrativo, molto diversa nei due casi. Nel *Giorno dell'ape* questo è fondamentalmente centripeto, tendente all'unità (per quanto rifratta nello 'specchio' dei personaggi principali, distinti eppure costretti dalla traccia del 'Familienroman' e dagli eventi stessi a interagire e perfino a cooperare).

Al contrario, in *Diluvio* il tempo è scalare, avanza per intervalli discreti ma sensibili, dal 2013 al 2039, secondo un modulo ricorrente nella letteratura a tema climatico, in cui la proiezione nel futuro prossimo deve rimanere in prossimità del presente fattuale, perché da quello trae senso e necessità, evitando lo stigma dell'evasione fantascientifica. Romanzo a pieno titolo dunque, ma anche 'climate fiction' e, nelle parti concepite come cronache e testimonianze del domani alle porte, anche 'non fiction' predittiva. Da parte sua, McEwan articola la trama di *Quello che possiamo sapere* fra il 2014 e un 2119 post-catastrofico ma non propriamente apocalittico o distopico, né tantomeno fantascientifico. La narrazione dell'Antropocene presuppone spesso una proiezione nel tempo, se non altro come monito negativo (ho trattato questi aspetti nell'ultimo capitolo di Scaffai 2025b). La risposta alla domanda «esiste un tempo a venire?» (il riferimento è al titolo di Danowski e Viveiros de Castro 2017) è, almeno sul piano narrativo, positiva. Quel tempo esiste, ma si tratta di capire come raccontarlo e fino a quale distanza spingersi, come immaginarlo e quale relazione instaurare tra il simulacro e la realtà che si attende o sulla quale si vuole

intervenire. Certe tecniche narrative adottate nelle opere di cui abbiamo parlato sono in continuità con le forme praticate dalla letteratura postmoderna, in particolare per quanto riguarda gli intrecci delle linee d'azione dei personaggi, complicati appunto dai movimenti della trama avanti e indietro nel tempo. Oltre a *Diluvio* e *Quello che possiamo sapere*, pensiamo tra gli altri ai romanzi di Maja Lunde, a *Il sussurro del mondo* di Richard Powers, a *L'Isola dei fucili* di Amitav Ghosh, a *Verso il paradiso* di Hanya Yanagihara. Un punto su cui interrogarsi (e interrogare le opere in discussione), anche come possibile parametro di giudizio, è l'esistenza di un 'telos', un obiettivo di natura ideale o politica, che orienti la proiezione nel futuro immaginata nella fiction contemporanea.

Come insegna Bachtin, dagli aspetti del tempo e dello spazio «accessibili in una determinata fase storica dello sviluppo dell'umanità» dipendono una certa «immagine dell'uomo» e la scelta del genere letterario adatto a restituire tale immagine in modo organico rispetto all'epoca e alla società (Bachtin 2001, p. 231). Per concludere questa introduzione e aprire la discussione che si svolgerà nei contributi di Abignente, de Cristofaro e Galetta, possiamo allora chiederci: a quali idee di società sono (o non sono) organiche le immagini restituite dai romanzi di cui si parla qui? Come si conciliano quelle idee con le diverse forme e i diversi modi che si manifestano in tali opere? E come si adattano quei modi e forme alla fase storica (allo sviluppo?) che attraversiamo?

Bibliografia

Bachtin, Michail, "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo", *Estetica e romanzo*, trad. it. Torino, Einaudi, 2001 (ed. or. *Voprosy literatury i estetiki*, 1975).

Danowski, Déborah -, Viveiros de Castro, Eduardo, *Esiste un mondo a venire*? *Saggio sulle paure della fine*, trad. it. Milano, Nottetempo, 2017 (ed. or. The Ends of the World, 2017).

Galetta, Antonio, "«Diluvio non è una distopia, ma già la realtà». Intervista a Stephen Markley", *Lucy. Sulla cultura*, 11 febbraio 2025, https://lucysullacultura.com/diluvio-non-e-una-distopia-ma-gia-la-realta-intervista-a-stephen-markley/ (ultimo accesso 20/11/ 2025).

Ghosh, Amitav, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, trad. it. Vicenza, Neri Pozza, 2017 (ed. or. *The Great Derangement*, 2016).

Moretti, Franco, "Il secolo serio", *Il romanzo*, Ed. F. Moretti, vol. I, Torino, Einaudi, 2001: 689-725.

Moretti, Franco, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, trad. it. Torino, Einaudi, 2017 (ed. or. *The Bourgeois. Between History and Literature*, 2013).

Scaffai, Niccolò, "Apocalissi borghesi. Ecologia e vita individuale nel romanzo italiano contemporaneo", *Italian Studies*, 80 (2025a): 47-60, doi: 10.1080/00751634.2025.2439671.

Id., *Sotto l'inesauribile superficie delle cose. Il paradigma della profondità nell'immaginario dell'Antropocene*, Sansepolcro, Aboca, 2025b.

L'autore

Niccolò Scaffai

Insegna Letteratura italiana contemporanea e Letterature comparate all'Università di Siena, dove dirige il Centro Franco Fortini. È segretario di MOD-Società italiana per lo studio della modernità letteraria e ha fatto parte del direttivo di Compalit (2019-2025). È co-direttore di *Between*. Tra i suoi libri recenti: *Letteratura e ecologia* (Carocci, 2017), *Racconti del pianeta Terra* (ed., Einaudi, 2022), *Poesia e critica nel Novecento* (Carocci, 2023), *Sotto l'inesauribile superficie delle cose* (Aboca, 2025).

Email: niccolo.scaffai@unisi.it

L'articolo

Data invio: —/—/——
Data accettazione: —/—/——
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Scaffai, Niccolò, "Alla ricerca del Great Anthropocene Novel. Un'introduzione", *In discussione*, Ed. N. Scaffai, *Dopo la catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. E. Abignente - C. Cao - C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 337-344, http://www.betweenjournal.it/.

To bring into the World, at the End of the World. Notes on Eco-anxiety and Parenthood in Contemporary Narratives

Elisabetta Abignente

Abstract

The 'sense of ending', that every generation has always had to face, has accelerated in recent decades, generating widespread concern for the future of a planet that appears increasingly fragile and vulnerable. Awareness of the short- and long-term consequences of change generates forms of eco-anxiety that are also reflected in individual choices, such as those relating to parenthood. Starting from these premises, the article reflects on the ways in which the issue presents itself in all its complexity and urgency in some hyper-contemporary novels and graphic novels, such as *Avant l'oubli* (2021) by Lisa Blumen, *Beautiful World, Where Are You* (2021) by Sally Rooney, and *The Bee Sting* (2023) by Paul Murray, which question our way of living and surviving together.

Keywords

Eco-anxiety; Parenthood; Hyper-contemporary novel and graphic novel; Lisa Blumen; Sally Rooney; Paul Murray.

Between, vol. XV, n. 30 (Novembre/November 2025)
ISSN 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6847

Mettere al mondo, alla fine del mondo. Appunti su eco-ansia e genitorialità nelle narrazioni ipercontemporanee

Elisabetta Abignente

Tonda come la luna, e come la terra[1]

«Che spreco» – esclama visibilmente agitata una donna che si aggira solitaria tra le stanze vuote di un museo, di cui scopriamo essere la curatrice – «Millenni di opere d'arte plastica, ricerche filosofiche, innovazioni poetiche, miliardi di tentativi per trovare un senso all'esistenza. E tutto per finire distrutti miseramente, in pochi minuti. Che spreco!» (Blumen 2024). La luna sta per entrare in collisione con la terra e agli abitanti di un imprecisato centro abitato di un futuro simile al nostro presente viene impartito l'ordine di evacuare verso un altrove altrettanto misterioso per salvarsi dalla catastrofe imminente. Squadre speciali sono inviate allo scopo di convincere gli ultimi cittadini, i più testardi e i più nostalgici, a rinunciare alla propria quotidianità per tentare la salvezza. Alla curatrice del museo viene chiesto di scegliere otto opere da salvare, che possano essere in qualche modo

[1] Questa ricerca è stata realizzata nell'ambito del progetto PRIN PNRR 2022 *PANIC. Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)*, finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU, Missione 4, Componente 1, n. P2022XNY2M, CUP E53D2301893, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara e Università degli Studi di Napoli Federico II.

rappresentative dell'umanità; soltanto otto, di quel vasto patrimonio raccolto e conservato nel tempo. Una decisione lacerante per chi a quei capolavori ha dedicato tutta la propria vita: «è come chiedere a una madre quale dei suoi figli vuole salvare» (*ibid*.), riflette ad alta voce la storica dell'arte ripercorrendo le sale ormai spettrali. Ed è proprio un'immagine di maternità che le appare sotto gli occhi durante la perlustrazione di commiato: nel museo chiuso al pubblico, una giovane donna viene sorpresa dai suoi passi mentre contempla, seduta su una panca, un quadro di Botticelli raffigurante una natività. Si tratta di una donna incinta, probabilmente in uno stato avanzato della gravidanza. Con quell'ultima visitatrice scatta un'immediata intesa, tale da convincere la curatrice a lasciare dopo un lungo periodo le sale del museo per un giro all'aria aperta. Finiscono su una collina, a contemplare la città vuota dall'alto. Con le mani sulla pancia della giovane sconosciuta, rotonda come la luna che incombe sulla terra, la curatrice avverte lo scalciare del nascituro; poi si stende sull'erba, riprendendo contatto con una natura a lungo dimenticata. Si congedano con un piccolo dono che la ragazza offre alla curatrice per il suo museo: si tratta della stampa di un'ecografia, che sembra offrire una possibile risposta all'interrogativo su quali opere rappresentative dell'umanità sia più urgente salvare. È così che si chiude uno dei capitoli più delicati e poetici di *Dopo l'oblio* (2021), 'graphic novel' di Lisa Blumen, pluripremiato nei paesi francofoni e in Italia, che rende l'attesa della fine del mondo un'esperienza intima e quotidiana, dai tratti essenziali e i toni pastello.

Lo scalciare del bambino nella pancia della madre e due mani che ne avvertono il movimento: un'immagine molto simile ricorre nelle ultime, concitate pagine de *Il giorno dell'ape* (2023). Il ritmo dell'ultimo romanzo di Paul Murray (Premio Strega Europeo 2025, nella traduzione magistrale di Tommaso Pincio) è certamente molto diverso da quello del 'graphic novel' di Blumen. Non una dolce 'berceuse' quanto una sincopata e inarrestabile improvvisazione jazz conduce i personaggi verso una fine beffarda e inesorabile. Dopo vari capitoli di 'assolo', affidati ai quattro componenti della famiglia Barnes – come in un romanzo di Jonathan Franzen portato all'estremo – l'alternanza dei

pensieri e delle voci si fa sempre più frequente e incalzante, avvicinando le pagine conclusive del romanzo a quelle di una sceneggiatura o di un copione teatrale. Mentre il peggior passato torna in superficie obbligando alla resa dei conti, mentre la famiglia implode cedendo alla sua apocalisse privata e la pioggia continua a cadere violenta rendendo il suolo del bosco intorno alla casa fangoso e impraticabile, ecco riaffiorare un'immagine di pace e di, seppur dolorosa, rinascita. Nei pensieri di Imelda – madre di famiglia fragile quanto attaccata alla vita, che porta su di sé le cicatrici di un'infanzia e una giovinezza segnate dalla perdita – compare all'improvviso una visione che risale alla sera delle nozze. Al termine di una giornata scandita dalla tensione e dall'attesa del ritorno del fantasma dell'amato Frank, Imelda siede sul letto della camera d'albergo con Dickie, il fratello di Frank, con il quale ha finito per unirsi nei giorni più duri del lutto e che è appena diventato suo marito. Sulle macerie ancora fresche, mentre tutto sembra perduto, arriva un segno, che proviene dall'interno del corpo della donna:

> La prima volta hai pensato di essertelo immaginato
> Poi lo hai sentito di nuovo come un colpo alla porta
> Dickie! hai detto
> Lui ha alzato la testa smettendo di singhiozzare Gli hai preso le mani e te le sei appoggiate sulla pancia
> Senti? hai detto
> E lui ha alzato gli occhi guardandoti a bocca aperta in ginocchio accanto al letto
> Eccola qua hai detto È lei
> Lei Tu sapevi che era una lei Scalciava di continuo come se avesse appena imparato a farlo Ciao Ciao Sono qui Ciao (Murray 2023: 639)

Aggrapparsi alla pancia e alla nuova vita che contiene diventa uno sforzo estremo di sopravvivenza. Nel delirio di pensieri, intenzioni e rimorsi che affollano la corsa di Imelda nel bosco buio e bagnato – e che si presentano sempre, lungo l'intero romanzo, del tutto privi di

punteggiatura, come in un unico flusso indistinto – quella visione rappresenta un approdo, un ultimo disperato tentativo di attaccamento alla vita, alla dimensione terrena dell'esistenza racchiusa in quella pancia rotonda, che assomiglia un po' al mondo:

> Sei rimasta a lungo ferma a quel modo con lui inginocchiato davanti a te e le sue mani sulle tue mani sulla tua pancia come se la tua pancia fosse il mondo intero e lo era davvero per quel che ti riguardava
>
> E allo stesso tempo hai sentito il mondo riunirsi intorno a voi o forse eravate voi a riunirvi al suo interno perché capivi che d'ora in poi le cose dovevano cambiare Non c'era più tempo per lamentarsi Non c'era più tempo per giocare ai fantasmi tristi Dovevate tornare a essere di carne e ossa e subito Tutti e due insieme Capivi inoltre anche lui lo aveva capito *Ci siamo* hai detto Mi sa di sì ha detto lui Non si scappa Hai riso Lui ha riso con te ha poggiato l'orecchio sulla tua pancia la festa dentro la montagna. (*Ibid.*: 640)

«Come quella pancia fosse il mondo intero e lo era davvero per quel che ti riguardava» è un pensiero non troppo dissimile da quello affidato nelle ultime pagine di un altro recente romanzo irlandese, che la parola "mondo" contiene già nel titolo. Anche *Dove sei, mondo bello* di Sally Rooney si chiude infatti nel segno dell'attesa di una nuova vita. In un romanzo in buona parte epistolare – a conferma del vitale sperimentalismo formale della narrativa irlandese contemporanea – non poteva che essere annunciata in una lettera la notizia della gravidanza di una delle due protagoniste, Eileen, inquieta rappresentante di una generazione Z moderna, colta, consapevole, quanto insicura delle proprie scelte. La questione dell'orologio biologico era emersa più volte negli scambi epistolari con l'amica Alice, scrittrice di successo, e si era subito posta come strettamente legata alle sorti più generali del pianeta. Al tempo dei cambiamenti climatici e in piena pandemia, il piano delle scelte individuali appare alle due amiche come strettamente connesso alla dimensione globale, agli stili di vita, alla sfida della decrescita e all'impatto umano sull'ambiente. Se

a Imelda la maternità era semplicemente capitata, calata nel suo corpo come un segno, per la generazione di Eileen e Alice diventare madri assomiglia piuttosto a una scelta da prendere 'a tavolino', come l'iscrizione a un master che però poi dura per sempre. Le condizioni concrete della maternità in arrivo sembrano prendere il sopravvento sulla dimensione poetica dell'attesa: «Se la gravidanza va come deve, il bambino arriverà probabilmente i primi di luglio dell'anno prossimo, e a quel punto potremo ancora essere in lockdown, e allora dovrò partorire da sola in un reparto di ospedale nel bel mezzo di una pandemia globale» (Rooney 2025: 301), riflette Eileen con un catastrofismo che il Covid-19 ci ha mostrato in tutto il suo realismo. Eppure, la potenza metaforica della pancia che cresce non sembra perdere di efficacia, offrendosi come momento di connessione profonda tra vita individuale e destino universale:

> Forse quello che voglio dire è che i bambini verranno al mondo comunque, e nel grande disegno delle cose non avrà molta importanza che alcuni di loro siano miei o suoi. In entrambi i casi dobbiamo cercare di costruire un mondo in cui possano vivere. E curiosamente mi accorgo di voler stare dalla parte dei bambini, e da quella delle madri; voglio stare con loro, non solo come osservatrice, contemplandoli da lontano e facendo congetture su quel che è il loro bene, bensì come una di loro. (*Ibid.*)

In termini che potrebbero risultare didascalici se non fossero perfettamente coerenti con la personalità tormentata della protagonista e del suo modo di ragionare, si fa strada una visione utopistica in cui la scelta della genitorialità di iscrive in un disegno più ampio e collettivo. Rovesciando un'idea remissiva di maternità come destino inesorabile, la gravidanza si configura piuttosto come la possibilità di abitare e ripensare uno «spazio»[2] partendo dall'ascolto del proprio corpo:

> Non sto dicendo, bada bene, che la considero una cosa importante per tutte. Penso solo, e non so spiegare perché, che sia

[2] Nell'accezione proposta da Brogi 2022.

> importante per me. E poi non potevo tollerare l'idea di abortire solo perché ho paura dei cambiamenti climatici. Per me (e forse per me soltanto) sarebbe una cosa in qualche misura malata, folle, un modo di mutilare la mia vera vita con gesto di sottomissione alla proiezione di un futuro. Non voglio far parte di un movimento politico che mi porti a guardare al mio stesso corpo con sospetto e terrore. A prescindere da quello che pensiamo o temiamo del futuro della nostra civiltà, in ogni parte del mondo le donne continueranno ad avere figli, e io sono una di loro, e qualunque figlio potrò avere sarà uno dei loro. So bene che in termini puramente razionalisti quello che sto dicendo non ha alcun senso. Ma io lo sento, lo sento e so che è così. (Rooney 2025: 302).

Venire al mondo, ma quale?

Diversi studi recenti di ambito sociologico, geografico, giuridico hanno mostrato le conseguenze della crescente consapevolezza dei cambiamenti climatici e della sempre più concreta deperibilità delle risorse e dei territori sulla riproduzione, non soltanto in termini puramente biologici – è il caso, ad esempio, dell'impatto dell'inquinamento sulla fertilità – ma anche sociali e politici. Non ci riferiamo in queste pagine all'evidente calo demografico al quale sono sottoposte aree del pianeta soggette a siccità, alluvioni, disastri ambientali e conseguenti movimenti migratori, in particolare nei diversi Sud del mondo[3], quanto più nello specifico a nuove forme di sensibilità condivise dalla generazione Z, nata nel corso degli anni Novanta, in quella parte del mondo che ancora oggi, pur con tutti i suoi risvolti problematici, continuiamo a chiamare 'occidentale'. Si tratta della cosiddetta "eco-ansia", da intendersi come l'insieme di quelle forme di disagio psicologico determinate dall'effetto dei disastri

[3] Nell'ambito dell'ampio dibattito scientifico dedicato alle questioni qui accennate, ci si limita a rinviare per un approfondimento ad alcuni contributi recenti come quelli di Casey, Shayegh, Moreno-Cruz, Bunzl, Galor, Caldeira 2019; Armiero, Bettini 2023; Gerlagh, Lupi, Galeotti 2023; Reynaud 2024.

ambientali, che vanno da una generica angoscia per il futuro, alla solastalgia (nostalgia per un luogo o un territorio mutato nel tempo), fino al vero e proprio lutto ambientale di tipo post-traumatico. Come ha mostrato una ricerca realizzata dall'University College di Londra e pubblicata sulla rivista *Plos Climate*, vi è una stretta relazione tra eco-ansia e genitorialità: sempre più spesso, cioè, tra le giovani coppie, le scelte riproduttive vanno ricondotte – oltre che a ragioni personali, lavorative, socioeconomiche – a questioni di tipo ambientale e di portata globale[4]. Gli effetti psicologici dei cambiamenti climatici incidono sulle decisioni relative alla riproduzione umana non soltanto nei casi di effetti diretti di un disastro ecologico sulla vita di una comunità, ma anche di una più generica, e non per questo meno potente, ansia di quel che potrebbe accadere. La ricerca si riferisce, in particolare, al decennio 2012-2022: un arco di tempo immediatamente precedente ai romanzi e al 'graphic novel' che stiamo attraversando in queste pagine (concentrati del biennio "post-pandemia" 2021-2023) e che coincide in buona parte con l'ambito di indagine di questo numero di *Between*, dedicato alle narrazioni postapocalittiche dopo il Duemila. Non appare allora un caso che, pur non cedendo all'illusoria tentazione di voler vedere nella letteratura un mero rispecchiamento della realtà, il nesso tra eco-ansia e genitorialità venga rielaborato e rappresentato in tutta la sua complessità anche in alcune narrazioni recenti come quelle di cui ci stiamo occupando.

Eileen e l'amica Alice sono poco più che trentenni negli anni che precedono la pandemia. Via mail e via chat si domandano quale sia il loro posto nel mondo e che ruolo abbiano i loro piccoli, insignificanti drammi sentimentali e le singole scelte quotidiane al cospetto di un pianeta che cambia. È una sensazione, quella del sentirsi infinitamente piccoli di fronte alla natura, di leopardiana memoria, e che la letteratura ben conosce da sempre, ma che compare, nelle pagine di Rooney, in termini nuovi, diretti e concreti. «Pensi mai al tuo orologio

[4] Ci si riferisce qui allo studio di Dillarstone, Brown, Flores 2023.

biologico? Non sto dicendo che dovresti, mi chiedo solo se ci pensi», chiede Eileen all'amica con quale le capita il più delle volte di comunicare solo a distanza e attraverso lo schermo, «sono curiosa di conoscere il tuo parere. Considerato l'immediato crollo di civiltà, forse pensi che i bambini siano comunque fuori discussione» (Rooney 2025: 37-38). Il salto tra il piano intimo delle scelte esistenziali e personali e quello globale della crisi economica, delle contraddizioni del tardo capitalismo e, appunto, dei cambiamenti climatici, si realizza, nelle loro parole, senza particolari mediazioni né distinzioni. Tra le conseguenze della crisi del mondo borghese e delle sue rassicuranti certezze fondate su lavoro, famiglia, società, si avverte anche questa forma di immediatezza che espone l'individuo a diretto contatto e senza protezioni con un pianeta ormai interconnesso a livello globale. In questo orizzonte, mettere al mondo un figlio significa anche interrogarsi, inevitabilmente, sul futuro della civiltà: «né tu né io abbiamo fiducia nel fatto che la civiltà umana così come la conosciamo perduri al di là della nostra vita», osserva lucidamente Eileen nell'annunciare all'amica la propria gravidanza, «D'altra parte, però, a prescindere da quello che farò, centinaia di migliaia di bambini nasceranno lo stesso giorno di questo mio ipotetico figlio, che si distingue soltanto per il legame con me nonché con l'uomo che amo» (*ibid.*: 301).

Quando il futuro si fa corto e le riflessioni sul destino dell'umanità sulla terra coinvolgono il piano stesso della sopravvivenza e della minaccia di estinzione, le singole scelte quotidiane, relative agli stili di vita e di consumo, ma anche alla realizzazione personale, alle relazioni sentimentali, alla gestione del proprio corpo, potrebbero essere percepite come del tutto marginali e banali. Le due amiche ne sono consapevoli e riconoscono in questa stessa ristrettezza di orizzonti uno dei limiti di tanto romanzo contemporaneo. Eppure, quelle piccole, irrilevanti relazioni umane che gli individui tessono, creano, sciolgono quotidianamente sono la materia stessa di cui è fatto il mondo e uno dei motivi per cui vale ancora la pena aggrapparsi alla vita. Lo spiega bene Eileen che, di mail in mail, scopre e delinea il tipo di persona che vorrebbe diventare:

> Sono d'accordo che investire energie nelle trivialità del sesso e dell'amicizia quando la civiltà umana è sull'orlo dell'abisso possa sembrare volgare, decadente, perfino epistemicamente violento. Ma al tempo stesso è quello che faccio ogni giorno. […] Forse siamo nati soltanto per amare e preoccuparci delle persone che conosciamo, e per continuare ad amare e a preoccuparci anche quando ci sarebbero cose più importanti da fare. E se questo significa che la specie umana si estinguerà, in un certo senso non è forse un bel motivo per estinguersi? Il motivo più bello che si possa immaginare? Perché quando avremmo dovuto riorganizzare la distribuzione delle risorse del pianeta e passare collettivamente a un modello economico sostenibile, ci stavamo preoccupando di sesso e amicizia. […] E io questa cosa dell'umanità l'adoro, e in realtà è precisamente la ragione per cui faccio il tifo per la nostra sopravvivenza – perché siamo così stupidi gli uni con gli altri. (*Ibid*.: 102-103)

«Così stupidi gli uni con gli altri», si potrebbe proseguire nel solco del ragionamento di Eileen, da essere talvolta così attaccati alla propria routine e ai propri affetti da non rendersi conto che una minaccia più grande rischia di portarli via tutti in un battito d'ali: come accade a una delle donne ritratte da Blumen, che si rifiuta categoricamente di seguire le forze speciali al grido di «Va tutto bene. Io resto qui! Devo andare a prendere i bambini a scuola alle quattro!» (Blumen 2024). Così stupidi e accecati dal desiderio di proteggere la propria famiglia, da impiegare mesi di lavoro a costruire un bunker sotterraneo nel bosco, che possa fungere da rifugio in caso di disastri e catastrofi[5], invece di preoccuparsi di proteggere quegli stessi affetti da minacce endogene e molto più devastanti, legate alla repressione di istinti e sentimenti, e ai disperati tentativi di soffocarli, come accade a Dickie Barnes nel romanzo di Murray. Ma altrettanto stupidi da pensare, in modo

[5] La costruzione del bunker è descritta nel romanzo non senza una certa ironia nei confronti delle mode complottiste e survivaliste del nostro tempo, finendo per assomigliare, agli occhi di Imelda, a un'attività di bricolage tra uomini piuttosto che a un serissimo piano di sopravvivenza (cfr. Murray 2023: 332). Sull'istinto di scavare per trovare protezione nel sottosuolo e costruire possibili «habitat postapocalittici» cfr. Scaffai 2025, in particolare le pp. 31 e ss.

opposto e «adorabile», direbbe Eileen, che siano questi stessi affetti a tenere l'individuo tuttora ancorato al mondo e a permettergli di sopravvivere proiettandosi oltre la propria esistenza, gettando il seme della generazione che verrà.

Comment (sur)vivre ensemble[6]

Ormai diversi decenni fa, Frank Kermode metteva in guardia i suoi lettori e studenti riguardo alla possibilità di prendere la fine del mondo troppo alla lettera: «Gli uomini, come i poeti, quando nascono irrompono "nel mezzo", 'in medias res'; muoiono anche 'in mediis rebus' e, per dare un senso al loro breve respiro, hanno bisogno di crearsi una fittizia armonia fra inizio e fine, che poi vuol dire dare un significato alla vita e alla poesia. La fine che immaginano rifletterà le loro insopprimibili preoccupazioni intermedie» (Kermode 2020: 13), si legge nel libro del 1966, su cui torna opportunamente a riflettere Florian Mussgnug nel contributo più teorico di questo numero monografico[7]. Eppure, è altrettanto evidente che, se modelli apocalittici sono sempre esistiti e probabilmente sempre esisteranno, ogni epoca imprime al senso della fine un'accezione peculiare: nella nostra, l'apocalisse prende le forme di una crisi quasi sempre climatica e ambientale.

Questa visione del mondo produce conseguenze, dicevamo, anche sul modo di guardare al futuro: al nostro più immediato, certo, ma soprattutto a quello delle generazioni che verranno. Il pericolo incombente, che nelle narrazioni letterarie e cinematografiche può prendere la forma del diluvio o della pandemia, di un meteorite o di una luna troppo vicina, finisce per mettere così profondamente in crisi quell'«imperativo genealogico» (Tobin 1978) su cui è costruito il romanzo borghese, e in alcuni casi ciclico, dei due secoli precedenti al nostro. La stessa minaccia induce però, paradossalmente, a ripensare il

[6] Il riferimento è al titolo del famoso ciclo di lezioni e seminari tenuto da Roland Barthes al Collège de France nell'anno accademico 1976-1977, recentemente edito anche in Italia (cfr. Barthes 2024).

[7] Su questi aspetti riflette anche Malvestio 2021.

rapporto tra passato, presente e futuro, offrendo una possibile via d'uscita e costringendoci a mettere in discussione la stessa concezione lineare del tempo.

È la sfida proposta da un libro stimolante e provocatorio come *Il futuro alle spalle. Ripensare le generazioni*, di Tim Ingold (2024), nel cui indice compaiono alcune delle parole chiave intorno alle quali si concentra il dibattito contemporaneo su questi temi e su cui anche questo numero monografico in diversi modi si interroga: generazione e rigenerazione, incertezza e possibilità, perdita ed estinzione, procreazione, umanità[8]. Secondo l'antropologo inglese, che ha lavorato per alcuni anni nel gruppo interdisciplinare *Facing the Anthropocene* della Duke University, «la radice di molte nostre difficoltà nell'affrontare il futuro consist[e] nel modo in cui pensiamo le generazioni» (43). Nella mentalità corrente, così come in buona parte del pensiero filosofico occidentale, prevale una visione stratigrafica dell'umanità, per cui una generazione soppianta l'altra estromettendola e prendendo il suo posto. Il modello genealogico, che molto deve alle teorie evoluzioniste, si configurerebbe così per Ingold come fortemente conflittuale, nella misura in cui ogni generazione fa storia a sé, senza entrare in una relazione di co-esistenza con quelle che la precedono e la seguono. Si tratta di una visione soltanto in parte condivisibile, eppure non priva di immagini suggestive: come quella della corda che unisce il futuro e il passato svolgendosi e riavvolgendosi nel tempo e permette alle generazioni di passarsi il testimone collaborando insieme in un'unica staffetta, potenzialmente infinita.

I pensieri apocalittici di Dickie Barnes, il padre di famiglia del romanzo di Murray che si sporge sull'orlo del fallimento e vi precipita in pieno, appaiono ancora molto lontani dalla visione utopistica del tempo e delle generazioni suggerita da Ingold. Limitati a un orizzonte temporale in cui c'è spazio soltanto per la propria generazione e per quella immediatamente successiva, essi oscillano piuttosto tra la

[8] Sono termini e concetti molto simili a quelli affrontati, seppure da una prospettiva scientifica e filosofica diversa, da Pievani 2012.

consolazione assolutoria e un istinto di protezione soffocante, claustrofobico, controproducente. L'ossessione per la fine del mondo lo perseguitava sin dall'adolescenza – «Attacchi nucleari, incendi, api assassine; per molto tempo ha dato per scontato che avrebbe finito i suoi giorni in un campo di internamento, infestato dal colera, a osservare da dietro un reticolo di filo spinato le rovine fumanti del mondo raso al suolo» (Murray 2025: 412) – ma non può che peggiorare con la paternità, esperienza che lo mette a confronto con i limiti del proprio istinto autodistruttivo:

> E quando Imelda restò incinta di Cass, fu anche peggio. Ora aveva qualcosa da perdere. Non poteva limitarsi a saltare dalla finestra e scappare. Non poteva andare in overdose o infilare la testa in un sacchetto di plastica, non poteva permettersi di distruggere sé stesso e basta. Doveva combattere, doveva provare a proteggerle, anche se sapeva che vincere era impossibile. Non si possono proteggere le persone che ami – era questa la lezione della storia, pertanto amare qualcuno voleva dire aprirsi a un livello di sofferenza di gran lunga maggiore. (*Ibid.*)

Sarebbe stato confortante, in un simile contesto, poter guardare al proprio destino di padre come a quello di un eroe, intento a sconfiggere le forze del male – che si manifestano soprattutto nella forma di periodici diluvi e alluvioni, oltre che di un tracollo economico da lui stesso innescato. Ma da una simile illusione lo mette in guardia il medico a cui si rivolge durante una delle sue crisi maniacali, che coincide con i mesi di attesa della prima figlia, Cassandra (il cui nome, si inserisce perfettamente in quel campo semantico della premonizione e della profezia che puntella l'intero romanzo):

> Fantasie come quella, fantasie di disastri, di distruzione, dove si finiva sopraffatti, dissolti, non erano insolite – così gli era stato detto. Per quanto strano potesse sembrare, spesso erano un tentativo di trovare sollievo.
>
> Sollievo! Aveva riso di gusto, nello studio del medico.

> Come ho detto, sembra un controsenso. Ma se ci pensi, davanti a un disastro naturale i problemi personali diventano insignificanti. La responsabilità di agire, perfino il semplice fatto di essere un individuo, non contano più. Per alcuni è una prospettiva allettante. (*Ibid.*, 413)

È su quest'ultimo spunto che vale forse la pena soffermarsi per concludere questi primi appunti su eco-ansia e genitorialità. «Davanti a un disastro naturale» la tentazione più immediata potrebbe essere proprio quella dalla quale il medico mette in guardia il pavido, futuro padre, Dickie. Non soltanto 'dopo' ma anche 'prima' di quella catastrofe evocata nel titolo di questo numero di *Between*, la consapevolezza dello stato del pianeta potrebbe portare alla rinuncia autoassolutoria, e persino piacevole, alla «responsabilità di agire». Un individualismo comodo ed edonista, da 'tardo impero', incurante di tutto ciò che sulla terra avverrà oltre i limiti della propria esistenza terrena. Una prospettiva 'pigra', magari a tratti allettante, ma che rischierebbe prima o poi di implodere su se stessa, ricordandoci che non basta chiudere gli occhi per evitare che le cose effettivamente accadano.

Uno dei pericoli dell'attesa – lo dice bene Minkoski (1968) – è lo stallo, caratteristico delle attese definite "primitive". Diversamente dalle attese "prolungate", che guardano a un evento definito e puntuale che si realizzerà nel tempo futuro, le prime si muovono entro un arco temporale potenzialmente infinito, finendo per irrigidire l'individuo in uno stato di pietrificante angoscia. Per evitare di precipitare, individualmente e collettivamente, in una simile condizione esistenziale, che presuppone la rinuncia a qualsiasi tentativo di imprimere un cambiamento sul presente, l'occasione è data proprio dalla potenza delle relazioni umane. Le riflessioni su eco-ansia e genitorialità potrebbero in questa direzione allargarsi per fare spazio, al proprio interno, a molteplici relazioni di cura, dove il rischio e

l'incertezza[9], percepiti collettivamente, possano diventare stimolo di riscoperta di una dimensione collettiva dell'esistenza. Se «generare parentele – 'making kin' – ed esercitare la premura verso l'altro – 'making kind' – sono processi che ampliano l'immaginazione e possono cambiare la storia» (Haraway 2019: 24)[10], sforzarsi di pensare 'per' e 'con' le generazioni che verranno, anche molto al di là dei legami di sangue, può rappresentare l'ultima occasione che ci resta non soltanto per 'sopravvivere', ma per 'vivere' insieme.

[9] Sulla dimensione del rischio nell'età globale si veda naturalmente Beck 1986; sull'attesa come tempo inserstiziale posto tra presente e futuro e tra certezza e incertezza riflette anche Gasparini 1988.

[10] Si muovono in questa direzione, ad esempio, le prospettive ecofemministe di cui danno conto, tra le altre, Fragnito-Tola 2021; Meurée 2021; Watkins 2020.

Bibliografia

Armiero, Marco - Bettini, Giovanni, "Environmental Changes, Dispacement, and Migration", *The Cambridge History of Global Migrations,* vol. 2, Eds. Marcelo J. Borges, Madeline Y. Hsu, Cambridge, Cambridge University Press, 2023: 422-438.

Barthes, Roland, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et séminaires au Collège de France (1976-1977),* Ed. Claude Coste, avant-propos d'Éric Marty, Paris, Seuil, 2002; trad. it. *Come vivere insieme. Simulazioni romanzesche di alcuni spazi quotidiani. Corso e seminario al Collège de France (1976-1977),* Ed. Augusto Ponzio, Milano, Mimesis, 2024.

Beck, Ulrich, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986; trad. it. *Conditio humana. Il rischio nell'età globale*, Ed. C. Sandrelli, Roma-Bari, Laterza, 2011.

Blumen, Lisa, *Avant l'oubli,* Bruxelles, L'employé du mois, 2021; trad. it. *Prima dell'oblio,* Ed. Sara Prencipe, Torino, Add Editore, 2024.

Brogi, Daniela, *Lo spazio delle donne,* Torino, Einaudi, 2022.

Casey, Gregor - Shayegh, Soheil - Moreno-Cruz, Juan - Bunzl, Martin - Galor, Oded - Caldeira, Ken, "The impact of climate change on fertility", *Environmental Research Letters*, 14.5 (2019): 1-9.

Dillarstone, Hope - Brown, Laura J., Flores, Elaine C., "Climate change, mental health, and reproductive decision-making: A systematic review", *Plos Climate*, 2.11 (2023): 1-25.

Fragnito, Maddalena - Tola, Miriam, *Ecologie della cura. Prospettive transfemministe,* Napoli, Orthotes, 2021.

Gasparini, Giovanni, *Sociologia degli interstizi. Viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono,* Milano, Mondadori, 1988.

Gerlagh, Reyer - Lupi, Veronica - Galeotti, Marzio, "Fertility and climate change", *The Scandinavian Journal of Economics*, 125.1 (2023): 208-252.

Haraway, Donna, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016; trad. it. *Chtuluchene. So-*

pravvivere su un pianeta imperfetto, Ed. Claudia Durastanti, Clara Ciccioni, Roma, Nero, 2019.

Kermode, Frank, *The sense of an Ending,* Oxford, Oxford University Press, 1966; trad. it., *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo,* Ed. Giorgio Montefoschi, Roberta Zuppet, con un saggio di Daniele Giglioli, Milano, il Saggiatore, 2020.

Ingold, Tim, *The Rise and Fall of Generation Now,* Cambridge, Polity, 2024; trad. it., *Il futuro alle spalle. Ripensare le generazioni,* Ed. Nicola Perullo, Milano, Meltemi, 2024.

Malvestio, Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene,* Roma, Nottetempo, 2021.

Minkowski, Eugène, *Le temps vécu*, Neuchâtel, Delacroix et Niestlé, 1968.

Meurée, Christophe, "Sterilités. Du caractère interminable des Apocalypses", *Imaginaires post-apocalyptiques : comment penser l'après,* ed. Christos Nikou, Grenoble, UGA Éditions, 2021: 41-56.

Murray, Paul, *The Bee Sting,* London-New York, Macmillan, 2023; trad. it., *Il giorno dell'ape,* Ed. Tommaso Pincio, Torino, Einaudi, 2025

Pievani, Telmo, *La fine del mondo. Guida per apocalittici perplessi,* Bologna, il Mulino, 2012.

Reynaud, Cecilia, "Popolazione e ambiente in un'epoca di cambiamenti climatici globali", *Rivista quadrimestrale di Diritto dell'ambiente,* 1 (2024): 397-418.

Rooney, Sally, *Beautiful World, Where Are You,* London, Faber&Faber, 2021; trad. it. *Dove sei mondo bello,* Ed. Maurizia Balmelli, Torino, Einaudi, 2025.

Scaffai, Niccolò, *Sotto l'inesauribile superficie delle cose. Il paradigma della profondità nell'immaginario dell'Antropocene,* Sansepolcro, Aboca, 2025.

Tobin, P. Drechsel, *Time and the Novel. The Genealogical Imperative*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

Watkins, Susan, *Contemporary women's post-apocalyptic fiction*, London, Palgrave Macmillan, 2020.

L'autrice

Elisabetta Abignente

Elisabetta Abignente insegna Critica letteraria e Letterature comparate nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II. Si è occupata della rappresentazione dell'attesa nel romanzo del Novecento, del translinguismo letterario, del romanzo genealogico di stampo autobiografico. È Principal Investigator del progetto PRIN PNNR 2022 *PANIC. Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)* (Università di Chieti e Napoli Federico II) e coordina con Francesco de Cristofaro l'Osservatorio sul romanzo contemporaneo.

Email: elisabetta.abignente@unina.it

L'articolo

Data invio: —/—/——
Data accettazione: —/—/——
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Abignente, Elisabetta, "Mettere al mondo, alla fine del mondo. Appunti su eco-ansia e genitorialità nelle narrazioni ipercontemporanee", *In discussione*, Ed. N. Scaffai, *Dopo la catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. E. Abignente - C. Cao - C. Cerulo, *Between*, VIIIXV.30 (2025): 345-362, http://www.betweenjournal.it/.

"Our grandchildren will look at Chevron and Exxon ads the way you and I look at swastikas". Stephen Markley's *The Deluge* between novel and prophecy

Antonio Galetta

Abstract
Alternating between narrative and essayistic reflection, the article examines the interpenetration of secularised prophecy and realist fiction in Stephen Markley's *The Deluge* (2022). When compared with other ways of narrating the climate crisis, Markley's novel seems to stand out for its search for a virtuous compromise between the desire to speak to many people and the need to defend the complexity of literature; a balance evident in the paradox of a novel that, on the one hand, allows itself to be reduced to a few edifying slogans, but on the other hand tells tragic stories where no one is right and everyone fails. At the same time, *The Deluge* is a highly experimental work that would be impossible to take as a model: what, then, is its relevance today?

Keywords
Stephen Marlkey, *Deluge*, Novel, Literary realism, Prophecy, Ecocriticism, Anthropocene

Between, vol. XV, n. 30 (Novembre/November 2018)
ISSN 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6848

«I nostri nipoti guarderanno le pubblicità di Chevron o Exxon come noi guardiamo le svastiche». *Diluvio* di Stephen Markely tra romanzo e profezia

Antonio Galetta

A metà ottobre sono tornato in Puglia per presentare il mio romanzo d'esordio, *Pietà*. Scendendo dall'aereo ho sentito lo stesso caldo in cui sono cresciuto, secco e poroso, che preme dietro la nuca e dilata impercettibilmente lo spazio tra la pelle e i vestiti: è stato bello togliere il giubbotto appena fuori dall'aeroplano e guardare i muretti a secco oltre le piste d'atterraggio, così diversi dai palazzi statuari di Parigi e dai blocchi squadrati delle sue periferie. È sempre bello tornare.

Poi sono andato in campagna a trovare i miei nonni, e c'erano dappertutto moltissime mosche. Erano sulle piante e su di noi: morte a grappolo vicino alle lampadine, nevrotiche e vive nell'aria sopra il piazzale, insensatamente numerose intorno al muso del trattore. Mia nonna diceva che non è mai successo – non ad autunno così inoltrato. Tante mosche, di norma, si vedono ad agosto, o comunque in estate, quando il caldo (sempre così piacevole) non è fuori posto ma atteso, quasi neutrale, e loro svolazzano con i calabroni e sembrano applaudirsi da sole con le zampette che sfregano l'una sull'altra senza pace.

«Com'è che ci sono tutte queste mosche?» mi ha chiesto mia nonna, seduta sulla sdraio di sempre con il solito ventaglio. «Tu che studi, lo sai? È buono o è cattivo?»

«È bello» ho risposto io, in piedi tra i filamenti di plastica della tenda sull'ingresso. «È bello a modo suo».

In realtà non mi sapevo spiegare, come non so mai spiegarle cos'è il mio lavoro e qual è la ragione dei problemi che mi pongo.

Questo articolo, per esempio: come facevo a dirle che in fondo volevo parlare proprio di quelle mosche? Che le mie domande, alla fine, erano le stesse che mi aveva posto lei?

«È vero, è bello» ha detto mia nonna, stringendomi il polso e accennando un sorriso. «E mo che fai? Quanto resti?»

Mio nonno intanto tornava dalla terra, con il tosaerba a tracolla e un odore di benzina che si sente anche da qui.

Allora ho pensato che chiunque, oggi, ha il diritto di sapere cosa sta succedendo al pianeta, perché il fraintendimento è spesso la vera radice dell'indifferenza, almeno in questioni così gravi. Chiunque ha il diritto di sapere perché ci sono tante mosche in ottobre: anche i miei nonni, due contadini ottantenni che non sono disposti, neppure oggi, a togliere i pannelli di eternit dal pollaio, perché chissà se è vero che fa così male e quanto costerebbe rifare i lavori. Hanno diritto di saperlo e non bisogna spaventarli. Bisognerebbe, piuttosto, trovare insieme un linguaggio comune, dove il conflitto e la speranza si rafforzino a vicenda.

La letteratura però non può limitarsi a informare. Non è cronaca, non è divulgazione, e fallisce ogni volta che si appiattisce su uno scopo.

E allora che fa? È buona o è cattiva?

Tu che studi, lo sai?

François Hartog, in un saggio dedicato alle concezioni occidentali del tempo dai greci al Covid-19, scrive che «prophétie et apocalypse sont deux formes d'une pensée de la crise»: due forme che passano per un gesto analogo, cioè l'annuncio gravissimo e perentorio, spesso divinamente ispirato, che un individuo rivolge ai propri contemporanei per reagire a un momento di crisi collettiva, nel tentativo di porle rimedio o almeno darle un senso; due forme così diverse, però, da risultare irriducibili. Ciò che distingue gli apocalittici dai profeti, dice Hartog, è un diverso rapporto con la politica – e quindi, direi io ripensando ai miei nonni, una diversa concezione della speranza e del

conflitto: è vero che entrambi sono «des diagnostiqueurs du présent», e cioè che la loro voce si pone come un referto, una mappa, un'arringa e una guida, ma poi «les prophètes font de la politique» mentre «les apocalypticiens y ont renoncé ou n'en ont plus les moyens»[1].

Ecco cosa non mi convinceva, da preadolescente, nei Testimoni di Geova che venivano a trovarci, e che mia nonna accoglieva credendo che venissero dalla parrocchia: nei loro discorsi c'era troppa sproporzione tra il Male del Mondo, sempre al singolare, e il Bene unico e incombente che avrebbe redento l'universo. Agli apocalittici non interessa la politica, e così promuovono una speranza svincolata dal conflitto: tutto si riduce a un grande «Sì», e il premio è la salvezza – una salvezza totale, irreversibile, come irreversibile e totale è la corruzione del mondo.

I profeti, invece, secondo Hartog *fanno* politica. I mali che annunciano sono (anche) mondani, e rivoltandosi e lavorando la catastrofe può essere evitata. La serenità è differita nel tempo e subordinata alla politica, cioè all'azione individuale e collettiva: dire «Sì» non salva nessuno, e il discorso senza prassi resta lettera morta.

La distinzione tra apocalittici e profeti dice qualcosa di importante sulle possibilità della letteratura davanti al cambiamento climatico.

Dallo schema apocalittico, anzitutto, mi sembra derivi molta cosiddetta *climate fiction*, dove l'estetica del disastro sostituisce o deforma il realismo: il fascino in senso lato romantico verso rovine e macerie viene proiettato nel futuro, e il conflitto e la speranza vengono così trasposti su un piano allegorico, scivolando dal campo della politica a quello dell'estetica. Un libro pur bellissimo come *Sirene* di Laura Pugno (2007), in questo senso, è esemplare: in *Sirene* la brutalità del capitalismo ha già vinto, non è reversibile, ha devastato per sempre l'ambiente, e l'unica possibilità di salvezza per gli esseri umani consiste nell'uscire fuori di sé, ibridandosi con altre forme di vita, mentre la Yakuza si prepara a replicare dinamiche coloniali in Africa, a scapito dei «semiestinti boscimani»[2]. Spesso, dunque, in narrazioni di questo tipo c'è posto per la speranza ma non per il conflitto; il che non cancella,

[1] Hartog 2020: 48-49.

[2] Pugno 2007: 141.

naturalmente, la forza visionaria di questi immaginari, che spalancano orizzonti simbolici inediti e affascinanti a prezzo però di sclerotizzare l'immagine della realtà e disinteressarsi della prassi.

Diluvio di Stephen Markley (2022), come tornerò a dire, rientra piuttosto in un orizzonte profetico, ma anzitutto vorrei riflettere su una forma di racconto assai fortunata negli ultimi anni, che sembra porsi a metà strada tra il paradigma apocalittico e quello profetico.

Penso perciò a due film come *Don't Look Up* di Adam McKay (2021) e *Siccità* di Paolo Virzì (2022). Entrambi hanno senz'altro un immaginario apocalittico, che si esprime nell'asteroide in rotta di collisione con la Terra o nella desertificazione che devasta l'Italia. Ma questo immaginario cerca, profeticamente, di sensibilizzare lo spettatore sul cambiamento climatico, chiamandolo all'azione per impedirne la catastrofe, così che parlare di "ciò a cui andiamo incontro" serve a suggerire che "qualcosa possiamo fare, a patto di sbrigarci". Il prezzo è trasformare l'invenzione in un apologo: guardando DiCaprio che sclera in tivù, o Mastandrea che boccheggia nel traffico, si ha l'impressione che manchi un attrito, che questi film vogliano più che altro esprimere un monito, un'allerta di massima, la quale in qualche modo mortifica l'arte del racconto, subordinandola a un'efficacia edificante che si serve dello *storytelling* come di un mero strumento espositivo. Non è un caso, in questo senso, che in entrambi i film compaiano gruppi indistinti di giovani che protestano genericamente per una diversa organizzazione della società: il nesso tra speranza e conflitto è presente, ma più suggerito che narrato, e così la preferenza dell'allegoria sul realismo si traduce in una predominanza dell'etica sulla politica – nonché in una certa vaghezza, tragica anziché euforica, nei confronti della prassi.

Opere di questo tipo penso siano il miglior mezzo esistente per diffondere la consapevolezza del cambiamento climatico presso un pubblico di massa; ma davanti alle mosche d'ottobre, come dicevo, la mia prima impressione è che siano 'belle', sebbene 'a modo loro', e per spiegarmi non riesco soltanto a parlarne, ad affermare qualcosa, ma ho bisogno e voglia di più tempo, di un respiro più largo, di darmi torto, di qualcosa di indefinibile a cui non so rinunciare e che chiamo 'romanzo'.

Vengo così a *Diluvio* di Stephen Markley. Quest'opera immensa e fluviale, divisa in cinque parti e lunga circa 1300 pagine, rientra come dicevo nel paradigma della profezia, ma lo fa in un modo piuttosto particolare, del tutto secolarizzato. Le profezie che Markley racconta, infatti, non sono altro che le proiezioni della scienza su ciò che accadrà al pianeta nei prossimi decenni: al millenarismo distopico subentra così la probabilità verosimile, e la salvezza promessa dall'azione politica è del tutto mondana, in quanto coincide semplicemente con la sopravvivenza degli esseri umani. Markley, in questo modo, costruisce un'enorme e paradossale "profezia mimetica": un racconto corale, e virtualmente planetario sebbene l'azione si svolga in grandissima parte negli Stati Uniti, che comincia nei nostri anni, tra Obama e il primo mandato presidenziale di Trump, e finisce verso la metà del secolo.

Le catastrofi naturali previste dalla scienza, così, diventano lo sfondo materiale di una società d'invenzione, di cui Markley racconta ogni classe con un'ambizione misuratamente enciclopedica che non può non far pensare al grande romanzo ottocentesco: nel suo racconto ci sono diplomatici e capi di Stato da cui dipendono le sorti collettive, ma anche attivisti per la sostenibilità ambientale più o meno inascoltati, così come semplici cittadini la cui vita viene stravolta dal collasso dello Stato sociale e ricchissimi imprenditori che speculano su questo collasso; ma ci sono anche figure che nella nostra contemporaneità non esistono ancora se non in forma embrionale, come gruppi terroristici disposti a uccidere pur di ottenere lo smantellamento dell'industria dei combustibili fossili, e milizie suprematiste di estrema destra che a questi gruppi si contrappongono ferocemente – e predicatori reazionari che passano dallo spettacolo televisivo alla politica fatta sui social network, e scienziati senza una particolare attitudine per la divulgazione che però accettano la sfida di uscire dall'accademia. Intanto Los Angeles va a fuoco per degli incendi spontanei (ricorda qualcosa?), le compagnie di assicurazione smettono di tutelare le case costruite in una Florida sempre più sommersa dall'oceano, in Europa e in Oriente le crisi alimentari fanno cadere i governi, in Sud America viene restaurato latifondo, Venezia quasi scompare sotto l'acqua alta, e così via.

Diluvio, insomma, in un certo senso fa a gara con la realtà, e non si accontenta di descriverla ma la anticipa con una precisione paradossale, romanzesca e scientifica insieme. In questo senso, se il romanzo recupera un modello ottocentesco, lo fa in un modo davvero contemporaneo, all'altezza dell'antropocene: nell'epoca in cui le scienze e le arti sono chiamate a diffondere una nuova visione del mondo, capace di rinnovare l'immaginario moderno e produrre una cultura che sappia far fronte alla crisi climatica[3], ecco che Markley mobilita i codici del realismo non per parlare del mondo così com'è, ma di ciò che diventerà a brevissimo, se non si agisce in tempo. È insomma come se la commedia umana del presente, per essere scritta, dovesse riguardare non solo la storia dei costumi ma anche il loro futuro, la loro crisi a venire, e contaminarsi con la profezia per pervenire a una pienezza di senso.

Del resto, rifiutando i filtri allegorici e distopici e conferendo un posto così centrale alla crisi climatica tra i temi di *Diluvio*, Markley aveva a disposizione poche scelte più coerenti di questa: come si fa, infatti, a raccontare seriamente un afflato rivoluzionario qual è quello promosso oggi dall'ecologia, se nella realtà empirica del presente mancano (o sono disperse e frammentate) le forze storiche che dovrebbero farsene carico? Sarebbe come tentare di scrivere un'epica guerresca durante un'epoca di pace, e questo è il problema più grande per chi oggi voglia scrivere un romanzo sociale sulla crisi climatica. Il "realismo al futuro" di Markley, allora, è anzitutto un modo per rendere visibili e spettacolari i conflitti che già definiscono la nostra contemporaneità, sebbene in forme più latenti di quelle da lui raccontate: ecco il perché (*un* perché) degli eco-terroristi efferati che vivono in clandestinità tra le pagine di *Diluvio*, o delle proteste di massa affinché i Parlamenti smantellino le industrie. Markley è lontano dal paradigma apocalittico soprattutto perché, lungi dal sostituire la politica con l'estetica, trova in quest'ultima un mezzo per rendere evidenti e pregnanti i conflitti dissimulati dalla prima[4].

Nel farlo, come dicevo, Markley sembra affermare che il romanziere che oggi voglia raccontare la crisi climatica deve anche – e

[3] Cfr. Latour 2015.

[4] Senza voler forzare l'analogia, insomma, penso a Bachtin 2002.

forse soprattutto – essere un romanziere sociale. Si tratta di una scelta tanto valida quanto poco scontata, che in parte contraddice la riflessione teorica degli ultimi anni su questi stessi temi[5], spesso incline a criticare il realismo tradizionale in quanto troppo antropocentrico[6] o strutturalmente inadatto a raccontare fenomeni rari e straordinari come le catastrofi ecologiche[7], magari in favore di scritture più innovative e sperimentali[8], oppure in nome di una più immediata spendibilità etica[9].

Markley è estraneo a questa riflessione teorica per due ragioni: anzitutto perché, come ha scritto Luca Briasco, appartiene a una «nuova tradizione» del romanzo statunitense (la stessa di Jonathan Franzen, per esempio) dove «la sperimentazione e la ricerca di nuove forme cedono il campo a un recupero del realismo»[10]; ma poi anche perché si tratta di uno scrittore che si pone idealmente sulla scia di Balzac quando questi, introducendo la *Comédie humaine*, afferma che «il romanziere deve piacere» – deve essere letto da molte persone, altrimenti non può svolgere il proprio ruolo sociale –, e che perciò ricorre indiscriminatamente a scene e tempi drammatici da serie tivù ultra-commerciale e a raffinatissime costruzioni enunciative e narratologiche (ogni parte di *Diluvio*, per esempio, è divisa in cinque filoni narrativi, e ogni filone è raccontato con una diversa tecnica, una diversa focalizzazione, una diversa voce e un diverso registro stilistico dominante – prima, seconda e terza persona, contrappunto tra testo e note, ecc.). Il risultato è una scrittura tanto curata quanto avvincente, che senza essere disposta a semplificarsi oltremisura cerca di parlare al maggior numero possibile di lettori.

---

[5] Ho approfondito questo problema in A. Galetta, *Le réalisme et l'Anthropocène. Sur "Il Duca" de Matteo Melchiorre*, articolo di prossima pubblicazione sulla Revue des Études Italiennes.

[6] Cfr. Benedetti 2021.

[7] Cfr. Ghosh 2017.

[8] Cfr. Haraway 2016.

[9] Cfr. Gefen 2018.

[10] Briasco 2024.

Visto il tema del romanzo, dunque, la scrittura di Markley prende di petto – molto di più, in effetti, di quanto solitamente non faccia la teoria – un'altra questione che oggi è fondamentale per chi prova a parlare del cambiamento climatico in quanto scrittrice o scrittore.

La questione è: "quanto è importante, per l'artista che parla di antropocene, avere un pubblico consistente"? L'emergenza ambientale, in effetti, pone chi scrive davanti a un grande dilemma: da un lato, viene voglia di stravolgere le tecniche narrative, perché quelle ereditate dalla tradizione moderna e postmoderna risultano inadatte a esprimere il presente – ma questo inevitabilmente causa una diminuzione dei lettori, e quindi impedisce di incidere sull'immaginario collettivo; dall'altro lato, adoperando forme più tradizionali, si riesce senza dubbio a raggiungere un pubblico più vasto, ma allo stesso tempo si rischia di ribadire immaginari triti, efficaci più dal punto di vista comunicativo che da quello artistico (*Don't Look Up* e *Siccità* possono esserne due esempi). Più semplicemente: una scrittura innovativa che però parla soprattutto agli addetti ai lavori è all'altezza dell'antropocene?

Si tratta di una domanda imprescindibile, ed è imprescindibile tenerla aperta; ma vorrei almeno sottolineare come il pensiero ambientalista sia stato a lungo un fenomeno marginale, elitario, diffuso perlopiù in gruppi ristretti di estrazione medio-altoborghese[11], e chiedermi se una parte della riflessione e della narrativa contemporanea non rischi talvolta di ricadere in questi stessi schemi[12] – non perché si ponga problemi oziosi o inessenziali (anzi), ma perché evita il confronto con la questione del pubblico materiale esistente in questa epoca. Anche qui però mi sembra che si ripresenti la stessa contraddizione, perché è vero che sono stati proprio quei gruppi ristretti a gettare le basi dell'ecologia odierna, ma è vero anche che quest'ultima è diventata un fenomeno (relativamente) di massa soltanto quando le élite si sono aperte al confronto con la società civile. Come sempre, insomma, c'è bisogno di tutte e tutti, ma più urgentemente che in altri momenti storici

[11] Cfr. Della Valentina 2011: 43-126.

[12] Prendo spunto anche da Scaffai 2025.

tutti e tutte sono oggi chiamate a cooperare e a cercarsi a vicenda, rifiutando tanto il populismo quanto l'arroccamento elitario.

Markley, a ogni modo, sembra cercare un equilibrio virtuoso tra il desiderio di parlare a tante persone e l'esigenza di difendere la complessità della letteratura – e lo fa precisamente contaminando il romanzo sociale, realistico e polifonico, con il gesto profetico così come lo intende Hartog. Questo gli consente, anzitutto, di tenere inseparati i domini della politica, dell'etica e dell'estetica, e cioè di esprimere con tutta l'ambivalenza del racconto alcune prese di posizione assai più nette di quelle riscontrabili nelle opere già citate.

Kate Morris, per esempio, cioè una giovanissima attivista vitalistica e infaticabile nonché una delle protagoniste di *Diluvio*, durante un'ospitata televisiva dice:

> Queste aziende a combustibili fossili stanno creando le condizioni per un'estinzione di massa planetaria e sovvenzionando una forza politica che ostacola gli interventi per prevenirla. I nostri nipoti guarderanno le pubblicità di Chevron o Exxon come noi guardiamo le svastiche. […] So che sembra un'esagerazione, ma questa è la realtà. Questo è quanto sta accadendo. La gente chiede cosa può fare, ma di solito è già nella posizione di fare qualcosa, solo che finge di non saperlo. […] Perciò […] quello che può fare chiunque detenga un potere, è non accettare più soldi per propagandare quell'industria.[13]

Fare i nomi delle aziende reali e indicare una prassi resistenziale così precisa e circostanziata sono qui i due aspetti complementari di un unico gesto. Un gesto realista, che ha un'incisività politica così conflittuale proprio perché rifiuta ogni filtro allegorico: così, mentre in un'altra ospitata televisiva DiCaprio in *Don't Look Up* protesta per ribadire l'imparzialità della scienza («Io non sto da una parte o dall'altra: vi sto solo dicendo come stanno le cose»), Kate Morris, in un contesto drammatico sostanzialmente identico, fa un passo ulteriore esplicitando

[13] Markley 2024: 249-250.

il fatto che l'ecologia è una scienza sovversiva, le cui verità imparziali vanno difese con il dissenso individuale e il conflitto collettivo. Di qui proviene l'associazione tra le multinazionali dei combustibili fossili e le svastiche, che in *Don't Look Up* è sostituita dalla semplice presa di coscienza che l'asteroide in viaggio verso la Terra esiste davvero.

Ora: Kate Morris, come l'autore ha osservato in una mia intervista di qualche mese fa, «per gran parte del romanzo […] non fa che fallire»[14]. E la stessa cosa, in fondo, si può dire di 'tutti' i personaggi di *Diluvio*, ognuno dei quali è in disaccordo con gli altri e dissemina nel romanzo affermazioni altrettanto assertive, ma sempre relativizzate dalla polifonia generale e da una trama che li prende continuamente in contropiede. In *Diluvio*, così, nessuno ha del tutto ragione – nessuno ha la soluzione; proprio come nel nostro mondo. Ed è vero che il romanzo si presta poi per certi versi a essere ridotto a una serie di slogan edificanti, che in fondo sono gli stessi di *Don't Look Up* e *Siccità*, ma l'opera nel complesso risulta profondamente diversa e originale proprio per via di questo gioco di contraddizioni, di questa moltiplicazione delle voci, di questa felicemente contraddittoria pluralità umana e ideologica che perde in immediatezza ciò che guadagna in profondità.

Provo a spiegarmi con una citazione tratta dalle ultime pagine del libro, quando siamo ormai negli anni Quaranta del Duemila e Markley riporta una proiezione scientifica assai simile a quelle che possiamo leggere oggi, solo più grave e drammatica:

> La missione Cryosat-2, che misurava lo spessore dei ghiacci polari, stava trasmettendo numeri scioccanti: i modelli parlavano di una situazione disastrosa […]. Al ritmo attuale, il carbonio in atmosfera avrebbe toccato il picco a non meno di 685 ppm […]. Estate dopo estate, il pianeta si sarebbe riscaldato così in fretta che intere nazioni e intere regioni sarebbero state incenerite da tempeste di polvere e incendi, mentre muri d'acqua trasportati da tifoni inimmaginabili e piogge distruttive avrebbero spazzato via le coste sbriciolando in mare le principali metropoli mondiali. Le

[14] Galetta 2025.

> persone avrebbero dovuto affrontare fenomeni terrificanti mai vissuti prima dall'umanità. […] Hannah non sarebbe diventata presidente o ballerina o influencer della realtà virtuale. Come la maggior parte della sua generazione, si sarebbe nutrita di carcasse e si sarebbe data al cannibalismo quando necessario. La sua esistenza sarebbe stata dura e violenta. E la generazione seguente […] sarebbe stata forse l'ultima della specie umana, perché la Terra sarebbe diventata troppo calda per ospitare la vita.[15]

È chiaro che qui e altrove Markley racconta una serie di catastrofi future 'come fossero già avvenute', con il fine di sensibilizzare il lettore e spingerlo ad agire affinché quelle stesse catastrofi (certe, ma evitabili almeno in parte) non avvengano[16]. Poche pagine dopo, infatti, leggiamo:

> Il mio sogno per mia figlia è che la sua generazione possa vedere ciò che noi abbiamo perduto, riportare in vita la natura selvaggia, risvegliare la nostra casa saccheggiata e impoverita, un sogno che al momento mi sembra quasi irraggiungibile.
> È un orrore che non ha fine. Non finirà nell'arco della vita di mia figlia né in quello dei discendenti a cui potrà sperare di voler bene. Non conoscerà nessun altro futuro all'infuori di questa emergenza […]. Sarà in profonda intimità col dolore e la morte […]. Nasceranno nuove ideologie, nuovi miti, nuove tecnologie, nuovi sogni, ma questa crisi è di fatto la nostra eternità. […]
> Cosa penserà di noi [mia figlia]? […] «Avete violentato e assassinato il mondo solo per qualche decennio di stravizi […] e non avete mosso un dito. Lo sapevate. Lo sapevate tutti […]».

[15] Markley 2024: 1202-1204.

[16] In questo senso *Diluvio* può senz'altro essere avvicinato alle riflessioni di Carla Benedetti, che in *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, partendo da alcuni scritti di Günther Anders, parla della necessità di rendersi «acrobati del tempo», e cioè di raccontare le catastrofi future come fossero già avvenute al fine di conseguire presso lettori e lettrici l'impatto emotivo che altre forme di racconto o di discorso faticano a ottenere.

> E io potrò solo risponderle: «Amore, alcuni di noi ci hanno provato.
> Alcuni di noi hanno lottato come dannati».[17]

Implicitamente, così, *Diluvio* esorta chi legge a diventare parte di quanti «ci hanno provato», consegnandogli la consapevolezza che «questa crisi è di fatto la nostra eternità». Si tratta di un insegnamento solenne, accorato, dall'altissimo valore morale e civile; ma in fondo per esprimerlo bastava anche molto meno di un romanzo di oltre mille pagine. *Diluvio* trova allora un suo tratto distintivo proprio nel contenere questo piano di senso elementare, primario, proattivo, trascendendolo però in vari modi – cioè, come dicevo, con la polifonia contraddittoria e il destino fallimentare ma speranzoso di ogni personaggio. La letteratura, così, non pretende di avere le risposte che mancano alla politica e alla società, e nel raccontare i mali del mondo da un lato promuove la necessità di combatterli, ma dall'altro non promette nessuna salvezza, e così il romanziere si pone davvero al livello della società di cui fa parte: la osserva, la studia, la profetizza con severità compartecipe, senza pertanto presumere di poterle insegnare qualcosa.

Da tutto questo mi pare derivi un'idea di romanzo paradossale e pregnante, un romanzo famelico verso l'attualità ma nemico della cronaca: un romanzo che è sempre in anticipo, perché racconta ora ciò che succederà domani, e che però è sempre anche in ritardo, perché il futuro è imperscrutabile e il senso di ciò che si è scritto verrà stabilito dalla storia a venire. Ma *Diluvio* è un'opera paradossale anche per un'altra ragione: con tutta la sua convenzionalità enunciativa e il suo ricorso consapevole a uno *storytelling* coinvolgente perché collaudato, infatti, questo romanzo è anche massimalista e irripetibile come un'opera d'avanguardia. Sarebbe impensabile prenderlo a modello, e sarebbe ozioso contrapporgli altre profezie tragico-scientifiche.

Qual è allora la sua attualità? Che insegnamento trarre da una scrittura tanto ambiziosa quanto irreplicabile? Cosa ne traggo io?

---

[17] *Ibid*.: 1284-1285.

Di ritorno a Parigi, verso fine ottobre, ho rimandato per qualche settimana questa conclusione. Faticavo a rispondere alle ultime domande, sono sempre a disagio quando devo affermare qualcosa: non me ne sento capace, e poi perché? Non è più bella la curiosità delle risposte? Non è più saggio affermare una contraddizione che risolverla? Non è questa ambivalenza, questa pluralità aperta e disperata, questo gioioso rifiuto di dire l'ultima parola, che sento come la mia strada? Se c'è una cosa che ho capito in questi dieci anni lontano da casa, però, è che se non so spiegare certe cose ai miei nonni devo almeno riuscire a non essere inconcludente. E così me ne andavo in giro per Belleville senza sapere a cosa pensare, sforzandomi di avere una forma e un'opinione: scendevo lungo rue des Pyrénées canticchiando a vuoto, mi affacciavo sul Belvedere e guardavo la città sentendomi ancora in Puglia, nel caldo d'autunno, ancora rigido e immobile tra i fili di plastica della tenda dei miei nonni, né dentro né fuori, né trasparente né opaco.

Poi un giorno, proprio sul Belvedere di Belleville, tra il parapetto e la ringhiera ho visto una mosca che sonnecchiava sul cemento. Era una giornata bella e senza senso, quasi primaverile. La mosca è volata via all'improvviso, e subito l'ho persa di vista tra il parco sottostante e i palazzi via via più lontani. È stato un momento molto intenso, che non so spiegare né dimenticare: non solo la mosca è sparita nello sfondo, tra i tetti blu di ghiaccio e le foglie ingiallite e le nuvole basse, ma lo sfondo stesso, in qualche modo, è venuto aggressivamente verso di me per un istante, come se al di là della sfuocatura e della nitidezza ci fosse un modo diverso di guardare le cose, un modo più vero, dove non c'è densità che non si riveli impalpabile e viceversa. Poco lontano c'era un ragazzo che registrava un video per TikTok, e sulle scale del parco la *gendarmerie* perquisiva una comitiva beccata a fumare qualche canna.

Allora ho pensato che l'attualità di *Diluvio* consiste in un invito a parlare di tutto questo, di tutto quanto, senza presumere di saperlo spiegare e senza stancarsi di provare a conoscerlo. Un invito a essere in anticipo e in ritardo, come le mosche in ottobre, anche quando ci si concentra su tutt'altro. A confidare che un pubblico esista, che esista una società, difendendo intanto le prerogative del romanzo, la sua immediatezza e le sue contraddizioni. Perché in letteratura vale tutto,

meno appiattirsi su uno scopo. Perché la cronaca va bene se è un pretesto per inventare. Perché i problemi del mondo non si risolvono con le parole, ma solo le parole permettono di dire che, malgrado l'urgenza e i problemi e lo sbigottimento e la paura, c'è una bellezza assurda e commovente anche nelle mosche, anche quando sono fuoristagione.

Bibliografia

Bachtin, Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002 [1962].

Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

Briasco, Luca, "Stephen Markley. Cristalli di apocalisse", *Alias domenica/il manifesto*, 1 dicembre 2024.

Della Valentina, Gianluigi, *Lo sviluppo insostenibile. Storia dell'ambientalismo in Italia*, Milano, Mondadori, 2011.

Galetta, Antonio (a cura di), "«Diluvio non è una distopia, ma già la realtà». Conversazione con Stephen Markley", *Lucy. Sulla cultura*, 11 febbraio 2025.

Id., *Le réalisme et l'Anthropocène. Sur "Il Duca" de Matteo Melchiorre*, articolo di prossima pubblicazione sulla Revue des Études Italiennes.

Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Corti, 2018.

Ghosh, Amitav, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.

Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

Hartog, François, *Chronos. L'Occident aux prises avec le Temps*, Paris, Gallimard, 2020.

Markley, Stephen, *Diluvio*, trad. italiana di M. Francescon e C. Mennella, Torino, Einaudi 2024 [2022].

Latour, Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Paris, La Découverte, 2015.

Pugno, Laura, *Sirene*, Venezia, Marsilio, 2007.

Scaffai, Niccolò, "Apocalissi borghesi: ecologia e vita individuale nel romanzo italiano contemporaneo", *Italian Studies*, 80 (2025): 47-60.

Filmografia

A. McKay, *Don't Look Up* (USA, 2021).

P. Virzì, *Siccità* (ITA, 2022).

L'autore

Antonio Galetta

Antonio Galetta (Ceglie Messapica, 1998) è dottorando in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Pisa e Sorbonne Université. Scrive su riviste cartacee e online. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la letteratura moderna e contemporanea, la teoria del romanzo e l'ecocritica. Il suo romanzo d'esordio, *Pietà*, già finalista alla XXXVI edizione del Premio Italo Calvino, è stato pubblicato da Einaudi nel 2024 e ha vinto il Premio Campiello Opera Prima 2025.

Email: antonio.galetta@sorbonne-universite.fr

L'articolo

Date sent: —/—/——
Date accepted: —/—/——
Date published: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Galetta, Antonio, "«I nostri nipoti guarderanno le pubblicità di Chevron o Exxon come noi guardiamo le svastiche». *Diluvio* di Stephen Markely tra romanzo e profezia", *In discussione*, Ed. N. Scaffai, *Dopo la catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. E. Abignente - C. Cao - C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 363-379, http://www.betweenjournal.it/.

Between

Inside the end. Distance and knowledge in Ian McEwan and Tiago Rodrigues

Francesco de Cristofaro

Abstract

The essay analyzes the play *La Distance* by Tiago Rodrigues and the novel *What We Can Know* by Ian McEwan (both 2025), set in dystopian future scenarios of a post-apocalyptic nature. They converge in reflecting on memory, oblivion and knowledge, whitin a socio-cultural context characterized by disintegration. Rodrigues uses theatrical language to represent intergenerational and interplanetary distance, through the figure of a father who remained on Earth and a daughter who emigrated to Mars; McEwan instead narrates the search for a lost poem in an England devastated by the consequences of climate collapse. Both authors stage the intrinsic fragility of knowledge and its function of resistance, proposing a post-catastrophic humanism focused on the care, memory and survival of language. The works suggest that knowledge should not be conceived as a dominion, but as a gesture of accompaniment and witness, a means of remaining in the world, even in the face of the imminence of the end.

Keywords

Tiago Rodrigues, Ian McEwan, Dystopia, Memory, Knowledge

Between, vol. XV, n. 30 (Novembre/Novembre 2025)
ISSN 2039-659
DOI: 10.13125/2039-6597/6849

CC BY

Dentro la fine. Distanza e conoscenza in Ian McEwan e Tiago Rodrigues[1]

Francesco de Cristofaro

E se il mondo fosse già finito? E se a noi, noi che siamo sopravvissuti, non restasse altro che abitarne i resti e interrogarci sulle "cause finali" (giacché la catastrofe era forse inscritta nel modo in cui il mondo, 'questo' mondo, era stato disegnato)? Con sintomatico sincronismo, uno spettacolo che ho visto qualche settimana fa al Teatro di Napoli e un romanzo di cui ho appena concluso la lettura mi inducono a tornare su alcune questioni attraversate nei saggi di questo fascicolo monografico con uno sguardo un po' diverso, e forse un po' straniante. In queste due opere, entrambe scritte nel 2025 ma ambientate rispettivamente nel 2077 e nel 2119, sembra infatti che il mondo sia meno un orizzonte di attesa che una reliquia da interpretare. Può darsi che esso stia davvero finendo, oppure si sia mutato in qualcosa che sappiamo più nominare: il luogo desertificato di una vita postuma, che continua per inerzia; e dove l'arte registra ancora, alla stregua di un sismografo impazzito, gli effetti di un terremoto la cui scossa principale è già passata. Scrivendo contro la tentazione del futuro come salvezza, e decostruendo dall'interno il paradigma utopistico, *La Distance* di Tiago Rodrigues e *What We Can Know* di Ian McEwan rispondono alla stessa domanda, lacerante e quasi

[1] Questa ricerca è stata realizzata nell'ambito del progetto PRIN PNRR 2022 *PANIC. Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)*, finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU, Missione 4, Componente 1, n. P2022XNY2M, CUP E53D2301893, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara e Università degli Studi di Napoli Federico II.

cartesiana, intorno a ciò che si può sapere – e intorno a ciò che permane dentro di noi, quando del mondo non resta altro che memoria e distanza.

Dance me to the end of the world

La Distance di Tiago Rodrigues è uno di quei rari conseguimenti del teatro contemporaneo in grado di trasformare la catastrofe in un dispositivo drammaturgico, senza per questo farne una messinscena della rovina. La fine, qui, non è un evento: è un modo di pensare. Tutto si svolge in un futuro non remoto: la figlia Amina vive su Marte, dove parte dell'umanità ha fondato una colonia che si proclama egualitaria; il padre Ali è invece rimasto sul nostro pianeta, ormai corroso da crisi ecologiche, instabilità economiche e memorie in decomposizione. La distanza fra i due (duecentoventicinque milioni di chilometri) diviene la misura della distanza tra culture, età, aneliti, *Weltanschauungen*. Per tutta la durata dell'opera assistiamo a una sorta di orbitazione reciproca: padre e figlia non si incontrano mai, continuando però a parlarsi come corpi celesti che, pure in quella separazione immensa e fatale, si attraggono. La scenografia è una costruzione cosmologica esatta: una pedana rotante divisa in due emisferi, Terra e Marte, che s'alternano alla vista del pubblico, così che ogni giro della piattaforma è un battito, ogni cambio di luce un passaggio d'orbita. Lo spettatore comprende presto che quel paesaggio scenico, *modèle réduit* dell'universo, si eleva ad allegoria: un sistema stilizzato di corpi (di generazioni) che si ricercano, si smarriscono, si ritrovano nella distanza interstellare e nel tempo differito della parola. E anche la parola è spoglia; la sintassi franta, persino ecolalica, come in un conato di *disperanza*. Il primo a parlare è Ali:

> Inizio del messaggio. Ciao. Va tutto bene? Spero che vada tutto bene. Quanto tempo. Qui va tutto bene. Sto bene. Ancora un po' disorientato, ma va bene così. Non so esattamente da dove cominciare. È difficile. Ci sono così tante cose che vorrei dire. Vorrei capire tante cose. Ho passato molto tempo a pensare a cosa avrei potuto dire. Tante cose. Potrebbe essere un po' confuso. Scusa. Ci proverò. Ma la verità è che faccio ancora fatica a crederci. Forse è

> per questo che non so da dove cominciare. Non riesco ancora a crederci. Penso che sia così. Forse dovrei iniziare da lì. Da qualche parte bisogna cominciare. Quindi comincio così. Una parte di me ancora non ci crede. Quando ho sentito la notizia, non ci ho creduto. Quando me l'hanno spiegato, non ci ho creduto, li ho chiamati bugiardi. E quando me lo hanno mostrato, ho saputo, senza dubbio, che non avrei dovuto crederci (Rodrigues 2025: 9, t.m.).

Nella *Distance* il teatro supera le angustie della "rappresentazione" e si fa macchina d'espressione, arte concettuale, spazio del sublime, dove a sporgersi su quel *limen* metafisico non sono i personaggi, ma le loro voci nude. Amina e Ali si parlano in un tempo di ritardo e di vuoto, attraverso messaggi vocali che viaggiano lenti, asincroni: singole registrazioni, performance monologanti che si percepiscono come dialoganti. A ben vedere, è quanto sperimentiamo oggi – in modo tanto più perturbante, in quanto assurto ormai a seconda natura – nella nostra quotidianità digitale; e questa non-simultaneità (la voce arriva quando il corpo è già altrove, e il dialogo diviene fantasmatico) costituisce l'immagine perfetta dell'Antropocene come lo pensa Latour: la perdita di coordinate comuni, l'impossibilità di dire "noi" in uno stesso tempo e luogo.

Poiché ciò che l'uno dice l'altro lo ascolta troppo tardi o non lo ascolta affatto, ne sortisce un teatro non già del dialogo, bensì dell'eco – una drammaturgia del "quasi" e del ritardo. Ma è proprio in questo ritardo, in questa regolata asincronicità, in questa assenza (o in questa "crisi della presenza" così profondamente apocalittica), che la parola acquista pregnanza e densità, poiché il silenzio, ce l'ha spiegato tanta arte del secolo scorso, è una forma del pensiero. Il drammaturgo portoghese, che ha spesso lavorato sul confine labile fra oralità e scrittura, porta alle estreme conseguenze la logica della distanza: la scena si costituisce come una macchina della memoria, un archivio di voci che si inseguono senza incontrarsi. In questo sistema scenico il contrappunto fra i due piani, terrestre e marziano, si dà anche come un'alternanza tra lentezza e accelerazione: tanto che il ritmo – il ritmo dei pianeti, come anche quello dei pensieri, dei respiri, della nostalgia – costituisce la cifra estetica dello

spettacolo. Sembra quasi che l'universo stesso possieda una cadenza emotiva, qualcosa che il teatro può tradurre in una coreografia ipnotica, in un *fort-da*, in uno sforzo inane di empatia.

E il «mondo bello», dov'è? Sullo sfondo, la Terra appare come un paesaggio in disfacimento: non si tratta più della rovina apocalittica tipica della fantascienza, bensì di un pianeta fiacco, ove le acque sono invase da meduse, gli ospedali privi di energia, le città ridotte a macerie vivibili. Rodrigues compone una distopia scabra, priva di clamore, e proprio per questo più sottilmente inquietante: è una lenta presa di coscienza della realtà (di 'quello che possiamo saperne'), una catastrofe senza esplosione né implosione, un logorio inesorabile il cui *soundscape* è rumore bianco. Il centro drammaturgico – la sua camera simbolica, il suo nucleo incandescente – risiede in quel «Protocol d'Oubli» che segna l'atto d'ingresso di Amina nella colonia marziana: una sorta di rito d'iniziazione laica in cui la promessa di uguaglianza si riscatta solo al prezzo della rinuncia, e la libertà si paga con la cancellazione di sé. La nuova civiltà, o forse la sua caricatura, si presenterà quindi come un esperimento di tabula rasa, un laboratorio in cui la memoria è considerata un morbo da estirpare, una zavorra da cui liberarsi per poter finalmente ripartire. Cancellare i ricordi, cancellare la lingua, cancellare il padre: ma nel momento stesso in cui Amina si dispone a dimenticare, Ali, rifiutandosi di partecipare a questo *reset*, sentirà di dissolversi, giacché in quella perdita dei ricordi riconosce la propria morte simbolica, la propria estinzione in quanto essere storico. Per Amina la memoria, che il padre considera la base della dignità umana, costituisce invece un ostacolo, un macigno, il residuo di un mondo da abbandonare per rinascere:

> Non crediamo più che sia possibile cambiare il mondo. Crediamo nel cambiare mondo. So che non ti darà speranza. Ma me ne dà molta a me. Per secoli sulla Terra avete usato le pietre delle rovine per cercare di costruire qualcosa di nuovo. Sempre le stesse pietre. Le pietre della memoria, della storia. Tutto stava cadendo a pezzi e tu cercavi tra le macerie le pietre che avresti usato per costruire un mondo migliore. Generazione dopo generazione, avete detto: «Impariamo dal passato per non ripetere gli stessi errori; usiamo le

> pietre delle rovine e costruiamo meglio». Sempre convinti che ogni nuova costruzione avrebbe cambiato il mondo, ma non vedendo che queste pietre sono senza speranza e che tutto ciò che costruisci sarà senza speranza. Qui su Marte vogliamo dimenticare la storia. Noi, gli *Oblianti*, useremo nuove pietre per costruire un mondo veramente nuovo. Questo, sì, è un motivo di speranza. Finalmente abbiamo motivo di sperare. Io ho della speranza (Rodrigues 2025: 26-7, t.m.).

La *distance* tra le due figure, prima geografica e poi affettiva, diviene così ontologica: li divide la diversa concezione del tempo, entro una esacerbata dialettica tra memoria e oblio, passato e futuro, gravità e leggerezza. Il padre rappresenta la memoria verticale, che affonda e scava; la figlia l'orizzontalità del movimento, che esplora e cancella, e che può così dar forma a quello che, in ultima analisi, non è altro che un progetto di salvaguardia della natura – di palingenesi, infine. Secondo una tensione che attraversa la modernità, la fede moderna nel progresso come accumulazione si contrappone alla pulsione contemporanea verso l'entropia e il ricominciare. Con il suo gesto scenico preciso e poetico, e con una sintesi perfetta tra il modello altissimo delle *Operette morali* e l'epica visione del Kraus degli *Ultimi giorni dell'umanità*, Rodrigues non propone soluzioni ma una sorta di esercizio d'equilibrio: poiché 'dentro la fine' ricordare è già dimenticare, e dimenticare una forma segreta di memoria. Da questo punto di vista, ogni rotazione del palco è una figura del pensiero: la coscienza in atto, il tentativo di dar senso all'esistenza attraverso il movimento, trovando nella torsione dello spazio l'immagine del tempo. È così che il teatro, luogo per definizione dell'effimero e deputato all'evento, si fa laboratorio dell'essere, dove la memoria si mette alla prova del suo contrario e l'oblio rivela il bisogno di ricordare.

Lost in time, like tears in rain

Se *La Distance* si configura come una riflessione ancora leopardiana sulla memoria e sull'oblio, *What We Can Know* di McEwan rappresenta, per così dire, la risonanza narrativa, la traduzione prosastica di quel

medesimo rovello conoscitivo. Dove Rodrigues interroga l'affetto, McEwan convoca piuttosto il pensiero; dove l'uno indaga il tremore della voce, l'altro esplora la persistenza della scrittura. Tuttavia, la domanda che permea entrambi i testi rimane, in sostanza, identica: cosa sopravvive della conoscenza quando il mondo che la ha generata si dissolve, e quale funzione può ancora avere il sapere quando il suo stesso statuto si trasforma in quello di un reperto, di un frammento residuo di civiltà?

McEwan costruisce il suo romanzo, che è poi una *quête* filologica tutto sommato classica e coerente con la sua ultima maniera (ricerca di un codice, manoscritto ritrovato, finzione metadiegetica), secondo una struttura che potrebbe dirsi a doppia elica temporale: da un lato il 2014, in cui un gruppo di intellettuali si raccoglie per assistere alla recitazione di un poema destinato a farsi leggenda; dall'altro il 2119, quando il personaggio che narra la storia, lo studioso Tom Metcalfe, tenta di ricostruire quel testo ormai perduto, in un'Inghilterra ridotta dalla catastrofe climatica a un arcipelago di terre sommerse, mentre l'intelligenza artificiale governa ormai ogni cosa, guerre comprese. Il tempo di *What We Can Know* è, al pari quello della *Distance*, un tempo orbitale, sospeso tra origine e rovina, in cui passato e futuro non si succedono in modo organico. Esso è insomma, ancora una volta, non linea ma risonanza; e tende a stratificarsi, poiché ogni capitolo del futuro contiene note sul passato, come se la letteratura fosse un archivio vivente, sempre in riscrittura. In fondo quello che ha scritto McEwan è un *novel essay* sulla trasmissione del sapere, sul rischio che la memoria diventi rovina. L''asincronia', che in Rodrigues è visiva e sonora, diviene qui testuale: due tempi narrativi che non coincidono, ma si fronteggiano come due emisferi dello stesso pianeta, eternamente specchiati e reciprocamente inaccessibili.

Lungi dal rispondere a una mera convenzione distopica, la scelta di collocare la sezione futura entro un paesaggio post-climatico assolve a una funzione etico-conoscitiva. Ancora una volta, il mondo che ci viene consegnato non è il luogo d'un disastro improvviso, bensì il risultato di un esaurimento interno, quasi che la civiltà avesse inesorabilmente scavato la fossa in cui ora giace. È il «Derangement», come lo chiamano i

personaggi – il tempo in cui tutto era noto e nulla fu fatto, l'epoca della inazione informata, della coscienza paralizzata da un eccesso di sapere:

> Può essere utile ricordare che verso la metà degli anni Trenta del Duemila l'espressione 'Grande Disastro', rispettosamente scritto con le iniziali maiuscole, entrò nell'uso come forma abbreviata in luogo del consueto elenco di conseguenze legate al riscaldamento globale: una litania che affaticava attivisti e scettici in egual misura. Quelle parole alludevano non soltanto alla follia umana ma anche alla furia vendicativa dei sistemi climatici. Contenevano inoltre una allusione alla responsabilità collettiva derivante dall'innata propensione a privilegiare le comodità a breve termine rispetto ai benefici di lunga durata. Era l'umanità stessa a dimostrarsi disastrata. Il termine non arrivava tuttavia a coprire la connessa Angoscia Metafisica, vale a dire il crollo delle speranze nel futuro o, più specificamente, il venir meno della fiducia nel progresso (McEwan 2025: 39).

Il collasso climatico, la disgregazione delle istituzioni, la decadenza culturale sono gli esiti di una distrazione cronica e collettiva: una catastrofe dilatata, un continuum di declino che Rodrigues aveva già intuito come forma temporale dell'apocalisse. Più ancora che la fine del mondo, McEwan rappresenta ciò che segue la fine, quando grandi città sono cenere: la persistenza muta di una civiltà che ha disimparato a credere nella propria salvezza. Le università, ridotte a reliquiari d'acqua e di sale, non insegnano più, ma sedimentano; le biblioteche, corrotte nella loro forma digitale, custodiscono soltanto l'eco di testi irrimediabilmente perduti; e la cultura, disarticolata e fluttuante, si riduce a un arcipelago di frammenti senza continente. In questo scenario di rovina sommersa, Tom Metcalfe si muove come un archeologo del linguaggio – colui che tenta di riportare alla luce un poema che forse non esiste più, o che esiste solo come atto di fede nella sopravvivenza stessa del significato.

L'ossessione di Metcalfe per *A Corona for Vivien* si configura, in McEwan, come un atto di devozione conoscitiva, un rito interiore volto a riscattare un'immagine del mondo e a restituire densità simbolica a ciò

che il tempo ha consumato. Il poema diviene per lui una reliquia del senso, un brandello di verità sopravvissuto alla rovina: l'equivalente, per la sua vicenda, di ciò che la memoria rappresenta per Ali nella *Distance*. Di più, la prova che un ordine del significato è esistito, e che può ancora essere evocato.

McEwan dispone questo impulso conoscitivo entro una tensione sospesa tra fede e disincanto, lasciando che un residuo di speranza si affacci sulle soglie del tramonto. Nel suo romanzo non vibra l'attesa di un futuro, ma la rimemorazione di un'antica coerenza, di un mondo in cui sapere e senso coincidevano ancora e le parole avevano un loro referente; è una speranza crepuscolare, consapevole della propria impossibilità, e tuttavia ostinatamente fedele al desiderio di un ordine che, pur perduto, continua a esercitare il suo richiamo. Il testo è attraversato, come la *pièce* di Rodrigues, da una malinconia epistemologica: da quella consapevolezza che ogni sapere, nel momento stesso in cui si costituisce, registra la propria inadeguatezza. Lo stesso scrittore ha definito *What We Can Know* «una *science fiction* senza scienza»: un esperimento narrativo in cui la tecnologia si ritrae, e ciò che resta – o che importa – è l'immaginazione morale, l'energia etica del pensiero. In un mondo dove la verità non ha più un centro, la conoscenza si frantuma in interpretazioni; e ogni frammento, ogni documento superstite, non è che un tentativo di ricomporre un mosaico di cui si sono irrimediabilmente perdute le tessere. È un sapere che ha rinunciato alla pretesa di spiegare; ed è una narrativa che non rinuncia però ad affabulare, a congetturare, a formulare ipotesi controfattuali e paradossali, giungendo a mettere a segno la profezia *post eventum* di una guerra nucleare medicina del pianeta:

> Le esplosioni nucleari nei deserti del Medio Oriente e nei territori riarsi del subcontinente scaricarono nell'esosfera gigatoni di polvere e sabbia, perlopiù un pulviscolo fine di gesso che restò ad aleggiare mitigando la luce del sole. Sulle fosse di milioni di esseri umani, la terra cominciò a raffreddarsi. Ad arrivare non fu l'inverno nucleare che gli scienziati avevano un tempo previsto, perché non si era trattato di un conflitto globale. Nel giro di cinque anni la temperatura media diminuì di quasi due gradi e non tornò a salire

> per molto tempo. Diversi conflitti minori intanto richiamarono l'attenzione altrove. La consapevolezza di una «opportunità climatica» si affacciò con lentezza su un mondo disorientato. (McEwan 2025: 126)

Certo, in passaggi di questo tipo, innervati da un'ironia pungentissima, l'immaginario distopico di McEwan si accende e tende a coprire la voce e le vere istanze del personaggio-narratore. Come Rodrigues, anche lo scrittore britannico edifica la propria architettura diegetica attorno alla figura del testimone: quell'essere liminale che non appartiene più al tempo dell'azione ma a quello della memoria, che non produce eventi, li custodisce, li sottrae all'oblio come si trattengono le ombre al tramonto. Metcalfe è per l'appunto uno di questi sopravvissuti della conoscenza: un uomo che scava nel passato come in un terreno psichico, che interroga gli strati della propria mente come se fossero i sedimenti di una civiltà estinta. Nel suo gesto di studioso si mescolano la solennità del rito e la vertigine del gioco, l'obbedienza al metodo e la resa all'inutile: egli sa, con la lucidità di chi ha smarrito ogni certezza, che nulla potrà davvero essere scoperto, e tuttavia continua a cercare, poiché cercare, in un mondo disfatto, equivale a credere; e credere, in mancanza di dèi, è già una forma di etica. In questa costellazione della perdita sentiamo risuonare la voce della figlia che si eleva dentro l'"elegia dell'Antropocene" di Rodrigues: entrambi abitano il ritardo, vivono nella fenditura che separa la parola dall'ascolto, il gesto dal suo destinatario. Amina parla a un padre che non può più risponderle; Metcalfe tende l'orecchio a voci che non può più interrogare. Entrambi si muovono in direzione dell'assenza, come se la conoscenza non fosse tanto possesso, quanto un atto di fiducia, profondamente morale e politico, nel potere residuo del linguaggio, nella sua capacità di significare ancora, anche dopo la fine del mondo. Spogliato della sua antica superbia, il sapere si fa gesto, postura, oggetto solido: un modo di restare al mondo.

Questo sapere affettivo e relazionale, fragile come una memoria che sbiadisce, è pero tenace come un vincolo indissolubile: una pratica dell'ascoltare prima che dell'intendere. Metcalfe studia per mantenere viva la traccia, impedendo che il passato cada nel silenzio; Amina registra per

testimoniare una presenza, ricordando a sé stessa di essere esistita. Entrambi vivono un sapere dell'oblio, accettando la perdita come orizzonte e trovando in essa una nuova luce. La conoscenza è un gesto di accompagnamento, che segue l'eco del passato e ne sorveglia il dissolvimento, raccogliendo le reliquie di senso. Si apre così la possibilità di un'etica rinnovata: la permanenza nel tempo che frana, il gesto che scruta il dissolversi delle cose. Chi ne partecipa non si limita a comprendere, ma vigila – ostinatamente, silenziosamente – sulle rovine del mondo.

Staying with the trouble

Si comprende allora come fra *La Distance* e *What We Can Know* si produca, ben oltre le evidenti affinità tematiche, una cruciale convergenza epistemologica: Rodrigues e McEwan condividono la convinzione di fondo che conoscere sia una forma di resistenza, un modo di rimanere in vita dentro un mondo che tende a espellerci. In entrambi il sapere serve, eminentemente, a restare; non si propone come dominio, ma come gesto di memoria, come volontà di mantenere il contatto con ciò che sopravvive. Potremmo dire, con de Martino e Latour, che il suo compito è quello di restituire al mondo una "presenza perduta", di riattivare il legame fra l'umano e ciò che lo circonda. Nella *Distance*, la fine del mondo coincide con la crisi del linguaggio: le voci non si incontrano più, e la distanza tra esse misura la distanza tra gli esseri e tra le generazioni; in McEwan, la frattura è invece temporale: la memoria si scompone, la storia, una storia più profonda, si disarticola in archivi isolati. Da una parte lo spazio, dall'altra il tempo: ma il sentimento è lo stesso, quello di un'interruzione radicale, di una scissione che è, demartinianamente, una "perdita del centro di sé". Da quella frattura nasce però una forma diversa di sapere: meno assertiva, più aderente alle cose, più capace di abitare la realtà senza pretendere di dominarla.

Latour aveva osservato che non siamo mai stati moderni, perché abbiamo continuato a fingere di osservare la Terra dall'esterno, come se non ne fossimo parte. Rodrigues e McEwan mettono in scena una metamorfosi dello sguardo: l'uomo che smette di osservare per iniziare ad ascoltare, sostituendo alla conquista la testimonianza. Amina e Tom

incarnano questo passaggio: per paradosso, la loro distanza è condizione di ascolto – e una nuova forma di partecipazione. E tuttavia la loro conoscenza non è mai pacificata: è un sapere consapevole della propria fragilità, intriso di nostalgia, segnato dalla coscienza della finitezza. Per usare un'immagine di Telmo Pievani, è il punto in cui l'intelligenza diventa una risposta biologica alla possibilità dell'estinzione. L'uomo sopravvive perché sa di poter morire; e l'arte, in questo quadro, diventa il mezzo con cui tale consapevolezza si tramanda.

La scena della *Distance* e le pagine di *What We Can Know* funzionano allora come dispositivi di conservazione: tentativi di trattenere il senso, di salvare la memoria dal dissolvimento. In qualche modo, la voce registrata di Amina e la scrittura ricostruita di Metcalfe svolgono la stessa funzione che de Martino attribuiva al rito: impedire che il significato scompaia insieme al mondo umano. Teatro e romanzo diventano, in questo senso, due forme di una stessa antropologia simbolica. Tuttavia la ripetizione, oggi, non garantisce più salvezza: produce differimento, ritardo, consapevolezza del vuoto che separa ogni parola dal suo oggetto. L'umanità, dopo la catastrofe culturale, deve imparare a convivere con tale discontinuità, a sopravvivere nei propri frammenti. Soprattutto, essa non deve rinunciare a continuare la specie: nella *Distance* la ragazza annuncia al padre (un padre che le aveva confessato di non averla voluta concepire, e che reagirà male alla notizia) che, essendo stata sorteggiata dalla «Lotérie de Reproduction», porta in grembo un figlio e gli sta già raccontando le storie del pianeta Terra:

> – Papà, ho una notizia da darti. "Sto inventando una vita". Va tutto bene. Non preoccuparti. Oggi ho fatto un'ecografia. I medici dicono che va tutto bene. Per favore, non iniziare a dare di matto. Sto bene. Io... Questa è una buona notizia, papà. È incredibile.
>
> […]
>
> La mia pancia continua a crescere. I medici dicono che la mia gravidanza sta andando bene. Parlo con la mia pancia di notte. Gli racconto le storie della Terra. Gli parlo di te, papà. I tuoi costumi, così vecchi, ma ancora impeccabili. (Rodrigues 2025: 48, t.m.)

Donna Haraway chiama tutto ciò «staying with the trouble»: restare nel problema, abitarlo senza pretendere di risolverlo. Rodrigues lo esprime nella lentezza ieratica dei gesti scenici, McEwan nella densità della riflessione. Entrambi propongono un sapere che non promette soluzioni, ma forme di convivenza con l'incertezza. L'azione di Amina, che si esprime nel vuoto, e quella di Metcalfe, che si dedica alla ricostruzione di un testo perduto, convergono in un'unica concezione: la conoscenza come sopravvivenza, come custodia del significato in un'epoca che ne dissolve le forme. Si tratta di un umanesimo post-contemporaneo che riconosce la continuità tra l'essere umano e ciò che vive. Nella voce di Amina, che evoca una lingua dimenticata, e nella memoria di Metcalfe, che tenta di rianimare un poema scomparso, si manifesta l'istinto più elementare del pensiero: dare un nome alle cose per impedirne la scomparsa. E forse, in ultima analisi, la speranza si riduce a questo: continuare a parlare, a scrivere, a ricordare. Tre modalità minime, ma decisive, per rimanere in vita mentre il mondo si trasforma.

Bis ans Ende der Welt

Cerchiamo ora di guardare meglio. A un primo esame, queste due opere appaiono rappresentare universi incommensurabili: l'una, un palcoscenico di corpi e voci; l'altra, un romanzo di memoria e scrittura. Tuttavia, al di sotto della superficie, il loro intento è comune, poiché entrambe indagano ciò che rimane dell'umano quando la storia ha esaurito la sua forza propulsiva, quando la modernità si è trasformata in un'entità postuma e il termine "futuro" è divenuto un'eco del passato. In entrambi i casi, la narrazione non progredisce, bensì ritorna. È come se Rodrigues e McEwan avessero individuato lo stesso momento di *epoché*, la stessa soglia precaria in cui l'uomo non sa più se il mondo continuerà a esistere, eppure continua a comunicare. È difficile non percepire nelle loro opere i riverberi della lezione di Wim Wenders, in particolare di uno dei suoi film più sofisticati e fraintesi, quel *Fino alla fine del mondo* che fonde visione onirica e giochi di verità, e che sembra abitare, con eguale intensità, la dimensione della fine.

L'umanità che sopravvive alla fine del mondo non è quella dei miti di rinascita: è quella della memoria. De Martino lo aveva intuito: la vera catastrofe non è la distruzione del pianeta. La vera catastrofe è la perdita della presenza, l'impossibilità di sentire ancora che qualcosa "accade per noi". Rodrigues e McEwan mettono in scena proprio questa perdita, e la loro arte è un tentativo di esorcizzarla. Nella *Distance* il rito è la parola stessa che attraversa lo spazio, la voce che continua a viaggiare anche quando non è più ascoltata; in *What We Can Know*, il rito è la scrittura che resiste alla dissoluzione, l'atto di copiare, annotare, interpretare, come se ogni parola potesse ancora sottrarre qualcosa al nulla. Ho l'impressione che entrambi costruiscano una liturgia della sopravvivenza: non più il rito comunitario delle origini, bensì un rito individuale, intimo, intellettuale, in cui l'uomo si rivolge alla propria memoria come a un dio muto. Il teatro e il romanzo sono ormai due chiese abbandonate, abitate dai loro fantasmi: le parole di Amina, che parlano a un padre che non può sentirla, e quelle di Metcalfe, rivolte a un testo che non esiste più, appartengono alla stessa preghiera laica, al medesimo tentativo di rendere il tempo ancora abitabile. E qui una domanda fondamentale: in che modo possono le forme dell'arte abitarlo e non tradirlo, questo tempo della fine? Solo straniando i propri procedimenti: tramutando il classico dialogo teatrale in doppio monologo alternato e differito; o facendo della diegesi romanzesca un intreccio di voci, piani cronologici, livelli finzionali. Qualcosa del genere lo dice anche Amitav Ghosh in un libro importante con cui quello di McEwan dialoga molto, *The Great Derangement* (il fatto che in Italia sia stato tradotto come *La grande cecità* opacizza il legame intertestuale, che è filogenetico). D'altro canto il narratore lo spiega assai bene, in un passaggio metaletterario che è anche uno squarcio terebrante nella narrativa dei nostri anni:

> Lei stava raccogliendo appunti per una monografia sulla crisi del realismo nella narrativa tra il 2015 e il 2030. Il Grande Disastro era un argomento vasto e complesso, comportava una «trasformazione a livello esistenziale» e scatenava Angoscia Metafisica. Le

> convenzioni del realismo narrativo, con la loro attenzione al quotidiano, al personale e alla presunta continuità della vita di ogni giorno, risultavano inadeguate. Erano necessarie forme nuove, capaci di offrire una cornice alle conseguenze fisiche e morali di una catastrofe generale, e certi scrittori si stavano impegnando a cercarle. (McEwan 2025: 114-5)

Si capisce allora come Rodrigues e McEwan condividano anche una particolare ironia, un senso di pudore che impedisce loro di trasformare la catastrofe in tragedia o in speranza. Non c'è compiacimento estetico, né fiducia nel riscatto. Tutto è già accaduto, e ciò che resta è soltanto la voce, o l'inchiostro, o la memoria del gesto. Questa misura è ciò che li accomuna più profondamente: la consapevolezza che il pensiero, per sopravvivere, deve ridursi, farsi piccolo, incarnarsi in gesti minimi. In entrambi, sapere significa restare fedeli a qualcosa che non possiamo più toccare. È una forma di amore intellettuale, una forma di carità: Amina e Metcalfe sono eroi nel senso più discreto del termine, testimoni senza pubblico, che continuano a esercitare il proprio mestiere anche quando il mondo non li ascolta più.

Questo atteggiamento crea anche, a mio giudizio, una nuova estetica, o 'etica estetica': un modo di vedere il mondo che unisce rigore e tenerezza. Richiama Benjamin e la sua idea di una salvezza dei frammenti del passato; e Blanchot, per il quale la letteratura è ciò che resta dopo tutto. Rodrigues e McEwan seguono questa linea, unendo malinconia e precisione, abbandono e cura. Un modo di concepire il sapere che ha forse una dimensione ecologica: la conoscenza è un ecosistema fragile da proteggere. In un'epoca di informazioni infinite, queste opere ricordano che il sapere autentico si misura con la perdita. Si può leggere *La Distance* come una parabola sulla comunicazione e *What We Can Know* sull'interpretazione: in entrambe, la conoscenza si definisce per ciò che manca, dal messaggio non arrivato al testo non trovato. Il sapere nasce dal fallimento, ed è per questo umano. Malgrado la consapevolezza della fine, Rodrigues e McEwan restituiscono una bellezza: la bellezza del gesto che continua, della parola che insiste, della voce che non tace. Fragile ma ostinata, come il respiro del mondo che prosegue.

Beautiful world, where are you

Tutto ciò che chiamiamo conoscenza non è forse altro che una difesa contro l'estinzione, un modo di continuare a raccontare quel che è già perduto. In questa prospettiva, *La Distance* e *What We Can Know*, in apparenza opere sulla fine del mondo, sono soprattutto esercizi di sopravvivenza del linguaggio, anzi esperimenti di tenuta del senso dopo la catastrofe. Entrambe ci dicono che la fine non è un evento; è un metodo, una forma di pensiero. Il mondo non finisce: si riduce, si fa più piccolo, più vicino, più intimo.

Nel "canto in controtempo" di Rodrigues, il mondo sopravvive come voce: una parola che continua a risuonare anche quando non trova più orecchio. In McEwan, sopravvive come scrittura: una frase che si ripete nel tempo, anche se nessuno la leggerà. È la stessa sopravvivenza che ancora de Martino individuava nel rito: l'uomo che, di fronte alla crisi della presenza, ripete gesti, parole, formule, per mantenere il contatto con l'essere. Ciò che emerge, in fondo, è un'idea di umanesimo depurata da ogni magniloquenza, dove l'uomo non è più il centro del mondo, ma il suo 'archivista', colui che conserva ciò che resta del senso, che si fa carico del ricordo di un mondo che non c'è più. È un umanesimo minore, ma non per questo meno necessario: un umanesimo della responsabilità, della testimonianza, della cura. Il soggetto prometeico del sapere si è trasformato in custode fragile della memoria.

Questo umanesimo post-catastrofico è anche un umanesimo del dubbio, che mantiene viva la domanda: è l'insistenza di Amina che parla al padre, sapendo che forse non sarà ascoltata, o di Metcalfe che scrive su un poema forse inesistente. Sanno che il loro sforzo è vano – eppure insistono. Latour direbbe che è il sapere dei "terrestri", che scelgono di permanere; Haraway parlerebbe di "fare parentela": costruire legami, anche minimi, con ciò che resta, umani e non umani, vivi e morti, parole e cose. In una simile logica della sopravvivenza, la speranza diventa una tecnica del vivere, libera da retorica e ideologia. Significa rivendicare un'appartenenza a una comunità, pur parlando senza risposta, pur scrivendo su una pagina apparentemente inutile; e non smettere di sentire,

essere nel mondo, anche quando sembra ritirato. Sperare è 'restare nella distanza', come Amina e Ali; o 'restare nella ricerca', come Metcalfe.

Più radicalmente, a me sembra che la bellezza di queste due opere sia nella capacità di stare sulla soglia: dire la fine senza silenzio, guardare l'abisso e narrarlo. Rodrigues usa la lentezza solenne del suo palcoscenico; McEwan la calma lucida, disincatata e ironica della sua prosa:

> L'immaginario domina incontrastato sopra il reale – non c'è alcun mistero né paradosso in questo. Molti credenti non vogliono che il loro Dio sia dipinto o descritto. La felicità è nostra a patto di non dover imparare come funzionano i nostri apparecchi elettronici. I personaggi che amiamo in letteratura non esistono. Come individui e come nazioni indoriamo le nostre storie allo scopo di apparire migliori di quello che siamo. Mentre viviamo le nostre vite circondati da presupposti non verificati o contraddittori, vaghiamo in una nebbia di sogni di cui sembriamo non poter fare a meno. (McEwan 2025: 129)

Sogni di cui sembriamo non poter fare a meno. È forse questo, nel tempo che viviamo, il compito ultimo della letteratura: allestire altri mondi, non necessariamente consolatori, ma che ci inducano a pensare. Pensare, oggi, significa soprattutto prendersi cura – custodire la traccia, vegliare sul poco che resiste, dando vita a un sapere esitante, vulnerabile, che non redime ma accompagna; e adottando la postura di chi resta, di chi non abbandona le rovine ma vi cammina dentro, e così le riconosce come proprie. *Dentro la fine*, tra la voce di Amina e la scrittura di Metcalfe, tra il teatro che ruota e il romanzo che ricopia, prende così forma un umanesimo del dopo. In quella fedeltà alla traccia, e nella volontà di continuare a dire "noi" anche quando il pronome sembra essersi svuotato, sopravvive ciò che ancora possiamo chiamare umano: la voce invece della certezza, l'eco al posto del mondo, la fragile durata di chi continua a parlare. Come nella lettera che, nell'epilogo della *Distance*, il padre indirizza alla figlia, dopo quello straziante ultimo incontro che sigla la conseguita impossibilità di un reciproco e 'naturale' riconoscimento:

«Cara Amina, sono tuo padre. Mi chiamo Ali. Dal giorno in cui sei nato, sono stato tuo padre: Ali. Anche se mi hai dimenticato, sarò sempre tuo padre: Ali. Sarò sempre dalla tua parte, anche se siamo su pianeti diversi. Anche se siamo separati dall'oblio, che è la più grande delle distanze. Sarò sempre al tuo fianco e sostengo la tua decisione. Riuscirete a inventare una Nuova Umanità. La vita che inventerai dentro di te sarà felice. Sei brillante in tutto ciò che fai. Questo mondo è un posto migliore per te. Sono orgoglioso di te. Ammiro il tuo coraggio. Troverete giustizia e uguaglianza. Vivrai in un mondo migliore. Anche se è un mondo senza pomodori... Ma il tuo olio d'oliva sarà sublime. Sì, la tua assenza mi farà soffrire». (Rodrigues 2025: 59)

Bibliografia

Ghosh, Amitav, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.

Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

Latour, Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Paris, La Découverte, 2015.

McEwan, Ian, *Quello che possiamo sapere*, trad. it. di S. Basso, Torino, Einaudi, 2025 (*What We Can Know*, New York, Alfred A. Knopf, 2025).

Rodrigues, Tiago, *La Distance*, traduit du portogais par T. Resendes, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2025.

L'autore

Francesco de Cristofaro

Francesco de Cristofaro insegna Letterature comparate nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II. Ha curato un'edizione commentata dei *Promessi sposi* (Rizzoli, 2014) e il manuale *Letterature comparate* (Carocci, 2020[2]); tra i suoi ultimi lavori, il volume *La palla al balzo. Dieci viaggi nella letteratura e nell'immaginario del Novecento* (Carocci, 2021) e l'antologia di scritti letterari di Rossana Rossanda *Aperte lettere* (Nottetempo, 2023). Coordina con Elisabetta Abignente l'Osservatorio sul romanzo contemporaneo.

Email: francescopaolodecristofaro@gmail.com

L'articolo

Data invio: —/—/——
Data accettazione: —/—/——
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

De Cristofaro, Francesco, "Dentro la fine. Distanza e conoscenza in Ian McEwan e Tiago Rodrigues", *In discussione*, Ed. N. Scaffai, *Dopo la catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. E. Abignente - C. Cao - C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 380-399, http://www.betweenjournal.it/.

Emergency Signals. On Two Recent Books

Edited by Clotilde Bertoni

With contributions by
Clotilde Bertoni, Gianluigi Simonetti

Abstract

As we know, the sense of emergency that defines our present moment does not only stem from the environmental crisis. Its political and social implications are explored, through notably different perspectives, in two of the most compelling books published this year: *Senza riparo. Sei tentativi di leggere il presente* by Guido Mazzoni (Bari–Rome: Laterza); and *La fuga immobile. Lo strano caso della Generazione Z* by Walter Siti (Milan: Silvio Berlusconi Editore). We present two articles on these books and on the issues they raise: the first by Gianluigi Simonetti, one of the most incisive voices in Italy's current intellectual scene; the second by the editor.

Keywords

Apocalypses; Politics; Society; Generational Change; Commitment; Intellectual

Between, vol. XV, n. 30 (Novembre/November 2025)
ISSN 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6850

Segnali d'emergenza. Su due libri recenti

Ed. Clotilde Bertoni

Stili dell'apocalisse. Due saggi alla fine del mondo

Gianluigi Simonetti

> Quando gli errori sono esauriti
> siede come ultimo compagno
> di fronte a noi, il Niente.
>
> (Brecht)

1. Come sa chi la legge con una certa continuità, per piacere o per mestiere, nella narrativa italiana contemporanea premiata dal mercato e dai mass media il lieto fine sta diventando un obbligo. Lo è sempre stato, e continua a esserlo, nel romanzo di largo consumo, dove però adesso è preceduto abbastanza sistematicamente da strategie narrative che servono non solo a gratificare il lettore, ma anche a spiegargli come vivere, e perché (il modello della manualistica di autoaiuto, sempre in testa alle classifiche di vendita, che contagia anche la fiction di consumo, per cui l'happy end scatta quale coronamento di un percorso graduale di miglioramento o riscatto personale che non prevede intoppi). Ma da qualche anno a questa parte anche il romanzo che abbina all'attenzione agli incassi un certo polline di stilizzazione e

un'ambizione di artisticità ha ormai imparato che conviene finir 'bene', prima fornendo ai lettori un solido quadro di valori ideologici e morali, poi mettendosi dalla parte giusta della storia (e della Storia), infine prendendo commiato con una mossa di apertura al futuro, se non proprio di speranza concreta. Molti titoli – nell'ambito che mi è capitato di chiamare 'di nobile intrattenimento' – rispecchiano anzi anticipano già nelle soglie del testo questa voglia salutare di pensare positivo: c'è spesso nelle parole in copertina un tocco di ottimismo, qualcosa che splende, arde o brucia, qualcuno che è stato o sarà felice, che ama e chiede di essere amato, che espone un cuore, o invita alla bellezza, o evoca la vita. Pessimismo, disperazione, invidia, voglia di mollare, sentimento che nulla serva o abbia senso, che il futuro non esista: l'impressione è che alcuni di quei sentimenti negativi o passioni tristi che a lungo sono state materia del 'novel' per eccellenza, e che oggi vengono viste con sospetto nelle scuole di scrittura e nelle redazioni editoriali, si stiano rifugiando lentamente all'interno di un genere diverso, del resto in crisi culturale e di mercato, e quindi un po' depresso già di suo: la saggistica.

E anche in questo caso una spia si accende leggendo certi titoli recentissimi. *Senza riparo. Sei tentativi di leggere il presente* (Bari-Roma, Laterza) e *La fuga immobile. Lo strano caso della Generazione Z* (Milano, Silvio Berlusconi Editore): così si chiamano, eloquentemente, gli ultimi due libri di Guido Mazzoni e Walter Siti – una dichiarazione di disagio e un annuncio di dimissioni, andiamo bene. Mazzoni e Siti – rispettivamente un poeta e un romanziere, tra i più letti e imitati dai colleghi rispettivi – si sono formati nella ricerca letteraria sul contemporaneo, sviluppando un rapporto non impiegatizio con le esigenze dell'accademia: anche per questo si ostinano a pensarsi e ad agire come intellettuali a tutto tondo, mettendo in stretta connessione scrittura in proprio, studio del passato e riflessione sul presente, com'è spesso stato nei migliori autori del Novecento italiano che loro stessi hanno letto, studiato e approfondito. Del resto, il titolo *Senza riparo* nasce dal riferimento a una pagina di Calvino del 1961 («C'è sì la guerra fredda che non è finita, e continuano anche alcuni spargimenti di sangue locali, ma la gente che è al riparo li guarda come grandinate

estive in un giorno di sole»); *La fuga immobile* viene da una poesia di Montale, *Lettera a Malvolio*, rivolta polemicamente a Pasolini («Lascia che la mia fuga immobile possa dire/forza a qualcuno o a me stesso»). I modelli culturali di questi libri, in effetti, affondano in quella civiltà letteraria pienamente novecentesca, che ci sembra oggi lontanissima, in cui romanzieri o poeti come Montale, Calvino o Pasolini, letterati fino al midollo, si sentivano capaci di intervenire fuori da ogni specialismo sulle questioni centrali della loro società e del loro tempo con gli strumenti del saggio o dell'articolo, della prosa di intervento e dell'immaginazione sociologica. E grazie a questi strumenti e a questa libertà hanno saputo intuire, prima e meglio di altri 'specialisti', che la letteratura tradizionale, intesa come forma specifica e insostituibile di conoscenza del mondo, stava estinguendosi socialmente, sommersa dal diluvio della comunicazione di massa, che l'avrebbe disciolta nei mille rivoli delle 'narrazioni' e delle espressioni del sé. Se un compito restava ai letterati, e agli intellettuali in genere, era per loro quello di provare a capire, al di là dei propri personali interessi e competenze tecniche, al di là della loro stessa intima rassegnazione, in cosa si stava trasformando il mondo culturale e politico che li circondava.

Si sono formati nello stesso ambiente accademico, la Scuola Normale di Pisa; hanno avuto almeno un maestro in comune (Francesco Orlando); esibiscono letture e gusti non del tutto coincidenti ma in buona parte analoghi (la tradizione della lirica moderna, il romanzo realistico otto-novecentesco). Nonostante questo, Walter Siti e Guido Mazzoni non si somigliano – generazioni diverse e diverse storie personali determinano psicologie quasi opposte che a loro volta contribuiscono a forgiare uno stile saggistico divergente. Quello di Mazzoni è ordinato, sistematico, denso ma chiaro, direi geometrico – «Berlusconi sta a Trump come Giovanni Battista sta a Gesù: ha creato la grammatica del populismo politico contemporaneo vent'anni prima che molti cominciassero a parlare linguaggi simili al suo» (Mazzoni 85). Quello di Siti invece è sussultorio, irregolare, brillante ma spesso paradossale, con un gusto per le inversioni vertiginose, come in casi come questo:

> Più che a ribaltare la struttura, si pensò a garantire i diritti di ciascuno, assicurarsi un pezzetto di felicità e uguaglianza – non fare una cosa tutti insieme, ma fare tutti insieme la stessa cosa. […] Non più il mondo salvato dai ragazzini, ma il dovere scolastico e genitoriale di salvare i ragazzini dal mondo. // Ancora Elsa Morante diceva "forse a Pasqua esistono degli agnelli che *desiderano* essere mangiati" – la vera domanda da porsi, alla fine di questo libretto, è: ma i teenager della generazione Z desiderano davvero essere salvati? E se sì, da che cosa? (Siti 133-135).

Nel suo libro – un saggio organico che a volte si autorizza le licenze del pamphlet – Siti s'interroga sull'identità della generazione Z, o «generazione altrove»[1], formata, grosso modo, da ragazzi che oggi hanno fra i quindici e i vent'anni; ma presto, attraversando molti aneddoti e varie letture più o meno specialistiche, tanto chi scrive quanto chi legge finisce col convincersi che parlare dei giovani è impossibile senza parlare anche degli adulti; che la famosa fragilità di questi ragazzi (ma «meglio fragili che come li vorrebbe Trump»), non è che un aspetto, mimetico, di una sopravvenuta e innegabile fragilità generale. Per cui il saggio finisce col descrivere un patto d'ansia tra generazioni, in cui padri e figli si proteggono a vicenda («io ti do la sicurezza e tu mi garantisci che non sono inutile»), e dove beninteso l'antipatia dell'autore è rivolta ai padri, «supergenitori fragilisti», ibridi malriusciti di due secoli inconciliabili, assai più che ai giovani, per cui il disumano non è un desolato punto d'arrivo ma un ipotetico punto di partenza. *Senza riparo* è invece una raccolta di saggi, scritti tra il 2016 e il 2024, accomunati dal tentativo di interpretare il presente a partire da una diffusa sensazione di minaccia che serpeggia non solo nel comune sentire, ma nelle strutture stesse della società: nella crisi della democrazia liberale (sostituita sempre più spesso, anche in Occidente, da una 'democratura' tentata e infiltrata dal totalitarismo), nel crollo demografico, nella incomprensibilità dell'economia, nell'usura dei

[1] C. Taglietti, "Generazione Z. Sono entrato nella loro testa", *Lettura - Corriere della Sera*, 14 settembre 2025, p. 19.

legami sociali e nell'avvento definitivo – a destra e a sinistra – di un individualismo edonista, anarcoide, disgregatore; il tutto sullo sfondo del declino delle utopie illuministiche e dell'incombere di scene di storia «molto strane», e senz'altro inquietanti, come il riscaldamento climatico e la pandemia.

A ben guardare, nonostante stili e approcci diversi, il tema di fondo dei due saggi è in gran parte comune; ed è – ben visibile dietro la riflessione sull'omologia tra fragilità individuali e debolezze collettive (Siti) e il bilancio generale su una percepita 'fine dei ripari' (Mazzoni)[2] – quello della mutazione. Mutazione senza rivoluzione, in tutti e due i casi: si discute la metamorfosi di un mondo, occidentale e borghese, che non prevede anzi non riconosce più la possibilità di un sovvertimento radicale dell'economia e della politica – non solo a destra, ma nemmeno a sinistra. Gli attuali conflitti politici e culturali sono analizzati come «guerre civili interne a una grande classe media» (Mazzoni 143) che non pretende più di abolire lo stato di cose presente; la voglia diffusa di riparare il mondo e renderlo più inclusivo viene studiata nella certezza altrettanto diffusa che niente potrà mai cambiarlo nelle sue strutture sociali profonde, cioè nella sua disuguaglianza. L'idea di un sovvertimento antropologico nel modo di vivere la sfera pubblica e quella privata – con i rinvii canonici a Pasolini e prima ancora ai francofortesi – è in effetti centrale in entrambi gli studiosi, ma lo è anche la nostalgia dell'idea stessa, universalista, di rivoluzione, e della sua parola ormai impronunciabile, nell'epoca di guerre culturali orfane della lotta di classe («i modelli di rivolta sono ormai cover sbiadite, i ruoli da vittima pressoché esauriti»: Siti 151). Quanto alla constatazione dell'assenza di alternative, è esplicita e desolata in Mazzoni, che la rinviene nel passato (citando tra l'altro la frase famosa di Margaret Thatcher presto diventata slogan, «there is no alternative»), mentre è implicita e ironica in Siti, che la proietta sul presente:

[2] M. Croce, "La contromusica. Disgustati da un presente pigro e individualista: abbiamo ragione o siamo come quelli che stroncavano Beethoven? Un filo fra due libri", *Il Foglio*, 14 giugno 2025, p. 3.

> I nuovi umani lo sanno che l'impegno non è altro che l'anima del commercio, quindi si divertono a indossare una T-shirt di Dior ("We Should All Be Feminists") che costa settecentocinquanta dollari, e se i soldi non ce li hanno ne comprano una tarocca con la stessa scritta, e se è indossarla è un ragazzo con l'aria da macho, ancora meglio – il contributo al miglioramento sociale è percepito come un paradosso che sa di aver perso in partenza (Siti 150).

Per descriverla, questa metamorfosi senza rivoluzione, Mazzoni insiste soprattutto sulle derive individualistiche e autoespressivistiche, e sugli effetti imprevisti del lungo Sessantotto. Mentre Siti (che quelle derive e quegli effetti li ha sperimentati in prima persona, per privilegio d'anagrafe e per così dire in diretta) si diverte soprattutto a stupire e a stupirsi con i mostruosi sviluppi delle tecnologie più recenti: l'effetto depressivo degli 'smartphone' sulla vita, la nuova eugenetica presagita dagli esperimenti sulle cellule staminali, l'euforia 'cyborg' che spinge a preferire sinceramente il postumano a un'umanità che si vorrebbe autentica ma è ormai troppo impastata di artificialità. Entrambi sottolineano il ruolo cruciale della rete: nell'avvelenamento della politica (soprattutto Mazzoni), nello sgretolamento psicologico di un io esposto a troppi palcoscenici (soprattutto Siti). Entrambi notano che la rivoluzione borghese ha paradossalmente finito col distruggere il cittadino borghese stesso, nella sua forma classica, unitaria e coerente; e che dell'individuo, nel senso forte e etimologico del termine («colui che non può essere diviso», Mazzoni 137), risultano stravolte anche le nevrosi – dall'isteria primovecentesca alla schizofrenia attuale, passando per una diffusa maniacalità depressiva. Entrambi infine nutrono verso i 'social media', braccio armato di questo spappolamento 'on line', un sentimento misto, come di orrore razionale e di fascinazione inconscia verso una dimensione, quella dell'algoritmo e del controllo politico dei desideri, che più di ogni altra segna la fine dell'umanesimo di cui si sentono pudicamente custodi (o forse solamente fan). Per cui, certo, tanto per Siti quanto per Mazzoni questa benedetta cioè maledetta mutazione è alla fine e a tutti gli effetti un'apocalisse, «sempre imminente e mai in

atto», che richiede, per essere gestita, «una fenomenologia del collasso» (Siti 148); o se si preferisce è una fine del mondo potenziale, «entrata a pieno titolo nel novero delle possibilità reali, capaci di influenzare le dinamiche sociali già solo in quanto possibilità» (così Mazzoni 13, citando De Carolis).

3. Quanto si somigliano e quanto invece si distinguono, allora, questi due ritratti saggistici dell'apocalisse, queste due riflessioni su una fine del mondo 'differita' (nel ricordo della stagione del Covid, nell'esperienza della guerra in diretta, nell'attesa della catastrofe ecologica)? Sono simili, direi, nella designazione di e nell'attrazione per quelli che Mazzoni chiama, con Hegel, «individui cosmico-storici», singole persone capaci di trasformare un'epoca traendo energia dallo spirito nascosto che si affaccia alle porte del presente. Tali sono, per entrambi, Donald Trump e Silvio Berlusconi – quest'ultimo protagonista del capitolo forse più bello del libro di Mazzoni, e editore del libro di Siti (a cui il senso dell'umorismo non è mai mancato). Il giudizio politico nei confronti di questi e altri agenti del caos – *Senza riparo* si sofferma anche su Grillo, su Milei e perfino su Renzi – è naturalmente severo da parte di entrambi, i quali però ne rilevano, oltre ai tratti minacciosi, anche quelli «palesemente infantili o preadolescenziali» (Mazzoni 55). Per entrambi «è come se l'intera società in cui viviamo fosse regredita all'adolescenza» (Siti 29); ma non è allo stesso modo che i due saggisti reagiscono alla medesima regressione giovanilistica. Mazzoni sente i giovani profondamente estranei, appartenenti a una diversa specie:

> Oggi chi ha meno di trentacinque anni è, alla lettera, un nativo berlusconiano, perché non ha memoria di un mondo nel quale Berlusconi non esisteva e perché ha assorbito col latte la seconda mutazione antropologica, che per lui, o per lei, è tutta la realtà di cui ha esperienza. E chi ha la sfortuna di essere più vecchio lo coglie subito in molti di loro, a cominciare da quelli che si pensano oppositori di Berlusconi e di ciò che Berlusconi rappresenta. Lo coglie nella naturalezza con cui si autopromuovono, nello scarso

> pudore con cui si esibiscono, nella tendenza inconscia a pensare i rapporti sociali in termini mercantili, comportandosi come imprenditori di se stessi qualunque cosa facciano (Mazzoni 103-104).

Ma proprio lo «scarso pudore con cui si esibiscono» Siti potrebbe considerarlo un pregio piuttosto che un difetto – a lui piace ciò che definisce «il crollo brusco dell'ipocrisia». In generale, l'autore della *Fuga immobile* (come quello dei *Figli sono finiti*, il suo romanzo del 2024) si identifica nei giovani della generazione Z. Soli e disperati, gravati da una «quantità di dolore inedita» (Siti 100), sentono come lui che «avere a che fare con gli altri è diventato un percorso a ostacoli» (Siti 7); e pensano, come lui, che «la realtà sia sopravvalutata». Iperconnessi per disconnettersi, ancora una volta come lui, finiscono col somigliare ai suoi bodybuilder, con meno muscoli addosso ma altrettanti specchi intorno.

Tanto *La fuga immobile* quanto *Senza riparo* sono quindi (anche) due manifesti di poetica, impastati di intelligenza ma pure di simpatie e antipatie in parte irrazionali (e non per questo meno interessanti); come forse è inevitabile che sia, se si considera che a scriverli sono rispettivamente un romanziere nichilista ma curioso e un poeta malinconico e iperlucido. La comune misantropia non cancella le differenze di registro: Siti, conservatore anarchico, parla di un'apocalisse pittoresca se non allegra, la stessa che Mazzoni descrive con uno stile «così sconfortato che si sarebbe tentati di definirlo autoptico»[3]. Mazzoni, apparentemente impassibile, vorrebbe forse mettersi le mani davanti agli occhi (salvo allargare le dita per sbirciare), Siti ha i popcorn in mano e non vede l'ora di scoprire come va a finire. Possiamo concordare o – se ne siamo capaci – dissentire sulle singole analisi che snocciolano. Ma credo che in ogni caso di questi saggi andrebbe conservato lo spirito: il salutare invito, nell'euforia generale della letteratura-comunicazione e nell'ipocrisia peculiare della politica-

[3] L. Marchese, "Allo scoperto di fronte alla Storia", *Il Secolo XIX*, 4 maggio 2025, p. VI.

testimonianza, a cercare la speranza «nel suo negativo» (Montale); a non nascondere dietro una maschera o una divisa artistica e intellettuale la nostra reale impotenza. «Niente è più vile che indicare una soluzione dove non esiste, solo per sentirsi meglio. […] Riconoscere, lucidamente, che rispetto a certe derive non esiste al momento una soluzione possibile può essere una pausa necessaria. Mi sento di difendere un sentimento poco apprezzato come la disperazione, se può contribuire non alla depressione, ma alla chiarezza»[4].

Oltre le apocalissi. Alla ricerca dell'impegno

Clotilde Bertoni

1. Come si è anticipato inizialmente, e come emerge dal pezzo di Simonetti, i due libri al centro del discorso sono di taglio e argomento ben diversi: quello di Mazzoni studio sistematico delle emergenze della contemporaneità, affondato in un fittissimo retroterra di riferimenti filosofici, sociologici e anche letterari, esteso a questioni numerose, e al tempo stesso saldato da chiare fila conduttrici; quello di Siti pamphlet acuminato, incentrato sulle generazioni nate dopo il Duemila, a tratti però esteso ad altri argomenti, e disseminato di squarci autobiografici. Entrambi comunque risultano assai densi e sollecitanti.

Personalmente ne condivido alcuni punti, dissento su altri. Circa gli effetti del capitalismo e della globalizzazione, e la storia delle classi popolari, ho una prospettiva abbastanza distante da quella di Mazzoni. Trovo poi che le osservazioni di Siti sulla fragilità dei ragazzi di oggi siano troppo perentorie, basate su campioni parziali e non sempre attendibili (del resto, lui stesso le smonta provocatoriamente,

[4] W. Siti, "Mai imbelle, potente, a volte vile. La speranza è una fora bulimica", *Domani*, 17 ottobre 2025.

chiedendosi se questa «tanto sbandierata fragilità dei giovani» non sia anche o soprattutto «una proiezione degli adulti che li usano come una testa di turco del luna park, contro cui gettare le sfere di pezza della propria impotenza» – Siti 53); e che la sua ricorrente polemica contro le intemperanze della cultura *woke* ecceda a sua volta, ad esempio quando sostiene che negli alfieri delle battaglie civili spesso «il senso dell'umorismo tende a latitare» (Siti 13), dimenticando – come molti altri – che in genere queste battaglie entrano in urto non con l'umorismo, da sempre arma di sovversione, ma con la comicità di grana grossa, da sempre (come argomentano studi ben noti) imbevuta di senso di superiorità e gusto dell'umiliazione, canale di pulsioni aggressive e regressive, pimento di tanti cameratismi beceri e conformismi pavidi, strumento prediletto del razzismo, del maschilismo e dell'omofobia, non a caso al potere graditissima, e di solito troppo prevedibile per essere davvero divertente.

Ma questa rubrica si è già concentrata sulle varie implicazioni della cultura *woke* nei numeri del maggio e del novembre 2022[1], e in quello del maggio 2024[2]: la ripetizione sarebbe in agguato. E sviluppare le altre perplessità in un ragionamento costruttivo richiederebbe uno spazio qui impensabile, almeno un nuovo libro di analogo spessore. Mi limito dunque, facendo particolare riferimento al caso italiano, a

[1] Alfano, Giancarlo - Bertoni, Clotilde - Palmieri, Pasquale, "Colpi di spugna, di forza, di ingegno.Avventure della *Cancel Culture*", in *Campo Aperto*, Ed. C. Bertoni, *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - M. Pusterla - N. Scaffai - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 436-454, https://doi.org/10.13125/2039-6597/5241; Bertoni, Clotilde - Bertoni, Federico - Polacco, Marina, "Lolita, John Wayne e i Sanfedisti: feticci e demoni della *Cancel Culture*", in *Campo Aperto*, Ed. C. Bertoni, *Entering the Simulacra World*, Eds. A. Ghezzani - L. Giovannelli - F. Rossi - C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 587-604, https://doi.org/10.13125/2039-6597/5429.

[2] Bertoni, Clotilde - Confalonieri, Corrado, "«Non si può più ridere di niente?»: quando lo spirito attacca le donne", in *Campo Aperto*, Ed. C. Bertoni, *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo - G. Fiordaliso - A. Cifariello - E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 711-727, https://doi.org/10.13125/2039-6597/6214.

qualche considerazione circoscritta su alcuni problemi della contemporaneità che, in modi differenti, entrambi i libri mettono in gioco.

2. Il primo è quello della dispersione di ogni forma costante di *engagement*; e dunque della mancanza di una sufficiente mobilitazione contro le storture della società di cui facciamo parte, che ancora si può definire società borghese.

Se, come Mazzoni ricorda, la borghesia di un tempo era contraddistinta da un senso del dovere e della continuità familiare poi progressivamente dissoltosi, era pure, va detto, già segnata dalle disfunzioni che ne hanno determinato la metamorfosi: le masse che la componevano erano sì «represse e dignitose» (Mazzoni 88), ma spesso represse soprattutto, o dignitose solo in apparenza; una grossa parte fondava il proprio perbenismo sui moralismi asfittici, sui granitici steccati tra i sessi e le generazioni, poi erosi e liquidati dalla svolta di costume degli anni sessanta; un'altra parte (quella messa alla gogna da certe commedie all'italiana stile *Signore e signori* di Germi), ostentava un perbenismo posticcio, paravento di una disinvolta amoralità. Resta comunque che, come Mazzoni rileva, quella borghese è stata l'unica rivoluzione riuscita: attraverso mutazioni e riconversioni, la borghesia ha resistito a critiche, attacchi, certificati di morte a volontà; i suoi capisaldi – dalla proprietà al matrimonio, dai rituali della socialità al dominio dei consumi –, che, a partire dal secondo Ottocento, tante ventate di contestazione hanno creduto di polverizzare, sono, con le alterazioni del caso, tenacemente sopravvissuti; e il «famiglie vi odio» evocato da Siti, gridato da Gide nel 1897, e poi risuonato da una giovane generazione all'altra, non è mai riuscito a scalzare il primato dell'istituto familiare, proseguito fino a oggi, sia pur in forme via via più elastiche e sconquassate, fino a oggi esibito in quel «tengo famiglia» che, secondo la nota *boutade* di Leo Longanesi, campeggia sulla bandiera degli italiani, e fino a oggi alibi di tutti i compromessi e tutte le viltà possibili.

Per giunta, alcuni dei pregiudizi borghesi più longevi, seppur sbrecciati platealmente, vengono tuttora caparbiamente inalberati dalla

destra al governo, così accanita a vanificare le conquiste del secondo Novecento. Compresa l'eredità del Sessantotto su cui si sofferma diffusamente Mazzoni: naturalmente non del Sessantotto più politicizzato, che, come sottolinea lui, sconfitto lo è stato già ampiamente (tra l'altro, anche nella speranza di svecchiare i programmi e i metodi attardati a cui, da una riforma all'altra, è rimasta abbarbicata la scuola, risultando così, come nota Siti, noiosa e alienante per i ragazzi di adesso quanto per quelli di allora); bensì del Sessantotto indirizzato al rinnovamento della morale e dei costumi, che complessivamente ha trionfato, ma di cui nondimeno certi esiti – dalla legalizzazione dell'aborto alla legittimità di qualsiasi orientamento sessuale – vengono ancora osteggiati da parecchi esponenti del potere, con proclami conservatori pur dalle loro vite personali abbondantemente contraddetti; nella linea del Berlusconi che, considerato da vari studiosi, e da Mazzoni stesso, una estrema propaggine di questo secondo Sessantotto appunto, ne ha però sempre, scopertamente o surrettiziamente, ostracizzato i risultati più seri (a partire dalla parità di genere), riservando la libertà di costume al suo privato, e gestendola in forme, oltre che sguaiatamente maschiliste, il più possibile nascoste (sono state le inchieste dei giornali a portare a galla i bunga bunga da lui a lungo celati dietro l'immagine di marito e padre amoroso e di devoto nipote di zie suore).

Questa stretta del potere, in Italia come altrove, non trova opposizione sufficiente. Certo, l'impegno non si è vanificato poi del tutto e rimane trasversale a generazioni differenti: lo stesso Siti, pur insistendo sulla debolezza e sul ripiegamento della generazione Z, ne rammenta le mobilitazioni per l'emergenza ambientale e per cause cruciali di giustizia (è più scettico sui nati dopo il 2007, la cui età però impedisce autentiche valutazioni). Ma se i recenti slanci di protesta o solidarietà autorizzano qualche barlume di ottimismo, non si incanalano in un attivismo stabile, e non si concretizzano in quell'appartenenza politica che, come precisa Mazzoni, è stata a lungo per tanti un fatto così profondamente identitario.

È un problema dovuto innanzitutto, Mazzoni lo evidenzia, al disfacimento degli orizzonti ideologici che dell'impegno sono sempre

stati cemento indispensabile. Beninteso però dipende pure dal disorientamento cronico della sinistra, incapace di risolvere la sfiducia nella democrazia rappresentativa che da tempo vertiginose percentuali di astensionismo seguitano ineluttabilmente a confermare; e in particolare dipende da un'altra delle questioni che Mazzoni indaga, la trasformazione del rapporto tra il popolo e la classe dirigente. Mazzoni (42, 90) osserva che in passato tale rapporto era basato su un «principio aristocratico», su un'«etica della deferenza» e su una distanza culturale netta, sebbene «mediata da mitologie collettive, da grandi narrazioni ideologiche e dalla propaganda». Ma se indubbiamente questa mediazione giocava un ruolo decisivo, a sinistra soprattutto era sostenuta da una ramificata articolazione delle sezioni di partito, che fornivano regolari occasioni di incontro e di dibattito; ed era galvanizzata da un senso di condivisione che prevedeva anche il contatto diretto e cordiale con i leader.

Certo, non sempre un contatto dello stesso tipo: alcuni esponenti storici della sinistra – come, per citarne due di estrazione e formazione diversissima, il Jean Jaurès anima del socialismo a cavallo tra Otto e Novecento, e il Giuseppe Di Vittorio forza trascinante del sindacato dall'epoca prefascista alla prima Repubblica – sapevano allacciare rapporti intensi con il proletariato pure in virtù del loro travolgente calore umano (nel secondo nutrito di familiarità sedimentata, visto che era il suo mondo di provenienza); invece il Togliatti volto 'migliore' per eccellenza del PCI, di quel calore notoriamente privo, suscitava nel proletariato un'adorazione analoga (come bastano a provare le sommosse seguite all'attentato di cui fu vittima e la spettacolare partecipazione alle sue esequie) più che per quello che era, per quello che rappresentava; e se ancora negli anni novanta poteva capitare di vedere anziani operai di Bagnoli abbracciare con trasporto il compassato Napolitano, si trattava palesemente di affettuosità di rito, prive di autentica sostanza. Inoltre, si sa, l'appartenenza comune sottendeva gerarchie rigide, imposizioni intransigenti: la durezza repressiva riservata dal PCI a ogni scarto dalla sua linea è troppo nota perché ci sia bisogno di commentarla; come è nota l'intolleranza di molti suoi capi verso le dissidenze dei giovani, dai tempi

dell'espulsione di Guido Piegari nel 1954 a quelli dei rapporti tesissimi con la sinistra extraparlamentare negli anni sessanta e settanta.

Ma malgrado le sue costrizioni e disfunzioni, la coesione di fondo costituiva una molla propulsiva vitale. I filmati che documentano la traumatica scomparsa di Berlinguer (da quello dell'ultimo comizio in cui il pubblico gli grida alternativamente «Bravo Enrico» e «Basta Enrico», perché capisce che si sta sentendo male, a quelli che inquadrano i militanti assiepati davanti all'ospedale di Padova e alla sede nazionale del PCI, prima trepidanti nell'attesa di notizie, poi straziati dall'annunzio della morte) risalgono a poco più di quarant'anni fa e sembrano fantascienza: mostrano quanto radicalmente la dirigenza di sinistra abbia perso il rapporto con la base. Beninteso ritrovarlo non è semplice, innanzitutto perché la base di allora semplicemente non esiste più; nondimeno, contro la sfilza di 'leadership' populiste negli ultimi decenni, così utili, come sempre Mazzoni indica, al successo della destra e dei movimenti alla sinistra alternativi, il recupero di un rapporto con la collettività rimane un'urgenza irrinunciabile.

3. In questa situazione di «apocalisse sempre imminente e mai in atto» (Siti 148), c'è un altro *engagement* di cui si sente la mancanza, quello intellettuale; come è ovvio, una mancanza che ci tocca particolarmente da vicino. Mazzoni lo sottolinea fin dal principio, anche rammentando la vicenda che a fine Ottocento imprime a tale *engagement* slancio memorabile, l'*affaire* Dreyfus. Vicenda, va notato, tanto più significativa perché in effetti ambivalente: se offre agli intellettuali un senso inedito di identità e consapevolezza, se attesta la loro capacità di snidare i soprusi del potere e pungolare l'opinione pubblica, d'altra parte già evidenzia gli ostacoli che seguiteranno a intralciarli, la difficoltà di comunicare a fondo con le masse, l'interazione spinosa con la classe politica (tendente a irreggimentarli, strumentalizzarli o esautorarli), e la scarsa compattezza, dovuta non solo alle loro varie difformità, ma pure all'individualismo che solitamente li contraddistingue, refrattario a ogni aggregazione stabile.

A mio parere però il discorso di Mazzoni (come già il saggio di Pierluigi Pellini a cui si richiama, così illuminante per il resto)[3] dà invece troppo peso a un problema meno fondato, quello che il conservatore Ferdinand Brunetière solleva nel picco dell'*affaire* più incandescente, con lo scritto in cui rinfaccia a Émile Zola e agli altri intellettuali 'dreyfusardi' di non avere competenze per occuparsi dell'accaduto e di intromettersi in un ambito non di loro pertinenza[4]. In effetti, tale accusa è tutta legata al frangente in corso, e probabilmente sferrata in malafede: pur di rivendicare la supremazia, per lui prioritaria, dell'esercito che ha perseguito e condannato Dreyfus, e dell'ordine costituito in generale, Brunetière arriva a negare i diritti del pensiero critico, la libertà di pronunciarsi sulla sfera pubblica; dimenticando (o affettando di dimenticare) che l'unico elemento dell'*affaire* la cui valutazione necessita di competenze militari specialistiche è il *bordereau*, l'elenco di ragguagli trasmesso al nemico, sola vera, sebbene indiziaria, prova incriminante (in merito alla quale, peraltro, i militari accusatori si riveleranno parecchio incompetenti, mentre saranno le analisi grafologiche e stilistiche a cui lo sottoporranno noti filologi a risultare decisive); laddove, per mettere a fuoco le iniquità della storia – l'imputazione priva di basi, il processo a porte chiuse, l'adulterazione dei documenti, le interferenze di potere, il fanatismo antisemita (non unico motore ma coefficiente determinante degli eventi) – una preparazione di insieme e uno sguardo allenato sull'attualità sono sufficienti senz'altro. Come appunto vari intellettuali 'dreyfusardi' non esitano a controbattere a Brunetière subito: ad esempio, Émile Duclaux trova «piuttosto divertente» vedere un uomo che ha «sempre saputo avere un'opinione e difenderla» rimproverare agli altri di procedere nello stesso modo; e Paul Stapfer dà per certo che non creda affatto a quanto ha scritto, perché crederci comporterebbe

[3] P. Pellini, "Il gesto dell'intellettuale da Zola a oggi", in É. Zola, *J'accuse*, a cura di P. Pellini, Milano, Il Saggiatore, 2022, pp. 105-164.

[4] F. Brunetière, *Après le procès. Réponse a quelques "intellectuels"*, Paris, Perrin et Cie, 1898, pp. 1-2.

rinnegare «la libertà del pensiero, la sovranità della coscienza, e tutto quello che forma la dignità intellettuale e morale dell'uomo»[5].

Se poi è vero che «al cospetto della politica siamo tutti dei dilettanti» (Mazzoni 22), è altresì vero che tutti, anche senza partecipazione attiva, tendiamo a interessarcene; e che questo interessamento ha scandito la modernità costantemente, per quante perplessità abbia posto (nel 1906 Scipio Sighele rileva che se in numerosi campi professionali la collettività non si sente autorizzata a ingerirsi affatto, invece improvvisa «con la più grande serenità e con la più pomposa persuasione di averne diritto» quando si tratta di politica o di giustizia, perché questi due ambiti «interessandoci assai da vicino, toccando cioè le fibre più delicate della nostra vita sociale, legittimano in tutti – anche nell'incompetente – la manifestazione del suo pensiero»)[6]. A maggior ragione, perciò, gli interessamenti più approfonditi sono non solo leciti, ma parecchio auspicabili.

Mazzoni quindi sbaglia nell'affermare di non avere «alcun titolo» per pubblicare il proprio libro e nell'aggiungere che non ce lo avrebbe nessuno, tanto più che a quasi tutti manca il credito culturale derivante a Zola «dall'aver scritto i *Rougon-Macquart*» (Mazzoni 22). Invece i titoli adeguati li ha in pieno, come li ha in pieno Siti per pubblicare il libro suo: ma non perché il primo è, oltre che poeta di grande spessore, autore di volumi come *Sulla poesia moderna* e *Teoria del romanzo*, essenziali punti di riferimento per la critica contemporanea, e di un altro saggio consistente sullo scenario socio-politico, *I destini generali*; né perché il secondo è tra i più importanti scrittori contemporanei, e sua volta studioso ragguardevole; bensì perché i loro libri confermano a fondo la capacità degli intellettuali di intervenire su tratti dell'attualità nevralgici, suscitando consenso o disaccordo, comunque riflessione. I contributi seri non hanno mai bisogno di blasoni: il loro credito culturale lo portano in sé stessi.

---

[5] É. Duclaux, *Avant le procès (L'Affaire Dreyfus)*, Paris, Stock, 1898, p. 11; Michel Colline (P. Stapfer), "Billets de la Province – XXII", *Le Siècle*, 12 agosto 1898.

[6] S. Sighele, *Letteratura tragica*, Milano, Treves, 1906, p. 260.

La speranza che i due in questione smuovano il dibattito è poi tanto più viva perché molti intellettuali di oggi tendono simultaneamente a due atteggiamenti utili solo a farlo ristagnare: uno spirito apocalittico vago quanto categorico per quel che concerne l'attività intellettuale nel suo insieme; e al contrario, per quel che concerne il proprio spicchio di attività specifico, uno spirito propositivo categorico altrettanto, nutrito delle caratteristiche, come indica Mazzoni, più tipiche del Berlusconi fantasma ingombrante (tra l'altro editore del libro di Siti) e del berlusconismo in assoluto, quali la tendenza ad autopromuoversi con disinvoltura spudorata, e la perdita, quando l'amor proprio personale è in gioco, di ogni minimo senso dell'ironia, dell'umorismo e pure del ridicolo. Svariate persone appartenenti ai mondi della letteratura, della critica e dell'accademia intrecciano costantemente nei loro articoli, interviste e post un fosco pessimismo sugli scenari di insieme e un esuberante ottimismo su sé stessi: accompagnato o da scalpitanti rivendicazioni della purezza e del talento negati agli altri, o da un atteggiamento un po' ribaldo e canagliesco, che contrabbanda per audace ribellione al sistema e sublime anticonformismo quella che in effetti è semplice concentrazione sugli interessi propri – o semplice maleducazione.

Proliferano proclami del tipo: quanto è mediocre la produzione narrativa contemporanea, la contrasto io con il mio nuovo romanzo, eccovi editore, pagine e prezzo; i tour promozionali mi disgustano, sarà di ben altro stampo il mio, che si svolgerà nei seguenti luoghi e date; l'università è nelle mani dei baroni, ma finalmente c'è stato un concorso giusto, quello che sono felice di annunciarvi di aver vinto; l'università è irrimediabilmente aziendalizzata e burocratizzata, ci ergiamo contro di essa con il Prin che abbiamo ottenuto o il convegno di cui trovate qui di seguito il programma; che tristezza i premi letterari gestiti dalle combriccole, lieto di riferirvi che sono entrato nella giuria di uno dei maggiori, e tremino le combriccole perché io darò peso solo alle pubblicazioni degli amici miei; che tristezza i premi letterari gestiti dalle combriccole, entusiasta di comunicarvi che ne ho vinto uno, ma con le combriccole mica mi son contaminato, ho salutato appena gli organizzatori, rifiutato di sedermi al loro tavolo, e cenato a

loro spese con i miei invitati (tra gli esempi a effetto a cui comportamenti del genere provano ad appoggiarsi è gettonato quello di Thomas Bernhard, che nei *Miei premi* racconta di aver accettato premi che disprezzava – anche se poi aggiungeva di biasimare sé stesso, e abiurare il proprio passato; invece il caso di Sartre, che arrivò a rifiutare il Nobel, è ignorato accuratamente).

Le indagini problematiche di Mazzoni e Siti sulle ragioni dello spirito apocalittico attuale possono offrire pure una sponda contro queste posture apocalittiche tanto a buon mercato. Visibilmente nessuno dei due mira a infondere nei lettori speranza nel futuro; come evidenzia Simonetti, la forza dei loro libri sta anche in questo. Ma può essere che, *malgré eux*, fornendo materia di discussione, un po' di fiducia nel futuro del lavoro intellettuale arrivino a restituirla.

Gli autori

Gianluigi Simonetti

Gianluigi Simonetti insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea e Letterature comparate all'Università di Lausanne. Tra le sue pubblicazioni recenti: *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea* (Il Mulino, 2018); *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario* (Nottetempo, 2023); *Pasolini e il «Corriere della Sera» 1960-1975* (ed., Fondazione Corriere della Sera, 2025).

Email: gianluigi.simonetti@unil.ch

Clotilde Bertoni

Clotilde Bertoni insegna Letteratura italiana e Teoria della letteratura all'Università di Palermo. Tra le sue pubblicazioni recenti: *Romanzo di uno scandalo. La Banca Romana tra finzione e realtà* (Il Mulino, 2018); *Nel nome di Dreyfus. La storia pubblica di un caso di coscienza* (Il Mulino, 2024); *Autrici oltre i canoni. Arendt, Beauvoir, Ginzburg, Sontag, Ernaux* (ed., Carocci, 2024).

Email: clotilde.bertoni@unipa.it

L'articolo

Data invio: —/—/——
Data accettazione: —/—/——
Data pubblicazione: —/—/——

Come citare questo articolo

Bertoni, Clotilde, Simonetti, Gianluigi, "Segnali d'emergenza. Su due libri recenti", *Campo aperto*, Ed. C. Bertoni, *Dopo la catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. E. Abignente - C. Cao - C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 400-420, http://www.betweenjournal.it/

Between

Dazzling Black: Antonio Biasiucci's Photography of Catastrophe

Antonio Biasiucci, Anna Chiara Corradino

Abstract

This interview with photographer Antonio Biasiucci explores his lifelong engagement with the primordial forces, rituals, and landscapes of Southern Italy, where catastrophe is not an event but an existential condition. Through autobiographical reflections, Biasiucci recounts how photography emerged as a transformative 'gift', allowing him to translate personal loss, volcanic wilderness, and ancestral materials into a secular form of sacredness. The conversation examines his relationships with masters such as Antonio Neiwiller, his theatrical method of continual self-revision, and his approach to darkness as both identity and language. Biasiucci reveals how error, metamorphosis, and narrative imagination shape his visual 'scenarios', where images cross temporalities and shift scale, generating post-apocalyptic worlds suspended between memory and renewal. His practice ultimately frames photography as an act of excavation, a way of giving meaning to death, matter, and the fragile architectures of existence.

Keywords

Antonio Biasiucci; Catastrophe; Photography, Volcanoes; Southern Italy; Memory; Metamorphosis; Darkness, Antonio Neiwiller; Ritual; Materiality; Scenography; Autobiographical practice; Post-apocalyptic landscapes.

Between, vol. XV, n. 30 (Novembre/November 2025)
ISSN 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6853

CC BY

Nero accecante: la fotografia della catastrofe di Antonio Biasiucci[1]

Antonio Biasiucci, Anna Chiara Corradino

Fotografo dei fondamenti, degli elementi primari e delle zone di confine tra vita e rovina, Antonio Biasiucci attraversa da decenni i territori instabili del Sud (vulcani, ritualità, macerie, memorie personali) trasformando ogni soggetto in una soglia, un enigma, una rivelazione. Nato a Dragoni nel 1961 e formatosi tra l'osservazione dei paesaggi marginali e la collaborazione con Antonio Neiwiller, Biasiucci ha costruito un'opera che abita la catastrofe non come un evento, ma come un orizzonte mentale: un luogo dove il nero accecante, le materie primordiali, i gesti arcaici e le forme della perdita diventano strumenti di conoscenza.

In questa conversazione, tra l'autobiografia e la definizione di una poetica artistica, Biasiucci racconta come la fotografia sia per lui un dono, una pratica di scavo e di sacralità laica che nasce dalla propria catastrofe personale e che restituisce senso alle rovine del mondo. Il suo sguardo, nutrito da maestri amatissimi, dal teatro d'avanguardia alla fotografia napoletana, dalla letteratura di McCarthy e da anni di pellegrinaggi nei territori vulcanici, costruisce sceneggiature visive dove ogni immagine può mutare e risignificarsi. Attraverso un percorso che parte dalla sua infanzia unita alle sue scelte artistiche,

[1] Si ringraziano sentitamente Francesco de Cristofaro e Vincenzo Trione, senza la cui generosa disponibilità e mediazione questo dialogo non sarebbe mai stato possibile.

Biasiucci compone un pensiero fotografico che tiene insieme morte e resurrezione, materia e metafora, devastazione e contrappunto.

L'impressione è che nelle tue fotografie la catastrofe sia più una condizione esistenziale che un fatto episodico. Cosa ti interessa davvero quando lavori su paesaggi che suggeriscono un'idea di fine?

Faccio un passo indietro notevole e racconto un momento importante della mia vita: quando adolescente, nemmeno maggiorenne, in virtù di esperienze esistenziali (sono stato chiuso in un collegio per moltissimi anni e cacciato a sedici) ho capito che il concetto di libertà è molto relativo. Improvvisamente mi sono preso quella libertà negata, vivendo una situazione quasi borderline, mettendo alla prova ogni cosa, ogni azione. Un classico ragazzo che i genitori non vorrebbero mai avere e che aveva una grande voglia di conoscere tutto ciò che gli era stato negato durante l'infanzia e l'adolescenza. Dopo questo momento di notevole euforia, in realtà mi accorgo che mi porto dietro tutte le vicissitudini familiari e rispondo anche fisicamente a queste magagne che comunque erano fortemente radicate in me, perché sono cresciuto in un ambiente dove la malattia e la perdita sono state onnipresenti. Avendo un padre che fino a circa quarant'anni (prima dell'ictus) lavorava come fotografo di cerimonie, sono cresciuto in una casa in cui non era chiaro dove finisse la vita domestica e dove iniziasse lo studio fotografico. Tutto era mescolato, promiscuo. Così la fotografia è stata qualcosa che ho sempre avuto davanti agli occhi fin da bambino, perché non esisteva una vera separazione degli spazi. In un certo senso è sempre stata una misura della mia vita, anche se allora non provavo alcuna passione per questo ambito: ero semplicemente un ragazzo che passava il tempo al bar a giocare a biliardino.

Poi, in un momento davvero difficile della mia vita, ho iniziato a fotografare. La fotografia era lì, a portata di mano, avevo già le macchine in casa, e subito ho capito che questa pratica aveva la capacità di resettare completamente la mia esistenza. Ha cominciato a farmi guardare le cose con occhi diversi e, nel riscoprirla, ho iniziato a

dare un nuovo senso a ciò che vedevo. Per questo ho compreso di aver ricevuto un dono: perché attraverso la fotografia posso attribuire ai soggetti che incontro con l'obiettivo una sorta di sacralità, una sacralità laica ma profonda. Ho acquisito allora la consapevolezza che la fotografia nasconde sempre qualcosa che chiede di essere cercato.

È proprio in virtù di quel bisogno di cercare che attivo una vera e propria performance, che inizia nel momento in cui scelgo un soggetto importante per me. Il soggetto non è mai un pretesto – non sopporto quando i fotografi lo definiscono così – è intriso di mistero, e con l'apparecchio fotografico io cerco di scavarlo, di capire perché ne sono ossessionato. Per questo ho cominciato a raccogliere tomi che riguardano l'origine e i suoi opposti, la luce e l'ombra, l'inizio e la catastrofe. Avevo sempre la necessità di dare nuova linfa a qualcosa che stava sparendo. Anche nei gesti più semplici: compravo il pane in salumeria, sceglievo la forma che più mi attirava, la portavo in studio, la fotografavo e poi la riportavo a casa, dove lo mangiavamo. Lo stesso percorso l'ho fatto con *Corpo latteo*, con le mozzarelle, con gli alberi tagliati o divelti, e con quelli che la forestale era stata costretta a recidere fino al terreno per evitare che il bosco diventasse invalicabile.

In tutta la mia vita ho custodito questo dono. Non ho accettato alcune particolari tipologie di committenza, come fotografare modelle sul Vesuvio per grandi case di moda o usare pelli simili a quelle delle mie vacche sempre per il mondo della moda, non per una questione etica ma per paura di contaminare il dono, di perderlo. La mia impostazione nasce da una catastrofe personale, da un mio declino. La fotografia mi ha aiutato a considerare il suo opposto: per me è un generatore di vita.

Ho una domanda più tecnica: ti capita mai durante un'esplorazione di percepire quasi fisicamente che il luogo stia parlando e che quindi è il momento di scattare?

Il rapporto con il soggetto è fondamentale, perché nella mia utopia sto costruendo tomi molto vicini tra loro, che però condividono un unico denominatore: trattano temi essenziali per l'umanità. Il pane

appartiene a tutti ed è possibile produrlo solo attraverso i quattro elementi: aria, acqua, terra e fuoco. *Corpo latteo* riguarda un alimento primario. La vacca è un animale emblematico nella storia delle culture, delle religioni e dell'economia. Il vulcano custodisce il mistero della creazione. Tutte le mie tematiche seguono questo filo conduttore. È un tentativo, un'aspirazione a costruire, per citare Tarkovskij, una piramide. Anche se so che non riuscirò mai a completarla del tutto, una vita intera non mi basterà per continuare questo lavoro.

La domanda che tu mi fai ha a che fare con la relazione con i soggetti, che vanno scelti con attenzione, perché si ricollegano a un proprio percorso autobiografico, inevitabilmente, però in questo metodo di lavoro che io ho imparato a teatro (dal momento che considero mio maestro di fotografia un regista di teatro d'avanguardia, come Antonio Neiwiller) consiste nel mettere in discussione continuamente quello che si è fatto la volta precedente. È un processo che somiglia a un'azione nata da una poesia di Majakovskij: inizialmente il gesto è retorico, poiché è Majakovskij a imporsi sull'attore, ma, attraverso la ripetizione protratta nel tempo, avviene una sorta di fusione tra il mondo interiore dell'attore e ciò che scaturisce dalla poesia stessa. Il risultato finale è un altro sguardo.

Per questo le vacche mi appartengono. La mattina mia madre mi dava la bottiglina per andare a prendere il latte dal contadino, entravo in questa stalla buia dove c'erano queste tre-quattro vacche, e lei faceva anche il pane; tutto questo è pertanto fortemente autobiografico, sebbene mi permetta anche di avere un distacco apparente con l'oggetto, perché mi attrae ma non ne subisco il fascino. Mi ricollego ancora alla tua domanda: quando tu subisci il fascino di un vulcano che erutta e tu lo guardi e sei incantato, senti che nulla puoi aggiungere rispetto a questa meraviglia, per cui non lo fotografi, ma guardi l'evento, non lavori sull'emozione estemporanea, ma te la ritroverai fotografando magari il pane, le vacche o altre cose. L'artista infatti compone un archivio di emozioni che poi tornano a galla nei modi più impensabili, creando questa sorta di inaspettato, quello che tu nemmeno immaginavi che potesse nascere dal momento in cui ti sei confrontato con un soggetto. Il problema è che la fotografia mantiene

questa ambiguità, questa ingiustizia. Quando lavori, ti emozioni e scatti e in quest'operazione è sempre il soggetto che si fotografa e risulta difficile aggiungere qualcosa a quello che accade.

Per me la fotografia è un pensiero, per cui il legame con la realtà e con tutto ciò che fotografo è un 'diventare relativo' perché qualsiasi cosa può diventare altro. Il grosso privilegio della fotografia è che può evocare qualcosa di completamente diverso; è quella magia particolare che, quando la fotografia va in profondità, permette di delegare ai soggetti scelti. Se acquisisci una 'forma mentis' di questo tipo, capisci che la fotografia non ha limiti di nessun tipo, anche rispetto alle altre forme; ed è un mezzo perfettamente collegato con se stesso. Inoltre, quando in un soggetto, in un luogo, non c'è più nulla da fotografare, paradossalmente quello è il momento in cui hai più spazio per poterlo interpretare. Nella mia esperienza ho avuto sempre risultati migliori, quando mi sono, per autodisciplina, imposto di tornare in un luogo dove non avevo più nulla da raccontare; ho fatto le mie fotografie migliori, perché quel luogo cominciava a delegarmi spazio.

Il nero nelle tue fotografie sembra uno spazio mentale, più che un valore tonale, e anche in questo atelier siamo pieni di nero, tu che rapporto hai con questa oscurità che ritorna e come decidi quando fermarla?

È chiaramente anche una questione identitaria: io vivo questa realtà che è fatta di un nero accecante, ma anche di una luce abbagliante che consente di mettere bene in risalto le cose che fotografo in relazione al nero accecante stesso. Allo stesso modo è una questione identitaria per Struth che vive a Berlino, con il suo cielo plumbeo, di un grigiore pazzesco, e fa fotografie terribilmente oggettive dove non c'è traccia di ombra.

Partendo da questo presupposto identitario, ci sono anche altri elementi. In primo luogo, io provengo dal teatro dove ogni cosa fuoriesce dal nero, con quella magia tipica che permette ai soggetti una rilevanza, un mistero. In secondo luogo, il nero mi serve anche per cancellare tutto ciò che non mi interessa, rispettando una visione fortemente analogica, visto che sono cresciuto in camera oscura. Per

questo devo risolvere fin dal momento della ripresa la fotografia. Tuttora, anche quando utilizzo il digitale, è difficile che lo post-produca. Per questo la luce mi serve anche per 'non' mettere in evidenza un catino o una giacca all'interno di una stalla perché farebbero precipitare l'animale in un contesto culturale di un certo tipo, facendogli perdere la visione, per così dire, 'internazionale' che hanno tutti i miei lavori. Nel processo di cui ti parlavo prima (che ho imparato a teatro con Neiwiller) attuo una scarnificazione, affinché il soggetto non abbia più questi dati che gli possano permettere una collocazione o una contestualizzazione in cui si intravede un percorso antropologico di un certo tipo; io devo arrivare ad un punto dove libero l'immagine e, quest'ultima, paradossalmente, si libera da me. In questo percorso c'è tanta retorica alla quale io vado a togliere finché l'immagine non si liberi e viva per gli altri che possono interpretarla a loro piacimento, rispetto a una propria esperienza di vita. Una fotografia ricca di dati impone uno sguardo che è quello del fotografo e non lascia possibilità di interpretare, rispetto a una propria esperienza di vita, l'opera. Le grandi opere hanno proprio questa caratteristica comune: riescono a trascendere da chi le ha create. Anch'io aspiro a quel momento in cui la fotografia, in qualche modo, si affranca dalle mie connotazioni autobiografiche e si offre liberamente al suo possibile interlocutore.

Sono contenta perché ci siamo anche spostati su questioni materiali, tra l'altro Antonio Neiwiller è caro a tutti e verrebbe quasi voglia di intitolare questa intervista "Per una fotografia clandestina".

Quel testo per me è una misura, io non posso sbagliare, ora che lo citi io mi emoziono perché ogni volta che faccio un lavoro, siccome Antonio è un mio maestro, sento la necessità di sapere cosa avrebbe pensato. Questa figura del maestro è importante. Anche Antonio faceva tutti i suoi spettacoli dedicati ai maestri: Klee, Majakovskij, Beuys, Pasolini. È anche un grosso problema che io riscontro tra i giovani che non abbiano questi riferimenti, non hanno i maestri, perché sono labili: sono quelli su Instagram, non maestri ma cacciatori di like. Avere dei maestri significa anche avere una misura continua. Ho fatto

un libro su Capri, un'isola ingannevole perché è piena di storia che ormai va in una certa direzione (anche se c'è una storia pregressa che invece va in tutta l'altra) e mi chiedo sempre che cosa potrebbe pensare eventualmente Antonio. Ma il libro è anche dedicato a Goffredo Fofi che è stato un altro mio grande maestro. Io sono passato dal biliardino del paese a Tarkovskij, perché non ho più continuato l'università e Goffredo è stato il mio grande insegnante in questo senso. Ho avuto il privilegio di essere stato accolto in questa città, Napoli, da Neiwiller, Fofi, De Matteis, Patrizio Esposito. Io ero una sorta di fotografo prodigio perché avevo fatto un libro già a poco più di vent'anni con Mazzotta, che per la fotografia era una casa molto importante. Mi ricordo che non parlavo mai, la fotografia era tutto il mio dire.

Fig. 1 Antonio Biasiucci, *Magma*, 1987-1995

Ci siamo spostati anche a livello materiale e tecnico, ed ero per questo curiosa di sapere come gestisci le situazioni difficili, polvere, calore, umidità, quando lavori in zone vulcaniche o terremotate e se hai una specie di rituale per proteggere i rullini, come funziona?

Per quanto riguarda i vulcani, ho dovuto adottare un vero e proprio protocollo di salvaguardia personale, ma purtroppo a Stromboli sono stato sul punto di morire. Quel vulcano nello specifico erutta ogni trenta minuti, (da qui il termine "stromboliana", che si usa anche per altri vulcani nel mondo). Dopo ogni eruzione, operazione che resta comunque rischiosa, hai solo mezz'ora per muoverti ed avvicinarti al cratere, ma quella volta dopo pochi minuti eruttò di nuovo ed io mi ritrovai in una cascata di prodotti piroclastici ardenti che colpì la mia attrezzatura poggiata a terra ma fortunatamente non la mia persona. Fui miracolato.

Ho lavorato dieci anni sui vulcani e quell'esperienza mi ha cambiato la vita. Sono diventati, per citare ancora Tarkovskij, la mia "zona", il luogo in cui distinguere il fondamentale dall'effimero. In dieci anni di pensieri elaborati sul vulcano, è naturale che il confronto principale sia stato con gli archetipi e con gli elementi primari dell'esistenza. Tutto il resto, soprattutto le piccole cose quotidiane, si è svuotato terribilmente. In tutto questo tempo sono stati i vulcani stessi a delineare il percorso da intraprendere. Hanno condizionato le mie scelte: i soggetti che fotografavo dovevano essere potenti, essenziali, all'altezza di stare accanto al vulcano, che racchiude il mistero della creazione.

Ho lavorato fin dall'inizio con un gruppo di ricercatori, per i quali la consapevolezza canonica era un racconto fin troppo semplice, perché persino quando un vulcanologo tenta di comprendere un processo, il vulcano lo tradisce e lo costringe a ricominciare daccapo la sua ricerca. Per questo la sequenza del libro *Magma* [fig. 1], e la costruzione stessa della mostra, insistono sull'impossibilità di raccontare un vulcano in modo lineare. Il condizionamento scientifico è stato altissimo: anche solo comprendere cosa sia 'piccolo' e cosa sia 'grande' all'interno di un paesaggio vulcanico diventa impossibile. Quel luogo è la 'zona' per

eccellenza, il luogo in cui ti perdi, dove il mistero è presente in ogni visione e in ogni passo, il luogo della meraviglia e delle eruzioni.

Una volta, sull'Etna, di sera, mi accorsi che sotto di me scorreva un ruscello di lava che iniziava a risalire. Il rosso sembrava lontano, ma era vicino. Per uscire da quel campo di lava dovetti lasciare la borsa fotografica per alleggerirmi e procedere lentamente. Ci impiegai cinque o sei ore, scegliendo ogni appoggio con precisione, perché potevo sprofondare da un momento all'altro.

Il vulcano ti insegna ad avere un rispetto enorme per la natura: non puoi muoverti senza attenzione, ogni passo è misurato. Ti concede una visione frontale ma allo stesso tempo ti obbliga a guardare continuamente dove metti i piedi. È una percezione del luogo completamente diversa da quella di un sentiero di campagna o di montagna. Là puoi finire in un campo di fumarole, puoi essere investito dai gas, puoi cadere in un cratere spento dove c'è ancora attività fumarolica. L'anidride carbonica non ha odore e rischi di svenire senza accorgertene. Impari a leggere ogni segno, soprattutto le tracce degli animali: quando cominci a vedere scheletri, capisci che devi andartene immediatamente. Ma spesso è troppo tardi, perché devi risalire la china e, mentre sali, hai bisogno di ossigeno e non sempre ne trovi abbastanza. Per me il rapporto con il vulcano è stato un rapporto intensissimo, una lunga esperienza che mi ha insegnato il rispetto più profondo per la natura.

Le fumarole, la pioggia, una grandinata a 3.000 metri sull'Etna rovinano tutte potenzialmente la macchina fotografica, ma anche la tua salute. Chiaramente stiamo parlando del mio soggetto più conosciuto, sul quale ho lavorato molto tempo, che però non ho continuato ad approfondire perché ci fu un cambiamento dell'équipe di ricercatori e della direzione che mi fecero delle proposte che non accettai, e lasciai perdere. D'altro canto, tanti cameraman, tanti filmmaker, tanti fotografi di vulcani sono morti. Tu acquisisci una familiarità ingannevole. Io sto sull'orlo del cratere dell'Etna, assisto a questa attività effusiva del vulcano: è tutta un'acqua rossa, la guardi, avverti che non ha senso fotografare (per aggiungere cosa?), sei ipnotizzato da questa magia che è indescrivibile e pensi che puoi restare lì, perché hai

ripetutamente fatto lo stesso gesto e non è successo nulla. Però improvvisamente il vulcano può esplodere

Qual è la foto più complicata o rischiosa che hai scattato in un contesto di rovina? Poi, visto che in questi giorni erano 45 anni dal terremoto, ai Campi Flegrei è un terremoto continuo e a Napoli c'è il Vesuvio, ci credi a questa cosa che si dice spesso e cioè che nell'anima del napoletano c'è la precarietà, una catastrofe introiettata. Secondo te è vero o è antropologia spicciola?

Quella che ho scattato un attimo prima che eruttasse lo Stromboli, e quello è stato un miracolo, perché sono tanti i prodotti piroplastici che fuoriescono nell'attività stromboliana e, pur essendo così tutto intorno a me, non sono stato colpito nemmeno a un piede.

Per rispondere alla tua seconda domanda, sì, a Napoli e soprattutto nei Campi Flegrei la sensazione di precarietà è molto forte. A Napoli, però, mi ha colpito un altro aspetto che sembra spegnersi sempre di più: la possibilità di mantenere un rapporto con l'aldilà, nonostante la perdita. Questo incide profondamente sulla capacità di considerare la morte come qualcosa che non coincide con la fine. Penso, ad esempio, alla tradizione di andare al cimitero, attribuire un nome a una capuzzella e farla entrare a far parte della propria famiglia, al punto da dialogarci perché una figlia possa superare un esame. Sono gesti che aprono uno spiraglio, che mostrano come la morte possa non essere una conclusione definitiva.

Il Vesuvio stesso è un esempio di questo: distrugge, fa stragi, ma al tempo stesso genera un terreno così fertile da offrire cose che altrove sarebbero impensabili. Bisogna però spostarsi sotto il Vesuvio, uscire dal centro di Napoli, perché lì la considerazione della montagna è fortissima. Esistono riti, elogi, feste che nel centro storico non sono nemmeno immaginabili.

Il bradisismo, poi, impone una convivenza costante. È una terra che fa su e giù da anni, e convivere con questo movimento è parte dell'esperienza di chi vive lì. Il dolore più grande a cui ho assistito a causa del bradisismo è stato lo spostamento degli abitanti di Rione Terra a Monterusciello negli anni '80. È stato devastante, perché oggi

Rione Terra è un luogo straordinario mentre loro vivono in una zona di degrado impressionante, per l'appunto a Monterusciello.

A proposito di questa convivenza, sicuramente questa ha a che fare con il rapporto con la precarietà della vita perché queste sono tutte le comunità che si fondano e interagiscono tra loro e considerano la morte a portata di mano, pur non vivendola come una fine. Anche qui, in questo palazzo, morì un ragazzo giovanissimo che conoscevo. Lui si è sparato involontariamente alla testa, non si sa in che modo. Si chiamava Arcangelo, un bravissimo ragazzo, abitava qui sotto. Sulla strada, accanto al palazzo c'è uno striscione: "Arcangelo vive" e ancora nella piazza c'è una foto di Arcangelo, che sembra un enorme ex voto. In questo si vede la possibilità di tenere in ballo un'esistenza e per me, che vengo da una realtà completamente diversa perché non sono napoletano, è un privilegio guardare questa città con un pizzico di distanza che un napoletano spesso non ha, perché vi è cresciuto.

Inoltre, c'è, in questo mio stare a Napoli, la possibilità di attingere da due realtà: quella del paese nel quale sono nato che mi permette di leggere Napoli; quella di Napoli che mi permette di leggere tutto ciò che concerne con il paese. Due opposti che alimentano la mia ricerca, il mio immaginario.

Ho dovuto affrontare la perdita di mia madre, avvenuta in giovane età. Tutto il mio lavoro è un lavoro al femminile: ho dovuto trovare un senso alla sua morte. Il pane che faceva, le sue origini da una famiglia di allevatori, il latte che le apparteneva a lei, tutto questo ritorna nelle mie opere. Anche quando lavoro sui crani, è chiaro che ruoto sempre intorno alla morte, ma quei crani devono trasformarsi in molluschi, ritornare ad una forma primaria dell'esistenza, perché per me è necessario dare continuamente un significato alla perdita. Gli alberi tagliati devono diventare, attraverso le forme antropomorfe che nascono dal taglio, il bosco che rinasce: devo trovare un senso a tutto ciò che sparisce. Accade spesso, del resto, quando si parla dell'origine e della catastrofe. I grandi artisti, anche nei film più catastrofici, devono lasciare intravedere un filo di speranza, perché la catastrofe fine a se stessa non basta. L'artista, per dare un senso al proprio lavoro quando affronta cose terribili, deve offrire uno spiraglio, una possibilità prima

di tutto a se stesso, per dare un senso a ciò che ha fatto, e anche per l'altro, per chi guarda: non si può raccontare la catastrofe senza lasciare da qualche parte un minimo spiraglio di luce che offra una possibilità, un contrappunto. È il contrappunto che dà senso alla catastrofe. Senza di esso, la catastrofe si esaurisce, perde significato, e senza quel minimo di luce non si riesce nemmeno a cogliere il senso profondo della catastrofe stessa.

Sono completamente d'accordo. Tra le cose che avrei voluto chiederti, ma mi sembra che l'ultima cosa che hai detto le abbia già superate, c'era anche questo: se la forte matericità delle tue opere, tutte quelle rocce, ceneri, superfici erose, alberi, tronchi, fosse un modo per raccontare la fragilità del mondo. Ma, appunto, mi hai già risposto. Invece, vorrei farti una domanda un po' insolita: ti è mai capitato che un errore tecnico (una pellicola graffiata, un difetto di stampa) rendesse lo scarto più potente, quasi più apocalittico dell'idea originale?

Sì, io sono nato con l'errore. Il mio lavoro a cui sono più legato, e che penso sia anche il mio lavoro migliore, l'ho realizzato quando avevo circa vent'anni: il rito dell'uccisione del maiale.

Fig. 2 Antonio Biasiucci, *Vapori*, 1983-1987

È un lavoro che nasce proprio da un errore. Perché? Perché mentre fotografavo questo rito mi accorgo che tutte le immagini, fotografate in

controluce, producono delle discutibili 'silhouette' molto estetizzanti di nessun valore. In alcuni scatti sbaglio l'esposizione sovraesponendo molto e noto che l'acqua calda versata sul maiale per pulirlo mette in evidenza i vapori che coprono letteralmente la scena e creano immagini quasi astratte dove l'uomo e la bestia si fondono. Una magia. Per circa tre anni ho inseguito questo errore, che all'inizio avevo sottovalutato, realizzando *Vapori* [fig. 2] uno dei miei lavori più importanti. Anche qui, il corpo sacrificato e mangiato del maiale ha a che fare con il senso del sacro e della perdita che però ha un significato, perché quell'animale non muore invano: è sostegno per una famiglia per un anno intero. Penso, per esempio, a zia Rosella, la mia dirimpettaia, che viveva da sola. Ogni anno prendeva un maialino che per lei era come un cane: si sedeva sulla panca e il maialino le stava accanto, lavorava nell'orto e il maialino le girava intorno, ma quando arrivava a gennaio, non aveva nessuna pietà: non era crudeltà, era cultura. Sapeva che quell'animale offriva il suo corpo affinché lei potesse vivere. Lei sopravviveva con quello: la soppressata, il capocollo, il sanguinaccio, le salsicce. Era una morte che non muore mai del tutto, una fine che ha un senso. E, in fondo, questo è ciò che ho fatto per anni con la fotografia.

Dà proprio l'impressione che quando tu fotografi, sia che si tratti di un luogo segnato dal tempo o di un oggetto più circoscritto, tu cerchi sempre una traccia: la ferita, ma anche la trasformazione, ciò che diventa altro. La tua pratica sembra costruire costantemente mondi narrativi in cui immagini provenienti da tempi e luoghi diversi vengono riassemblate e trasformate fino a diventare metafore di catastrofe, sopravvivenza e memoria. In questo processo di 'sceneggiatura visiva', quanto conta per te il rapporto tra realtà documentaria e immaginazione, e in che modo lavori di letteratura ti hanno guidato nella scelta di luoghi, materiali e atmosfere per creare questi paesaggi post-apocalittici che oscillano tra il passato remoto e un futuro possibile?

Spesso io creo dei legami con la narrativa: per esempio, il libro di Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari* mi aveva ispirato a costruire una sorta di sceneggiatura all'interno del mio libro sulle vacche. Perché quando

chiudo un lavoro ho sempre una mia sceneggiatura, tutta personale, non è evidente, ma in qualche modo la si annusa. E per scegliere le fotografie, quando mi ritrovo davanti a una quantità enorme di immagini, quella sceneggiatura diventa fondamentale per operare la selezione. I miei lavori sono sempre racconti immaginifici. A volte sembra assurdo pensare che dietro ci sia un racconto così forte, eppure è così. Per esempio, *The Road* di Cormac McCarthy ha ispirato il mio lavoro *Corpo ligneo*, dove fotografavo alberi divelti nei boschi che ho ripetutamente rifatto perché mi sembrava sempre insoddisfacente. A un certo punto ho persino preso la motosega per tagliare la parte sommitale dei tronchi e riambientarli nei luoghi che avevo scelto in anticipo. In quel periodo ricordo che lessi *The Road* e quel paesaggio desolato, quella distruzione, quella catastrofe, mi aveva sicuramente ispirato anche nella scelta dei luoghi e nella collocazione di questi corpi lignei, che sono diventati archeologie del passato e insieme città del futuro, mantenendo sempre questa ambiguità.

Fig. 3 Antonio Biasiucci, *Res*, 1993-1999

Poi c'è *Res*, il lavoro che più di tutti ha a che fare con l'Apocalisse [fig. 3]. Lo realizzai tra il 1995 e il 2000 e lo finii poco prima della

distruzione delle Torri Gemelle e questa coincidenza mi mise in crisi: non feci uscire il libro, mi sembrava troppo al ridosso di un evento che aveva sconvolto il mondo. L'ho pubblicato solo più tardi, in occasione di una grande mostra alla Fondazione San Gottardo, a Lugano. In realtà *Res* nasce dall'esigenza di immaginarmi un fotografo di guerra durante il conflitto in Kosovo. Cominciai a cercare soggetti che, attraverso l'utilizzo della metafora, mi permettevano di realizzare una sequenza di immagini che alludevano ad un conflitto. Il premio che ricevetti a Londra arrivò proprio per questo: la giuria riconobbe che in quel lavoro i soggetti si trasformavano, diventavano metafore.

È così che la dismissione dell'Italsider di Bagnoli diventa un campo di battaglia dove intravedi navi cadute o navicelle precipitate. La resa gessosa di un busto di bambino diventa la rappresentazione di un dolore assoluto. I vulcani diventano trincee, superfici di un altro mondo. Si sfiora la fantascienza. Ci sono i calchi di volti del museo dell'anatomia che evocano tutto il dolore del mondo; ci sono esplosioni vulcaniche accostate ai resti industriali sempre dell'Italsider: insieme costruiscono un campo di battaglia. I monoliti fotografati in Corsica fanno da contrappunto, ti riportano nel passato. E poi ancora la Solfatara: diventa un percorso fantascientifico. Immaginavo i Cristi fotografati nelle chiese come martiri in un mondo distrutto e ripopolato da strani animali. Torna sempre il contrappunto dei monoliti. La distruzione è fatta di piccole cose: uno sgabello rovesciato, una presenza appena accennata. C'è l'elemento auricelliano e c'è Tarkovskij: una presenza cinematografica che permea le immagini. Un semplice intestino fotografato diventa una creatura gigantesca caduta. Le immagini di fabbriche abbandonate diventano un altrove. Pompei perde la sua dimensione originaria e diventa un campo di guerra. Le matrone di Capua diventano altro, mutano, sembrano ibernate. Il libro è tutto strutturato così: cambi di scala, slittamenti di senso, presenze che sembrano appartenere a un altro tempo e si chiude con la figura di un uomo sopravvissuto che sta morendo o forse sta per rinascere. È un modo di guardare la fotografia completamente diverso. Il racconto nasce dall'attribuzione di nuove storie a immagini collocate in un tempo e in uno spazio altri, con contenuti che cambiano direzione. La

costruzione di una sceneggiatura forte che diventa un percorso drammatico, che ha a che fare con la storia immaginifica e, inevitabilmente, con la catastrofe.

Ti faccio un'ultima domanda per chiudere: per caso hai un aneddoto, serio, ironico, che rappresenta il tuo modo di vivere e fotografare i luoghi che portano addosso la possibilità della fine?

Non so quanto sia calzante come risposta, ma ha avuto un ruolo importante nel dare un'impostazione alla mia concezione di fotografia, paradossalmente dissacrandola. La prima volta che ho venduto una fotografia era una fotografia delle vacche. Mia nonna, alla notizia, reagì così: "Ah, hai già venduto una fotografia?". Devi considerare che lei veniva da un contesto fotografico completamente diverso: si vendevano le foto su ordinazione, quelle del battesimo, della comunione, delle ricorrenze. Io invece avevo fotografato delle vacche. Quando gliel'ho detto, e ho aggiunto che l'avevo venduta per un milione e mezzo, lei ha risposto: "Ma perché non si sono comprate le vacche? Con quei soldi se ne potevano prendere due!". Poi le ho detto che avevo anche una fotografia dei vulcani, e lei mi chiede di vederla. Vede questa distesa desolata di pietre e dice: "Ma non è manco terra loro… perché la comprano?". Capisci? Crescere con questa impostazione molto dissacrante rispetto al mondo dell'arte mi ha fatto bene, perché gli artisti spesso si perdono perché pensano di essere dei privilegiati per la loro inventiva. Tutto il sistema tende a considerarsi privilegiato, come se bastasse l'inventiva, che però a volte è solo un gesto creativo non mosso da una vera necessità. La richiesta oggi è alta, ma la maggior parte sono creativi: pochi sono gli artisti veramente mossi da un'urgenza. I collezionisti, a volte nelle fiere, comprano opere che più che altro stupiscono, creano meraviglia, e poi se le portano a casa… e l'opera finisce per morire sul divano di casa. Non c'è mistero, non percepisci le motivazioni profonde per cui quell'opera esiste, e allora è già svuotata. Un'opera d'arte vera, invece, è sempre intrisa di mistero, convive con te, è viva: cambia con il tuo umore, la guardi diversamente ogni giorno. Questa consapevolezza dissacra tutto il

valore aggiunto che circonda le opere, quel valore che spesso annebbia l'artista e finisce per farlo smarrire.

Ecco, era questo. "Perché non si sono comprati la vacca?" "Perché non si è comprata la macchina fotografica?" È meraviglioso.

Grazie.

Grazie davvero.

Gli autori

Antonio Biasiucci

Antonio Biasiucci (Dragoni, 1961) si è trasferito a Napoli nel 1980, sviluppando progetti sui sobborghi e sulla memoria personale. Successivamente ha collaborato con l'Osservatorio vesuviano e con il regista teatrale Antonio Neiwiller. Il suo lavoro esplora la cultura meridionale italiana e le forme essenziali di vita. Vincitore di importanti premi, ha esposto in numerose mostre, ha partecipato alla Biennale di Venezia del 2015 e le sue opere sono conservate in importanti collezioni internazionali.

Email: a_biasiucci@me.com

Anna Chiara Corradino

Anna Chiara Corradino è assegnista di ricerca in letterature comparate presso la Scuola Normale Superiore e cultrice di Ermeneutica e Retorica presso l'Università di Pisa. Ha pubblicato articoli su necrofilia, adattamento e mito, è autrice di una monografia sul mito di Endimione e Selene (Bloomsbury, 2025), ha co-curato il volume *The Monstrous Mother* (Palgrave, 2025) e, insieme a Massimo Fusillo, *Medea* di Euripide per Carocci (2025).

Email: anna.corradino@sns.it

L'articolo

Data invio: —/—/——
Data accettazione: —/—/——
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Biasiucci, Antonio - Corradino, Anna Chiara, "Nero accecante: la fotografia della catastrofe di Antonio Biasiucci", *Interviste*, Ed. M. Fusillo, *Dopo la catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. E. Abignente - C. Cao - C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 421-440, http://www.betweenjournal.it/

Olivia Fialho
Transformative Reading

"Linguistic Approaches to Literature", Amsterdam - Philadelphia, John Benjamins, 2024, 263 pp.

«Du mußt dein Leben ändern»: è con un salto dall'estetica all'etica che Rilke chiude il suo sonetto *Archaischer Torso Apollos*. L'opera d'arte, torso mutilato, restituisce lo sguardo dello spettatore, ma è uno sguardo – quello del torso – imperativo: lo spettatore deve cambiare la sua vita, anche se non è detto in che senso. L'opera agisce, dunque. Ma in che modo? Con che effetto? E in che condizioni? È questo il mistero che in *Transformative Reading* (2024) Olivia Fialho si propone di risolvere, studiando l'azione che la lettura può esercitare sulla vita.

La prospettiva adottata da Fialho è quella transazionale di Louise Rosenblatt: nella lettura avviene un incontro singolare tra un testo e un lettore determinati, che da questo incontro escono mutualmente modificati. In *The Reader, the Text, the Poem* (1978) Rosenblatt aveva distinto due poli estremi dello spettro in cui può declinarsi l'atto di lettura: uno è quello della lettura efferente, che si verifica quando il lettore legge per ricavare informazioni dal testo; l'altro è quello della lettura estetica, appropriante e coinvolgente, il cui fine risiede nell'esperienza stessa. È proprio nella lettura estetica che, secondo Fialho, si esprimono appieno le potenzialità della letteratura. Il libro ne propone appunto una descrizione che parta da dati empirici e dallo studio dei resoconti dei lettori.

Precisiamo subito cosa si intende per «transformative reading»: si tratta di un'esperienza in cui la lettura produce un mutamento significativo nella percezione di sé e degli altri, un processo non meramente interpretativo, ma incarnato, in cui emozioni, sensazioni

corporee e linguaggio contribuiscono alla generazione di nuove forme di consapevolezza.

Fialho constata che, da quando la letteratura è diventata oggetto di studio scolastico, si è creata un'opposizione tra la lettura a scuola e la lettura di piacere. Inoltre, secondo l'autrice, la teoria letteraria e la relativa postura analitica avrebbero avuto un ruolo non secondario nell'acuirsi di questa dicotomia e nella conseguente rimozione, in ambito educativo, della componente affettiva della lettura, con il risultato di allontanare gli studenti da essa. È in risposta a questo scenario che va collocato il *transformative reading*, la cui elaborazione del modello empirico e teoretico viene ripercorsa nel libro.

Lo studio è pubblicato nella collana «Linguistic Approaches to Literature», per cui Fialho aveva già curato nel 2016, con Michael Burke e Sonia Zyngier, il volume *Scientific Approaches to Literature in Learning Environments*, utile per farsi un'idea dello stato dell'arte del dibattito, della pluralità di visioni, e delle ricadute pratiche sulla formazione. In continuità con questa linea di ricerca empirica (e ricordiamo a proposito l'*International Society for the Empirical Study of Literature – IGEL*), in *Trasformative Reading* Fialho vuole portare prove a sostegno delle vecchie o nuove affermazioni sui poteri della lettura. Il lavoro si presenta esplicitamente come interdisciplinare, muovendosi nell'ottica di un superamento della dicotomia tra le "due culture".

Fialho si situa infatti nel solco degli studi empirici di David Miall e Don Kuiken, dell'Università di Alberta, che hanno lavorato sui sentimenti modificanti il sé tipici dell'esperienza estetica e sulla risposta al procedimento letterario – teorizzato da Mukařovský – della messa in rilievo (*foregrounding*), mostrando come esso produca nel lettore defamiliarizzazione (*dehabituation*) e una successiva fase di rifamiliarizzazione del nuovo stimolo. *Transformative Reading* si interessa appunto al modo in cui i lettori reagiscono allo straniamento della propria percezione.

Il libro è diviso in tre parti: nelle prime due, le più nutrite, sono innanzitutto esposti i presupposti teorici e le ragioni dell'indagine; in seguito viene giustificata, con apprezzabile rigore e esaustività, la metodologia dello studio, e ne vengono dettagliati lo svolgimento e il

modello risultante. Nella terza parte sono riportate le esperienze di adattamento del modello in ambito educativo e vengono delineati i possibili sviluppi futuri della ricerca.

Il quadro epistemologico adottato è quello della *5E cognition* (*Embedded*, *Embodied*, *Enactive*, *Extended*, *Emotive*); nello specifico, l'atto di lettura viene inteso in quanto radicato nella corporeità e come processo attivo: «saying that the reader enacts the text means that the reader uses the text for his/her own emotional purposes» (46). Il lettore, in altri termini, "agisce" il testo, si posiziona rispetto ad esso e vi si riposiziona, modificando la propria comprensione di sé.

Importante è poi l'influenza della fenomenologia husserliana, rivisitata attraverso il metodo LEX-NAP (*Lexical Basis for Numerically Aided Phenomenology*), che, fondandosi sulle ripetizioni lessicali, perfeziona in chiave linguistica il metodo NAP, già messo a punto da Miall e Kuiken. L'assunto di partenza è che la postura dei lettori nei confronti del testo possa essere compresa attraverso i resoconti delle loro esperienze di lettura dallo sguardo esterno del ricercatore. Rivendicando il carattere situato della percezione, Fialho mette da parte ogni positivistica pretesa di oggettività assoluta a favore di un'oggettività co-costruita attraverso la relazione: «subjectivity becomes pivotal to the pursuit of scientific knowledge for it assumes that the researcher is an experiencing subject, whose intersubjective observations should not be ignored» (76).

La ricerca di cui si rende conto è uno studio condotto su quarantotto studenti di psicologia dell'Università di Alberta, a cui viene chiesto di leggere il racconto *Mrs Brill* di Katherine Mansfield («a text that requires the reader to go deeper into the mind of a character and experience his or her impressions of the world», 91), di evidenziare cinque passaggi che hanno trovato evocativi, e di commentarli ad alta voce.

I commenti vengono dunque analizzati non solo nei contenuti espressi, ma anche nei modi, che manifesterebbero le sensazioni e il posizionamento dei lettori rispetto al testo (qui, in particolare, il coinvolgimento è studiato attraverso la variazione nella deissi), per estrarre dal linguaggio le peculiarità dell'esperienza di cui i parlanti

possono non avere piena coscienza. In questo caso l'analisi linguistica del discorso tratta le ripetizioni lessicali come sintomo da interpretare, sintomo di un avvenuto cambiamento nella percezione. Se l'esperienza è osservabile attraverso il linguaggio, è una stilistica del discorso dei lettori quella che conduce qui Fialho, e ne è al contempo una lettura sintomale.

Il metodo di Fialho si fonda, come dicevamo, su un approccio empirico e non su un approccio puramente teoretico, ritenuto dall'autrice insufficiente per accedere alle esperienze concrete di lettura nella loro temporalità. Confrontando le produzioni verbali dei diversi partecipanti, vengono rinvenuti i costituenti fondamentali del discorso (soggetto, modificatori, aggettivi), e identificati, all'interno dei discorsi di uno stesso soggetto, i «transformation constituents», ossia gli elementi che esprimono le variazioni affettive avvenute nei diversi momenti della lettura.

Le classificazioni, ottenute da un procedimento *bottom-up*, portano alla definizione di quattro prototipi corrispondenti ad altrettante modalità di esperienza di lettura. Attraverso l'analisi dei *cluster*, Fialho mostra infatti che l'incidenza di trasformazioni significative si manifesta soltanto in due di queste quattro modalità: l'identificazione con la storia (*Situation-centered self-transformation*) e l'identificazione con il personaggio (*Protagonist-centered self-transformation*). Ciò che accomuna tali modalità è la comparsa, nei resoconti dei lettori, di almeno una fase di indistinzione tra soggetto e testo, segnalata linguisticamente dall'uso del pronome di seconda persona come metafora di identificazione personale, oppure dall'impiego del "noi" come forma di fusione esperienziale.

Particolarmente interessante è il test collaterale che verifica il rapporto tra esperienza di lettura e *foregrounding* nel racconto: Fialho rileva il tasso di figuralità globale di Mrs Brill, identificando gli esempi di *foregrounding* fonetico, sintattico-grammaticale e semantico presenti, per capire se i passaggi maggiormente scelti dai lettori per la loro forza evocativa fossero correlati a tali occorrenze. Però, a differenza di quanto mostrato in studi precedenti (condotti rispetto a variabili come importanza, salienza o tempi di lettura), qui non emerge alcuna

correlazione significativa. Questo porta Fialho a ipotizzare che le istruzioni date ai partecipanti abbiano un ruolo cruciale nell'indirizzare la lettura: nel suo protocollo i lettori ricevono infatti istruzioni esperienziali (ad esempio «As you read, give emphasis to a passage that you find especially striking or evocative, giving the text, especially the passage you select, a chance to affect you», 63) e non istruzioni interpretative (come «Select passages that you consider important to the understanding of the text», 62).

Oltre al ruolo del tipo di istruzioni sugli effetti della lettura (che ha chiare ricadute nell'ambito dell'insegnamento), altre questioni restano aperte, e Fialho stessa indica le principali linee passibili di indagine futura: comprendere il ruolo del testo e il ruolo delle differenze individuali nell'esperienza di lettura; in quest'ultima, esplorare i momenti in cui avviene il cambiamento.

Il *Transformative Reading Program* è stato adattato a partire dal modello e viene testato nelle scuole, in *workshop* per promuovere l'empatia sul posto di lavoro e, più di recente, in contesto medico. Rispetto a queste applicazioni, di cui viene fornita una panoramica, Fialho rimanda a ulteriori studi, suoi e di altri, attraverso cui è possibile approfondire le ramificazioni pratiche del modello. Questo ricchissimo libro avrebbe forse potuto offrire anche un resoconto unitario, accentrato e concreto dell'attuazione del protocollo in classe o nei *workshop* aziendali, così da rendere più chiaro il passaggio dal modello descrittivo ai gesti didattici, insieme alla durata di tali interventi e alla persistenza delle loro ricadute sui partecipanti.

Del resto, *Transformative Reading* non è un prontuario: non ci si aspetti ricette pedagogiche per sicure trasformazioni. Il suo obiettivo principale è mostrare come siano stati individuati i tipi di lettura trasformativa attraverso la messa a punto di una metodologia nuova, volta a interrogare l'impatto del leggere.

Infatti, se da un lato si riconosce l'esistenza di un'educazione sentimentale romanzesca, permane negli studi letterari una certa resistenza a considerare la letteratura in base ai suoi effetti. Ma se la ricerca non prende sul serio gli effetti della lettura, e se dunque si rifiuta di occuparsi seriamente di ciò che la lettura cambia in noi (incluso

quando ci rende meno adatti alla vita), questo suo potere, rimosso dai contesti educativi, diventa appannaggio di biblioterapie di varia caratura.

L'autrice

Carola Borys

Carola Borys è assegnista di ricerca in Letteratura italiana all'Università di Siena, dove si occupa del dibattito sull'insegnamento della letteratura in prospettiva internazionale. Ha dedicato saggi al rapporto tra letteratura e politica, in particolare al pensiero di Jacques Rancière, e alle declinazioni novecentesche del concetto di kitsch, oltre che alla poesia italiana contemporanea.

Email: carola.borys@unisi.it

La recensione

Data invio: 15/10/2025
Data accettazione: 30/10/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questa recensione

Borys, Carola, "Olivia Fialho, *Transformative Reading*", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee,* Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 441-446, http://www.betweenjournal.it/

Katia Massara
Virgilio va in montagna. I licei classici nella Resistenza

Roma, Carocci, "Studi storici", 2023, 246 pp.

Gli affezionati alla nostra sezione speciale delle recensioni dedicata al mondo-Scuola sanno bene come, fra i suoi oggetti qualificanti, alle scritture degli insegnanti, alle rappresentazioni dell'ambiente formativo e alle proposte di didattica della letteratura si affianchino non di rado altri temi attinti agli studi di storia contemporanea, e nello specifico di storia delle istituzioni educative. E questo necessariamente, dal nostro punto di vista, dal momento che la storia della cultura e la sociologia dei fatti letterari si intrecciano alla storia dell'educazione, anche solo nel ricostruire gli incontri essenziali con i testi e con i maestri alla base dello sviluppo della visione e della poetica di un autore o di un'autrice. Ne vediamo più di un riflesso nell'ampia e documentata trattazione della storica Katia Massara, esperta di narrazioni dell'antifascismo, nonché di movimenti politici e vicende di governo e trasformazione della città nella Calabria del secondo Novecento.

Nel suo *Virgilio va in montagna*, Massara sceglie la strada della ricostruzione d'assieme di un dato, o motivo, saliente ed eccezionale, nella storia culturale e politica del Paese: il coinvolgimento attivo, non di rado mutuo, di docenti e studenti nella Resistenza, che prende avvio tra i banchi dei licei classici, delle grandi città come di provincia.

In termini di interpretazione storico-culturale, nel corso dell'Italia fascista e fra la concezione e l'attuazione della scuola gentiliana, che, va ricordato, vede il liceo classico come via regia alla formazione della nuova classe dirigente, Massara individua una piega, o un paradosso, di indubbia rilevanza:

> Per la generazione cresciuta sotto il fascismo, l'incontro tra docenti e allievi nelle aule dei licei classici produsse spesso esiti imprevedibili, opposti allo scopo per il quale quella scuola era stata pensata e riformata dagli ideologi del regime. In alcuni istituti, diversi tra loro, per collocazione geografica e rinomanza, il fascismo trovò i suoi critici più severi, i suoi oppositori più inflessibili e motivati, gli intellettuali che nell'Italia futura avrebbero continuato a vigilare per la difesa dei principi democratici (21).

L'insegnamento della filosofia, chiave di volta dell'intero sistema liceale pensato da Gentile, l'educazione al pensiero critico (correlata al «principio irrinunciabile» della libertà di insegnamento, proclamato dalla riforma eppure smentito, nei fatti, dai «caratteri fortemente gerarchici e autoritari» introdotti mediante decreti, norme e regolamenti integrativi; 26), l'affinamento etico e culturale proveniente dalla lettura dei testi della classicità formano, nella ricostruzione della studiosa, l'*humus* generativa di un moto di reazione, e in seguito di una necessità di agire, in opposizione alla cultura e alla retorica, in ultima analisi alla concezione della vita del fascismo. Nel cui funzionamento spiccano i – molto studiati, dagli storici come dai classicisti – richiami mitizzanti, l'appropriazione a fini propagandistico-celebrativi della grandezza della Roma antica. Proprio riguardo a questa adesione allo spirito indomito della classicità latina (espresso per sineddoche dal Virgilio del titolo, con le letture in chiave ideologica dell'*Eneide* e delle *Bucoliche*, in particolar modo, volte a fornire una giustificazione, un fondamento di autorevolezza al potere mussoliniano), pensata come uno dei presupposti forti della dell'attualità e della preminenza dell'istruzione classica nella formazione dell'uomo nuovo fascista, Massara coglie un'ulteriore svolta inattesa, dove le attese formative, si può dire, vengono a essere vistosamente rovesciate:

> Proprio la reboante propaganda imperiale, innestandosi sull'impostazione della riforma gentiliana della scuola, produsse però un effetto boomerang. La riflessione sul mondo classico e sul reale significato delle opere dei suoi autori, la lettura attenta e diretta di quei testi, diede a molti intellettuali e a molti studenti la

> sensazione – e poi la certezza – della manipolazione ideologica del messaggio fascista. Da mito fondativo, la Roma imperiale divenne quindi occasione di disvelamento dello scollamento tra propaganda e realtà. (35)

Se le prime battute del libro ricostruiscono puntualmente la concezione e la prassi dell'istruzione classica dagli anni Trenta all'immediato post-otto settembre, entrando in dialogo con studi canonici e influenti come *Fascismo e scuola* di Jürgen Charnitzky (Scandicci, La Nuova Italia, 1996) o *Il liceo classico* di Adolfo Scotto di Luzio (Bologna, il Mulino, 1999), i capitoli successivi, di carattere panoramico e applicativo a un tempo, lasciano spazio a una descrizione particolareggiata, condotta su base regionale.

In un quadro di storia culturale leggibile come improntato a una visione geocentrata dei fatti storici e sociali (paragonabile per alcuni versi all'operazione compiuta da Alberto Comparini in *Geocritica e poesia dell'esistenza*, Milano-Udine, Mimesis, 2018), Massara passa in rassegna i teatri più significativi dell'incontro fra scuola, cultura classica e adesione alla Resistenza, ovverosia i licei veneti, piemontesi, lombardi, emiliano-romagnoli, toscani, della capitale e infine altri licei resistenti, in cui si tratteggia una mappa dell'azione discontinua e nondimeno indicativa, fra Savona e Avezzano, Pescara e il Sannazaro di Napoli.

Il volume si chiude poi su di un capitolo-excursus tematico, "La memoria della Resistenza nel cinema e nella letteratura", sintetico e introduttivo, efficace sia se lo si legge in relazione alla sua proposta nei trienni e nei bienni universitari (con giuste puntualizzazioni, nella riflessione dell'autrice, sulla vocazione antiretorica del cinema e della letteratura sulla Resistenza, 212), sia se lo si analizza nel rapporto che intrattiene, nei suoi tratti conclusivi, con il tema generale dell'incontro fra il respiro dei classici e la mobilitazione per la lotta partigiana. Le storie di licei raccontate nel libro entrano allora in una più ampia narrazione collettiva dell'antifascismo e della Resistenza in cui la letteratura, con le parole di De Luna, a lungo, per quasi quarant'anni, ha costituito «l'unica "vera" storia della Resistenza» (210).

E leggendo il volume ponendosi da un punto di osservazione a noi consueto, ovvero quello dello studio letterario, alcuni episodi appaiono cospicui, decisivi per le vicende di alcuni autori, o gruppi intellettuali, fra il secondo conflitto mondiale e gli anni più avanzati del Neorealismo. Si può, in tal senso, insistere sul profilo di Augusto Monti, docente di Italiano e Latino nel corso B del "d'Azeglio" di Torino, che avrebbe riguardato al suo istituto come a una «scuola di resistenza», e che annovera fra i suoi allievi e interlocutori Pavese, Mila, Renato Einaudi, Elsa Fubini, legato inoltre allo «scolaro maestro» Gobetti. Monti, argomenta Massara, «recuperava la memoria classica in una duplice funzione: come strumento di identificazione dei sintomi della svolta dittatoriale che il fascismo si apprestava a compiere e come arma a difesa delle istituzioni liberali» (75). Si può pensare inoltre al Pietro Chiodi docente di Filosofia e al Leonardo Cocito docente di Italiano e Latino, maestri di Fenoglio al "Govone" di Alba, cui la studiosa dedica pagine accurate (92-98), filando insieme storia della scuola e pagine del *Partigiano Johnny*, così come accurati e suggestivi sono i ritratti di Mario Mirri, "Marietto", e degli altri "piccoli maestri" (nonché, fra i loro professori, Toni Giuriolo, ricordato da Antonio Barolini come «il Renato Serra della nostra generazione»), fra le aule del "Pigafetta" di Vicenza e le pagine dell'omonimo romanzo di Meneghello (50-59; 212-220).

Nell'economia generale del lavoro di Massara, sempre chiaro e informato, tali episodi notori entrano in tensione con le memorie più riposte, con le routine dell'umbratile vita liceale di provincia. E qui il lavoro della storica, guidato dalla consultazione di biblioteche e archivi scolastici, nonché di un ampio repertorio di saggi e diaristica, reca in luce notizie, nodi relazionali, precisazioni e approfondimenti di indubbia significatività. Ne viene un dialogo fra centri e periferie della cultura e dell'organizzazione del contrasto al fascismo che restituisce l'immagine di un'Italia per più segmenti regionali unita nel fervore dell'attività culturale, delle strutture educative e del pensiero di indimenticati maestri (spesso sottoposti a persecuzione ed emarginati), come nel fervore di una risposta attiva proveniente dal comune trovarsi di professori e allievi nel segno di un'illuminata aspirazione alla libertà.

L'autore

Giulio Iacoli

Giulio Iacoli è professore associato di Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Parma. Esperto di geografia letteraria, e già fondatore e coordinatore dell'organo Compalit Scuola, si è occupato in diverse occasioni di scritture di scuola e di didattica del testo letterario. Tra i suoi lavori recenti, la monografia *Mascolinità in gioco. Politiche della rappresentazione in Buzzati* (Serra, 2023), e la curatela dei volumi collettanei *Parole che formano. Intrecci fra letteratura nazionale e storia dell'educazione* (con Diego Varini e Carlo Varotti, Mucchi, 2022), *Sistema Buzzati. L'autore e le industrie culturali del Novecento* (con Isotta Piazza, Duetredue, 2024) e *Le parole dello spazio. Un lessico plurale* (con Marina Guglielmi, Davide Papotti, Lucia Quaquarelli, Cesati, 2025).

Email: giulio.iacoli@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/10/2025
Data accettazione: 30/10/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questa recensione

Iacoli, Giulio, "Katia Massara, *Virgilio va in montagna. I licei classici nella Resistenza*", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 447-451, http://www.betweenjournal.it/

Cristiano Anelli
A scuola di Novecento. La letteratura italiana del XX secolo nella manualistica scolastica (1923-2023)

"Snodi", Palermo, Palumbo, 2024, 434 pp.

Il volume di Cristiano Anelli, *A scuola di Novecento*, si inserisce nel crescente filone di studi dedicati ai manuali scolastici, che sta ricevendo un'attenzione di carattere trasversale grazie ad articoli, monografie, convegni e giornate di studio, delineando così un campo disciplinare vasto ed eterogeneo. Una delle peculiarità di questi studi è senza dubbio la diversità delle prospettive e delle letture che gli autori dedicano ai manuali, oggetti particolarmente densi di informazioni. Da parte sua, Anelli sceglie di indagare un periodo letterario specifico, il Novecento, che tutt'oggi «continua a essere percepito, soprattutto il suo secondo cinquantennio, come una terra di frontiera, affrontato in coda a una lunga tradizione» (2-3). Come sottolinea l'autore, i manuali analizzati, centinaia di storie e antologie per il liceo in un arco temporale cha va dalla riforma Gentile del 1923 al 2023, hanno svolto «la funzione di laboratorio della storiografia letteraria dell'età contemporanea» (3), mettendo la pratica didattica al servizio della periodizzazione e della formalizzazione di una tradizione ancora magmatica. Per questo motivo il volume sembra potersi leggere in almeno due sensi: come attenta descrizione delle "fortune" e "sfortune" di autori, correnti e categorie critiche sulle pagine che hanno formato generazioni di studenti, e come vera e propria storia della critica letteraria, osservata attraverso l'evoluzione dei paradigmi interpretativi di cui i manuali sono specchio.

Ma è spesso la sovrapposizione di queste linee di indagine a rappresentare in modo chiaro il campo critico e culturale delle diverse

epoche, come emerge dall'analisi del periodo tra le due guerre. Nel ventennio fascista, infatti, l'autore rintraccia un'ampia schiera di manuali fondati sul medesimo schema storiografico: l'«alternanza di crisi e rigenerazione della letteratura nazionale» (26), con i critici a conferire al fascismo quel ruolo di ultimo redentore della patria che nella politica si era già intestato. Rispetto all'omogeneità storiografica dell'epoca si distinguono però tre voci, Attilio Momigliano, Mario Sansone e Francesco Flora, i cui manuali non a caso hanno goduto di non poche ristampe. L'autonomia delle loro voci emerge proprio soppesando l'interpretazione fornita dai tre autori al Decadentismo che, venendo nei loro disegni storiografici ad inglobare anche il primo dopoguerra, sottrae al fascismo qualunque forma di riscatto politico o culturale sul clima di inquietudine e smarrimento che si fa davvero epocale. È dunque attraverso l'evoluzione di alcune categorie critiche che è possibile cogliere i sommovimenti culturali del secolo scorso, che nei manuali trovano una loro forma distillata e, in qualche modo, pronta all'uso dello studente. Il Novecento letterario diviene proprio tra gli anni Trenta e Quaranta «un'entità storico-critica finalmente dotata di una propria identità estetica e di una propria assiologia e fissata in un canone già sufficientemente riconoscibile» (71).

Il periodo del dopoguerra, come altri studi di storici dell'educazione hanno sottolineato, è un periodo di passaggio, dove la tendenza conservativa (che vede il mantenimento del disegno storiografico precedente, con la sola cancellazione di ogni riferimento al fascismo) si unisce a limitate spinte innovative che esploderanno solo nel ventennio successivo. Tra queste, si fa notare il *Compendio* di Natalino Sapegno, che per primo cerca di riorganizzare in un disegno sistematico la produzione narrativa novecentesca, all'epoca ancora subalterna alla lirica (78-92). Ma la grande rivoluzione storiografica arriva nel ventennio Sessanta-Settanta, che abbraccia il periodo della contestazione del Sessantotto e inizia con l'introduzione della scuola media unica, del 1962. Oltre all'apertura del canone letterario alla letteratura popolare, grazie alla riflessione teorica e ai manuali di Giuseppe Petronio, alcuni testi dell'epoca interiorizzano la riflessione marxista per ribaltare il rapporto tra letteratura e società, portando a una

«fagocitante tendenza all'inclusività, affamata di contenuti alternativi e onnicomprensivi, […] facendo della letteratura una sorta di deposito panculturalista aperto a ogni testimonianza della vita sociale» (175). Questa esplosione del canone letterario in testi come *Tesi antitesi* (1974, di De Paolis, De Boni, Isnenghi e Pampaloni) e *Letteratura e realtà* (1975-1976, di Marchese), portano a un vero e proprio «manuale aperto» (183-186), con testi sempre più ricchi, polifonici, policentrici, e restii a presentare la letteratura in un disegno coerente ed unitario.

Il "punto di arrivo di tutte le tensioni sperimentali" (207) del decennio precedente è rintracciato da Anelli in *Il materiale e l'immaginario* (1979-1988, di Ceserani e De Federicis), analizzato per le innovazioni storiografiche apportate al genere, e inserito nel dibattito culturale che ha generato. Come scrive l'autore, il volume «rappresenta il più significativo momento di contatto tra la manualistica letteraria, da sempre depositaria dei compiti di trasmissione della tradizione canonica, e il problema della deflagrazione postmoderna dei canoni» (213). Sarebbe però un errore considerare *Il materiale e l'immaginario* come l'inizio di una rivoluzione storiografica in grado di attraversare trasversalmente il genere. Molti testi pubblicati successivamente, anche in reazione alla sua libertà, hanno reiterato strutture e narrazioni tradizionali, in una sorta di *rappel à l'ordre* storiografico. Tra le poche scelte critiche che hanno infranto questa tendenza vi è sicuramente la nuova periodizzazione del Novecento proposta da Luperini (*Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981) che, slegando l'andamento letterario dalle cesure storiche rappresentate dalle due guerre mondiali, proponeva tre macro-segmentazioni: l'età dell'imperialismo (1903-1925), l'età del fascismo, della guerra e della ricostruzione (1925-1956), l'età del tardo capitalismo (1965-presente). Sono proprio questi aspetti ad emergere maggiormente nel testo di Anelli: il modo in cui la riflessione critica e teorica accademica (a proposito di periodizzazione, di poetiche, di autori) giunge a depositarsi tra le pagine dei manuali di letteratura.

Dopo questa sezione, l'autore traccia alcune tendenze dei manuali contemporanei (indicativamente dagli anni Duemila a oggi), sottolineando un generale slittamento verso gli studenti e le loro

esigenze. Slittamento che si manifesta con la centralità della proposta critica di *La scrittura e l'interpretazione* di Luperini, Cataldi, Marchiani, testo fondato sulla volontà di trasformare la classe in una comunità ermeneutica, e dunque focalizzato sulle capacità interpretative del discente. Ma lo spostamento del baricentro formativo verso lo studente si percepisce anche nella dimensione materiale dei testi: «[l]a volontà di parlare con voce più familiare alle nuove generazioni si è accompagnata in molti casi a un'operazione di snellimento e semplificazione degli apparati manualistici» (272). Questa semplificazione, in parte necessaria vista la mole che avevano assunto alcuni volumi, rischia però, secondo l'autore, di portare a «una deriva dilettantesca e naïve dell'insegnamento letterario» (274), in cui l'interpretazione del testo sarebbe fondata più sulla vena impressionistica e sentimentale che sulla ricostruzione storicamente accurata del testo (275).

Questa riflessione sulle tendenze contemporanee è arricchita da analisi di tipo quantitativo che, partendo da nuclei di manuali pubblicati dagli anni Duemila in poi, attraverso tabelle comparative, mostrano il peso e la presenza di scrittori e scrittrici contemporanei nei capitoli monografici, nella prosa, nella poesia, nelle estensioni online. Tali pagine non sono solo analisi su generali tendenze della manualistica, come quella che vede il cartaceo come il luogo della preservazione di un canone stabile, e il digitale come repertorio di scelte più personali e arbitrarie (348, anche se dovremmo considerare quanti studenti poi, nei fatti, accedono ed utilizzano effettivamente il repertorio digitale), ma si pongono anche come pagine aperte, nelle quali lo specialista di un autore o di una corrente poetica può intercettare l'andamento della loro fortuna in un campione di manuali recenti. Le tabelle, soprattutto se affiancate ad altre recenti pubblicazioni dedicate all'argomento (basti fare l'esempio di Piazza, *Canonici si diventa: mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palermo, Palumbo, 2022, peraltro apparso nella medesima collana) sembrano suggerire che gli studi sul canone letterario non possano prescindere da un'indagine di tipo quantitativo, che pone il problema di collocare il critico (e definire il suo ruolo) tra la raccolta dei dati e la loro interpretazione.

Per concludere, *A scuola di Novecento* arricchisce gli studi sui manuali letterari e sul canone con una ricerca densa di informazioni e fondata su un ampio numero di fonti manualistiche, che si rivolge a un numero ampio di lettori, dallo studioso del Novecento letterario a quello della scuola, da chi indaga la storia della critica a chi studia gli sviluppi e le nuove conformazioni del canone letterario.

L'autore

Simone Marsi

Simone Marsi è assegnista di ricerca presso l'Università di Parma, dove insegna Letteratura italiana e cultura europea e tiene il Workshop di Letteratura contemporanea e spettacolo. Ha inoltre insegnato all'Università di Urbino e al Boston College (sede di Parma). Tra i suoi interessi vi sono la storiografia letteraria, la letteratura italiana contemporanea e la didattica della letteratura, argomenti ai quali ha dedicato diversi saggi e tre monografie, tra le quali sono recentemente uscite: *Il racconto del passato* (Loescher, 2024), sulla costruzione del canone letterario nel regno d'Italia, e *Essere umano in un mondo disumano* (Mimesis, 2024) dedicato all'opera di Carlo Emilio Gadda da una prospettiva ecologica. Fa parte della redazione di *Studi culturali*, rivista edita dal Mulino.

E-mail: simone.marsi@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/10/2025
Data accettazione: 30/10/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questa recensione

Marsi, Simone, "Cristiano Anelli, *A scuola di Novecento. La letteratura italiana del XX secolo nella manualistica scolastica (1923-2023)*", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 453-458, http://www.betweenjournal.it/

Clelia Martignoni
Complessità Gadda Complessità Novecento

Pisa, Edizioni ETS 2024, 252 pp.

Cominciamo con tre domande. È umanamente possibile affrontare e parlare dell'opera di Carlo Emilio Gadda nel suo assai corposo insieme, inerpicandosi sino a una specola abbastanza alta da permetterne una visione totale? Si può parlare di un volume come questo *Complessità Gadda Complessità Novecento*, smagliante campione della gaddologia universale, quando da almeno un ventennio non si frequenta la fervida famiglia dei gaddologi, in perenne moto nel suo ronzante opificio letterario in cui *mai non resta* (per dirla con lo Sterbini barbieresco) l'ermeneutico, spesso assai acuto, rimuginio (e lasciam stare l'*importuno strepitar*)? E ancora, è permesso a un non filologo quale io sono tentare d'illustrare un monumento che sotto il nome di Clelia Martignoni – come chi dicesse la decana della filologia italiana – alberga? Dei tre, l'ultimo è il quesito più sostanzioso e assai presto vi torneremo. Al primo, il lettore ammiratissimo di questa ampia monografia non può esimersi dal dare una stupita risposta affermativa, mentre parrebbe alquanto ozioso, almeno agli occhi miei, il secondo che non ci trascineremo appresso. Se dato non fosse, invero, a un lettore o a una lettrice di prendere in mano un qualsiasi volume dalle letterarie ambizioni – magari addirittura cercando nel risicatissimo settore della critica letteraria (laddove tale settore ancor sussista) – e di leggerlo senza sentirsi obbligato a preliminari ed estenuanti sessioni di bibliografico aggiornamento, allora sarebbe davvero il caso di farla finita con quell'oggetto oggi assai desueto che è il libro (umanisticamente inteso quale deposito di verità ed estetica pregnanza).

Quattro grandi sezioni supportano la fabbrica della martignoniana monografia, senza dubbio alcuno frutto di un'intera vita di dedizione al grande scrittore lombardo. Già solo dalla *Premessa* non è difficile capire il tenore di quel che ci aspetta. Nessun dubbio possibile: nonostante l'estrema pluralità dei registri stilistici che il Gaddus seppe maneggiare con diavolesca e irridente perfezione, la massima «prossimità critica» è quella «con l'Espressionismo: la più drammatica, la più disappropriante, la più estrema avanguardia» (p. 5). Conclusa la lettura del suo ponderoso volume, è impossibile non rendere a Clelia Martignoni il merito di non aver mai abbandonato la specola espressionista, addirittura andando oltre – e certo raccogliendo – il «filo inarrivabile» (p. 228) del *suo* amato Gianfranco Contini. «In ogni area dell'Espressionismo l'arte è urgenza di conoscere», «è esplosione, slancio verso la totalità, alterazione, violenza sguardo deformante. E Gadda a mio parere» – opina la saggia ermeneuta – «parla più per scarti e discrasie, per problematicità, strappi, discontinuità che viceversa» (5).

Si comincia così assai per tempo a capire quanto meno l'atmosfera nella quale ci muoveremo, e peraltro a sospettare che senz'altro affermativa sia la risposta alla terza questione che posti ci siamo. Come esemplato nelle pagine di quello che parrebbe una sorta di trascendentale Maestro per Martignoni, la filologia e la stilistica qui sono sostanza, carne e sangue della scrittura. Nessun «calligrafismo»: ciò che interessa l'allora ventiduenne Gianfranco Contini da Domodossola – già attrezzato per citare il Joyce del *Finnegans Wake*, pur nell'anno XII dell'Era fascista – è solo «quanto di risentimento, di passione e di nevrastenia covi dietro al fatto del "pastiche"» (*Primo approccio al* Castello di Udine, 1934: 34). Fermissima su ciò, Clelia Martignoni, lungo l'intero suo volume: come un mantra deve essersi ripetuta più e più volte nel corso delle sue librarie navigazioni le righe di *Una lettura su Michelangelo*, conferenza che il suo mentore tenne nel 1935: «Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica» (48). Ecco perché un non filologo, purché affamato di cibi alquanto sostanziosi – tra estetica, psicoanalisi, antropologia e filosofia – può qui trovare in quantità grande pane per i denti suoi.

Catturato in questo illimitato girovagare nelle gaddiane selve, impossibilitato a render conto in modo esaustivo della ricchezza intricata dei mille percorsi sui quali la sua guida lo trascina, il recensore dovrà operare delle scelte. Che l'euresi qui sia del tutto preminente, per esempio, il lettore può ben accertarlo anche solo attraverso il montaggio del ricchissimo materiale. Ad apertura Martignoni affastella alcune «sentenze esistenziali, o auto-sentenze, irrelate come grida espressioniste» (25), appunto: dopo il «biografema», neoconiazione che a Roland Barthes si deve, possiamo fare nostra pure la «sentenza esistenziale» della pavese novecentista. Ma la sua capacità di scelta è tale che ne esce un ritratto dello scrittore incredibilmente vivo, quasi alla Lorenzo Lotto, insieme a una rivisitazione del suo pensiero che riattiva nel lettore sinapsi in gran numero. La proverbiale «nevrastenia», complicata dai noti lutti, viene sempre presa da Martignoni, anche riandando a psicoanalitiche ipotesi, molto sul serio, e, trattandosi del movente primo della scrittura gaddiana, non farlo impedirebbe qualsiasi sensato avvicinamento all'autore del *Pasticciaccio*. Avendo la studiosa una più che umana conoscenza della bibliografia gaddiana – tra editi e inediti d'autore e letteratura secondaria (e persino terziaria) – ecco affiorare una «sentenza esistenziale» capace davvero di pungere: «sto lavorando a una novella» – scrive Gadda nel '34 a un amico ingegnere – che «è condotta sui limiti estremi dell'acredine: al di là c'è il manicomio, subito» (177). Sentenza alla quale Martignoni ritorna, a ragione, alcune pagine dopo (191), e che, come poche, ci rende conto della stretta, imbarazzante connessione che intercorre tra la creazione letteraria e la psicosi. Numerose, comunque, le «sentenze esistenziali» che colpiscono la lettrice o il lettore siccome ciottolino contro la fronte scagliato o fischio di sciabola a un centimetro dall'orecchio. Del tutto a caso, alcuni esempi: «i primi libri di racconti, un po' agri, ibridi e bislacchi» (62); «la fama non impropria ma parziale di umorista» (62); l'«incompiutezza costante» che «presenta coordinate, gradazioni e tipologie dissimili» (66); «Gadda non eccelle – è dire poco – nel registro amoroso né quanto ai fatti e ai dialoghi né quanto allo scavo analitico» (190-191).

Non filologo, come ho precisato, i sottodei che, annoiati se altri mai, delle universitarie carriere si curano mi vollero comparatista. Mentre mi occupavo del non ilare tema dell'apocalisse planetaria nella quale diguazziamo, m'imbattei in un testo interessantissimo vergato da due antropologi dell'università di Rio de Janeiro, Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro: *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine* (nottetempo, 2017). Clelia Martignoni preleva da un brogliaccio giovanile del Gaddus, noto solo ai filologi di lunghissimo corso: «L'eterno è un maniaco, che stanco della sua uniforme unità, ha voluto degenerare nella difforme molteplicità della vita. // Così, volendo raccontare delle cose molteplici, vorremmo anche significare quale rapporto interceda fra il loro manifestarsi e la struttura dell'inconoscibile unità» (98). Nella mia mente un nome risuonò: Kopenawa. Che Gadda, l'ingegnere ultraborghese (ancorché antiborghese sol perché i borghesi non han saputo né sanno rivelarsi all'altezza della post-illuministica missione loro), possa avere alcunché a che fare con un meraviglioso sciamano amazzonico mi colpì. Di quelle righe, frutto del «vitalismo "eracliteo" oscuramente diveniente che ispira Gadda» (83), infatti, Kopenawa saprebbe apprezzare molto a fondo ogni sillaba. Non parrebbe affatto un caso – questa la tesi forse principale del foltissimo libro di Danowski e Viveiros De Castro – che le culture *non moderne* (*primitive*, si sarebbe detto un tempo) non abbiano distrutto l'ambiente, quanto meno non in maniera così massiccia come abbiam fatto noi *moderni*, occidental-globali. «Quello che noi chiamiamo mondo naturale, o "mondo" in generale, è, per le popolazioni amazzoniche, una molteplicità di molteplicità intrinsecamente connesse» (*Esiste un mondo a venire?*, 150). Gli antropologi brasiliani portano forse negli zaini loro, nei villaggi Yanomami in cui soggiornano, la *Meditazione milanese*? Tutto nascerebbe da una comune sostanza umana e tutto resterebbe, nei modi più diversi, umano nell'immaginario amazzonico.

Grazie a «una concezione correlata del vivente – con un pensiero non antropocentrico», ci spiega paziente la guida Martignoni, «Gadda possiede un'inventiva percezione-intelligenza del vivente e del naturale e del loro occulto dinamismo, di specie "eraclitea", in perpetuo

movimento-trasformazione-svelamento» (72). L'ironico Davi Kopenawa sorriderebbe beato. L'accostamento, si badi, farebbe allibire l'ingegnere-scrittore, altezzosamente eurocentrico e ipermodernista quanto esserlo può un intellettuale-scienziato di altissima formazione nato nell'ultima decade dell'Ottocento (uno, insomma, a cui par spiritoso irridere l'orrore-Mussolini «co quele braccette corte corte de rospo, e queli dieci ditoni che je cascavano su li fianchi come du ramazzi de banane, come a un negro co li guanti»). Eppure, esistono molti Gadda, con ogni evidenza, che nel Gaddus cozzano tra loro con clangori, urla, maledizioni e stridore di denti. «La lingua – irride Gadda – nasce dal "popolo" non più di quanto nasca "anche dai cavalli" o dai "cani", fulmineo paradosso che ha un sapore antiantropocentrico» (83-84): già – e qui c'entrerà per qualcosa pure il venerato Swift gulliveriano. I cavalli «col loro verso ci hanno suggerito il verbo nitrire» (84): per uno come Davi Kopenawa che sa bene che i cavalli – come ogni altro animale o pianta o minerale del resto – sono umani e che, quando un cavallo vede un altro cavallo, lo percepisce sotto una forma umana, l'equino che, nella scuderia, nitrendo parla come fosse tra umani (anzi essendo tra umani cavallinizzatisi, ai nostri occhi, nel corso della lunghissima storia cosmologica), non si limita certo a regalarci un solo verbo. «Profonde vene di empatia nei confronti dell'*Umwelt* non solo umano» (76), reperisce la filologa pavese nella gaddiana miniera.

Moltissimo davvero resterebbe da dire. La necessità sempre ribadita di studiare e leggere Gadda dall'«oggi» (come recita persino un titolo di paragrafo) che consente peraltro a Martignoni di aprire le danze con un *Non non non*, retrospettiva milanese di sette anni fa di due artisti visivi, «sperimentatori indomiti di *found footage*», Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (sol per dire quanto la filologa sappia uscire dal suo ombroso studio per guardarsi intorno con gli occhi ben aperti). L'importanza della swiftiana *Favola della botte* per *Un fulmine sul 220*, e ancora – centralissimo – il finissimo gioco dialogico innescato con quei *Doppelgängere* dei commentatori-glossatori (sviluppo di notevole interesse e sottigliezza di un'indicazione precocissima – ancora una volta – di Gianfranco Contini), o quel meraviglioso «geniale tratto imperfetto» (175) – tipico di ogni opera gaddiana, tra impossibilità a

concludere, spostamenti e ripensamenti – che impreziosisce un testo critico come questo, condotto con una scrittura di eccellente tenuta, tutt'altro che priva di liriche accensioni.

Forse di nuovo a un cavallo possiamo affidare il compito di chiudere la recensione di *Complessità Gadda Complessità Novecento*. Affiora una noticina autografa degli anni Trenta: «Questo brevissimo studio vuole significare leibnizianamente che un nucleo di conoscenza, un io, è nelle bestie come nel mondo come in noi» (152). Con la sua corona di penne di pappagallo e le sue pitture facciali, Davi Kopenawa sorriderebbe sornione, pensando forse tra sé e sé che talora, rarissimamente, un "Bianco" dice qualcosa di sensato. E invero, se nell'explicit di *Tendo al mio fine*, raccolto nel *Castello di Udine*, Gadda ben sa che sul suo cadavere crescerà l'erba, e «l'erba che sarà cresciuta, la mangerà il cavallo che campato sarà», il maggiore dei suoi doppi-commentatori, Feo Averrois, annota: «qui il cavallo è la saluberrima stupidità, superstite e pascolante sopra la vana fatica del pensiero» (213).

L'autore

Ferdinando Amigoni

Ferdinando Amigoni lavora nell'Università di Bologna. Ha pubblicato *La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio»* (Il Mulino, Bologna 1995), *Il modo mimetico-realistico* (Laterza, Roma-Bari 2001), *Fantasmi nel Novecento* (Bollati Boringhieri, Torino 2004), *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari* e *Altezza degli occhi. Corpi, lampi e spettri nel Photomatic* (Quodlibet, Macerata 2018 e 2025). È autore di un ampio commento a *Una vita* di Italo Svevo (Einaudi, Torino 2000²) e alla *Bottega oscura. 124 sogni* di Georges Perec (Quodlibet, Macerata 2011) che ha anche tradotto. Ha inoltre curato, con Vanessa Pietrantonio, *Crocevia dei sogni. Dalla «Nouvelle Revue de Psychanalyse»* (Le Monnier, Firenze 2004), e, con Silvia Albertazzi, *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori* (Meltemi, Roma 2008).

Email: ferdinando.amigoni@unibo.it

La recensione

Data invio: 15/10/2025
Data accettazione: 30/10/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questa recensione

Amigoni, Ferdinando, "Clelia Martignoni, *Complessità Gadda. Complessità Novecento*", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee,* Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 459-465, http://www.betweenjournal.it/

Micaela Riboldi
Distruggi tutto. La pulsione di morte al femminile da Freud a Lacan

"Altro discorso", Milano-Udine, Mimesis, 2024, 82 pp.

Breve, straordinario libro questo di Micaela Riboldi dedicato alla pulsione di morte al femminile.

Da subito Riboldi precisa: «nel maschile la *destrudo* esiste come evitamento dell'incontro d'amore, nel femminile questa è piuttosto la ripetizione di un cattivo incontro con l'amore. In queste storie la vita ruota attorno al non perdere l'amore dell'Altro, al fare tutto pur di non perdere l'Altro: è un modo per evitare l'abbandono, la perdita» (10). Verità alquanto straziante – la verità non suole brillare per gradevolezza – in un mondo in cui l'odio per il femminile sta generando conflitti violentissimi, i cui confini sono tanto frastagliati da non essere quasi più tracciabili. Se davvero questo «non poter perdere l'Altro sancisce un distinguo rispetto alla distruttività maschile» (*ibid.*), allora la distruttività al femminile parrebbe l'infausto esito di una posizione umanissima, laddove il fallico-maschile pare faticare alquanto a lasciarsi indietro «l'Altro bestia», «uno dei nomi del Padre dell'orda» (51).

Come purtroppo la nera cronaca non manca di confermarci quotidianamente, nel maschile «l'Altro, l'amore per l'Altro, è un ingombro; l'Altro è un ingombro», perché rammenta al soggetto – parrebbe di capire – la sua propria castrazione. «Differentemente nel femminile, l'Altro è un non poter farne senza, una necessità imprescindibile. Per le donne, perdere l'Altro fa questione poiché apre una ferita profonda che tocca l'essere del soggetto. Senza l'Altro si sentono di non esistere» (11). «Lacan sottolinea quanto la differenza sessuale si articoli, per l'uomo, nell'avere o, meglio, nell'avere il fallo –

da intendersi come simbolo e non come organo, come rappresentante del potere – mentre nel femminile – non ingombrato dal fallo – la partita si gioca attorno all'essere. Le donne si chiedono se sono amabili» (*ibid.*). Esito di un percorso molto più difficile e complesso di quanto non tocchi ai figli di Edipo, il femminile, «non ingombrato dal fallo», libero da ossessioni riguardanti il «potere», rivela caratteristiche che lo rendono più umano. Che maschile e femminile poi segnino una barra di divisione che attraversa ogni soggetto è – o dovrebbe essere – premessa tanto ovvia da potersi esimere dal formularla: già nel primissimo Freud l'essenziale bisessualità psichica propria di ogni individuo era data per acquisita. La stanchezza riguardo all'"idiozia fallica" – a un maschile che forclude il femminile dentro e fuori di sé – è comunque, oggi, massimale, insostenibile: basterebbe una sola delle innumerevoli, falliche bombe che piovono senza sosta su Ucraina e Palestina, o la cronaca dell'ennesimo femminicidio, o il resoconto del più recente disastro ecologico – *Drill, baby drill* – per non poterne, alla lettera, più. Anche esponendosi all'accusa – tanto comprensibile quanto rudimentale – di idealizzante ginecofilia, quando non di interessata sublimazione neostilnovistica, è forse impossibile non ravvisare nel femminile il solo barlume di speranza per la non estinzione dell'umano genere.

Chiedersi se sia giustificato segnalare una monografia psicoanalitica in una rivista letteraria è domanda lecita allo scadere del primo quarto del ventunesimo secolo? No, certo. Frutto di una pluridecennale esperienza analitica, nel campo soprattutto delle dipendenze femminili, e della familiarità con la bibliografia specifica che possiamo aspettarci, *Distruggi tutto* è in ogni caso ricco di rimandi alla letteratura. L'ipotesi che regge il testo è presto formulata. Le donne in analisi narrano all'autrice storie molto diverse ma con un tratto comune: il deprezzamento del femminile, introiettato sino, appunto, all'autodistruzione. Riandando alla lacaniana categoria della *forclusione*, e peraltro mostrandone all'opera una modalità in modo affatto comprensibile (il dettato di Lacan, com'è noto, non eccelle per accessibilità), Riboldi rileva una costante, uno «sguardo opaco» che propone, del tutto a ragione mi sembra, come possibile categoria clinica. «Lo sguardo opaco è, a mio avviso, l'effetto di un primo incontro con un

Altro incapace» – scrive Riboldi – «di un processo di simbolizzazione del femminile come faglia. Qui il femminile è invece scarto, disvalore e fatica» (24). Figlie di madri che non hanno saputo valorizzare la «faglia», quella «mancanza» che sola può ancorarci – femmine e maschi – al Simbolico, queste analizzanti ripetono la situazione «dolorosa» delle madri loro (*Stabat Mater*). «Lo sguardo opaco è uno sguardo che contiene una necrosi foriera di un precipitare del soggetto femminile nella pulsione di morte» (24). Forclusione selettiva dello sguardo materno, operante con chirurgica, ancorché non ricostruttiva, precisione sul femminile, sul «taglio» (quasi si trattasse – ed è paragone della stessa Riboldi – di un vinile con un graffio che fa saltare la puntina del giradischi, impedendole di "leggere" e far suonare quella precisa e salvifica frase musicale), permette alla figlia di evitare la psicosi, ma non di apprezzare il proprio genere sessuale. «Al buco, alla mancanza che fa da perno alla femminilità hanno guardato con orrore»; la «fragilità, la particolarità non è stata metaforizzata, non è diventata possibilità o *kintsugi*» (32), precisa Riboldi riferendosi all'arte giapponese di riparare i vasellami, lasciando ben visibile la lesione e così rendendoli, volta a volta, pezzi unici e preziosissimi. In pagine assai spesso magnifiche, Micaela Riboldi modella con la creta del Simbolico quella «povertà che è di ogni essere umano, di ogni destino mortale» (57), povertà che ogni individuo non psicotico ha comunque dovuto attraversare, per costruire sé stesso e un proprio, particolare racconto. Il «taglio può essere ricchezza se analizzato e trattato nell'attraversamento dei significati fondamentali che hanno costituito la storia di quel soggetto» (58) ci ricorda Riboldi, riandando ai molti significati del lemma *taglio*, dalle magie sartoriali a quelle degli intagliatori di pietre preziose, capaci di trasformare un grezzo agglomerato minerale in uno scintillante rubino.

Tra i molti richiami alla letteratura presenti in *Distruggi tutto*, spicca *Il Re degli Elfi*, la meravigliosa e perturbante ballata goethiana messa in musica da molti compositori, tra i quali spicca Schubert con il suo capolavoro liederistico. «L'attraversamento di *das Ding* (la Cosa), l'attraversamento della nebbia, nel femminile è, evidentemente, problematico e tutto da decifrare. Un punto focale è stato considerare come la femminilità sopporti – per struttura – una vicinanza maggiore a

das Ding e una maggiore incandescenza, anche come effetto di non essere garantita solamente dalla logica fallica» (12-13). Tocca proprio alla tumultuosa e mortale cavalcata romantica (che una meravigliosa svista filologica trasformò in molte versioni nel *Re degli ontani*) rappresentare l'accidentato percorso che deve attraversare il femminile, sempre assai più vicino del maschile a *das Ding*, all'Altro materno, e vocato a un al di là del fallico, a un oltre, a un «"di più" che lo caratterizza» e che «può causare nell'uomo angoscia e rifiuto violento, come la storia tristemente insegna» (13). Per liberarsi dal materno, per elaborare il proprio singolarissimo percorso oltre l'"idiozia fallica", ogni donna deve inoltrarsi nel folto, «nella notte e nella bufera», come vuole il poeta: nessuna scorciatoia è praticabile. Qualora poi la nebbia non permetta la visione, qualora lo sguardo sia condannato a un'irrimediabile opacità, l'esito mortifero della ballata parrebbe purtroppo inevitabile. Solo attraversando la nebbia e cercando di scorgere qualcosa al suo interno, si può raggiungere quello «spazio possibile per l'alterità e per la creazione del proprio modo di abitare la femminilità» (36). E forse non è affatto un caso che un campione di misoginia quale Michel Tournier sia stato rapito dalla stessa fosca ballata e abbia addirittura composto, a sua volta, un voluminoso *Re degli ontani* in forma di romanzo. Il fine del letterario riuso parrebbe tuttavia lontanissimo rispetto al percorso additato da Micaela Riboldi. In Tournier, un protagonista maschile in un romanzo per intero maschile, come sempre nell'opera sua, definisce «questa nozione misteriosa: il sesso della donna» come un «ventre decapitato». Del resto, «la donna non ha parti sessuali propriamente dette» e «la bambina è solo una finestra cieca» (M. Tournier, *Il Re degli ontani*, Garzanti, Milano 1996²: 27-28). Il tentativo feroce di svilimento del femminile raggiunge qui vette di vero e proprio odio: la scotomizzazione del femminile è assoluta. Pare quasi di sentire la voce del poliziotto sulla scena del crimine: "Circolate, circolate, gente: non c'è niente da vedere". Ben oltre qualsiasi opacità, il «sesso della donna» non esiste affatto. Esiti opposti, dunque, a partire da una stessa poesia. Grazie a una riedizione postsessantottina della tertullianesca *ianua diaboli*, la ipersemplicistica lettura di Tournier non è che l'ennesima prova, se ce ne fosse bisogno, di quanto spesso il peggiore reazionario

ami celarsi dietro alla maschera del militante anarcoide antiborghese. È del tutto inutile, a questo punto, sottolineare quanto più sottile, complessa e illuminante sia la citazione del *Re degli Elfi* in questo *Distruggi tutto*. Il femminile è al di là del fallico, territorio che al protagonista creato da Michel Tournier e, con ogni probabilità anche al suo stesso creatore, resta del tutto precluso.

Innumerevoli le idee, le storie contenute in questo *Distruggi tutto* che una semplice recensione non può neppure menzionare. Mi limiterò a segnalare un solo ulteriore punto teorico e letterario, in cui Riboldi, prendendo le mosse da un seminario lacaniano ancora inedito, illumina i suoi lettori. «Quali per vetri trasparenti e tersi, // o ver per acque nitide e tranquille, // non sì profonde che i fondi sien persi, // tornan d'i nostri visi le postille»: in questi supremi endecasillabi paradisiaci (Canto III, versi 4-23), si delinea, per Jacques Lacan, uno sguardo tutt'altro che opacizzante, capace di donare luce e salvezza. Dante *viator* incontra «sembianti» che lui stima «specchiati» ma che si rivelano in realtà non essere riflessi. Ricostruendo una cronistoria dello sguardo nell'opera di Lacan – dal lontano esordio nello *Stadio dello specchio*, a questo *Seminario XIII* – Micaela Riboldi ci mostra il tardo approdo a uno sguardo non più perturbante e alienante: «il soggetto (qui Dante) può vedere seguendo lo sguardo di Beatrice» – spiega Riboldi – «a sua volta illuminato dallo sguardo di Dio» (73). Lontanissimo da «acque» «sì profonde che i fondi sien persi», ovvero dallo specchio di Narciso, qui è un'altra camera ottica, «trasparente e tersa», che si mette in funzione. «Forse Lacan vuole indicare come sia l'accordo, la presenza di uno sguardo Altro oltre allo sguardo materno, a permettere uno sguardo sul mondo che non sia sottratto e oscuro (opaco, appunto)» (73).

Il brevissimo spazio concesso all'umile recensore è terminato. Piccolo libro prezioso assai – non mi resta dunque che ripetere – questo di Micaela Riboldi, a cui, se proprio un rimprovero si volesse muovere, riguarderebbe la sua eccessiva, troppo onesta e quasi timida brevità. Uno psicoanalista che vantare potesse una presenza editorial-mediale affermata dalle idee di Riboldi avrebbe tratto – è più che probabile – un volumone di trecento pagine. Forse l'autrice poteva concedersi uno stile argomentativo un poco più disteso, meno mirato allo stringato studio

per addetti ai lavori, più familiare insomma al lettore medio, alla lettrice non inquadrata nell'albo degli psicoterapeuti. Un modo forse un po' contorto per segnalare che si tratta di libro che tutti, ma proprio tutti dovrebbero leggere.

L'autore

Fernando Amigoni

Ferdinando Amigoni lavora nell'Università di Bologna. Ha pubblicato La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio» (Il Mulino, Bologna 1995), Il modo mimetico-realistico (Laterza, Roma-Bari 2001), Fantasmi nel Novecento (Bollati Boringhieri, Torino 2004), L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari e Altezza degli occhi. Corpi, lampi e spettri nel Photomatic (Quodlibet, Macerata 2018 e 2025). È autore di un ampio commento a Una vita di Italo Svevo (Einaudi, Torino 2000²) e alla Bottega oscura. 124 sogni di Georges Perec (Quodlibet, Macerata 2011) che ha anche tradotto. Ha inoltre curato, con Vanessa Pietrantonio, Crocevia dei sogni. Dalla «Nouvelle Revue de Psychanalyse» (Le Monnier, Firenze 2004), e, con Silvia Albertazzi, Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori (Meltemi, Roma 2008).

Email: ferdinando.amigoni@unibo.it

La recensione

Data invio: 15/10/2025
Data accettazione: 30/10/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questa recensione

Amigoni, Ferdinando, "Micaela Riboldi, *Distruggi tutto. La pulsione di morte al femminile da Freud a Lacan*", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee,* Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 467-473, http://www.betweenjournal.it/

Maria Rizzarelli – Beatrice Seligardi (eds.) *Talenti doppi. Vocazioni plurime nella letteratura contemporanea*

"Lingue e letterature", Roma, Carocci, 2025, 199 pp.

La riflessione sull'autorialità, nodo cruciale dell'estetica letteraria e non solo, è stata al centro di un'ampia e duratura indagine critica che, nel corso dei decenni, ne ha messo in luce la natura metamorfica e polimorfica. Proprio in seno al dibattito sull'"autorialità polimorfica", cui è stato dedicato il Convegno Compalit svoltosi all'Aquila nel 2022 (Fusillo et al. [a cura di], *L'autorialità polimorfica. Dall'aedo all'algoritmo*, Pisa, ETS, 2024), si colloca anche il progetto del volume curato da Maria Rizzarelli e Beatrice Seligardi. I talenti doppi e plurimi rappresentano infatti una delle modalità attraverso cui si manifestano le trasformazioni dell'autore nelle diverse pratiche artistiche e nelle dinamiche intermediali. Adottare questa prospettiva di indagine permette non solo di esaminare le "interferenze" e riconoscere le continuità tra i vari codici con cui gli autori si sono confrontati, ma anche di individuare un'intenzionalità autoriale che oltrepassa i confini della singola opera, abbracciando la produzione nel suo insieme.

Lo scopo da cui ha origine questo lavoro collettaneo è perciò quello di un dialogo *inter artes* che prende le mosse dalla letteratura in un'ottica intermediale e transmediale: come osserva Beatrice Seligardi nell'introduzione (12-13), se nel corso del Novecento si era assistito prevalentemente a una «morte dell'autore» (Roland Barthes, "La morte dell'autore", *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1967), che lo aveva ridotto cioè a mera "funzione" (Michel Foucault, "Che cos'è un autore?", *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971), sacrificandolo a favore di

un'attenzione prioritaria – se non esclusiva – alle dinamiche testuali, negli ultimi decenni si può invece parlare di una revisione e di una nuova sistematizzazione del concetto di autorialità. A partire soprattutto dal volume di Cometa *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagini del "doppio talento"* (2014), la curatrice individua almeno tre diverse forme di *Doppelbegabung* (13), ovverosia quella «in senso stretto», quando l'autore cioè tiene separate le due sfere artistiche; la «*concrescenza genetica*», che si ha quando le due arti collaborano alla creazione di "un unico mondo immaginale" (Cometa 2014: 53-54); la forma del «*dialogo*», in cui uno dei due codici assume una funzione metartistica in rapporto all'altro.

Il lavoro di Cometa (2014) rappresenta un costante punto di riferimento all'interno di questo volume collettaneo — soprattutto per la categoria intermedia di *concrescenza genetica*, che risulta quella più adatta a descrivere gran parte delle pratiche analizzate — ma è in particolare il contributo teorico di Maria Rizzarelli a dialogare in modo diretto con l'intento di sistematizzare la categoria ermeneutica del talento plurimo. Il suo intervento, muovendo dai "margini dell'autorialità", si propone infatti di mappare la porosità dei confini tra le diverse declinazioni della *Doppelbegabung*. Il saggio di Rizzarelli, "Lungo i margini dell'autorialità. Una quasi introduzione sull'oggetto libro e sui talenti plurimi", considera una casistica molto ampia che va dai *notebooks* di Francesca Woodman (26-27) a «mostre, esposizioni, musei, il cui allestimento è curato o progettato da scrittori e scrittrici» (35-39), passando per i graphic novel di Spiegelman, Satrapi e il caso atipico di *Poema a fumetti* di Buzzati (30-31) con lo scopo di mettere alla prova le categorie elaborate da Cometa (2014): le mostre allestite e curate dagli scrittori sono un particolare caso di pratica interartistica tridimensionale su cui si concentra lo studio, giacché in esse «è possibile osservare il deragliamento delle pagine scritte nella terza dimensione creata dall'allestimento, […] sintesi metadiegetica della poetica intermediale dell'artista/autore» (35-36).

Sempre in forma di panoramica su questioni di ampio respiro si collocano altri due contributi del volume, quello firmato da Giuseppe Carrara, "Scrivere e fotografare: una modernità di talenti plurimi", e

quello di Andrea Cannas e Giovanni Vito Distefano, "Oltre la cornice. Narratori tra letteratura e fumetto". Il primo si focalizza soprattutto sui casi di scrittori-fotografi con il fine, anche in questo caso, di proporre alcune importanti distinzioni all'interno dello «spazio di intersezione fra letterario e fotografico» (141). Il contributo offre pertanto un primo inquadramento teorico e storico che prende le mosse dallo studio di Kurt Böttcher e Johannes Mittenzwei (1980) per «illustrare le tre modalità principali secondo cui si è strutturato il talento plurimo nella modernità» (142). Si tratta di quelle che Carrara definisce "divisione del lavoro", "compensazione" e "sinergia", a seconda del grado e delle modalità di dialogo e interferenza tra letteratura e fotografia.

Anche il saggio di Andrea Cannas e Giovanni Vito Distefano offre un'ampia e variegata casistica, questa volta, però, relativa all'interazione tra letteratura e fumetto, per soffermarsi sul caso di Italo Calvino non solo per la sua passione per il disegno, ma soprattutto per «la propensione a concepire le *short stories* a partire da un'immagine generativa per l'abbrivio della quale la narrazione viene allestita come una catena dinamica di immagini in sequenza» (158). I casi esaminati nella prima parte del lavoro si confrontano con l'impianto teorico proposto dagli studi di Michele Cometa sui rapporti tra letteratura e arti visuali fino a quelli di Irina Rajewsky sull'intermedialità per indagare quei fattori di «contiguità osmotica fra le due arti» (151) e concentrarsi su un caso di «"concrescenza genetica"» quale è quello di Calvino.

L'interazione soprattutto tra letteratura e arti visive è quella che ricopre il maggiore spazio negli ulteriori contributi di questo volume: ad aprire l'indagine su alcuni *case studies* di particolare interesse è il saggio di Michele Cometa "Il mondo estinto. Peter Weiss e la pittura", che analizza il modo in cui nella produzione prevalentemente autobiografica dell'autore tedesco sia costante la compenetrazione con i suoi talenti di disegnatore e pittore, di cui le *ekphraseis* sono solo una delle espressioni (53). Tocca infatti al lettore, osserva Cometa (59), cogliere la «"concrescenza genetica" che […] sta alla base delle sue figurazioni» giacché «le ossessive visioni del pittore alimentano la scrittura e la scrittura amplifica i significati della pittura» (*ibid*.).

Alla pittura e al disegno di un altro scrittore già menzionato nella panoramica introduttiva di Rizzarelli è dedicato il contributo di Roberta Coglitore che si concentra sull'"autolegittimazione del doppio talento" di Dino Buzzati (63-78). Artista e scrittore eclettico – giornalista, sceneggiatore, romanziere e autore di narrativa *tout court* e, al contempo, disegnatore, illustratore, pittore – Buzzati offre molteplici esempi particolarmente fecondi di produzione interartistica e intermediale su cui la critica non è stata sempre generosa né concorde (67-68). Per tali ragioni, dopo aver inquadrato il panorama teorico in cui si inseriscono gli incroci verbo-visuali dei suoi lavori, il saggio di Coglitore offre un'analisi dell'opera di Buzzati a partire da una visione dell'autore come «critico d'arte di sé stesso» che ha «tentato di giustificare la legittimità del suo doppio talento» (68) fino a ricondurlo a «un nucleo unitario e comune, quello della narrazione, esercitata sia in forma verbale, sia in forma visuale» (71).

L'attenzione si sposta su un lavoro fortemente intermediale, *Teorema* di Pasolini, nell'analisi proposta da Marco Antonio Bazzocchi (79-95): si tratta di un caso di opera che «nasce con due codici espressivi diversi, che sono sovrapponibili ma non del tutto, arrivando a integrare in sé un terzo codice (la pittura, che viene trapiantata sia nel libro che nel film)» (79). L'indagine di Bazzocchi non si limita, tuttavia, a esaminare le interferenze tra questi piani, ma pone in dialogo l'opera di Pasolini con quella di Francis Bacon, di Michelangelo e di Longhi a partire dalla funzione della corporeità e della "catastrofe" intesa, nell'accezione deleuziana, come fase «pre-pittorica», concetto «che rimanda a una improvvisa rottura dell'asse temporale» e da cui «prende vita il colore, che è già forma-colore, […] che ogni artista elabora facendone la base delle forme […]» (80-81).

John Berger, Oran Pamuk e Michelangelo Antonioni sono invece protagonisti degli studi rispettivamente di Lorenzo Mari, Corinne Pontillo e Simona Busni: i tre lavori abbracciano un ampio ventaglio di questioni e di media, che vanno dalla produzione per la tv di Berger alle fotografie e ai disegni di Pamuk fino agli intrecci intermediali tra il cinema di Antonioni e le sue traduzioni. Il caso esaminato da Lorenzo Mari in riferimento alla produzione di John Berger pone al centro

un'altra importante categoria nell'ambito dei talenti plurimi che è quella della «curatorialità (di un progetto televisivo o radiofonico, ma anche della vera e propria cura teorico-critica, e formale, inerente al saggismo d'arte)» (109). Il contributo di Pontillo esamina, invece, l'immaginario ampio e complesso generato dai molteplici linguaggi visivi e figurativi cui Pamuk si è dedicato (disegno, pittura, fotografia, architettura, fotografia, allestimento museale) con lo scopo di individuare «tra le diverse zone di intersezione, di reciproca contaminazione dei linguaggi […] alcuni sentieri che […] si pongono come linee di attraversamento dell'opera dell'autore» (113). Simona Busni fornisce invece una disamina del lavoro di Antonioni, che l'autrice definisce "regista che scrive" (*passim*), «un uomo di cinema che si vede costretto ad imbracciare la penna per smaltire tutti i residui immaginifici legati ai film mai realizzati» (128) e di cui emerge il ritratto di una «figura […] bifronte, in bilico sul baratro della soglia […]», nel cui fare artistico «verbale e visuale si inseguono nell'orbita eccessiva della creazione, alimentando la fiamma imperitura di un unico dogma ecfrastico» (135).

A chiudere il volume sono invece due contributi che affrontano l'interazione tra la letteratura e altre due arti, rispettivamente la musica – nel caso dei cantautori-romanzieri affrontato da Elisabetta Abignente – e la performance, esaminata da Giulia Carluccio e Stefania Rimini. Il saggio di Elisabetta Abignente offre una disamina delle principali tipologie di doppi talenti impegnati nell'ambito letterario e musicale: «quella dei compositori che sono stati anche autori dei libretti delle proprie opere; la situazione speculare degli scrittori che hanno provato a cimentarsi con la composizione musicale; il caso del cantautorato, dove colui che canta è contemporaneamente autore del testo, autore della musica e performer» (170). Lo scrittore su cui si concentra è Francesco Guccini romanziere di *Cròniche epafàniche* (1989), racconti della vita nell'Appennino tosco-emiliano di cui si occuperà quasi dieci anni dopo anche nel *Dizionario del dialetto di Pàvana* (1998).

Lo studio di Giulia Carluccio e Stefania Rimini, che chiude il volume, evoca, sin dal titolo "La doppia vita di Mari(n)a. Abramović-Callas fra virtualità e incarnazioni", l'intento di porre in dialogo due grandi talenti rispettivamente della *body art* e della performance a partire

dall'opera *7 Deaths of Maria Callas*, un lavoro transmediale – «"opera-project", "opera-performance", "opera-installazione"» (194) – che si nutre «dell'evoluzione e del continuo arricchimento e ampliamento del percorso di Abramović» (194), riportando in vita il mito di Maria Callas attraverso un fitto tessuto sonoro, ma anche oggetti, fotografie, frammenti (auto)biografici delle due donne e rimediazioni di *Casta Diva*.

Nel suo attraversare pratiche artistiche profondamente eterogenee, il volume curato da Maria Rizzarelli e Beatrice Seligardi ha il merito di offrire un ampio e articolato quadro delle forme autoriali ibride, contribuendo così a fornire una definizione complessa e sfaccettata del ruolo dell'autore e dell'autrice nei processi creativi. Al contempo, dalla lettura di questo ricco volume non è difficile prefigurare ulteriori scenari che il dialogo interartistico e intermediale sarà in grado di scompaginare: come anticipa la stessa Beatrice Seligardi in chiusura alla sua panoramica introduttiva, «se gli strumenti teorici sin qui elaborati costituiscono una solida e imprescindibile base di partenza, dobbiamo […] aspettarci per il futuro nuovi attraversamenti e sconfinamenti arditi» (20).

L'autrice

Claudia Cao

È ricercatrice di Letteratura inglese all'Università di Cagliari. Tra i suoi ambiti di ricerca vi sono l'intertestualità e l'intermedialità. È componente del comitato di direzione di *Between*.

Email: claudia.cao@unica.it

La recensione

Data invio: 15/10/2025
Data accettazione: 30/10/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questa recensione

Cao, Claudia, "Maria Rizzarelli – Beatrice Seligardi (ed.), *Talenti doppi. Vocazioni plurime nella letteratura contemporanea*", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee,* Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 475-481, http://www.betweenjournal.it/

Alberto L. Siani
Landscape Aesthetics: Toward an Engaged Ecology

New York, Columbia University Press, 2024, 256 pp.

La progressiva ma rapida sostituzione negli studi letterari della parola-chiave 'paesaggio' con quella di 'ambiente' è qualcosa di cui chi abbia lavorato o si sia formato negli ultimi due decenni ha potuto accorgersi in prima persona, e proprio nella versione della testimonianza autobiografica mi è capitato di discuterne sullo scorso numero di *Between* parlando di un libro che aveva tra gli altri l'obiettivo di proporre un diverso modo di leggere, tutto rivolto all'ambiente – 'environmental reading', appunto – e al tentativo di demistificare alcune forme di complicità della letteratura con lo stile di vita responsabile del cambiamento climatico.

Ma anche al di là delle esperienze individuali di ciascuno, sempre necessariamente limitate, non sarebbe difficile identificare le prove di un tale riposizionamento critico. *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura da Petrarca a Montale* era per esempio il titolo di un convegno svoltosi all'Università di Roma Tor Vergata nel maggio del 2019 (e l'anno successivo, in una versione leggermente rivista, del volume che ne riunisce gli atti, *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, pubblicati a cura di Roberto Rea per le Edizioni di Storia e Letteratura) che mirava a rileggere alcuni classici della letteratura italiana, non soltanto di quella degli ultimi secoli, «in accordo con le finalità della critica ecologica» (così secondo la scheda di presentazione tuttora disponibile sul sito dell'editore). Gli studi precedenti non avevano certo mancato di far

notare che a un poeta come Petrarca, oggetto di un intervento di Natascia Tonelli poi non confluito nel volume curato da Rea, andava riconosciuto un ruolo decisivo nella storia della rappresentazione letteraria del paesaggio (sarà sufficiente ricordare un lavoro come quello di K. Stierle, *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Krefeld, Scherpe, 1979, più tardi ripreso e parzialmente tradotto in italiano, o la centralità attribuita a Petrarca nell'itinerario tracciato da M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005), ma nuova doveva essere la prospettiva di analisi dischiusa dal fissare programmaticamente in «opposti estremi» – con uso forse un po' schematico di una formulazione di Niccolò Scaffai (*Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017: 32) – i poli del 'paesaggio' «inteso come "oggetto dello sguardo egocentrato dell'io sulla natura e sul contesto"» e dell''ambiente' concepito al contrario «come "spazio di relazione (non egocentrato e, nella finzione letteraria, spesso non antropocentrico) tra il soggetto e ciò che si trova sul suo stesso territorio"» (così Rea nell'introduzione a *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*: IX).

L'immaginabile preferenza per uno sguardo «non egocentrato» e «non antropocentrico» comporta che l'espressione «dal paesaggio all'ambiente» nel titolo di un progetto come quello sin qui riassunto sia da interpretare in senso evolutivo, e quindi come un invito neanche tanto velato a superare un approccio a favore dell'altro, a rimpiazzare una parola-chiave ('paesaggio') con l'altra ('ambiente'). È un sintomo della medesima marginalizzazione del paesaggio su cui, dal punto di vista dell'estetica, riflette Alberto Leopoldo Siani in questo *Landscape Aesthetics: Toward an Engaged Ecology* uscito nel 2024 insieme ad addirittura altri due libri dello stesso autore, uno dei quali a propria volta dedicato al paesaggio (*Introduzione al paesaggio*, edito dal Mulino) come frutto di un'attività di ricerca che, condotta per anni nell'ambito dell'estetica e dell'idealismo tedesco, è giunta solo nella sua fase più recente – ma con esiti già straordinariamente maturi, che si giovano sia degli studi anteriori che di quelli portati avanti in parallelo (ricordo soltanto *Hegel and the Present of Art's Past Character*, terzo libro

pubblicato da Siani nel 2024, per Routledge) – a rivolgersi specificamente alla filosofia del paesaggio.

'Filosofia', sì, ma in particolare 'estetica', si diceva, perché sin dalle pagine iniziali Siani imposta il discorso individuando nella «crisi dell'estetica» all'interno degli studi sul paesaggio e, appunto, della «marginalità del paesaggio» (xxii) all'interno della stessa estetica la prospettiva da cui affrontare in maniera consapevolmente «indiretta» (xx), ma non per questo meno ambiziosa, le altre due crisi che prima ancora di queste provvede a riconoscere: quella ambientale, con l'impatto che tale crisi ha sugli esseri umani, e insieme quella delle 'humanities', investite da dubbi crescenti sulla loro legittimazione e rilevanza sociale nonché da un calo di numeri, o almeno da una mancata crescita, rispetto alle discipline STEM. Riguardo a queste due crisi, tanto inaggirabili quanto troppo vaste per essere trattate in un solo libro, Siani prende atto della necessità di occuparsi del cambiamento climatico («una delle più grandi sfide del nostro tempo, se non la più grande», xx) e della «massima importanza» degli sforzi compiuti nel settore delle 'Environmental Humanities' per «gettare ponti» e «abbattere confini disciplinari» (xxi), e insomma per portare le discipline umanistiche a confrontarsi in modo significativo con l'emergenza ambientale; d'altra parte, però, nella stessa espressione che definisce il campo delle 'Environmental Humanities' viene ora avvertita «qualche ragione di insoddisfazione», il segno di un approccio «dualistico» (*ibid*.) che tradisce una latente dicotomia per cui l'elemento 'umano' e quello 'ambientale', concepiti in origine come termini separati, sarebbero poi da riconciliare (di qui, si potrebbe dire, l'apparente novità di concentrarsi sul polo non antropocentrico dell'ambiente).

È così che entra in gioco «l'intersezione di paesaggio ed estetica», intersezione in cui l'autore propone di trovare lo strumento per pensare «fin dall'inizio in modo non dualistico» (xxii), vale a dire al di qua di ogni successiva esigenza di riconciliazione, gli elementi costitutivi delle 'Environmental Humanities', l''umano e 'ambiente'. I paesaggi sono del resto «l'intersezione dell'ambiente e dell'umano» – e ancora: «della cosa e dell'immagine», «del punto di vista soggettivo e

di quello oggettivo» (xxiii); «nessun paesaggio senza *contatto*, *legame*, *incontro* tra il soggetto e la natura», come diceva anche M. Jakob, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009; 31 –, e ciò consente di fare proprio del paesaggio, una volta riscattato il termine dalla più alta considerazione che nell'estetica ha avuto la bellezza artistica rispetto a quella naturale, e dunque svincolandolo dalla questione del bello («i paesaggi sono *di per sé* importanti per l'estetica», cioè non in quanto 'belli', p. xxiii), la chiave per proporre «una concezione impegnata, 'continuista' (*continuistic*), olistica, anti-eccezionalista (*anti-exceptionalist*) e pragmatista» (*ibid*.) dell'estetica stessa.

Scopo dei sei capitoli del volume, infatti, è una ridefinizione di entrambi i termini di 'estetica' e 'paesaggio', per quanto nel caso di quest'ultimo la stessa domanda che apre il prologo e che vi dà il titolo – «Dove sono i paesaggi?» (1-13), e non 'che cosa è' o 'che cosa sono i paesaggi?' – manifesti un deliberato «rifiuto degli essenzialismi» (xxiv). Ciò non toglie che Siani si faccia carico come è sempre meno frequente che accada della «fatica del concetto», per citare un'espressione di Hegel e poi di Adorno ('die Anstrengung des Begriffs') che già qualche anno fa Paolo Zublena richiamava, per la critica letteraria, come auspicabile messa in guardia dalle «apologie dell'immediatezza» e come altrettanto indispensabile rimedio al pericolo di parlare «con il linguaggio con cui il "pubblico" vuole sentirsi parlare» ("Dopo la teoria, ancora la teoria", *il verri*, LVI.45, febbraio 2011: 5-16, a p. 15).

A questo proposito, basterà menzionare il lavoro compiuto sullo spazio nel Kant della *Critica del giudizio* per individuare nell'«habitat» ('Aufenthalt', in tedesco; 'domicilio', in italiano) lo «spazio della contingenza» – «di ciò che è in un certo modo ma che potrebbe o avrebbe potuto essere differente» (7) –, spazio del quale si occupa in particolare l'estetica, mentre la filosofia teoretica e la filosofia pratica si interessano piuttosto l'una al «territorio» ('Boden') e l'altra al «dominio» ('Gebiet'), rispettivamente spazi della natura e della libertà. È in questa teoria dello spazio inteso come 'habitat', luogo di co-determinazione di 'umano' e 'ambiente', che Siani propone di situare l'appartenenza filosofica del paesaggio, accostato all''habitat' con l'espediente delle «somiglianze di famiglia» di Wittgenstein – in

estrema sintesi: 1) il fatto di non riferirsi a qualcosa di dato a priori; 2) l'assenza di dualismo tra soggetto e oggetto; 3) l'ineliminabile dimensione estetica (16-17) – e poi articolato nella sua differenza dai termini di 'ambiente' e 'territorio' riprendendo un breve articolo di Rosario Assunto ("Paesaggio, ambiente, territorio. Un tentativo di precisazione concettuale", *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, 47-48, 1980: 49-51) per mostrare come sia soltanto il paesaggio ciò di cui è possibile fare esperienza concreta, quando invece 'territorio' e 'ambiente' non sono accessibili che attraverso un'operazione di astrazione rispetto alla vita vissuta (17-22).

Più ancora che nelle considerazioni con cui, in alcune pagine del terzo capitolo (62-82), Siani suggerisce di assimilare l'interpretazione del paesaggio a quella dei testi letterari, sta nel recupero di un lavoro come quello di Assunto – consolidato dal rinvio a *Il paesaggio e l'estetica*, un titolo che fino a pochi anni fa era un 'classico' anche negli studi letterari sul paesaggio, prima che lo spostamento verso l'ambiente lo facesse forse perdere un po' di vista – un buon esempio del motivo per cui ai filosofi, agli studiosi di etica ambientale, ai geografi, agli architetti del paesaggio, ai politici e agli insegnanti che secondo una tra le prime recensioni compongono il pubblico dei potenziali interessati a un volume che nel 2025 ha già ricevuto il Premio SIE (Società Italiana d'Estetica) come "Opera originale internazionale" va aggiunto senza esitazioni chi si occupi di letteratura. Lo stesso capitolo sesto, in fondo, con la proposta autobiografica di tre «paesaggi vissuti» (138-160), un capitolo che Siani sente di dover difendere preventivamente dall'impressione che, agli occhi dei lettori più attenti all'argomentazione filosofica, possa trattarsi di una sorta di appendice rivendicandone al contrario il carattere di «parte integrale» (xxviii), apparirà tutt'altro che digressivo a chiunque condivida l'idea che «soffermarsi sui propri paesaggi vissuti può produrre un più intenso apprezzamento, un legame sentimentale e una consapevolezza in grado di contribuire a un approccio e a modi di vivere e di pensare più attenti e sostenibili» (161). Potrà sembrare una ricetta quasi minimalista, a fronte di certi proclami che non è raro incontrare nel settore delle 'Environmental Humanities' o nei titoli di varie

pubblicazioni degli ultimi anni; ma viene da chiedersi se non passi di qui, dai tanti esempi letterari che una frase come quella appena citata saprebbe evocare e insieme dal «rigore concettuale» (Zublena 2011: 16) di cui il libro di Siani fornisce un sicuro modello, il contributo più convincente, sebbene magari a sua volta indiretto, che anche lo studio della letteratura può dare a un pianeta che cambia.

L'autore

Corrado Confalonieri è Associate Professor of Italian Studies presso la Chapman University (Orange, California), dove è il primo titolare della Bernardino Telesio Endowed Professorship. Si è formato in Italia e negli Stati Uniti con un dottorato in Letteratura italiana all'Università di Padova (2014) e un Ph.D. in Romance Languages and Literatures alla Harvard University (2019). Ha insegnato presso la Wesleyan Unversity (2019-20), ancora a Harvard, dove è stato Lauro de Bosis Postdoctoral Fellow in Italian Studies (2020-21), e, come ricercatore, all'Università di Parma (2021-24). Ha pubblicato i volumi *«Queste spaziose loggie». Architettura e poetica nella tragedia italiana del Cinquecento* (Napoli, Loffredo, 2022) e *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La* Gerusalemme liberata *e una nuova teoria dell'epica* (Roma, Carocci, 2022); il suo ultimo libro, *Ariosto e la teoria. Intertestualità, ironia e realtà nel* Furioso *e nelle sue letture*, è in uscita per Longo.

Email: confalonieri@chapman.edu

La recensione

Data invio: 15/10/2025
Data accettazione: 30/10/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questa recensione

Confalonieri, Corrado, "Alberto L. Siani, *Landscape Aesthetics: Toward an Engaged Ecology*", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee,* Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 483-489, http://www.betweenjournal.it/

Michele Cometa
Paleoestetica.
Alle origini della cultura visuale

Milano, Raffaello Cortina, 2024, 323 pp.

Nell'ultimo libro di Michele Cometa convergono le due linee di ricerca nelle quali l'autore si è segnalato tra gli studiosi più innovativi e autorevoli, anche oltre l'ambito italofono. Da un lato, gli studi di cultura visuale, a partire da *La scrittura delle immagini* (2012), ora in una nuova versione in lingua inglese per l'editore Springer dal titolo *The Literary Life of Pictures. A Theory of Description* (2024), per proseguire con *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura* (2016) e approdare alla sintesi retrospettiva *Cultura visuale. Una genealogia* (2020). Dall'altro lato, le ricerche su letteratura e scienze del *bios*, con monografie che sono al tempo stesso utilissime introduzioni a vasti campi interdisciplinari come *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria* (2017), *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica* (2018), *La svolta ecomediale. La mediazione come forma di vita* (2023). Per altro verso, la centralità assegnata sin dal titolo all'estetica rinnova il pluridecennale impegno dell'autore in questo campo, prodigato soprattutto attraverso la cura di edizioni italiane di classici presso l'editore Aesthetica, da ultimo una nuova edizione dei *Pensieri sull'imitazione* di Winckelmann (2024); non sfuggirà, d'altra parte, che proprio nella collana 'Aesthetica Preprint' era apparso un titolo che sembra precorrere quello di Cometa, *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica* (1995) di Giovanni Lombardo.

Con il suo libro Cometa si prefigge di «riflettere sulle capacità cognitive che presiedono al nostro fare-immagine», sfuggendo alla «trappola del significato» nella quale sono troppo spesso incappati gli

studiosi dell'arte paleolitica (28). Il «tempo (sacro) delle caverne», per riprendere il celebre titolo di Gwenn Rigal, è infatti un tempo immemoriale, rispetto al quale la perdita irreparabile dei contesti rende inservibili i tradizionali strumenti iconologici fondati sulla decifrazione dei significati. Soccorrono invece a questo riguardo – è questo l'architrave metodologico esposto nei primi due capitoli del libro, e la decisiva intuizione che ne decreta l'originalità – gli studi di cultura visuale da un lato e quelli di bioestetica dall'altro.

L'attenzione della cultura visuale nei confronti dell'*agency* delle immagini consente infatti di interpretare le caverne paleolitiche come siti di «mediazione radicale» nel senso di Richard Grusin, nei quali le pitture «are more real for what they do or how they act than for what they mean or represent» ("Radical Mediation", *Critical Inquiry*, 42.1 (2015), 124-48: 139). Riprendendo un celebre titolo di W. J. T. Mitchell, si tratta di spostare il fuoco dell'interesse da cosa *significano* a cosa *vogliono* le immagini. E ciò che le immagini vogliono, argomenta Cometa, è «prima di tutto che attraverso di esse si *racconti* una storia» (89). Le caverne paleolitiche sono così riconsiderate come dispositivi immersivi predisposti per *performances* legate alla nascente capacità narrativa della specie.

Nel tempo profondo delle caverne i metodi della cultura visuale incrociano le ricerche sui fondamenti biologici della capacità di raccontare storie, l'altra linea di ricerca dell'autore; la cornice teorica è in realtà estesa oltre gli studi di biopoetica, a includere contributi dell'archeologia (Renfrew, Malafouris) e delle neuroscienze cognitive (Gallese). Anche in quest'ambito è in agguato una trappola, quella delle «interpretazioni essenzialiste della 'natura' umana»; Cometa è abile a schivarla, grazie alla lucida consapevolezza dell'«irriducibile tensione tra dati cognitivi e contesti culturali» (62), ancorché perduti, ma da tenere costantemente in conto come un'incognita potenzialmente differenziante.

Poste queste premesse metodologiche, nella seconda parte del libro (capitoli 3-5) vengono presi in esame alcuni «dispositivi paleolitici»: superfici, miniature, ibridi. L'analisi delle superfici delle caverne si avvantaggia dell'attenzione della cultura visuale verso la materialità dei

supporti, così come verso la modernità visuale delle immagini in movimento. I procedimenti di miniaturizzazione sono ricondotti a fondamentali effetti cognitivi come il potenziamento della percezione (anche del sé), l'immagazzinamento esterno di memorie, il commercio con oggetti transizionali e l'esonero dell'assolutezza della realtà teorizzato da Blumenberg. Negli ibridi, infine, l'autore individua dei modelli per pensare la continuità/contiguità tra viventi, in dialogo con il dibattito antropologico contemporaneo sulle ontologie animato da Descola, Viveiros de Castro e altri.

La quantità di riferimenti ad autori e titoli accumulata in questo resoconto non fornisce che in minima parte lo zoccolo di informazione e di erudizione su cui poggia *Paleoestetica*, libro che si fa altresì apprezzare per la solida e innovativa architettura metodologica che struttura organicamente e proficuamente tutta questa mole bibliografica. Le proposte di Cometa si prestano d'altra parte a essere applicate ad altri ambiti della creatività umana, in consonanza con l'adagio che fornisce il titolo al primo capitolo dell'opera: *Tua res agitur*. Risulta allora tentante proiettare la riflessione sviluppata sui dispositivi paleolitici nel campo degli studi letterari. La "simbolizzazione differita" per la comunicazione in assenza, indicata da Gwenn Rigal come chiave per l'interpretazione delle pitture rupestri, non è del resto la principale caratteristica funzionale della scrittura?

Un esempio servirà a illustrare tali virtualità analogiche. Esso riguarda i dispositivi di miniaturizzazione, già oggetto di «interpretazioni cognitiviste *ante litteram*» (182) da parte di Benjamin, Bachelard, Lévi-Strauss, Gell. La questione può essere avvicinata a partire dalle pagine iniziali de *El ultimo lectór* (2005), nelle quali lo scrittore argentino Ricardo Piglia racconta la storia di un fotografo di Buenos Aires. Costui è autore di un plastico che riproduce la sua città in ogni minimo particolare. L'effetto di questa miniaturizzazione è la produzione di un'aura, esattamente nel senso, indicato da Benjamin, dell'apparizione di una lontananza, per quanto prossima: «La città rimane sempre lontana e questa sensazione di lontananza da così vicino è indimenticabile» (trad. it. *L'ultimo lettore*, Milano, Feltrinelli, 2007, 11). Quest'aura, argomenta lo scrittore argentino, è della medesima natura

di quella prodotta dalla pagina letteraria. Per un'imperscrutabile ragione, il plastico può essere visitato da una sola persona alla volta; secondo Piglia, ciò è dovuto al fatto che «il fotografo riproduce, nella contemplazione della città, l'atto di leggere» (12). L'autore de *L'ultimo lectór*, che cita l'adagio di Lévi-Strauss: *l'art travaille à l'échelle réduite*, individua nella letteratura un dispositivo di miniaturizzazione dagli effetti simili a quelli della figurina di Tan Tan rinvenuta in Marocco, antica di 500.000 anni, o delle *Venere di Hohle Fels*, risalente a 37.000 anni fa.

Simili applicazioni analogiche potrebbero essere condotte per gli altri dispositivi paleolitici individuati da Cometa, le superfici e gli ibridi. Ad esempio, a proposito della cosiddetta lettura digitale, la cui trattazione è troppo spesso impoverita alla sterile contrapposizione con quella su supporto cartaceo, le pitture rupestri analizzate da Cometa invitano a considerare gli effetti di senso prodotti dall'apparizione della scrittura sul plasma degli schermi. Anche la questione degli ibridi può essere riformulata in ambito letterario, ad esempio collegando, come gli studi del recente indirizzo di ecocritica intermediale ancora non sono pervenuti a fare, la presenza dell'intermedialità con istanze di superamento delle gerarchie del vivente. Tutte questioni meritevoli di approfondimento: qui basti aver suggerito l'interesse di *Paleoestetica* anche per la teoria letteraria.

L'autore

Marco Maggi

Marco Maggi è professore associato di letterature comparate e teoria della letteratura e condirettore del Master in Lingua, letteratura e civiltà italiana all'Università della Svizzera italiana. I suoi studi si concentrano sulle relazioni tra letterature e culture visuali in chiave storica e teorica. Tre le sue pubblicazioni: *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini* (Donzelli, 2027); *Modernità visuale dei «Promessi Sposi». Romanzo e fantasmagoria da Manzoni a Bellocchio* (Bruno Mondadori, 2019); *Forme intermedie. Percorsi di cultura visuale nell'opera di Guido Gozzano* (Edizioni di Storia e Letteratura, 2025).

Email: marco.maggi@usi.ch

La recensione

Data invio: 15/10/2025
Data accettazione: 30/10/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questa recensione

Maggi, Marco, "Michele Cometa, *Paleoestetica. Alle origini della cultura visuale*", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 491-495, http://www.betweenjournal.it/

Ferdinando Amigoni
Altezza degli occhi. Corpi, lampi e spettri nel Photomatic

Macerata, Quodlibet, 2025, 196 pp.

Tra i più noti teorici dell'immagine contemporanei, Joan Fontcuberta ha scritto che, nel portare a termine il «processo di secolarizzazione dell'esperienza visiva», i media digitali avrebbero reso l'immagine, ancor più che una forma di rappresentazione, un vettore di rapporti sociali: «Oggi tutti produciamo immagini spontaneamente, come una forma naturale di relazione con gli altri», si legge in *La furia de las imágenes* (La furia delle immagini, 2016), per cui «la cosa più importante non è stampare le immagini, ma inviarle per integrarle in un processo discorsivo» (16). Dopo il precedente *L'ombra della scrittura* (2018), in questo nuovo *Altezza degli occhi. Corpi, lampi e spettri nel Photomatic*, appena uscito da Quodlibet, Ferdinando Amigoni cerca nell'immaginario del *photomatic* l'archeologia di questa ossessione per il ritratto fotografico. Seguendo studi già dedicati al tema, come *Derrière le rideau. L'esthétique Photomaton* (2012), a cura di Clément Cheroux, Sam Stourdzé e Anne Lacoste, e *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic* (2003) di Federica Muzzarelli, il libro si concentra infatti sulle rappresentazioni, tra letteratura e arti visive, della cabina per fototessere, come strumento di comprensione di sé attraverso la produzione di immagini.

La cabina per fototessere, o *photomaton*, è una «macchina misteriosa», che si presenta da fuori come uno «sgabuzzino segreto in luogo pubblico simile al confessionale, allo studio fotografico, al nascondiglio infantile, al peccaminoso *peep-show* e anche al maleodorante orinatorio» (11). Fin da subito ha affascinato scrittori,

fotografi e registi, come spazio di riflessione sul ritratto fotografico e quindi sulle forme della rappresentazione della soggettività. Il saggio di Amigoni prende in esame quattro casi di studio significativi del rapporto della cultura contemporanea con il *photomatic*: l'esperimento di Franco Vaccari alla Biennale di Venezia del 1972, *Alice in den Städten* (Alice nelle città, 1974) di Wim Wenders, il rapporto con la fotografia di Vladimir Nabokov e Michel Tournier, il caso di Peter Handke, con incursioni che ogni volta portano verso altri esempi e situazioni. Se «la fotografia», come ha scritto Pierre Bourdieu, «fornisce un'occasione privilegiata per osservare la logica della ricerca della diversità per la diversità» (14), il ritratto fotografico è anche un tentativo di comprendersi, un atto ermeneutico, una malcelata forma di inchiesta sull'io. «Il *photomaton*», nelle parole di Cheroux, «è una sfinge moderna. Ci pone davanti all'enigma del volto umano. Ci fa una domanda e attende, a sua volta che noi gliene poniamo altre» (19).

Mettersi in posa davanti all'obiettivo suggerisce la co-implicazione di «volto» e «maschera», nei termini dell'antropologia dell'immagine di Hans Belting, per cui ogni faccia è sempre «una forma aperta» che rivela «l'esser distante dell'uomo da se stesso» (55). Alla biennale di Venezia del 1972, Franco Vaccari ha messo in mostra un *photomaton*, chiedendo ai visitatori di divertirsi a farsi fotografare nelle pose che più desideravano, per poi appendere fuori le fototessere: «Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio» (25). Si trattava di un esperimento di condivisione dell'autorialità tipico di quegli anni: «Non è importante che il fotografo sappia vedere, la macchina fotografica vede per lui» (49). In verità, a livello più profondo, l'autorialità restava in mano all'artista, come dimostra anche il libro che è stato tratto da quell'esperimento, che si presenta coma una sorta di enciclopedia del *photomatic* e dei modi di rapportarsi ad esso. Si tratta infatti di un benjaminiano atlante su cui esercitarsi: da una parte la ripetizione del formato, dall'altra la varietà delle pose ne fanno uno straordinario gioco oulipiano, da seguire avanti e indietro, in una contesa senza soluzione tra ordine e disordine.

Amigoni prende in esame una fotografia in cui l'artista sta accanto alla cabina per fototessere, seduto tenendosi il mento, in una posa da

malinconico, come se, nel suo riflettere sul tempo, la fotografia ponesse il soggetto sotto il segno di Saturno. Guardare una fotografia significa fare i conti, per Vaccari, con tanti elementi di cui, a velocità reale, la vita non reca traccia. L'inconscio ottico si trasforma allora in «inconscio tecnologico»: «Una delle differenze fondamentali fra un quadro e una fotografia è che in quest'ultima il quoziente di informazioni involontarie è molto più alto; informazioni parassite, nicchie di mistero dove il rapporto fra gli elementi è in gran parte ignoto, strutturato a nostra insaputa dal mezzo stesso che usiamo» (41). È la riemersione del rimosso, quell'*après-coup* che esprime la resistenza della vita al simbolico, in termini lacaniani.

La resistenza delle immagini alla significazione, e nello stesso tempo la loro inadeguatezza nel raccontare il reale e le sue continue metamorfosi, è anche al centro del cinema di Wenders. La «logica delle immagini», per riprendere il titolo del libro che raccoglie le sue interviste (*Die Logik der Bilder*, 1988), sta in una parzialità e in un silenzio che le rendono altrettanti interrogativi rimasti in sospeso per chi le guarda. È quello che capita a un altro malinconico come il Philip Winter di *Alice in den Städten*, che non a caso (come molti film wendersiani) contiene a sua volta una scena con la cabina per fototessere. Nel vedersi fotografato con la bambina che sta accompagnando, Winter perde il suo contegno burbero e si lascia andare al fluire delle cose, davanti alla consapevolezza di non poter più controllare il proprio futuro.

Il capitolo su Nabokov e la fotografia si concentra su una scena di *Transparent Things* (Cose trasparenti, 1972), in cui il protagonista osserva una giovane dentro una cabina per fototessere. La visione delle gambe sotto la tenda, insieme al gioco di parole tra «poses» e «osées» (105) all'esterno, rende il *photomaton* una macchina desiderante, insistendo su quel rapporto tra fotografia, violenza ed erotismo che proprio in quegli anni era al centro dell'analisi di Susan Sontag. Amigoni esplora questa ambivalenza non solo nell'opera di Nabokov, ma facendo riferimento alla passione scopofila del protagonista de *Le Roi des Aulnes* (Il re degli ontani, 1971) di Michel Tournier. La perversione come «forma erotica dell'odio», per riprendere Robert J. Stoller, mostra il forte legame tra il linguaggio della fotografia e l'indagine dell'inconscio. Ancora una volta,

dietro la «nicchia di mistero» del *photomaton*, si può intravedere una riflessione che intende il soggetto come ciò che si sottrae al linguaggio, quello spazio di intimità non concessa che resta dietro l'enunciazione dell'interiorità, per dirla con Barthes, o di reale oltre il simbolico, in termini lacaniani.

Il cinema di Wenders, come noto, è strettamente implicato alla scrittura di Peter Handke. Amigoni riflette sulla cultura visiva dell'autore austriaco, con particolare riferimento a *Die Stunde der wahren Empfindung* (L'ora del vero sentire, 1975) e a *Kindergeschichte* (Storia con bambina, 1981), per interrogarsi sulle possibilità di un vedere capace di «ripristinare l'aura» (138). L'allontanamento da sé implicato nel gioco di specchi del ritratto fotografico è qui un perdersi inteso a ritrovarsi, che assomiglia alla *Gelhassenheit* heideggeriana: l'abbandono dell'essere che nella distanza ritrova il senso dell'esserci. Uno spaesamento, una deriva da cui emergono apparenze, che riporta ad altri autori influenzati da Wenders, come Luigi Ghirri, Gianni Celati, John Berger.

In *Altezza degli occhi*, Amigoni analizza in maniera convincente la condizione di interrogazione metafisica e ripensamento identitario che una ricca tradizione letteraria e visiva ha associato all'ingresso nella cabina per fototessere. Scriveva Winfried G. Sebald, in *Unheimliche Heimat* (1991), proprio a proposito dell'opera di Handke, che «all'apparenza oggi non c'è più nessuna modalità discorsiva, in cui la metafisica potrebbe ancora pretendere uno spazio. Eppure l'arte, dove e quando realmente avviene, ha sempre una relazione strettissima con la sfera della metafisica»: una dimensione, suggerisce Amigoni, che «ama l'inatteso», proprio come l'estetica del *photomatic* (173).

L'autore

Luigi Marfè

Luigi Marfè è professore associato di Critica letteraria e Letterature comparate all'Università di Padova. È autore di *Oltre la fine dei viaggi* (2009), *Introduzione alle teorie narrative* (2011), *In English Clothes* (2015), *Un altro modo di raccontare* (2021) ed *Effetto Faust* (2025). Ha curato edizioni italiane di William Shakespeare, Robert Louis Stevenson, William Morris, Nicolas Bouvier.

Email: luigi.marfe@unipd.it

La recensione

Data invio: 15/10/2025
Data accettazione: 30/10/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questa recensione

Marfè, Luigi, "Ferdinando Amigoni, *Altezza degli occhi. Corpi, lampi e spettri nel* Photomatic", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee,* Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, Between, XV.30 (2025): 497-501, http://www.betweenjournal.it/

Elena Porciani
Non solo canzonette. La popular music nella narrativa contemporanea

Roma, Carocci, 2025, 188 pp.

Con il suo libro, Elena Porciani ci sprona a interpretare la relazione canzone-letteratura sul piano del valore aggiunto che la prima porta alla seconda al fine di una migliore comprensione del testo. Nei primi capitoli ("Per uno studio *popular* musico-letterario", 17-40; "Il tema della *popular music*," 41-65), l'autrice elabora il proprio metodo di indagine, individuando nel 1959 l'anno in cui la 'popular music' fa la sua entrata ufficiale nel campo letterario (merito di Burroughs e Pasolini, ma anche di Burgess e Fenoglio), benché essa fosse già presente fin dai peana omerici dell'*Iliade* (29). Questa periodizzazione riprende quella proposta da Richard Middleton (34-35), scandita in tre fasi, la più importante delle quali «prende avvio dal secondo dopoguerra» (35), benché Porciani valorizzi anche la «dimensione mediatica ed economica della produzione» (36). Approfittando di uno spunto fornito da Gianni Sibilla (37), Porciani allude infatti all'«intrinseca intermedialità della musica pop» (38) come «concettualmente rappresentata sulla pagina scritta […], *ficta*» (39). Jens Schröter parlava a questo riguardo della «possibilità da parte di un *medium* di rappresentarne un altro» (40), mentre Werner Wolf di «intracompositional intermediality» (44), che estende questa possibilità in una «relazione intermediale tematizzata» (47) a cui è affidato il compito di produrre un effetto «immaginativo» ed «emotivo» (*ibid.*) nel lettore.

Porciani procede in seguito all'analisi degli «snodi tipologici della rete tematica» (67), il primo dei quali riguarda la presenza di «music makers» (50), distinti in produttori (cantanti, manager, giornalisti, venditori di dischi) e ascoltatori. Alcuni dei romanzi-campione di questo primo approccio sono *Great Jones Street* di Don DeLillo (1973), *The Commitments* di Roddy Doyle (1987), ma anche *Le mosche del capitale* di Volponi (1989) e *Fasciocomunista. Vita scriteriata di Accio Benassi* di Antonio Pennacchi (2003). Quest'ultimo per di più include un tipo di riferimento che evoca anche la melodia di una canzone (*Sul mio carro* di Betty Curtis, 1963), come poi faranno anche *The Virgin Suicides* di Jeffrey Eugenides (1993) e *Altri libertini* di Tondelli (1980: 53-58). L'autrice conclude il capitolo con una disamina approfondita di *A Visit from the Goon Squad* di Jennifer Egan (2010), dove le grandi costanti « *popular* della produzione e della ricezione» sono esemplarmente intersecate (59-65) al fine di «piegare [...] il tema *popular* musicale a una sottile ironia sociale» (63).

Nel capitolo "Al crocevia della *popular music*" (68-88), Porciani analizza alcuni romanzi anglo-americani, pubblicati verso la fine degli anni Cinquanta, che marcano la transizione fra jazz e rock'n'roll. Con il suo peculiare stile «segnato da effetti imitativi dell'improvvisazione jazzistica» (69), *On the Road* di Jack Kerouac (1957) si pone a erede del «jazz letterario» (*ibid*.), esemplificato da *Jazzonia* di Langston Hughes (1926), esponente della 'Harlem Renaissance'. È però il romanzo 'cult' di Colin MacInness, *Absolute Beginners* (1959) a tematizzare il nuovo protagonista assoluto dell'epoca: il teenager (74). Quest'opera risiede al 'crocevia' dell'epoca in quanto l'autore riflette sul «senso culturale della sua passione per il jazz» (79), che lo porta a prendere le distanze, con «ironica e implacabile saggezza» (*ibid*.), proprio dalla nuova epoca. Porciani considera poi una sceneggiatura di Pasolini del 1959, *La nebbiosa*, dove l'autore, prendendo a personaggi 'teddy boys' milanesi, dichiara la propria «fascinazione per gli aspetti dionisiaci del rock» (82), e fa giocare alla musica il ruolo di indicatore del disagio giovanile, espresso dai «comportamenti [...] violenti e disperati dei ragazzi» (85). In "Bon Dylan e gli strimpellatori" (89-107), l'autrice si occupa di romanzi pubblicati in Italia fra il 1976 e il 1981: *Porci con le ali. Diario*

sessuo-politico di due adolescenti di Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera (1976), *Casa di nessuno* di Claudio Piersanti (1981), *Boccalone* di Enrico Palandri (1979), *Inverno. Un amore inventato e perduto in una città stretta fra una primavera e l'altra* di Pino Corrias (1980) e *Altri libertini* di Tondelli (1980). La *popular music* viene qui intesa come «già di per sé fautrice del dissenso giovanile» (91), pur rimanendo espressione dell'industria culturale, da cui il paradosso di «musica impegnata» (92) ma anche commerciale, cioè «pop» (*ibid.*), secondo l'esempio delle canzoni di Francesco De Gregori (92-93). *Porci con le ali* echeggia infatti le coeve discussioni su questo punto (96), alimentate dalla volgarizzazione delle teorie marxiste e marcusiane (98), mostrandone in modo efficace l'«ambiguità» (*ibid.*). In *Boccalone*, lo scrittore fa invece sovente riferimento sia alle proprie canzoni come a quelle di Bob Dylan e De André (100-102), per «esprimere sentimenti e pensieri o per commentare le situazioni» dei personaggi (103). In ogni caso, queste prove narrative mostrano, nel complesso, lo «smarrimento generazionale» (106) che le canzoni aiutano a esprimere, senza tuttavia arrivare a «offrire una qualche risoluzione» (*ibid.*). In "Narrazioni con colonna sonora" (109-133), Porciani esordisce con l'evocare passi di diversi autori (fra cui Elsa Morante e Thomas Mann), per mostrare l'«ubiquità contemporanea delle canzoni» (117), che fonda la possibilità della musica intesa come «colonna sonora della vita» (109), di cui il romanzo di Nick Hornby *High Fidelity* (1995) è l'esempio fondatore (112). Il film di Alain Resnais *On connaît la chanson* (1997) gioca invece con citazioni musicali ottenendo uno «straniante effetto di *playback*» (118). Il «soprafondo» (118) che le canzoni formano nella vita quotidiana implica allora che esse agiscano sugli individui come «ingrediente attivo dell'organizzazione del sé» (119), conferendo «significato alla nostra vita e a costruire la nostra identità» (120). Ciò è perfettamente esemplificato dall'opera di Tondelli, al cui proposito Porciani fornisce numerosi esempi (123-128), a partire dal racconto eponimo in *Altri libertini*, per seguire con il *Diario del Soldato Acci* (1981), *Pao Pao* (1982) *Rimini* (1985) e *Camere separate* (1989). Qui, la storia di amore fra Thomas e Leo è continuamente ritmata da commenti musicali, come nella famosa sequenza del concerto berlinese dei Bronski Beat (129-131), che

rappresenta il tentativo più riuscito dello scrittore di assegnare al proprio stile una «dimensione performativa» (133). Tema dell'ultimo capitolo è il «romanzo della popstar» (135), sia in senso finzionale, sia utilizzando un personaggio reale. In quest'ultimo caso (di «biofiction», *ibid*.), sono fenomeni quali la tendenza all'autodistruzione così come la relazione fra successo ed espressione artistica a interessare gli autori (137). Primo esemplare di questa tipologia è il già citato *Great Jones Street* di Don DeLillo (1973) che, attraverso una finzione narrativo-allegorica dedicata alla rockstar in crisi Bucky Wunderlick, illustra l'impossibilità della sintesi fra il lato dionisiaco e creativo (e «autodistruttivo», 140) della 'popular music', e quello mefistofelico, pertinente al successo commerciale (142). In *The Ground Beneath Her Feet* di Salman Rushdie (1999) e *Sway* (2009), 'biofiction' di Zachary Lazar dedicata ai Rolling Stones, questa sintesi sembra invece potersi realizzare. Nelle pagine sulla nascita della famosa canzone *Sympathy for the Devil* (150-151), l'autore infatti la identifica nel momento in cui le due anime della 'popular music', artistica e commerciale, si incontrano: è nella «speranza che, oltre l'estrema perdizione, ci sia un'estrema salvezza [...], che l'invocazione del male sia redenta dall'offrire il proprio talento a una causa comune» (151). Anche Ormus Cama, protagonista del romanzo di Rushdie, riesce infatti a convertire similmente il proprio «dolore e disorientamento in canzoni che trasformano lo sdegno e la rabbia in un onnicomprensivo amore» (152) In *Un amore dell'altro mondo* (2002), Tommaso Pincio indiga invece il rompersi di questo equilibrio, in una ricostruzione della tragica vicenda di Kurt Cobain, a metà fra 'bio-' e 'science fiction'. All'origine dell'alienazione di Cobain si immagina esservi un fenomeno analogo a quello messo in scena nel film di Don Siegel *Invasion of the Body Snatchers* (1955), come se, all'interno del musicista, si annidasse un «distruttivo doppio immaginario» (154), che, nel romanzo, prende le sembianze di Homer B. Alienson.

Nelle "Conclusioni. Oltre la colonna sonora" (159-166), la studiosa indica ulteriori linee di ricerca, quale per esempio quella concernente il genere (la «posizione subordinata [...] delle donne», 160). Un'altra è l'esplorazione di opere che abbiano fornito una riflessione «attraverso la musica» sui «mutamenti sociali del presente» (162), come il romanzo di

Pynchon *The Crying of the Lot 49* (1966). Un altro fertile settore di indagine è rappresentato dall'«opzione grottesco-surreale-distopica» (162) di opere nelle quali il rapporto biografico con la 'popular music' è problematizzato a rivelarne il «dark side» (*ibid*.), come accade in *American Psycho* di Brett Easton Ellis (1991), ma anche in *Woobinda* di Aldo Nove (1996, 1998), così come nel curioso *Il piccolo isolazionista. Prolegomeni di una metafisica della periferia* di Tommaso Labranca (2006).

Al termine della lettura di questo saggio così ricco e rigoroso, mi sembra lecito augurare a Porciani che, nonostante l'«evidente anglocentrismo» (90) della bibliografia internazionale, il suo saggio possa comparirvi, e a occuparvi un posto di assoluto rilievo.

L'autore

Enrico Minardi è professore di italiano e francese a Arizona State University dal 2010. In precedenza ha lavorato in altre università americane, fra cui Duke University, University of Wisconsin-Madison e Truman State. Si è formato all'Università di Firenze per poi proseguire i suoi studi a Sorbonne Université, e infine a Madison-Wisconsin. Ha pubblicato studi su Pier Vittorio Tondelli, Enrico Palandri, Giovanni Raboni e Annie Vivanti. Recentemente, ha pubblicato (con Taylor Corse) una traduzione in inglese di *Velocemente da nessuna parte* di Grazia Verasani (2006), e di *La vóita d'una dòna* di Giuliana Rocchi (1980).

Email: Enrico.Minardi@asu.edu, eminardi@asu.edu

La recensione

Data invio: 15/10/2025
Data accettazione: 30/10/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questa recensione

Minardi, Enrico, "Elena Porciani, *Non solo canzonette. La popular music nella narrativa contemporanea*", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 503-508, http://www.betweenjournal.it/

Elena Porciani – Francesco Sielo (eds.) *Attraversare il Margine. Su Smarginature e Marginalità del Presente*

"Lettere persiane", Modena, Mucchi Editore, 2024, 250 pp.

Il volume curato da Elena Porciani e Francesco Sielo comprende diversi contributi che attraversano con una lucida intraprendenza il significato di *margine*, tramite letture interdisciplinari di un concetto che si rende non solo prospettiva, ma metodo per creare e nutrire uno sguardo sul mondo che sia emancipato dalle egemonie che lo assediano. Lo spazio di frontiera che il margine crea consente di contestare, decostruire e ridefinire gli ordini discorsivi categorizzanti che regolano le articolazioni semantiche delle esperienze umane, con lo scopo di aprire nuovi universi di significazione, slegati dalle prassi normative della tradizione occidentale.

Il margine è un paradigma che si fa spazio di resistenza. Esso non restituisce né confina, ma crea delle nuove condizioni affinché soggettività, spazi e processi possano nutrire le proprie autonomie di significazione, prive, quanto possibile, delle influenze esercitate dagli assiomi della cultura occidentale. Conservando le proprietà tipiche di un nome, il margine, nomina una porzione di reale e, con ciò, il suo destino, determinandone le caratteristiche identitarie e le frontiere delle sue possibilità d'essere; nel corso del libro, però, si fa verbo, *smarginare o emarginare*, e, dunque, azione generatrice di cambia-menti. Ciò che viene trasformato non sono solo le prospettive e gli approcci alle cose,

ma gli elementi costitutivi delle stesse, che acquisiscono nuove forme e valori a seguito dei processi di negoziazione di potere e significati.

Così, lo sfondo, confinato nel ruolo di eterno secondo, accede a un processo di *foregrounding*, nel momento in cui viene riconosciuta la sua capacità di plasmare le ontologie del reale, ma non solo. Lo sfondo diventa modello interpretativo di una realtà in balia delle sue mutazioni, in perenne lotta con le definizioni che le vengono cucite addosso, troppo manchevoli per comprendere tutte le sue contraddizioni. Allo stesso tempo, è paradigma di lettura delle tensioni sociali che, in termini identitari o economici, spingono con forza verso il centro le soggettività che aderiscono a determinati modelli d'essere, che si configurano sulla base del possesso di attributi, socialmente riconosciuti, del potere. Tutta la vita che fiorisce sconfinata, invece, è relegata ai margini.

Lo stesso volume si fa margine, ma d'azione trasformativa di coscienza e conoscenze; e non solo per via degli argomenti trattati al suo interno. Esso si presenta come uno strumento plurale, che abita con lucidità i confini tra generi e discipline, con lo scopo di restituire, alle lettrici e ai lettori, riflessioni teoriche che possano contestare concezioni egemoni di diverse forme di conoscenza, e, al tempo stesso, come uno strumento per ridefinire, a partire da un nuovo e consapevole riposizionamento dello sguardo. I dieci contributi che compongono il libro appartengono a diverse discipline e propongono puntuali riflessioni sul concetto di margine, applicato ai diversi contesti d'analisi. In aggiunta, rappresentano anche preziosi esempi di applicazioni metodologiche che sovvertono le pratiche egemoniche di analisi e creazione della conoscenza. Essi, infatti, fungono da prova tangibile di come autrici e autori riescano a toccare diverse e inesplorate angolature se osservano da prospettive *altre*.

Dopo una prima indagine del processo di creazione del margine della cultura (Giovanni Morrone, *Lungo i margini della cultura. Saggio su Foucault*), il volume propone riflessioni sui margini dell'essere umano in prospettiva antispecista (Simona Micali, *Le voci dai margini dell'umano: letteratura speculativa e antispecismo*) e soprannaturale, approfondendo la figura del vampiro come abitante del sacro, dimensione che sfugge alle categorizzazioni normative della razionalità (Daniela Carmosino,

Abitare i margini: i vampiri contemporanei come soglia del sacro); per poi introdurre nuove prospettive metodologiche, articolate intorno ai margini di generi e linguaggi di rappresentazione, nello studio dell'interazione tra i vari media, con un focus sui rapporti tra parola e immagine (Beatrice Seligardi, *Visioni dal margine: prospettive metodologiche negli studi intermediali*).

Nel corso del volume, il margine, che «è qualcosa di più di un semplice luogo di privazione» (109), viene utilizzato come chiave di lettura privilegiata di identità e processi. Nel contributo di Di Girolamo diventa 'palcoscenico', dove soggetti marginalizzati ridefiniscono sé e la propria visione del mondo attraverso gli strumenti, in questo caso la moda, che hanno a disposizione nello spazio di cui si sono riappropriati (Lucia Di Girolamo, *Marginalità di genere nel Fashion Film*). Nei contributi di Porciani e Bertolio, invece, vengono affrontate le dimensioni marginali di genere e sessualità nei processi continui di negoziazione e affermazione della propria identità (Elena Porciani, *Sul margine del genere. Riflessioni su femminismo e scrittura delle donne* e Johnny L. Bertolio, *Margini e filoni queer. Controtradizioni contemporanee dal centro e nel centro*). Nel primo caso, riallacciandosi a una lettura femminista del margine, l'autrice ricostruisce un'identità femminile che sovverte gli ordini precostituiti e rivendica le sue capacità di agency, emancipandosi dalla condizione di oggetto passivo, mentre propone, allo stesso tempo, una riflessione sulle «condizioni materiali» che hanno spinto le donne ai margini; nel secondo, l'autore riflette sul margine come prigione e rifugio della *queerness*, storicamente relegata agli spazi marginali, che si fa spazio discorsivo di resistenza: il luogo opprimente diventa il nucleo di produzione di discorsi contro-egemonici che alterano gli ordini sociali.

Nei contributi conclusivi del volume, si ritorna a una marginalità di spazi fisici, senza mai perdere, però, il focus sulle identità che li attraversano. Particolare attenzione è dedicata alle «periferie del mondo occidentale» (182), dove le rappresentazioni letterarie del Meridione vengono esplorate in chiave postcoloniale. Il contesto sardo diventa «un laboratorio di molteplici marginalità» (184) e si configura come uno spazio ai margini del margine, abitato da «personaggi marginali

portatori di uno sguardo alternativo e di resistenza» (185). A tal proposito, viene introdotto anche il concetto di intersezionalità, essenziale in un discorso sui margini, riferito alle intersezioni tra le diverse caratteristiche identitarie delle persone che abitano gli spazi indicati (Ramona Onnis, *Voci di Sardegna, ovvero dar voce a più margini*). Gli ultimi due contributi, invece, si concentrano sul territorio campano e sulle sue geografie di resistenza. Mentre il primo esplora alcune delle trasformazioni che hanno alterato, nel corso della storia, gli equilibri spaziali del territorio, portando a continue negoziazioni dei significati di centro e margine (Giovanni Mauro, *Aree industriali dismesse come iconemi di marginalità: alcuni casi studio nel Casertano, la "Brianza del Mezzogiorno"*); nel secondo, viene presentata una strategia pratica di riscatto, che fa della marginalità le fondamenta dell'emancipazione. Con gli strumenti forniti dalla geocritica, vengono promosse rappresentazioni testuali e audiovisive del territorio campano, con lo scopo di incentivare la cura del patrimonio ambientale e storico-artistico del territorio (Francesco Sielo, *Campania Landtelling. In margine a una ricerca geo-ecocritica*).

Nel capitolo d'apertura del libro, Giovanni Morrone introduce al concetto di margine a partire da un'articolata riflessione sulle origini e i confini di una cultura, con un saggio su Foucault. La presenza di un simile contributo è significativa: dimostra quella lucida consapevolezza della necessità di ripartire dalle basi, prima di addentrarsi in casi specifici e di farlo a ragion veduta, riallacciandosi ad una tradizione teorica che aveva già creato solide fondamenta per questo tipo di riflessioni. Nel testo, particolarmente significativa è l'indagine del processo di creazione dell'origine e, dunque, del margine di una cultura. Esito di un primordiale processo di separazione, il margine si costituisce come frontiera di senso, confine di un'opposizione binaria costruita in termini di assenza e possesso di certe caratteristiche di una, configurata come norma di senso, rispetto a ciò che è altro.

Il concetto di separazione viene approfondito su diversi livelli di significato nei vari testi che compongono il volume; di seguito verranno citati alcuni esempi. Nel secondo contributo (Simona Micali, *Le voci dai margini dell'umano: letteratura speculativa e antispecismo*), ad esempio,

l'autrice, Simona Micali, affronta l'argomento in ottica antispecista, riflettendo sulle definizioni di umano e non umano e sulle conseguenze che queste ultime hanno sulla realtà sociale. Viene così definito il prototipo del soggetto negato che abita i margini: il non umano. Caratterizzato per mancanza, che viene fatta coincidere con assenza di valore sociale, è allontanato dal centro per via delle sue caratteristiche costitutive e diventa entità marginalizzata e marginale. Figura di frontiera, esito sprezzante di una lacerazione che dà confini e spazi d'azione specifici. Ancora, il tema ritorna anche nel terzo capitolo (Daniela Carmosino, *Abitare i margini: i vampiri contemporanei come soglia del sacro*), ma con un'articolazione differente; in questo caso si fa sintesi di un'inconciliabile opposizione. Viene introdotta la figura del vampiro in quanto identità marginale che abita il sacro, identificato come la dimensione più irrazionale del reale e, pertanto, spinta al margine per una necessità di controllo. Il vampiro è dimora delle contraddizioni e la separazione è tratto costitutivo della sua essenza poiché in esso coesiste l'inconciliabilità. Ed ancora, poi, il sesto contributo (Elena Porciani, *Sul margine del genere. Riflessioni su femminismo e scrittura delle donne*) esplora la marginalità di genere, anche quest'ultima esito di una separazione binaria da cui scaturiscono destini distinti per i due generi previsti, che lo spazio di resistenza del margine fornisce gli strumenti per contestare; allo stesso modo, nel settimo (Johnny L. Bertolio, *Margini e filoni queer. Controtradizioni contemporanee dal centro e nel centro*) e nell'ottavo contributo (Ramona Onnis, *Voci di Sardegna, ovvero dar voce a più margini*), gli esiti di separazioni tra sessualità ed espressione di genere normata e non, gli esiti di separazione tra Nord e Sud, creano dinamiche oppositive che si traducono nella dimensione spaziale, rispettivamente, in centro e margine. Le costruzioni semantiche degli spazi lacerati creano due dimensioni distinte che si alimentano a partire dall'opposizione dicotomica che le costituisce. Per risolvere queste tensioni antagoniste bisogna abbandonare l'idea di capovolgere il paradigma e favorire una sua critica decostruzione, riconoscere che ogni centro è margine perché

> Per me questo spazio di apertura radicale è il margine, il bordo, là

> dove la profondità è assoluta. Trovare casa in questo spazio è difficile, ma necessario. Non è un luogo «sicuro». Si è costantemente in pericolo. Si ha bisogno di una comunità capace di fare resistenza. […] Questa marginalità, che ho definito parzialmente strategica per la produzione di un discorso contro-egemonico, è presente non solo nelle parole, ma anche nei modi di essere e di vivere. Non mi riferivo, quindi, a una marginalità che si spera di perdere – lasciare o abbandonare – via via che ci si avvicina al centro, ma piuttosto un luogo in cui abitare, a cui restare attaccati e fedeli, perché di esso si nutre la nostra capacità di resistenza. Un luogo capace di offrirci la possibilità di una prospettiva radicale da cui guardare, creare, immaginare alternative e nuovi mondi (155).

L'autrice

Giuseppina Pirozzi

Giuseppina Pirozzi è dottoranda in Lingua, Linguistica e Traduzione Inglese presso l'Università di Parma. I suoi interessi di ricerca includono l'analisi critica del discorso femminista, la multimodalità, i discorsi femministi e la costruzione discorsiva di genere e identità. Il suo progetto di ricerca indaga la costruzione discorsiva dei femminismi nella cultura contemporanea attraverso un'analisi critica del discorso multimodale femminista di TED Talks in lingua inglese e di 一席 YiXi in lingua cinese. Giuseppina Pirozzi ha conseguito una Laurea Magistrale in Letterature e Culture Comparate presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". La sua tesi ha esaminato le costruzioni discorsive dei femminismi in tre casi di studio in inglese, italiano e cinese.

Email: giuseppina.pirozzi@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/10/2025
Data accettazione: 30/10/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questa recensione

Pirozzi, Giuseppina, "Elena Porciani, Francesco Sielo (eds.), *Attraversare il Margine. Su Smarginature e Marginalità del Presente*", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee,* Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 509-515, http://www.betweenjournal.it/

Riccardo Castellana (ed.)
Biografia e autobiografia. Scritture di vita dall'antichità a oggi

Roma, Carocci, 2025, 300 pp.

Sulla scia del fortunato precedente di *Fiction e non fiction* (Roma, Carocci, 2021), il nuovo volume collettivo curato da Riccardo Castellana per Carocci mira a replicare con le 'scritture di vita' un'analoga operazione di mappatura del campo, a un tempo teorica e storiografica. Il suo intento, quindi, non è tanto di rivoluzionare l'àmbito di studi cui si rivolge quanto di compattarlo e organizzarlo, rendendolo criticamente riconoscibile: in questo, *Biografia e autobiografia* sembra volersi porre come l'equivalente italiano di quegli strumenti base di ricerca già disponibili in ambito anglofono e francese, tra *handbooks* e *dictionnaires*.

Il sottotitolo del volume consapevolmente riecheggia l'espressione anglofona *Life Writing* che, come sottolinea Castellana nella sua breve *Introduzione*, in italiano «non possiede ancora un equivalente sufficientemente accolto nell'uso» (13). Questa etichetta si differenzia da quella di 'scritture dell'io' la quale, pur nella porosità che la contraddistingue, si riferisce più limitatamente alle forme di scrittura autobiografica e autonarrativa, per dirla con Arnaud Schmitt. Nelle intenzioni del curatore, l'espressione 'scritture di vita' appare invece come una macro-formula al cui interno le 'scritture dell'io' sono contenute insieme all'altro polo della coppia del titolo, quello delle scritture biografiche – di cui lo stesso Castellana si era occupato in proprio con finezza (*Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019). La scelta critica alla base di *Biografia e autobiografia* è quindi di valorizzare gli elementi di tangenza fra i due generi,

imperniati entrambi sulla rappresentazione non finzionale dell'individualità umana, rispetto alle pur profonde differenze intercorrenti tra scrittura in prima e in terza persona, spesso sottolineate altrove da Castellana.

I primi nove capitoli del volume, così, ripercorrono in ordine cronologico la storia delle forme biografiche e autobiografiche nella letteratura occidentale, dall'antichità classica fino al Novecento e sostanzialmente escludendo il contemporaneo (per *biofiction* e *autofiction* si viene rimandati a *Fiction e non fiction*). A capitoli con sorvoli ad ampio raggio, a volte necessariamente compilativi, si alternano saggi monografici dedicati a grandi testi canonici (Agostino, Rousseau, gli 'italiani' Goldoni, Alfieri e Casanova).

Nei primi tre capitoli, che dalla Grecia arrivano fino al Medioevo, emerge come un *fil rouge* il pervasivo scòpo didattico che dà origine e al tempo stesso giustifica la pratica della scrittura di vita – ciò che spiega oltretutto perché la biografia, intesa come racconto delle virtù altrui, preceda cronologicamente la più sconveniente autobiografia. Questo sottotesto morale viene piegato nelle varie epoche a fini diversi: se Plutarco mira a presentare l'*ethos* di personaggi mirabili che possano fungere da modelli di comportamento per il lettore, nel Medioevo diventano invece centrali le vite dei santi, in cui a contare non è più il carattere eccezionale dell'individuo bensì la sua capacità di favorire, attraverso di sé, «l'intervento divino nel mondo» (57).

Questa stessa finalità educativa e parenetica è in realtà alla base anche del primo tentativo autobiografico che la tradizione consacri come tale, ovvero quelle *Confessiones* di Agostino cui Filomena Giannotti dedica l'intero secondo capitolo. Quest'opera appare in effetti divisa in almeno due segmenti – uno propriamente autobiografico e uno di commento alle scritture – che la critica ha spesso ritenuto irrimediabilmente eterogenei. Fornendo una convincente rivendicazione dell'intima unità strutturale dell'opera, Giannotti mostra invece come il racconto del caso singolo dell'individuo Agostino lasci scientemente posto al commento delle Scritture, testimoniando così di un passaggio dal particolare all'universale e consegnando ai suoi lettori un metodo di ascesi non irripetibile ma anzi auspicabilmente replicabile.

In Agostino quindi, e a dispetto delle interpretazioni attualizzanti della tradizione successiva, l'autobiografia si configura come una pratica ancora ancillare e in sé non autonoma, in quanto sempre subordinata a una finalità esplicativa (in questo caso teologica) che la trascende.

Secondo l'anatema del *Convivio* dantesco, in effetti, parlare di sé non è concesso se non a scopo autodifensivo o religioso: la progressiva caduta di questo veto è documentata, per il caso italiano, dai due capitoli in cui Vincenzo Caputo e Francesca Fedi ripercorrono lo stato dell'autobiografia in Italia dal Trecento al Settecento. Dai primi sporadici tentativi cinquecenteschi (Vasari) si arriva così all'invito autobiografico rivolto nel 1721 da Porcia agli intellettuali del suo tempo (cui risponde la *Vita* di Vico), che già Andrea Battistini segnalava come un momento di svolta nella legittimazione del genere. Da questo ideale di autobiografia intellettuale, ancora assimilabile alla volontà didattica di giovare agli altri attraverso il proprio esempio, a un'esplicita auto-costruzione di sé, il passo, complice Rousseau, è breve. In modi diversi, nel Settecento, Goldoni, Alfieri e Casanova si dedicano senza più remore all'edificazione di un ritratto auto-biografico che obbedisce anzitutto alla necessità di raccontare la propria versione dei fatti prima che lo facciano gli altri (120).

Particolarmente ampio il capitolo dedicato da Sergio Zatti a Jean-Jacques Rousseau, riconosciuto fondatore dell'autobiografia moderna come genere letterario specifico al di là del «generico autobiografismo diffuso nella letteratura di ogni secolo» (93). Attraverso un *close reading* delle prime pagine delle *Confessions*, Zatti sottolinea con efficacia la natura dirompente dell'operazione di Rousseau: il carattere polemico, auto-affermativo e provocatorio del testo che lo distanzia dai più cauti modelli di Agostino e Montaigne; la sua attenzione all'infraordinario, ai minimi spostamenti della vita interiore rispetto alla *res gestae*, con la conseguente democratizzazione di un *récit de vie* fin lì riservato ai *viri illustres*; la sua laica fondazione dell'io come cellula di senso primigenia, una volta «venuti meno i modelli di riferimento tradizionali» (98) della teologia cristiana; e da ultimo naturalmente la sua invenzione dell'infanzia, tema caro a Zatti sulla scorta di alcune fondative riflessioni di Francesco Orlando.

L'area anglosassone è coperta da Paolo Bugliani, che sottolinea il carattere novatore della *New Biography* primo-novecentesca rispetto al modello monumentale sviluppato nell'Ottocento da Samuel Johnson: sorta di corrispettivo nella biografia di quanto il modernismo operava nel romanzo, essa si sviluppa certo attorno al nome di Virginia Woolf (*Orlando*), ma anche alla vitalità di opere meno celebrate quali gli *Eminent Victorians* di Strachey.

Se il capitolo di Francesca Lorandini mappa il Novecento francese attraverso una galleria di profili che va da Gide a Carrère, quello di Riccardo Castellana analizza invece la modernità letteraria italiana accostando fra loro quattro direttrici tematiche eterogenee il cui punto di contatto teorico è rappresentato dalla centralità attribuita alla categoria di *memoir*. Rispetto all'autobiografia classica, questa forma si concentra soltanto su un determinato periodo o aspetto della vita dell'autore, rinunciando così al «grande progetto di narrazione integrale» (175); essa, inoltre, è intesa dal critico come un termine medio tra l'autobiografia e le memorie, a cavallo quindi tra la modalità soggettiva e quella oggettiva della scrittura dell'io – ovvero, semplificando al massimo, tra l'introspezione e l'osservazione del mondo esterno. Castellana tenta, nel breve corso del capitolo, una sorta di storia per campioni del *memoir* che parte dalle (auto) 'biografie metafisiche' dei giovani vociani Papini e Slataper; passa per il Primo Levi del *Sistema periodico* e per le voci femminili di Ginzburg, Romano e dell'«antiletteraria» (190) Sapienza; fino a chiudere sull'ipercontemporaneo con una ricognizione di *memoir* sul lavoro, tema cui la critica dedica oggi una attenzione crescente (si veda ad es. il recente *dossier* della rivista *Aura*, 5 (1), 2024).

Gli ultimi quattro capitoli (10-13) espandono il discorso del volume non più in senso cronologico bensì disciplinare, assecondando la tipica vocazione centrifuga degli studi sulle *life writings*. Particolarmente denso risulta il capitolo dedicato da Valeria Taddei al genere del diario, quasi pionieristico nella scarna bibliografia italiana sul tema. Apprezzabile, in particolare, è il modo in cui Taddei – pur riconoscendo in apertura il valore memoriale e collettivo di queste scritture, studiate *in primis* da storici e antropologi (197) – procede in séguito ad analizzarle

da un punto di vista prettamente letterario. Messi da parte alcuni dei *topoi* più consolidati che avvolgono l'immagine comune del diario – dal binomio sincerità/segretezza (200) alla presunta inconsapevolezza autoriale circa «un potenziale pubblico» (204) –, la studiosa insiste sullo statuto extra-vagante e destabilizzante del diario all'interno del sistema dei generi: in quanto scrittura costitutivamente *in fieri*, esso non è un'opera bensì una pratica, e «il testo che ne deriva [non è che] un effetto collaterale» (209). Lungi dal valorizzarne soltanto le realizzazioni cólte (i *journaux d'écrivains*), Taddei sottolinea come l'analisi del diario nel suo complesso richieda strumenti ermeneutici diversi da quelli, tradizionali, che intendono l'opera letteraria come un organismo unitario e pregno di stratificazioni semantiche. Nella ripetitività diaristica, invece, spesso «non accad*e* mai niente di avvincente» (211), ma proprio in questo contatto con l'informe risiede il valore euristico di un fenomeno complesso.

Dopo un ulteriore capitolo in cui l'antropologo Pietro Clemente rendiconta gli sviluppi disciplinari avuti nel campo dell'antropologia popolare dagli anni Sessanta in poi, ci si sposta al di fuori dell'àmbito strettamente letterario proponendo due incursioni in altri *media*, rispettivamente il cinema e la pittura. Il discorso non si configura in realtà come intermediale: l'oggetto dei capitoli scritti da Tagliani e da Lancioni, infatti, non è tanto la relazione tra la letteratura e gli altri *media*, quanto la maniera in cui questi ultimi, nella loro specificità, declinano la forma transmediale del *life writing*. Tagliani si sofferma sulla centralità del *biopic* come forma anche di larghissimo consumo (si pensi a film quali *Oppenheimer*, 2023), riconoscendone, in àmbito internazionale quanto italiano, lo *status* di «cartina al tornasole di una comunità» (238) ma rivendicandone anche le potenzialità sperimentali, destabilizzanti e contro-storiche.

Il capitolo di Lancioni sull'autoritratto visuale ha le intuizioni più interessanti nelle sue cursorie comparazioni mediali tra pittura e scrittura. Degna di nota risulta l'analisi del fenomeno di mediazione per cui il pittore attribuisce i propri tratti somatici a un personaggio altro rappresentato nel suo dipinto: si tratta di «una delle forme più praticate di autorappresentazione» (260) pittorica, in contrasto con la

consuetudine letteraria che fonda invece l'autobiografia sulla rivendicazione del nome proprio. Secondo Lancioni, tale differenza allude a una discontinuità più profonda nel modo di intendere il soggetto, che nella pittura è descrittivo mentre nella scrittura è narrativo. Gli autoritratti *tout court* di artisti come Rembrandt e Van Gogh, più simili al 'patto' dell'autobiografia letteraria, testimonierebbero allora non tanto una volontà di ritrarsi visivamente quanto di fissare (narrare) un momento saliente della propria vita (come il taglio dell'orecchio sinistro per il pittore olandese).

Biografia e autobiografia, in definitiva, assolve a un compito di per sé non facile: quello di rendere riconoscibile nella diacronia un campo di studi vasto e poroso. Nel farlo, sceglie di attenersi scrupolosamente alla successione cronologica delle epoche e dei testi, configurandosi in tal modo come uno strumento assai efficace anche dal punto di vista didattico.

L'autore

Giovanni Salvagnini Zanazzo

È dottorando presso l'Università di Padova con un progetto di ricerca sulle rappresentazioni negative della soggettività nella letteratura italiana e francese del Novecento. Ha pubblicato saggi accademici su autori novecenteschi (Blanchot, Landolfi, Valéry), sulla ricezione del Giappone in Francia e su questioni di teoria letteraria.

Email: giovanni.salvagninizanazzo@phd.unipd.it

La recensione

Data invio: 15/10/2025
Data accettazione: 30/10/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questa recensione

Salvagnini Zanazzo, Giovanni, "Riccardo Castellana (ed.), *Biografia e autobiografia. Scritture di vita dall'antichità a oggi*", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. Elisabetta Abignente – Claudia Cao – Claudia Cerulo, *Between*, XV.30(2025): 517-523, http://www.betweenjournal.it/

Flora de Giovanni
Il gruppo di Bloomsbury. Vita, morte e resurrezione di un fenomeno culturale

Milano-Udine, Mimesis, 2024, 259 pp.

Chiedersi se c'è ancora qualcosa da dire sul gruppo di Bloomsbury è una domanda oziosa. La risposta è certamente sì e, nonostante la mole di materiale critico che si è accumulato da oltre un secolo su di esso, parlarne ancora significa continuare a riconoscere la sua centralità e la sua vitalità all'interno della cultura inglese lungo i vari decenni in cui si è dispiegata la sua esistenza, ma anche nei decenni successivi in cui le sue sperimentazioni, culturali ed esistenziali, hanno influenzato l'arte e la vita di chi ha guardato a questo gruppo di scrittori, intellettuali, artisti.

Eppure alcuni luoghi comuni sul gruppo di Bloomsbury sono duri a morire, primo fra tutti quello di essere una cricca di snob, avulsi dal contesto politico e storico, ma soprattutto dalle correnti più vitali della cultura del tempo. Si tratta di critiche che oggi appaiono sostanzialmente datate, ma che mostrano comunque una certa tendenza a sopravvivere, in forme meno esplicite ma comunque sempre presenti. Un'altra questione è capire quali sono i confini di Bloomsbury, temporali non geografici, ma anche riferiti ai singoli componenti: chi era parte del gruppo, chi era solo una comparsa, chi ne ha fatto parte solo per qualche tempo. Certamente la presenza di un nome così importante come quello di Virginia Woolf ha nuociuto al riconoscimento del gruppo nel suo insieme, oscurandone membri meno famosi, ma altrettanto importanti, primo fra tutti Roger Fry. Flora de Giovanni elenca all'inizio del suo studio le critiche, «anche piuttosto incoerenti» che sono state avanzate

nei decenni: «consorteria di languidi esteti e ricchi dilettanti isolati dal mondo», «rivoluzionari di facciata, conservatori nel profondo, restii ad abbandonare tanto i privilegi di classe, quanto i principi estetici del Vittorianesimo», «gruppo di potere che decide della vita della nazione». A ognuna di queste accuse, alcune delle quali del tutto infondate, altre che raccontano solo una parte della verità, si può ribattere agevolmente ed è quello che fa, implicitamente o esplicitamente, de Giovanni. L'atteggiamento verso la guerra da parte dei bloomsburyani, pacifisti e obiettori di coscienza o almeno fortemente critici verso il nazionalismo e il patriottismo, viene letto ad esempio all'interno di una più ampia costellazione che rivela la vocazione cosmopolita del gruppo: non si trattava soltanto di ripudiare il conflitto armato ma anche di aprire la cultura inglese a quanto c'era di più nuovo e vivo nella cultura europea (e mondiale) del periodo, spingendola a uscire dall'insularità che è stata per secoli (e continua a essere) un tratto distintivo della cultura e della società inglese. Leggere l'importantissima esperienza degli Omega Workshops, il laboratorio di arti applicate voluto da Fry insieme a Vanessa Bell e Duncan Grant, in una dialettica di continuità e di distacco rispetto all'esperienza molto più insulare dell'Arts e Crafts di Morris, aiuta a comprendere il senso di questo esperimento, fallito ma insieme generosissimo, soprattutto se lo si colloca negli anni della Prima guerra mondiale.

Il rifiuto del nazionalismo a favore di altre priorità («l'amicizia, l'esercizio della ragione, il senso di giustizia» che circoscrivono «una comunità che non si riconosce nei confini geografici ma piuttosto nella condivisione d'ideali e atteggiamenti») prosegue anche dopo la guerra e in altri campi oltre quello artistico, contribuendo ad aprire ulteriormente la cultura inglese. È abbastanza stupefacente vedere come il mondo artistico e letterario inglese fosse ancora sospettoso nei primi decenni del XX secolo verso gli esperimenti più interessanti del continente europeo, come dimostrano le reazioni alla famosa mostra dei post-impressionisti organizzata da Fry a Londra nel 1910. Anche in campo letterario, uno dei meriti del gruppo di Bloomsbury è di aver contribuito a diffondere in Inghilterra le opere di Proust, ma anche di Tolstoj, Čechov e Dostoevskij, come anche le teorie freudiane. Segno di una generosità del

gruppo, e della capacità di cogliere quello che di nuovo era importante, è il fatto che non tutti i membri del gruppo erano convinti dell'esattezza del pensiero freudiano, ma nonostante questo partecipano attivamente al dibattito sulla psicanalisi, con una certa tendenza a vedere Freud come un visionario piuttosto che uno scienziato.

Un tema che torna in diverse parti del libro è la veemenza delle critiche che il gruppo suscita nella cultura tradizionale come in scrittori o artisti d'avanguardia, ma anche da parte di critici influenti come F. R. Leavis e sua moglie Queenie Dorothy o Middleton Murry. Certamente, come osserva de Giovanni a proposito dei Leavis, di D.H. Lawrence e degli attacchi paranoici di Whyndam Lewis, l'omofobia è parte dell'antipatia suscitata dal gruppo, ma si resta perplessi di fronte all'incoerenza delle accuse e all'incapacità di comprendere da parte di Q.D. Leavis la grandezza di un testo come *Three Guineas*, sminuito come una conversazione fra signore dell'alta borghesia, che non dovrebbero parlare a nome delle donne perché non conoscono né la cucina né la *nursery*, «spazi in cui la loro vita ha effettivamente luogo». È indubbiamente vero che il gruppo di Bloomsbury sia stato, per alcuni decenni, un gruppo di potere all'interno della cultura britannica, e quindi si sia trovato in opposizione ad altri gruppi che ambivano a un'egemonia nello stesso campo. O che abbia suscitato invidie in chi quel potere non riusciva a ottenerlo. Tuttavia, l'influenza di Bloomsbury non si basava sul controllo dei media o sulla rete di rapporti dei suoi membri, ma sull'importanza, sull'intelligenza e sulla fondatezza delle opinioni che venivano espresse e quindi era un'egemonia giustificata dalla forza delle idee e dall'apertura al confronto.

Gli ultimi capitoli dello studio di Flora de Giovanni sono dedicati rispettivamente al rapporto fra arte alta e cultura di massa e all'*afterlife* di Bloomsbury e contengono preziose riflessioni che scardinano l'idea del gruppo come un cenacolo di raffinati esteti chiusi in una torre d'avorio. Qualunque cosa sia stata Bloomsbury, e la questione resta aperta dato che nel testo più volte ci si pone questa domanda, probabilmente era permeato da una raffinata sensibilità, che recuperava il meglio del pensiero tardo vittoriano, ma non era certo chiuso in uno splendido isolamento. Nel solco di una certa tradizione wildeana,

l'estetismo di Bloomsbury non mirava alla superiorità dell'artista, ma piuttosto alla condivisione del gusto e della conoscenza con chi ne era escluso. Il ricorso che viene fatto nel testo alla nozione di «democratic highbrow», vista come una «pratica sociale radicale» che si impegna «a diffondere la cultura alta presso coloro che non vi hanno mai avuto accesso» è quanto mai pertinente, per quanto si possano avanzare delle riserve sulle sue premesse teoriche. In ogni caso, negli anni di Bloomsbury si trattava appunto di una pratica sociale radicale e la mole di esempi presentati nel volume ne fornisce ampia testimonianza. Estetismo e democrazia non sono sempre in contrapposizione e l'esperienza editoriale della Hogarth Press dimostra come sia stato possibile «disseminare la cultura« e al tempo stesso «guadagnare con la cultura».

L'interesse suscitato ancora oggi da Bloomsbury, che va di pari passo con il ritorno di critiche nei confronti dei suoi membri che continuano a riecheggiare quelle dei primi decenni del secolo, è segno di un fascino ininterrotto per quel mondo e per quelle persone che non va letto, come osserva sempre de Giovanni, come una spinta nostalgica verso un mondo ormai finito, ma piuttosto come una riscoperta o una riaffermazione di valori e di atteggiamenti che sentiamo ancora vicini: l'attacco ai valori conservatori, la spiccata *queerness* e la sperimentazione in ogni campo, pubblico e privato, letterario, artistico e sessuale, dei suoi membri.

Un'ultima considerazione: la scrittura di Flora de Giovanni è perfettamente aderente al suo argomento. Colta senza essere pedante, semplice senza essere semplicistica, sostenuta da una quantità notevole di letture che mostrano una conoscenza profonda di questioni trattate spesso con foga polemica da detrattori come anche da sostenitori di Bloomsbury. Un approccio pacato ma non per questo meno chiaro e deciso nelle conclusioni che trae.

L'autore

Gino Scatasta

insegna Letteratura Inglese e Culture Mediali Anglofone presso l'Università di Bologna. Si è occupato di letteratura irlandese, in particolare di William Butler Yeats, e di letteratura vittoriana, in particolare di Charles Dickens e di Oscar Wilde. Il suo lavoro più recente è *Fitzrovia o la Bohème a Londra* (2018), sulla scena bohémien londinese. Si occupa inoltre della cultura inglese degli anni Sessanta del XX secolo. È presidente della Italian Oscar Wilde Society.

Email: gino.scatasta@unibo.it

La recensione

Data invio: 15/10/2025
Data accettazione: 30/10/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questa recensione

Scatasta, Gino, "Flora de Giovanni, *Il gruppo di Bloomsbury. Vita, morte e resurrezione di un fenomeno culturale*", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. Elisabetta Abignente – Claudia Cao – Claudia Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 525-529, http://www.betweenjournal.it/

Novella Primo – Nadia Rosso – Dario Stazzone (eds.) *Metamorfosi in dialogo. Studi in onore di Rosalba Galvagno*

Carlentini, Duetredue Edizioni, 2024, 261 pp.

A lungo, stando al mito, vi fu per le forme il rischio costante di tramutarsi in altro. Più che il sintomo di un'instabilità irriducibile della realtà, quasi che il mondo fosse rimasto per molto tempo un magma non ancora raffreddatosi fino in fondo, era il marchio della condizione di cangianza primordiale, dell'analogia fondamentale fra una cosa e l'altra e del fatto che nulla, almeno in origine, esiste isolato dal Tutto. Testimonianza degli albori al cuore del racconto mitico, la metamorfosi – ora epifania, ora castigo, ora grazia ricevuta – era appannaggio esclusivo degli dèi, o traccia del loro passaggio. Tale privilegio, però, era destinato a inaridirsi fino al tramonto definitivo con la difesa del principio di non contraddizione, per cui impensabile è anzitutto che qualcosa possa essere altro da sé: una logica di necessità che, come l'Ananke che l'aveva preceduta, nessun dio poteva più alterare. Da allora, della metamorfosi resta il ricordo, coltivato dalla letteratura e dalle arti.

Il volume di studi in onore di Rosalba Galvagno, *Metamorfosi in dialogo*, curato da Novella Primo, Nadia Rosso e Dario Stazzone, dimostra che quel ricordo non è una flebile traccia mnestica, bensì un'eredità viva, sorgente inesauribile di rielaborazioni, risonanze e riattivazioni del mito e dei suoi schemi, ancora straordinariamente attuale. L'occasione per raccogliere i contributi qui riuniti è l'omaggio alla studiosa, per decenni docente di Letterature comparate e Teoria della letteratura presso l'Università di Catania, la quale, non per nulla,

nell'intervista realizzata da Carlo Alberto Augieri che chiude il volume si definisce una «teorica della metamorfosi» (254). Attraverso l'elaborazione di una definizione di metamorfosi come paradigma a partire dall'opera di Ovidio, infatti, Galvagno ha esplorato le riscritture e riprese dei suoi miti: un percorso che il volume ambisce a ribadire e rilanciare.

Secondo la studiosa, la struttura del mito metamorfico all'interno della cultura occidentale si fonda sulla «figura paradigmatica di un Soggetto che si situa sul limite o che tenta di oltrepassarlo» (R. Galvagno, "La metamorfosi come figura del limite tra la vita e la morte", «Between», I.1, 2011: 1). Le metamorfosi riguardano coloro che con il mutamento della forma vengono puniti «ma al tempo stesso salvati dalla morte o da una sofferenza divenuta intollerabile» (*ibid*.). La prospettiva di Galvagno, che a piene mani attinge alla psicoanalisi lacaniana, legge la metamorfosi come ferita, trauma del Soggetto, evidenza fantasmatica del suo rapporto con l'Altro, e non come ricordo della primordiale continuità tra tutte le cose. Al contrario, si direbbe – dal punto di vista della metafisica arcaica che la metamorfosi rievoca – la soggettività non può che essere conseguenza di una frattura precedente e non il punto d'inizio: prima, per fondarsi, qualcosa dev'essersi già separato dal Tutto. La ferita è dunque la scissione dalla circolazione della forza vitale, e non a torto Italo Calvino, a proposito delle *Metamorfosi*, evocava la «contiguità universale» e parlava di «indistinti confini». Così come intesa da Galvagno, invece, la metamorfosi è non «figura del movimento» ma «della pietrificazione»: è «la figura del fantasma se si considera quest'ultimo come il nodo metamorfico inconscio, mostruoso e sacrificale che lega ogni Soggetto al suo Altro» (Galvagno 2011: 3). Una posizione qui confermata quando, nell'intervista al termine del volume, la studiosa definisce ancora una volta la metamorfosi come l'eminente «figura della nostra soggettività» (257). La specificità della sua lettura emerge anche nei saggi raccolti, che, consapevolmente o meno, nella maggior parte dei casi seguono la pista da lei indicata. Presa sia come riscrittura dei miti ovidiani, sia come trasformazione dei testi stessi attraverso la citazione e l'intertestualità, la metamorfosi diviene così uno strumento per indagare la soggettività,

che per mezzo dei mutamenti rivelerebbe il proprio nucleo problematico.

Non è casuale che la miscellanea si apra con due contributi sulla figura di Narciso: quello di Hélène Vial (*Iste ego sum: le récit ovidien de l'histoire de Narcisse, cœur de la «grammair fantasmatique» du même et de l'autre*), per la quale il superbo figlio di Liriope «incarne à lui seul tous le personnages métamorphosés de l'épopée ovidienne des formes» (10), e quello di Antonio Prete (*Imago. Variazioni per Narciso*). Il motivo della metamorfosi appare qui come banco di prova dell'identità, e la crisi del soggetto il vero centro della riflessione in questi saggi. Lo suggerisce esplicitamente Attilio Scuderi nel suo contributo (*Neutrum et utrum: Ovidio, la cultura classica e la "questione storica del soggetto"*), che colloca la nascita del soggetto così come lo intendiamo già nell'antichità e non nell'era moderna. Dal racconto di Ermafrodito e Salmacide, in cui le due figure si fondono in un essere che «neutrumque et utrumque videtur» (*Met*., IV, 379), Scuderi ipotizza la consapevolezza già antica di un soggetto internamente spezzato, «uno, due e nessuno» (47), del quale la metamorfosi diventa «motivo della scissione e molteplicità» (44), «*favola dell'identità* […] al centro di una tradizione di narrazioni di sdoppiamento e frammentazione del soggetto» (*ibid*.), suo dramma originario, sua cicatrice.

Sebbene i contributi siano organizzati cronologicamente, partendo dai saggi che affrontano le prime riprese dei miti ovidiani sino a quelli calati nell'ipercontemporaneità, almeno tre linee teoriche o metodologiche sono distinguibili. Un primo filone riguarda infatti le metamorfosi delle *Metamorfosi* stesse, ossia la loro fortuna e le loro riscritture nella tradizione letteraria e non solo. Dario Stazzone (*Petrarca, Ovidio e la Canzone delle metamorfosi*) mostra come il poeta del *Canzoniere* rielabori la materia classica attraverso una simbolizzazione che trasforma la metamorfosi in concetto. Se Dafne diventa letteralmente alloro, Laura è invece figurata dal lauro, a sua volta emblema della gloria del poeta: una catena simbolica che unisce reale, ideale e riflessione metapoetica, esemplare delle allegorizzazioni dell'antichità dal Medioevo in avanti, e che è sintomatica di un'intellettualizzazione del mito classico – dall'analogia alla metafora, dal continuo al discreto, dal

feticcio al concetto. Similmente, Miguel Ángel Cuevas ("«Qui lieta mi dimoro Simonetta»: tra l'autoesaltazione medicea e il defondamento polizianeo") segue la sorte letteraria di Simonetta Vespucci, da Lorenzo de' Medici eternata dopo la morte come «emblema di poesia e filosofia» (70) secondo gli schemi rinnovati del catasterismo antico (a differenza di Poliziano, che ne svuota il mito producendo una sorta di metamorfosi negativa). Ancora, i saggi di Novella Primo ("Leopardi cantore delle Origini: risonanze ovidiane") e Nadia Rosso ("Forme del divenire e desiderio di morte nel Palomar di Italo Calvino") mappano il dialogo con i versi di Ovidio fino alla modernità e alla contemporaneità.

Una seconda linea, di taglio tematico, esplora invece alcune sopravvivenze del mito nelle letterature moderne. Rosa Maria Monastra ("Rifrazioni del mito meduseo. Qualche considerazione sul romanzo di Tarchetti Fosca") e Massimo Schilirò ("Il mito dell'autoctonia nella Luna e i falò") mostrano come certi nuclei mitici sopravvivano non solo nel discorso erudito, ma per infiltrazione nell'immaginario e nelle *idées fixes* degli scrittori, emergendo nelle loro opere come «l'appalesarsi di un residuo culturale […] nella più oscura coerenza delle ossessioni dell'autore» (105). Da un altro angolo, Roberta Coglitore ("Roger Caillois e il mito di Aretusa e Alfeo") percorre la riscrittura del mito nell'ultimo libro di Roger Caillois, *Le fleuve Alphée* (1978), in cui il fiume carsico innamorato della ninfa Aretusa si fa metafora autobiografica del soggetto che tenta di definirsi. Con la figura di Tiresia, poi, il percorso approda alle riprese postmoderne e ipercontemporanee del mito. Come nel saggio di Massimo Fusillo ("«Ogni te stesso che sei stato». Tempo e transessualità nelle ultime metamorfosi di Tiresia"), che legge alcune riscritture recenti della figura del celebre veggente attraverso il prisma della fluidità sessuale e dei corpi ibridi, aspetti che tendono per loro natura a «scardinare le gerarchie e la linearità del tempo […] e in generale ogni visione rigida di soggettività e sessualità» (183). L'itinerario proposto ritrova l'eredità della versione ellenistica di Sostrato, marcatamente ludica, nell'irlandese Austin Clarke, nel greco Jannis Ritsos, nel film *Tiresia* di Bertrand Bonello e in Kae Tempest, in cui il mito in questione diventa «veicolo metaforico di fragilità, disagio, vulnerabilità, e di una sessualità fluida e cangiante» (193). Il contributo

di Corinne Pontillo ("Su alcune metamorfosi contemporanee di Tiresia fra letteratura e cinema") prosegue in questa direzione, riflettendo sul «processo potenzialmente infinito di attualizzazioni del mito» (212) attraverso l'analisi del film di Bonello, di *Orlando* di Virginia Woolf e di *Petrolio* di Pasolini. E sul versante cinematografico si muove anche Maria Rizzarelli ("La scelta dell'amante e quella del poeta. Il mito di Orfeo e Pigmalione nel *Portrait de la jeune fille en feu* di Céline Sciamma"), a conferma della vocazione *inter artes* del volume.

A una terza tendenza – la metamorfosi dell'idea stessa di metamorfosi – si potrebbe ricondurre il saggio di Michele Cometa ("Due metamorfosi: Nabokov e Kafka"). Il dialogo fra *La metamorfosi* di Kafka e le lezioni americane di Nabokov dedicate a questo testo nel 1951 è presentato come «un confronto titanico tra due modalità di scrittura e di interpretazione» (138). La lettura di Nabokov, qui più che mai in duplice veste di entomologo e di *homme de lettres*, unisce scienze naturali e letteratura, saldate insieme da un'attenzione certosina per il dettaglio, e culmina nella minuziosa rappresentazione grafica dell'insetto in cui Gregor Samsa si trasforma – quella stessa creatura che Kafka, al contrario, voleva tenere invisibile («Non lo si può far vedere neanche da lontano», come scrisse a Kurt Wolff). Stefania Rimini ("Il tempo necessario a cambiar pelle. Metamorfosi e coreografia del sé nella poesia visiva di Eleonora Manca") esplora infine opere videoartistiche incentrate sul corpo in trasformazione e in movimento come esperienza di attraversamento di soglia calata in un linguaggio odierno.

Il volume si chiude con alcune poesie di Jean-Charles Vegliante, un ricordo di Antonio Di Grado e la citata intervista a Galvagno di Augieri. Il quale, quasi a commento dei saggi della miscellanea, parla di un «comparatismo genetico» che «trova nella scrittura classica non il passato su cui tornare, ma l'attraversamento, a cominciare dal mondo classico, di motivi, immagini e forme continuamente ripresi, riscritti, trasformati nel gioco tra varianza ed invarianza dei testi» (251): un «viaggio nella riscrittura di archetipi simbolici» (*ibid*.) che definisce la vocazione stessa degli studi comparati. Una raccolta come questa mostra che il potere ispiratore dell'antico e la forza creativa del mito non si sono esauriti, ma continuano a permeare anche la produzione

contemporanea. Per la comparatistica, questa resta una delle vie maestre, forse la più feconda, lungo la quale la metamorfosi stessa si fa, ancora una volta, paradigma del pensiero e della creatività. L'arte si conferma così il luogo in cui il passato non scompare mai ma incessantemente si trasforma, fedele alla massima warburghiana per cui ogni epoca ha la rinascita dell'antico che si merita.

L'autore

Emanuele Zoppellari

Emanuele Zoppellari è dottore di ricerca in Lettere, titolo ottenuto presso l'Università di Torino. Si è formato precedentemente a Ca' Foscari, Venezia, e all'University College London. La sua ricerca si è concentrata sulla letteratura fantastica, i rapporti fra letteratura, religione e mito, questioni di iconologia e storia dei simboli e autori quali Andrea Zanzotto, Dino Buzzati, Ezra Pound, Sergio Quinzio e Giambattista Tiepolo. Per l'Istituto Treccani, si è occupato di pubblicazioni di arte contemporanea e libri di pregio.

Email: emanuele.zoppellari@unito.it

La recensione

Data invio: 15/10/2025
Data accettazione: 30/10/2025
Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questa recensione

Zoppellari, Emanuele, "*Metamorfosi in dialogo. Studi in onore di Rosalba Galvagno*, a cura di Novella Primo, Nadia Rosso, Dario Stazzone", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee,* Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, Between, XV.30 (2025): 531-537, http://www.betweenjournal.it/