



Apocalissi borghesi. Ecologia e vita individuale nel romanzo italiano contemporaneo

Niccolò Scaffai

To cite this article: Niccolò Scaffai (07 Jan 2025): Apocalissi borghesi. Ecologia e vita individuale nel romanzo italiano contemporaneo, Italian Studies, DOI: [10.1080/00751634.2025.2439671](https://doi.org/10.1080/00751634.2025.2439671)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/00751634.2025.2439671>



Published online: 07 Jan 2025.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 9



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)



Apocalissi borghesi. Ecologia e vita individuale nel romanzo italiano contemporaneo

Niccolò Scaffai 

Università degli Studi di Siena, Italy

ABSTRACT

Nel saggio vengono presi in esame sei romanzi italiani ultracontemporanei – dagli anni Dieci del XXI secolo a oggi – in cui il racconto della vita dei personaggi e dei loro reciproci rapporti personali, familiari, sociali, ambientati in un contesto del tutto realistico e attuale, contempla esplicitamente la dimensione ecologica: *Violazione* (2012) di Alessandra Sarchi; *La vita in tempo di pace* (2013) di Francesco Pecoraro; *La casa mangia le parole* (2019) di Leonardo G. Luccone; *Dopo la pioggia* (2021) di Chiara Mezzalama; *Tasmania* (2022) di Paolo Giordano; *Romanzo senza umani* (2023) di Paolo Di Paolo. L'obiettivo è riflettere sulla possibilità di coesistenza di temi, ambientazioni e situazioni tipiche del romanzo borghese con ciò che Amitav Ghosh ha definito l'impensabile (la crisi climatica nei suoi vari effetti).

KEYWORDS

Letteratura italiana contemporanea; romanzo; ecologia; Antropocene; climate fiction; campo letterario

La crisi ecologica e il 'serio quotidiano'

In questo intervento verranno presi in considerazione alcuni esempi di romanzi italiani contemporanei – dagli anni Dieci a oggi – in cui il racconto della vita dei personaggi e dei loro reciproci rapporti personali, familiari, sociali, ambientati in un contesto del tutto realistico e attuale, e modellati in base alle forme del 'serio quotidiano',¹ contempla esplicitamente la dimensione ecologica. Si tratta cioè di narrazioni inequivocabilmente fittive (indipendentemente dal tasso più o meno alto di autobiografismo che esprimono) in cui l'esistenza dei protagonisti viene messa alla prova tanto dal degrado ambientale – la crisi climatica e i suoi effetti, il dissesto del territorio – quanto, in alcuni casi, da *ideologie della natura*² (altrove le ho definite *effetti di natura*³) che si rivelano parziali, frustranti, sfocate: in questo senso, che tiene insieme la crisi e la rivelazione, queste opere possono essere definite *apocalissi borghesi*.

La scelta del corpus è motivata sia dalle caratteristiche intrinseche ad alcuni dei romanzi (in particolare, la capacità di elaborare la tematica ecologica facendola reagire con una struttura narrativa complessa, spesso basata – come vedremo – su un conflitto di istanze che generano un punto di vista critico sugli aspetti illusori e sulle ipocrisie del senso comune ecologico), sia dalla loro rappresentatività nel campo letterario: pubblicati da case editrici medie o grandi, i libri in questione sono stati tutti oggetto di recensioni e segnalazioni attraverso gli organi di diffusione culturale accreditati (supplementi letterari ai quotidiani, programmi radiofonici, interviste televisive ai rispettivi autori e autrici). I romanzi di cui parleremo sono sei, pubblicati da quattro scrittori

CONTACT Niccolò Scaffai  niccolo.scaffai@unisi.it  Università degli Studi di Siena, Siena, Italy

¹Si vedano Franco Moretti, 'Il secolo serio', in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. 1 (Einaudi, 2001), pp. 689–725; Franco Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, trad. di Giovanna Scocchera (Einaudi, 2017).

²Per una critica radicale sull'uso strumentale dell'immaginario ecologico resta ancora un punto di riferimento, almeno in ambito italiano, lo storico volume di Dario Paccino, da cui riprendo l'espressione in corsivo: *L'imbroglione ecologico. L'ideologia della natura* (Einaudi, 1972; nuova edizione Ombre Corte, 2021).

³Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* (Carocci, 2017).

e due scrittrici di generazioni diverse, usciti nell'arco di poco più di un decennio: *Violazione* (2012, vincitore del Premio Volponi) di Alessandra Sarchi; *La vita in tempo di pace* (2013) di Francesco Pecoraro; *La casa mangia le parole* (2019, segnalato per il Premio Strega) di Leonardo G. Luccone; *Dopo la pioggia* (2021) di Chiara Mezzalama; *Tasmania* (2022, nella rosa dello Strega) di Paolo Giordano; *Romanzo senza umani* (2023) di Paolo Di Paolo.⁴

In tutte queste opere, la crisi esistenziale e sociale si riflette nella perturbazione e nel degrado dell'ambiente. 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 – come pure il termine *apocalisse*, che ho adottato qui, potrebbe far pensare – né una dislocazione del cronotopo verso epoche o regioni ulteriori. Le storie restano qui e ora, in prossimità del tempo e dello spazio noti che abitiamo; certo, possono attivare modi e *topoi* distopici (per esempio, la *pathosformel* narrativa dell'ultimo uomo e dell'ultima donna sulla Terra, che attraversa la tradizione moderna del romanzo apocalittico, da Mary Shelley alla *fiction* attuale),⁵ ma non hanno tratti fantastici né ucronici.

Antropocene e campo letterario

Nei romanzi di cui parleremo, inoltre, la presenza della dimensione ecologica è sempre conscia: adotto questa parola in riferimento distintivo rispetto alla categoria di 'Antropocene inconscio', titolo di un recente saggio di Mark Bould.⁶ Nel suo lavoro, Bould spiega come l'immaginario antropocenico pervada anche e forse soprattutto quelle opere che assimilano in modo inconscio gli effetti e le ansie legati alla crisi ambientale; come esiste un inconscio politico, così si può parlare di un inconscio 'ecologico', che può affiorare sotto forma di perturbante in moltissime espressioni artistiche contemporanee. La prospettiva di Bould è rilevante sul piano teorico e utile sul piano critico. Qui però vorrei proporre una riflessione che tocchi, come già in parte osservato, anche le categorie di campo letterario e capitale simbolico,⁷ rispetto alle quali conviene valorizzare una rappresentazione consapevole e diretta della dimensione ambientale.

La letteratura ecologica, in Italia, ha una collocazione ancora marginale nel campo, e un capitale simbolico ancora piuttosto limitato. Queste affermazioni, fin troppo perentorie, vanno naturalmente meglio spiegate ed elaborate, per esempio sottolineando un paradosso: ovvero il fatto che da un lato l'ecologia letteraria (uso questa espressione nel senso più inclusivo possibile, senza volerla opporre a *ecocritica*) è ormai molto presente nell'attività sia delle università (come mostrano le pubblicazioni numerose di studiosi e studiosi italiani, o italianisti, peraltro spesso attivi all'estero)⁸ sia delle

⁴Alessandra Sarchi, *Violazione* (Einaudi Stile Libero, 2012); Francesco Pecoraro, *La vita in tempo di pace* (Ponte alle Grazie, 2013); Leonardo G. Luccone, *La casa mangia le parole* (Ponte alle Grazie, 2019); Chiara Mezzalama, *Dopo la pioggia* (E/O, 2021); Paolo Giordano, *Tasmania* (Einaudi, 2022); Paolo di Paolo, *Romanzo senza umani* (Feltrinelli, 2023).

⁵Adotto la categoria *pathosformel*, o formula del pathos, riprendendola dagli scritti storico-artistici di Aby Warburg e adattandola in senso narrativo: uso qui la parola e il concetto per esprimere una condizione ricorrente in contesti tematici, di genere e di trama diversi.

⁶Mark Bould, *L'Antropocene inconscio. La cultura del disastro climatico*, trad. di Marta Olivi (Giulio Perrone editore, 2022).

⁷Per questi termini e concetti faccio riferimento agli studi di Pierre Bourdieu, tra i quali: *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro (Il Saggiatore, 2005); 'Capitale simbolico e classi sociali', *Polis*, 26.3 (2012), pp. 401–15, doi:10.1424/38674.

⁸Mi limito qui a segnalare alcuni titoli esemplificativi: *Italian Environmental Literature: An Anthology*, a cura di Anna Re e Patrick Barron (Italica Press, 2003); Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza* (Edizioni Ambiente, 2006); Serenella Iovino, *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance and Liberation* (Bloomsbury, 2016); *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, a cura di Caterina Salabè (Donzelli, 2013); *Thinking Italian Animals. Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, a cura di Deborah Amberson e Elena Past (Palgrave MacMillan, 2014); *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di Nicola Turi (Firenze University Press, 2016); *Ecocritical Approaches to Italian Culture and Literature. The*

istituzioni culturali: convegni, progetti di ricerca (tributari di specifici finanziamenti), scuole dottorali, festival, iniziative e collane editoriali, inserti e rubriche in periodici di larga diffusione. Dall'altro lato, i principali dispositivi di autorizzazione e organizzazione del campo letterario, per esempio i premi, trascurano la dimensione ecologica. Nelle *shortlist* dei maggiori riconoscimenti italiani – il Premio Strega, il Campiello,⁹ il Viareggio-Rèpaci – entrano di rado libri legati al tema; lo si nota anche negli ultimi anni, quando cioè la letteratura variamente definibile *ecologica* ha guadagnato peso quantitativo e visibilità (per esempio per la diffusione di collane come 'Il bosco degli scrittori' di Aboca, cui è stato dedicato, negli ultimi anni, lo spazio più esteso ed evidente al Salone del libro di Torino). Tra le poche eccezioni potremmo indicare *Le otto montagne* di Paolo Cognetti, che ha vinto lo Strega nel 2017; ma occorrerebbe approfondire la relazione di quel romanzo con la dimensione propriamente ecologica, meno rilevante e influente per la sua ricezione di quanto non lo siano altri elementi: per esempio il tema familiare e la presenza di una vicenda di formazione. Analoghe considerazioni possono essere fatte anche in testi saggistici a tema ecologico, raramente valorizzati nei premi che contemplano anche libri non narrativi, come lo stesso Viareggio o il Mondello. Fanno eccezione, per la specifica vocazione di quelle iniziative, il Premio intitolato a Mario Rigoni Stern (alla cui opera, intrinsecamente ecologica, s'ispirano dichiaratamente lo stesso Cognetti e scrittori come Paolo Malaguti, o come Matteo Righetto) e altri premi settoriali.

Proprio il pregiudizio di settorialità condiziona la collocazione nel campo. Non importa – almeno per ora – quanto se ne parli, ma è la specificità, percepita più che reale, che circostringe lo spazio d'interesse. Potremmo dire che, per quanto magnifico, il bosco ha dei confini; fuori di metafora, questo significa che il pregiudizio e la percezione dipendono anche dalla prospettiva dei soggetti che esercitano influenza nel campo, poco disposti o capaci, per limiti culturali, ideologici e anagrafici, a uscire dallo stereotipo – già discusso e demolito da molti scrittori del Novecento – che oppone natura a politica e società; o semplicemente poco interessati alla comprensione e all'esplorazione dell'ecologia come dispositivo di interpretazione della realtà, per questo inevitabilmente implicato anche nel discorso letterario, al di là di un'idea inerte del *naturale* come spazio di evasione, contemplazione, irenica condivisione.¹⁰

Realismo ecologico

È anche per discutere e verificare questi stereotipi che ci concentreremo qui su opere che non fanno parte di serie e collane editoriali specificamente dedicate alla natura e che non hanno alcun connotato intrinseco o estrinseco riconducibile alla cosiddetta *letteratura di genere*: fantascienza, nature writing e altre forme in cui l'ecologia trova uno spazio di espressione privilegiato. È bene precisare che la definizione *letteratura di genere* è adottata qui senza alcun senso deteriore; al contrario, modi e temi narrativi considerati *di genere*, come quelli appena citati, sono storicamente accreditati per l'elaborazione dei contenuti ecoletterari e ancora attualmente votati alla rappresentazione dell'Antropocene.¹¹ Del

Denatured Wild, a cura di Pasquale Verdicchio (Lexington Books, 2016); *Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani*, a cura di Marina Spunta e Silvia Ross (Franco Cesati Editore, 2022).

⁹A partire dall'edizione del 2023, tuttavia, la Fondazione Il Campiello ha istituito la sezione Campiello Natura – Premio Venice Gardens Foundation, assegnato a Raffaella Romagnolo per *Il cedro del Libano* (Aboca Edizioni, 2023).

¹⁰È emblematica, e al tempo stesso sorprendente per l'entità della rimozione, la posizione espressa *en passant* da un intellettuale come Walter Siti nell'introduzione al suo recente pamphlet *Contro l'impegno* (Rizzoli, 2021), pp. 17–18: 'La versione oggi prevalente dell'engagement punta su un contenutismo tanto orientato sulla cronaca quanto angusto, con temi che non è difficile elencare: migranti, vari tipi di diversità, malattie rare, orgoglio femminile, olocausto, bambini in guerra, insegnanti eroici, giornalisti o avvocati in lotta col Potere, criminalità organizzata, minoranze etniche. (Ecologia e pandemia sembrano meno capaci di generare romanzi, forse perché il nemico è troppo generico e perché una rivoluzione così totale non è facilmente traducibile in trame e personaggi)'.

¹¹Sui modi di rappresentazione letteraria dell'Antropocene, si vedano almeno, all'interno di una bibliografia ormai molto ampia, i seguenti titoli: Timothy Clark, *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept* (Bloomsbury, 2015); Adam Trexler, *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change* (University of Virginia Press, 2015); Alessandro Macilenti, *Characterising the Anthropocene. Ecological Degradation in Italian Twenty-First Century Literary Writing* (Peter Lang, 2018); Matteo Meschiarì, *Anthropocene fantastico. Scrivere un altro mondo* (Armillaria, 2020); Pieter Vermeulen, *Literature and the Anthropocene* (Routledge, 2020).

resto, come categoria culturale e prospettiva conoscitiva, l'Antropocene attrae spesso modi narrativi non immediatamente realistici, che attingano ad esempio al bacino archetipico-rituale dell'epica.¹² L'opzione realistica perciò non è l'unica che potremmo adottare; ma sembra la più efficace per replicare alle obiezioni persistenti ('l'ecoletteratura va nel reparto *green*', 'è una moda'; o ancora 'privilegia l'impegno rispetto ai contenuti') e per svelare i giochi di verità che assegnano all'ecologia, nella pratica e nei costumi della società letteraria, un ruolo e uno spazio determinati: come si trattasse di una riserva da rispettare secondo i parametri della correttezza politica; oppure da aggirare per snobismo; o ancora da interpretare come cerchio esoterico o *playground* generazionale. In ogni caso, non uno spazio da abitare quotidianamente.

Per ragioni analoghe, scelgo di non prendere qui in esame (non in modo prioritario, almeno) altre forme di narrazione realistica compatibili con la tematica ecologica, o da questa direttamente ispirata: per esempio i romanzi in cui l'ambiente naturale ha un rilievo decisivo nello stabilire il sistema di valori e relazioni (e in alcuni casi anche una *allure* stilistica), come nel caso del già citato *Otto montagne* (2016) di Cognetti o del *Moro della cima* (2022) di Malaguti;¹³ oppure, sul versante della *non fiction*, i reportage (uno dei libri migliori di questo genere usciti recentemente in Italia è *L'altro mondo* (2021) di Fabio Deotto)¹⁴ e le cronache, che spesso esprimono dirette istanze di denuncia. Per ragioni diverse, legate più al tema nel primo caso e più al genere nel secondo, queste opere possono attirare ancora quel pregiudizio di settorialità a cui si alludeva. L'impegno, l'*engagement* civile espresso in particolare da questo secondo tipo di scritti, non è affatto accessorio nella letteratura ecologica. Senonché, in questo sintagma – letteratura ecologica – occorre dare pieno valore non solo all'aggettivo, ma anche al sostantivo: la letteratura raggiunge il suo massimo potenziale quando manifesta un confronto e al limite un conflitto di istanze, non quando ne conferma una sola, per quanto degna del più grande credito. Tale dialettica si attua, più o meno efficacemente, nei romanzi di cui parleremo.

Gli argomenti qui discussi richiamano, per vari aspetti, le note considerazioni che Amitav Ghosh ha affidato al saggio *La grande cecità*,¹⁵ tra i punti di riferimento obbligati in materia di letteratura e ecologia. Ghosh recupera le categorie di *riempitivo* e *svolta*, impiegate da Franco Moretti nei suoi studi sul romanzo moderno. I riempitivi mantengono la narrazione dentro i confini del quotidiano e perciò su di essi si modella la forma dell'esistenza dei personaggi borghesi; la loro funzione 'è molto simile a quella delle buone maniere tanto care ai romanzieri dell'Ottocento; sono un meccanismo concepito per mantenere sotto controllo la *narratività* della vita; per darle una regolarità, uno *stile*'.¹⁶ Assumendo il riempitivo, le 'buone maniere', come tono dominante nella rappresentazione, il romanzo moderno sposta 'l'inaudito verso lo sfondo', portando 'il quotidiano in primo piano'.¹⁷ Ora, osserva Ghosh, quel paradigma si rivela inadeguato per rappresentare gli eventi o svolte (che per Moretti si alternano appunto e si oppongono ai riempitivi) realmente determinanti e urgenti, come le conseguenze del cambiamento climatico; si tratta di eventi i cui effetti sono apprezzabili su vasta scala, producendo fenomeni che incidono sulla sussistenza di popoli interi, più che sulla vita quotidiana degli individui borghesi, corrispondenti ai personaggi del romanzo ottocentesco. È appunto questo 'uno dei molti modi in cui l'era del surriscaldamento globale sfida sia l'immaginazione letteraria sia il buonsenso contemporaneo: gli eventi climatici del

¹²Per approfondire questi aspetti rimando, nell'ambito degli studi italiani, ai lavori di Matteo Meschiari, tra i quali *La grande estinzione. Immaginare ai tempi del collasso* (Armillaria, 2019); *Tina. Storie della grande estinzione*, a cura di Matteo Meschiari e Antonio Vena (Aguaplano, 2020); e al libro di Carla Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione* (Einaudi, 2021). Le analisi e le proposte critico-teoriche di Benedetti e Meschiari, di grande interesse, tendono a concentrarsi su forme di narrazione, e ancora prima su condizioni antropologico-culturali, diverse da quelle privilegiate dal romanzo che qui definiamo *serio* o *borghese*, nel senso chiarito. Qui invece stiamo cercando di riflettere sul modo in cui proprio il romanzo *serio* può rimettere in gioco le sue prerogative rispetto alla dimensione ecologica.

¹³Paolo Malaguti, *Il Moro della cima* (Einaudi, 2022).

¹⁴Fabio Deotto, *L'altro mondo. La vita in un pianeta che cambia* (Bompiani, 2021).

¹⁵Amitav Ghosh, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, trad. di Anna Nadotti e Norman Gobetti (Neri Pozza, 2017).

¹⁶Moretti, *Il borghese*, p. 61.

¹⁷Moretti, 'Il secolo serio', p. 698.

nostro tempo hanno un alto grado di improbabilità. Non è facile collocarli nell'universo deliberatamente prosaico della narrativa seria'.¹⁸ Se la letteratura confina nel recinto dei sottogeneri le narrazioni che hanno per tema il cambiamento climatico e le sue attuali o potenziali conseguenze catastrofiche, è perché continua a prevalere il punto di vista 'prosaico della narrativa seria', cioè concentrata sull'esistenza dell'individuo borghese. Ma 'non c'è luogo in cui le consuete aspettative della vita borghese non siano messe in discussione'; è come se 'la terra fosse diventata un critico letterario e se la ridesse di Flaubert, di Bankim e degli altri come loro, sbeffeggiando il loro sbeffeggiare gli *eventi prodigiosi* così frequenti nei romanzi popolari e nei poemi epici'.¹⁹

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 sfida, se così possiamo definirla, consiste invece nel far coesistere le 'buone maniere' con l'impensabile, nel fare entrare i contenuti ecologici all'interno del romanzo come elemento della vita quotidiana, senza con questo banalizzarli, ridurne la portata, privarli di quell'effetto di scandalo che fa dell'ecologia, secondo Mark Fisher, l'unico inciampo nella corsa al rilancio del realismo capitalista.²⁰ Occorrono 'buone storie', come sostiene Jonathan Safran Foer; ma il problema è proprio che, oltre 'a non essere una storia facile da raccontare, la crisi del pianeta non si è dimostrata una *buona* storia'; sembra infatti 'impossibile descrivere la crisi del pianeta – astratta ed eterogenea com'è, lenta com'è e priva di momenti emblematici e figure iconiche – in un modo che sia al tempo stesso veritiero'.²¹ Per questo, come scrive Zadie Smith, occorrono 'parole intime', cioè legate all'esperienza personale:

Esiste un linguaggio scientifico e ideologico per indicare ciò che sta succedendo al clima, ma di parole intime ce ne sono ben poche. È così strano? Le persone colpite da un lutto tendono a usare espressioni eufemistiche; e così fa chi si sente colpevole o si vergogna. Il più malinconico di tutti gli eufemismi è: 'Ormai è normale'. Ormai è normale, penso, mentre un vecchio albero di pero, mezzo sommerso dall'acqua, perde la presa sul terreno e cade di traverso. La linea ferroviaria verso la Cornovaglia viene distrutta dalle piogge: ormai è normale. Non riusciamo neanche a dirci la parola *anormale* ad alta voce: ci ricorda com'erano le cose prima. Meglio dimenticarcelo, invece, cos'era normale in passato: il fatto che le stagioni si susseguissero una all'altra, con un fascino delicato che apprezzavano solo i poeti.²²

Sei romanzi (2012–2023)

Gli scrittori italiani contemporanei hanno trovato finora quelle storie, quelle parole? È possibile che la ricerca del *Great Anthropocene Novel* italiano sia destinata, per ora, a restare frustrata. Ma non mancano, come accennato, i tentativi di conciliare trama borghese o racconto del sé con le relazioni ecologiche. Nelle pagine seguenti, verranno discussi in questa prospettiva i sei romanzi del corpus individuato.

Alessandra Sarchi, *Violazione*

In *Violazione* di Sarchi, i due protagonisti della storia, Alberto e Linda Donelli, cercano di modellare la loro vita in comune in base a un desiderio di natura, che pensano di appagare comprando una

¹⁸Ghosh, *La grande cecità*, p. 34.

¹⁹Ibid., pp. 34–35.

²⁰Mark Fisher, *Realismo capitalista*, trad. di Valerio Mattioli (Nero Editions, 2018).

²¹Jonathan Safran Foer, *Possiamo salvare il mondo, prima di cena. Perché il clima siamo noi*, trad. di Irene Abigail Piccinini (Guanda, 2019), pp. 20–21.

²²Zadie Smith, 'Elegia per le stagioni di un paese', trad. di Martina Testa, in *Racconti del pianeta Terra*, a cura di Niccolò Scaffai (Einaudi, 2022), p. 271.

casa in campagna, a pochi chilometri da Bologna: il luogo ideale per crescere i figli e purificarsi dalle tensioni quotidiane. Ma quel desiderio è il frutto di un'idea 'indefinita' e idillica della natura: 'il verde nella testa di Alberto si mescola al concetto indefinito di campagna, al ricordo tedioso dell'infanzia';²³ la ricerca della casa, a cui Alberto è spinto da Linda, dipende più dalla nostalgia di lei per la dimora della sua infanzia, 'una semplice casa con giardino', che non da un'istanza ambientalista. Alberto da parte sua, deluso dalla sua esperienza proprio nel settore dell'Ambiente per il quale lavora, pensa che la 'dicotomia sviluppo umano – rispetto dell'ambiente' sia 'la contraddizione feroce in cui si dibatteva l'umanità fin dal suo esistere, fra una tregua e l'altra'. 'Il possesso del verde, anche quello della propria casa' – prosegue a raccontare il narratore, focalizzando i pensieri di Alberto – 'aveva a che fare molto più di quanto la gente non volesse ammettere con tangenziali, centri commerciali, lottizzazioni'.²⁴ Un desiderio per contrasto, indotto dalla stessa speculazione e degrado, cui solo i privilegiati s'illudono di sottrarsi. 'L'ecologia è una battaglia persa. Il verde è un'illusione', sentenza ancora Alberto.²⁵

La *Natura* nel romanzo, infatti, è tutt'altro che irenica e consolatoria: è eloquente l'epigrafe leopardiana che Sarchi premette al romanzo, tratta dal *Dialogo della Natura e di un islandese* ('Io sono quella che tu fuggi', 'La Natura?', 'Non altri'). La stessa *Natura* che Linda invoca davanti allo specchio, osservando sul suo viso e tra i capelli i segni del tempo.²⁶ Lettrice di Jakob von Uexküll, cioè l'*inventor* del concetto di 'ambiente' (in tedesco: *Umwelt*),²⁷ Linda studia neurologia ed è interessata alle connessioni fra interno ed esterno, fra la mente e gli stimoli che ne provocano le reazioni sinaptiche. La relazione con l'ambiente è, anche per questo, la forma attraverso cui si esprime la sua condizione personale e sociale.²⁸ Ciò non la preserva dall'artificio e dall'ideologia del *naturale*, cui a sua volta la donna oppone un'immagine astratta:

L'indecisione di Alberto e i suoi scrupoli nella ricerca di materiali erano stati assecondati fino a un certo punto da Linda, che non era disposta a mettersi nel bagno una ceramica grigia – d'accordo, grigio-perla – solo perché si era rivelata quella capace di indurre minor dispersione termica, quella con il più basso contenuto di piombo, quella più dura al graffio, insomma degna della colata lavica che nell'aspetto, almeno, voleva emulare. Ma Linda con quel color fumo appiccicato alle pareti, in bagno, non poteva nemmeno pensare di entrarci. Voleva la natura, non una grotta.²⁹

Illusorio, anzi ingannevole, è soprattutto l'impegno ecologico del proprietario della casa che la coppia vuole acquistare: Primo Draghi, che in apparenza gestisce una fattoria ('I Cinque Pini'), dedicandosi in realtà a un'impresa edile responsabile di gravi danni al territorio. Ai due poli ideali della storia vi sono l'opera dell'uomo e quella della natura, alternative l'una all'altra ma non semplicemente contrapposte. Se la violazione degli equilibri naturali provoca nei protagonisti un malessere esistenziale, questo non si traduce in denunce e moralismi. Al contrario, il desiderio di natura che i personaggi avvertono non nasconde i limiti dell'ideologia ecologica, che si scopre velleitaria rispetto a un'esperienza fatta di inevitabili attriti:

'Ma è vero quello che ho sentito dire, che non c'è più nessuno che coltiva la terra da queste parti?' chiese Alberto.

'Non ne sono rimasti molti, è vero. Una volta ci voleva coraggio a vivere qui, bisognava avere qualcosa da fare, o un posto da cui scappare, come i miei dal Molise. Adesso ci vogliono solo soldi. In ogni caso la gente che viene a stare qui, in genere, non capisce niente di terra. Poi ci sono quelli delle gite domenicali, gente invasata che s'improvvisa a coltivare i campi?'

²³Sarchi, *Violazione*, p. 65.

²⁴Ibid. p. 69 (da cui sono tratti gli ultimi passi citati).

²⁵Ibid., p. 71.

²⁶Ibid., p. 57.

²⁷Jakob Von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, a cura di Marco Mazzeo (Quodlibet, 2010).

²⁸Come scrive Riccardo Donati, al centro del romanzo è 'il tema cruciale della difficile triangolazione tra individuo, sfera familiare e sfera collettiva, tre realtà che sempre più faticano a coesistere e fare sistema' ('La grande astrazione. Su *Violazione* di Alessandra Sarchi', in *Ecosistemi letterari*, a cura di Nicola Turi, p. 163).

²⁹Sarchi, *Violazione*, p. 221.

‘Mondoverde’, ribatté Alberto, stavolta con maggiore sollecitudine.

‘Esatto’.

‘Qualcosa fanno anche loro, provano a considerare la terra in una prospettiva comunitaria’.

‘Dammi retta. Sono ecologisti della domenica. Non hanno idea di quello che fanno’.³⁰

Il romanzo diviene così la rappresentazione di un continuo, inevitabile conflitto tra la terra e la storia (persino l’antica via Emilia è la traccia di una violenza ai danni del paesaggio), tra la casa – *oikos* personale – e l’ambiente – *oikos* comune – modificato per costruirla. Rispetto alle dicotomie su cui si fonda il sistema del romanzo, la possibilità di una conciliazione viene intravista da Alberto solo nella dimensione geologica, nella regressione a materia pura in cui mente e terra sono riducibili al minimo comune denominatore:

La strada è stretta, piena di curve. La terra è stata scavata per ottenere quel passaggio sul fianco della collina, il muro su entrambi i lati contiene a stento la pressione di sassi e rocce. Alberto trova il punto che voleva vedere. Rallenta mentre costeggia un tratto interamente fatto con blocchi di selenite, luccicante, smerigliata e tagliata a rettifilo. Una scorza della crosta terrestre portata in superficie. Alberto ama quel gesso cristallino come uno specchio, gli piace pensare che è il risultato di grandi pressioni sui fondali oceanici, tempi geologici. [...] Alberto fa scorrere una mano sui microcristalli in superficie, fragili e pieni di luci argentate. I quarzi, che assomigliano a scaglie di pesce, con un po’ di sforzo si lasciano sfogliare e aprire, una scaglia sotto l’altra. [...] È la terra che partorisce forme elaborate e ordinate geometricamente, o è il cervello dell’uomo che ha bisogno di scoprire nelle formule le meraviglie fisiche della trasparenza? E per di più si tratta della stessa materia: il cervello è un accumulato di carbonio attraversato da ossigeno, molle e spugnoso anziché lucido e resistente come il quarzo.³¹

Francesco Pecoraro, *La vita in tempo di pace*

Anche il romanzo di Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, è impostato su una serie di opposizioni e polarità, la più importante delle quali è proprio quella tra natura e cultura.³² Consapevole che la legge darwiniana che governa la natura, e quindi gli uomini, è basata sul principio dell’affermazione del più forte, il protagonista del romanzo, Ivo Brandani, cerca attraverso la cultura una via per evadere da questa meccanica. Nell’architettura, di cui coglie il valore osservando la struttura semplice e tesa del Forth Bridge in Scozia,³³ crede di trovare il principio, la disciplina che possa dare una forma al mondo. Ma è proprio l’esperienza del mondo, o meglio dei fatti e delle condizioni storico-sociali del secondo Novecento italiano, che il protagonista vive o rievoca, a convincerlo del fallimento di un’idea che si rivela utopica. Divenuto ingegnere, Ivo constata come tra natura e cultura non sia possibile alcuna virtuosa alleanza; la seconda non può controllare la prima, non può temperare la necessità darwiniana che si impone sugli uomini e ne condiziona le azioni e le opere. Non c’è ordine che possa contenere il disordine, limitare l’entropia che è il solo principio trionfante. Se la dinamica è questa, non può che sfociare in un esito disastroso per l’uomo stesso; e in effetti il destino individuale di Ivo Brandani (che precipita letteralmente verso la catastrofe) e quello comune sono orientati all’apocalisse, di cui si vedono i segni evidenti nella distruzione di ecosistemi e nell’alterazione del clima:

‘Il mare è grande, i pesci non finiranno mai’, pensavamo. Invece no, *sono finiti* . . . Insomma, ci manca poco, ma noi tutti facciamo finta che le cose non stiano così . . . Perfino Nereas, che quando non prende nulla dice ‘quest’anno poco pesce!’, finge che ce ne siano ancora, ma lo sa anche lui che la partita è chiusa: la vita in questo mare non c’è quasi più e quella che è rimasta viene tirata a riva in quantità sempre maggiori . . . Non avrei mai creduto che alla mia generazione sarebbe toccato di vedere la Fine del Mare.³⁴

³⁰Sarchi, *Violazione*, pp. 146.

³¹Ibid., pp. 97–98.

³²Si veda Luisa Bianchi, ‘*La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro. Lo spazio come scontro di natura e cultura’, in *Ecosistemi letterari*, a cura di Nicola Turi, pp. 177–94.

³³Sul valore del ponte nel libro di Pecoraro si veda Emanuela Carbé, ‘Ponte e porta: spazi di transito nella narrativa di Francesco Pecoraro’, in *Geografie della modernità letteraria: Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD*, a cura di Siriana Sgavichia e Massimiliano Tortora (Edizioni ETS, 2017), pp. 563–70. All’origine del tema c’è Georg Simmel, *Ponte e porta. Saggi di estetica*, a cura di Andrea Borsari e Cristina Bronzino (ArchetipoLibri, 2012).

³⁴Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, p. 105.

Se tra i connotati identitari di una civiltà italiana c'è la relazione tra natura e cultura, tra natura e arte, che si esplica nell'idea stessa di paesaggio, il romanzo di Pecoraro rovescia quei presupposti, o per lo meno nega la loro attuabilità rivelandone il lato utopico. Come già nella letteratura del Novecento, il discorso ecologico diviene perciò figura di un discorso che è innanzitutto politico e che si vuole esemplare, proponendosi come chiave di una lettura complessiva (e negativa) del presente attraverso la Storia:

Il futuro si è deteriorato, sembra che non ci attenda niente di buono, su questo sono tutti d'accordo, quando ero piccolo non era così: il futuro aveva qualche problema, ma complessivamente era radioso, lucente, interplanetario, interstellare, intergalattico, trans-spazio-temporale ... Ora i film di fantascienza li girano nelle fabbriche abbandonate, è tutto uno sfasciume post-atomico & inselvaticato, in attesa dei germi di una rinascita che immancabilmente si intravede alla fine del film ... Lo sappiamo tutti che il presente non porta da nessuna parte, ma giorno per giorno si va avanti lo stesso, come storditi ... I segnali non mancano: le barriere coralline che sbiancano e muoiono un po' ovunque, la presenza dei micro-organismi marini che diminuisce drasticamente, milioni di molluschi defunti sulle spiagge, all'improvviso, ciclicamente, nessuno ne conosce le cause, lo stesso succede ai pesci di certi fiumi d'Asia ...³⁵

Nel brano appena letto, Pecoraro evoca uno scenario apocalittico, richiamando direttamente l'immaginario catastrofico e distopico del cinema contemporaneo, cui anche la letteratura attinge. Lo scopo non è però quello di riprodurre tale immaginario, ma di riconoscergli un valore emblematico: l'accentuazione del senso della fine si lega alla consapevolezza prima di tutto politica, cioè l'esaurimento di una concezione progressiva della Storia, espresso dalla stessa costruzione del romanzo. Nella *Vita in tempo di pace* si alternano infatti due linee narrative: nei capitoli pari si sviluppa il monologo in prima persona del protagonista, in attesa del volo di ritorno da Sharm el-Sheik, il 29 maggio 2015; nei capitoli dispari vengono ripercorsi in terza persona gli snodi decisivi della vita di Ivo Brandani, allineati in una sequenza cronologica rovesciata, che retrocede fino ai momenti che hanno preceduto il suo concepimento. Questa stessa struttura suggerisce, se non proprio lo svuotamento, l'ingorgo del tempo storico-biografico, a cui si pone come alternativa la lunga durata del tempo geologico; l'interesse preminente nel romanzo (e in generale nell'opera di Pecoraro) per il racconto degli spazi può dipendere perciò dalla sfiducia nel senso del tempo individuale e sociale, subordinato al tempo profondo che proprio negli ambienti, nelle 'geografie' si sviluppa e incide.

Leonardo G. Luccone, *La casa mangia le parole*

Il romanzo di Luccone, *La casa mangia le parole*, è uscito nell'autunno del 2019, pochi mesi prima che la pandemia si manifestasse. Concepito sull'orlo di quella specie di apocalisse, il libro ha a che fare con la crisi, generale e ambientale; ed è infatti così, 'romanzo sulla crisi' che Luccone ha suggerito di definirlo, più e meglio che 'romanzo borghese', nell'ambito di una intervista per *Minima&Moralia* del maggio 2020:

Penso che il collante sia dato dalla ragione della messa in scena. L'incapacità di reagire al rombo dell'umanità, incapacità di stare soli e in silenzio. L'essere inermi di fronte al *fuori-controllo ambientale*. L'impassibilità con cui si frullano via pezzi della propria esistenza. Quanto siamo incapaci di stare sulla Terra come unico corpo. Non ho mai pensato che un virus potesse fermare così il mondo, ma penso che a breve la crisi ambientale ci costringerà a comportamenti compatti, da *branco umano* finalmente.³⁶

La casa mangia le parole è un romanzo polifonico e policentrico, la cui struttura dipende in parte anche dalla genesi stratificata che lo caratterizza. Una parte è stata scritta riprendendo gli appunti presi nel 2010 dall'autore (lui stesso ambientalista) su un quaderno di Ecologia agraria (materia che

³⁵ibid., p. 147.

³⁶Liborio Conca, 'La casa mangia le parole: una conversazione con Leonardo G. Luccone', *Minima&Moralia*, 8 maggio 2020, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/la-casa-mangia-le-parole-intervista-luccone/> [ultimo accesso 29 settembre 2024].

Luccone ha studiato negli anni Novanta). La componente ecologica nel romanzo è esplicita; tra i protagonisti c'è infatti il personaggio di Moses Sabatini, impiegato della ditta Bioambiente. Moses scrive memorie e riflessioni sulla natura e l'ecologia, contenute in un Faldone di cui il libro riproduce alcune pagine, inframmezzate alla narrazione principale, che – pur con varie anacronie – procede lungo una linea temporale netta, che va dalla fine del 2011 alla fine del 2012/inizio 2013. Nel Faldone si trova anche una delle giustificazioni del titolo, che insiste sulla relazione tra le parole e la realtà:

Per manipolare la realtà basta manipolare le parole. Piano, piano. È così che fanno. Controllano il significato delle parole e dopo un po' le persone usano le parole che dicono loro, come meccanismi truccati. Noi a casa avevamo un gruzzoletto di parole tutte nostre.

Voglio rivestire di parole il cambiamento climatico; se abbiamo deciso di non cambiare il nostro futuro almeno voglio riscriverlo >>> COPIALO PURE NEL LIBRO.³⁷

Nel Faldone, come mostra questa citazione, Moses dialoga con sé stesso, aggiungendo commenti alle proprie riflessioni, concepite come parti di un libro da scrivere (Luccone vi ha riversato la propria stessa esperienza di editor e agente editoriale, componendo tra l'altro delle finte ma credibilissime lettere di rifiuto da parte di funzionari editoriali – da Einaudi a Codice edizioni – alla proposta del libro di Moses, che si sarebbe intitolato *Questo mondo che respira*). Le note di Moses stabiliscono una sorta di controcanto alle frasi del libro ecologico che sta scrivendo; non ne smentiscono il contenuto, né vogliono rovesciarlo o confutarlo sul piano assiologico. Il problema non riguarda ciò in cui Moses crede – il suo ambientalismo è autentico, il credito non è simulato – bensì il modo di trasmettere i contenuti attraverso le parole. In questo senso, il romanzo è un'efficace *mise en abyme* della stessa ecologia letteraria, con le qualità e i problemi critico-teorici cui deve far fronte. Perciò la dialettica del Faldone riguarda la costruzione del discorso ecologico, dello *storytelling*, di cui pure Moses deve occuparsi per la Bioambiente:

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

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

CHE NOIA!

[...].

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

TAGLIA TUTTO PURA MERDA

Noi della Bioambiente rappresentiamo il grado più alto della coevoluzione tra ricerca e cultura [Mamma mia che cazzata. Imposizione di Fauci].³⁸

Fauci – nome parlante che richiama l'atto del 'mangiare' cui allude il titolo – è il titolare dell'azienda di Moses, nonché figlio di un potente costruttore, fondatore dell'impresa Ingegneria Italia, che dagli anni Settanta aveva condizionato pesantemente la politica urbanistica di Roma. La memoria va all'"Ente per la Purificazione dell'Atmosfera Urbana dei Centri Industriali' e al suo Presidente, l'ambiguo ingegner Cordà, per il quale lavora il protagonista della *Nuvola di smog* (1958) di Italo Calvino,³⁹ che ha proprio l'incarico di curare il periodico aziendale *La Purificazione* e di trasmettere un'immagine positiva ed efficiente dell'attività (*storytelling* ante litteram). Il *greenwashing* di Fauci junior passa innanzitutto attraverso la visione che le storie possono esprimere:

'Il mondo è le sue storie. Il nostro lavoro è fatto di storie'.

'Non dobbiamo vendere i nostri prodotti, le nostre abilità . . . quello lo fanno tutti. Non dobbiamo nemmeno vendere la nostra immagine, e qui entriamo nella parte nuova. Dobbiamo trasmettere la nostra visione del mondo, e questa deve essere la migliore possibile perché deve diventare quella del pubblico.'⁴⁰

³⁷Luccone, *La casa mangia le parole*, p. 96.

³⁸*Ibid.*, p. 118.

³⁹Italo Calvino, *La nuvola di smog-La formica argentina* (Einaudi, 1965).

⁴⁰Luccone, *La casa mangia le parole*, p. 136.

Attraverso la struttura polifonica del romanzo si sviluppa così una critica del discorso ecologico nelle sue derive e strumentalizzazioni, che ne fanno elemento cardine di una crisi complessiva, riflessa nelle relazioni sociali come in quelle familiari (motivo ricorrente di questi romanzi, e non solo di questi, è la famiglia come *ecosistema di relazioni*, nella cui crisi si rispecchia quella globale). Insieme a Moses e Fauci, infatti, protagonisti della storia sono i componenti della famiglia De Stefano, il padre (anche lui impiegato della Bioambiente), la madre e il figlio Emanuele, che soffre di dislessia (la *casa*, l'ambiente domestico in crisi gli ha letteralmente *mangiato* le parole). Sarà proprio Emanuele il personaggio-chiave dell'ultimo tratto del romanzo, figura di espiazione in presenza di un disastro reale.

Chiara Mezzalama, *Dopo la pioggia*

Dopo la pioggia di Mezzalama colloca la più classica trama del romanzo borghese in una situazione di distopia a bassa intensità, costruendo una narrazione che si avvicina alla *climate fiction*, privata però della componente predittiva che si trova ad esempio in *Qualcosa, là fuori* (2016) di Bruno Arpaia.⁴¹ Il romanzo di Mezzalama è ambientato a Roma, che sempre più spesso si configura come scenario ideale di apocalissi quotidiane, tra letteratura (pensiamo a *Cinacittà* (2008) di Tommaso Pincio)⁴² e cinema (come nella recente pellicola di Paolo Virzi, *Siccità* (2022)).⁴³ Confluiscono, in questa rappresentazione, l'immagine tradizionale (e letteraria) della capitale come luogo di erosione dei valori e quella attuale di una Roma dissestata sul piano sociale, urbanistico e anche ambientale. Il referente del disastro raccontato nel romanzo è proprio il dissesto idrogeologico, principale innesco delle vere catastrofi ambientali che caratterizzano l'Antropocene italiano.

Protagonisti del romanzo sono Ettore ed Elena, una coppia in crisi, con due figli ancora adolescenti. Le prime pagine descrivono le crepe dell'edificio matrimoniale, il cui collasso è – perfino con troppa evidenza – figura del disastro che sta per abbattersi sui personaggi e sull'intera città: 'Qualcosa si era perso per sempre nel rapporto tra gli umani e il pianeta che li ospitava, lo sentiva chiaramente mentre la pioggia continuava a martellare [...]. Si ricordò degli scontri con Ettore. Ettore che esplodeva appena veniva toccato sul vivo'.⁴⁴ In effetti, nell'esprimere il legame tra la dimensione personale e la condizione generale, il libro pecca di qualche eccesso didascalico:

Accese la radio. Uragani, terremoti, incendi, guerre, epidemie stavano mettendo a soqquadro il mondo mentre un politico qualsiasi si diceva tremendamente preoccupato per le alleanze di governo e la perdita dell'identità nazionale. Come aveva potuto ridursi così l'umanità? Non meritava forse di sparire dalla faccia della Terra per la sua idiozia?⁴⁵

'È tutta colpa del global warming, delle troppe particelle di CO₂ nell'aria' disse Susanna togliendosi le cuffie, 'la temperatura globale del pianeta sta aumentando. L'aria calda trattiene più vapore acqueo dell'aria fredda, perciò nei posti secchi farà più caldo e in quelli umidi poverà di più. I fenomeni climatici si stanno estremizzando'.⁴⁶

Elena lavora come interprete (ha partecipato in questa veste alla Conferenza sul clima di Parigi, nel 2015) e traduttrice: si sta dedicando a *The Mushroom at the End of the World* (2015) di Anna Lowenhaupt Tsing, uno dei libri di riferimento nella biblioteca dell'Antropocene, davvero tradotto in italiano da Gabriella Tonoli nel 2021.⁴⁷ Ettore è socio di un'impresa di costruzioni – anche questo è un ruolo tipico,

⁴¹Bruno Arpaia, *Qualcosa, là fuori* (Guanda, 2016).

⁴²Tommaso Pincio, *Cinacittà* (Einaudi, 2008).

⁴³*Siccità*, dir. da Paolo Virzi (Italia, 2022). Quasi identico il titolo di un romanzo ancora più recente di Guido Conti, *La siccità* (Bompiani, 2023), che non ha tuttavia legami con il film di Virzi, evocando semmai quella stessa corrispondenza tra l'aridità del paesaggio e dell'esistenza che caratterizzava l'omonimo racconto di un grande scrittore del Novecento, Romano Bilenci.

⁴⁴Mezzalama, *Dopo la pioggia*, p. 80.

⁴⁵Ibid., p. 26.

⁴⁶Ibid., p. 72.

⁴⁷Anna Lowenhaupt Tsing, *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, trad. di Gabriella Tonoli (Keller, 2021).

come suggeriscono gli esempi fin qui visti, nel romanzo ecologico italiano – responsabile di aver edificato su terreni esposti al rischio di inondazioni, nella ‘assurda convinzione che le catastrofi naturali non rientrano nei piani di sviluppo’.⁴⁸ Ettore lo sa, e sa di essere in malafede; il romanzo fa percepire il conflitto interno alla coscienza dei personaggi, anche se la voce autoriale vi risuona con troppa evidenza, imponendosi come una specie di Super Io ecologico: ‘Ovunque nel mondo stava accadendo l’esatto contrario: le catastrofi erano diventate eventi ciclici ai quali gli umani avrebbero dovuto adeguarsi il più rapidamente possibile. E invece continuavano a far finta di niente’.⁴⁹ La trama conferma puntualmente la diagnosi: dopo un periodo di prolungata siccità, infatti, le piogge torrenziali causano improvvisi allagamenti, l’Isola Tiberina è sommersa, a Ponte Milvio il Tevere straripa (anzi ‘esonda’, come si legge, con una punta di impaccio saggistico-giornalistico, nel romanzo), nel terreno marcito si spalancano voragini. La catastrofe trascina con sé l’onda lunga dell’archetipo, cosicché l’alluvione romana finisce per essere anche una versione domestica del grande diluvio, con i suoi effetti trascendentali ed espiatori. Ettore confessa ad Iroko (un curioso personaggio, emigrata dal Giappone in seguito al cataclisma di Fukushima) le proprie colpe (‘Ho tradito mia moglie, da qualche giorno soffro di momenti di afasia, lavoro per una società di costruzioni fondata da mio padre, che considera il cambiamento climatico un’ottima speculazione’).⁵⁰ La famiglia non si ricompone, ma Elena trova in un altro amore la via per accedere a una nuova relazione con la natura, descritta infine in un idillio fusionale che non riesce a evitare qualche concessione all’ideologia della natura idillica:

La notte vado a camminare nel giardino. Ascolto le rane che cantano nello stagno, osservo meravigliata le lucciole che volano a grappoli tra l’erba alta che profuma di terra e acqua, alzo gli occhi verso le stelle mentre un vento leggero fa mormorare le foglie degli alberi da frutto. Il faggio rosso è sempre lì, fiero e forte, mio protettore. Tutta questa bellezza mi sconvolge, sento l’umidità del suolo sotto i piedi nudi, mi sento parte di questo giardino, del mondo, dell’universo. Sono viva.⁵¹

Paolo Giordano, *Tasmania*

Anche il romanzo di Giordano fa riferimento alla Conferenza di Parigi, dove il protagonista, ampiamente ispirato alla figura empirica dello scrittore, si è fatto inviare dal giornale con cui collabora. Come il suo personaggio, anche Giordano si è conquistato una posizione non immeritata come divulgatore scientifico e autore di reportage; i suoi articoli sulla pandemia, riuniti nella ‘Vela’ Einaudi intitolata *Nel contagio* (2020),⁵² sono stati fra i contributi più sensati prodotti in quel periodo. È anche investendo quel credito che Giordano e il suo editore hanno costruito un libro ambizioso (il modello palese è *Atlante occidentale* (1985) di Daniele Del Giudice),⁵³ che fin dalla prima pagina mette in luce, con una certa onestà, un elemento psicologico-letterario che è alla base della passione per l’apocalisse nella cultura pop:

Forse sta lì tutta la fissazione di alcuni di noi per i disastri incombenti, quell’inclinazione verso le tragedie che scambiamo per nobile, e che costituirà, credo, il centro di questa storia; nel bisogno di trovare a ogni passo troppo complicato della nostra vita qualcosa di ancora più complicato, di più urgente e minaccioso in cui diluire la sofferenza personale. E forse la nobiltà, in tutto questo, non c’entra davvero niente.⁵⁴

Nel caso del protagonista, la sofferenza personale deriva dalla mancata paternità e dalla crisi di coppia: un evento, anzi un non evento, che provoca un inceppamento nel senso del tempo e un azzeramento dell’idea di futuro, cui il narratore reagisce appassionandosi alla ricerca dell’evento assoluto e ultimo, l’apocalisse appunto – climatica e soprattutto atomica. Il narratore vuole infatti scrivere un saggio sulle esplosioni atomiche di Hiroshima e Nagasaki, marche temporali dell’Antropocene (come si è

⁴⁸Mezzalama, *Dopo la pioggia*, p. 55.

⁴⁹Ibid.

⁵⁰Ibid., p. 107.

⁵¹Ibid., p. 213.

⁵²Paolo Giordano, *Nel contagio* (Einaudi, 2020).

⁵³Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale* (Einaudi, 1985).

⁵⁴Giordano, *Tasmania*, p. 5.

visto, anche nel romanzo di Mezzalama il disastro atomico, quello di Fukushima, ha un rilievo nella storia). Ma sono molte le crisi contemporanee evocate nel romanzo, dal terrorismo alle derive della politica trumpiana. Il senso della fine, come spesso avviene nella letteratura sui temi che qui ci interessano, è anche la risposta alla fine del senso. Se per i personaggi di *Dopo la pioggia* il libro-faro era quello di Tsing, per il protagonista di Giordano è un'altra opera di culto come *Collasso* di Jared Diamond, più volte citata nel romanzo.⁵⁵ Un personaggio-chiave è quello del climatologo Novelli, esperto della formazione delle nuvole, con cui il protagonista entra in amicizia dopo averlo contattato per un'intervista; il titolo è ispirato proprio a un'osservazione dello scienziato, al quale viene chiesto dove cercherebbe rifugio 'in caso di apocalisse' (titolo della prima parte del romanzo):

In Tasmania. È abbastanza a sud per sottrarsi alle temperature eccessive. Ha buone riserve di acqua dolce, si trova in uno stato democratico e non ospita predatori per l'uomo. Non è troppo piccola ma è comunque un'isola, quindi più facile da difendere. Perché ci sarà da difendersi, mi creda.⁵⁶

Novelli, che incarna l'autorevolezza scientifica e la consapevolezza della crisi climatica, non è tuttavia un personaggio positivo: arrogante, narcisista, maschilista, politicamente scorretto, è per certi versi un antagonista del narratore. Personaggi come Novelli e come lo stesso protagonista si sottraggono alle strutture assiologiche che irrigidiscono il sistema dei personaggi in alcuni degli altri romanzi di cui abbiamo parlato. Ma non ne compensano altri difetti di scrittura e di costruzione, entrambe tendenti all'opacità.

Paolo Di Paolo, *Romanzo senza umani*

Dall'alto di una collina, tre cacciatori e i loro cani si dirigono verso il paese nella pianura sottostante; qui, fra i tetti spioventi, i ponti, i sentieri coperti di neve bianchissima, risaltano gli specchi d'acqua ghiacciati su cui appaiono in lontananza piccole figure umane: pattinano, tirano una slitta, giocano con gli strumenti ancora oggi usati in sport invernali come l'hockey e il curling. Questa è la descrizione di uno dei quadri più famosi di Bruegel il Vecchio, *Cacciatori nella neve* (1565). Personaggi, animali e alberi raffigurati nel dipinto appaiono sulla copertina dell'ultimo libro di Di Paolo, *Romanzo senza umani*, racchiusi in toppe di colore che li illuminano come frammenti di una storia da ricomporre. È proprio questo che cerca di fare il protagonista, Mauro Barbi: mettere insieme i pezzi di una vicenda collettiva e insieme ricostruire il mosaico della propria esistenza. Mauro è infatti uno storico e si interessa agli effetti della cosiddetta piccola glaciazione sulla vita quotidiana degli abitanti della regione del Lago di Costanza, nel sedicesimo secolo. Mentre lavora e viaggia, alla ricerca di elementi per i suoi studi, interpella le persone – amici, compagne – che hanno contato nel suo passato.

Il clima e i suoi cambiamenti sono dunque al centro del libro, che tuttavia non è un esempio di *climate fiction*. A Di Paolo infatti non interessa immaginare scenari predittivi, né tanto meno collocarsi nel filone distopico ('Scusami, però le distopie' sbotta il protagonista 'hanno veramente rotto i coglioni! Non c'è romanzo, non c'è serie tv che non abbia a che fare con una vicenda collocata in un futuro minaccioso. Basta!').⁵⁷ Il titolo del libro non allude all'estinzione del genere umano (al tema fa eco l'avvertenza stampata sul frontespizio del volume: 'Questo romanzo non è prodotto da un'intelligenza artificiale'), ma alla possibilità di immaginare una storia più grande. Nel dormiveglia, il protagonista può contemplare 'la possibilità di non esserci', di 'escludere l'umano' rifiutando l'idea che il pianeta sia solo 'il palcoscenico di chi, in una certa era, lo abita'.⁵⁸

Il tempo si dilata – e a meno che non ci si rassegni a inseguire con i piedi per terra i fenomeni che la natura offre all'indagine, diventa impossibile, nell'astrazione, non collegarli fra loro; non ricondurre il visibile dell'attuale all'invisibile di epoche anteriori, a trasformazioni immense, alla comparsa e scomparsa di forme di vita.⁵⁹

⁵⁵Jared Diamond, *Collasso. Come le società scelgono di morire o vivere*, trad. di Francesca Leardini (Einaudi, 2005).

⁵⁶Giordano, *Tasmania*, p. 100.

⁵⁷Di Paolo, *Romanzo senza umani*, p. 130.

⁵⁸Ibid.

⁵⁹Ibid.

Ma forse il significato della condizione *senza umani* si capisce meglio pensando ancora al quadro di Bruegel: nessun volto vi è ritratto, nessun carattere individuale viene fissato, eppure il pittore riesce a raccontare la totalità che include animali e piante in un paesaggio cristallizzato proprio dalla piccola glaciazione cinquecentesca:

Centinaia di specie vegetali che godono delle sponde fertili. Uccelli che si incrociano in un cielo diviso fra tre Stati nazione dai confini invisibili. Enormi pesci siluro, lucci, salmerini, anguille. Molluschi e gasteropodi. Lontre e musoragni acquaioli. Umani che si sono dati il cambio a riva [...] posizionati come pedine di un gioco da tavolo mentale, come personaggi di un presepe o di un quadro dipinto da Bruegel [...]. Conta l'insieme, conta la folla di chi ha abitato il paesaggio. Bisognava che ci fossero *tutti*.⁶⁰

È un brano cruciale, perché fa capire che il romanzo senza umani è in realtà gremito dalle presenze di specie che convivono con le generazioni dei nostri simili passate sulla Terra.

Mauro Barbi si interessa alle microstorie dei personaggi di cui segue le tracce attraverso i secoli, ma la sua indagine procede di pari passo con la ricerca di un senso per il proprio passato: la folla convocata nel gioco mentale di Mauro include infatti anche gli abitanti del suo *paesaggio* esistenziale. Così il romanzo assume anche i tratti di un'inchiesta sulla memoria degli affetti perduti, sull'impossibilità di condividere con gli altri un ricordo comune, se non nella versione che ci tramandiamo come storici di noi stessi. L'ambiente e l'archivio, i due spazi emblematici in cui si muove il protagonista, finiscono perciò per rispecchiarsi, così come gli obiettivi dello storico si riflettono in quelli dello scrittore. La ricerca di Mauro è, infatti, anche la ricerca di Di Paolo: problematica, consapevole.

Nelle note finali, Di Paolo cita un brano della *Grande cecità* in cui Amitav Ghosh si chiede se è possibile rendere poetico lo scioglimento di un ghiacciaio. La domanda da cui parte *Romanzo senza umani* è uguale e contraria: si può rendere poetica una glaciazione? Sì, o almeno si può farne una questione personale, si può raccontarla con *parole intime*.

Conclusioni

L'ipotesi da cui siamo partiti puntava a individuare, nell'ambito della letteratura italiana ultracontemporanea, romanzi realistici capaci di collocare l'esperienza vissuta nel contesto delle relazioni generali di cui l'Antropocene è tema e modello. Nel corso della ricerca, sono emersi piuttosto esempi opposti: narrazioni, cioè, in cui la crisi ambientale diviene elemento di una crisi esistenziale, ideologica, familiare – con eccezioni parziali, specialmente nelle parti più riuscite dei libri di Sarchi, Pecoraro, Luccone, Di Paolo. Tutti gli autori e autrici del corpus hanno esperienze e conoscenze nell'ambito d'interesse; non tutti riescono a evitare l'effetto del *romanzo a tesi*. La modalità didascalica con cui la tematica ecologica viene introdotta ne fa spesso una materia più enunciata o prefigurata, che non rfigurata nella narrazione. Quel che manca è proprio la fase intermedia – nei termini di Ricœur – tra prefigurazione (adesione ai referenti) e rfigurazione (l'esperienza dei fatti rivissuta dell'individuo),⁶¹ cioè la configurazione attraverso i dispositivi narrativi che creino tensione ed esprimano attraverso la forma gli aspetti che qualificano l'Antropocene sul piano culturale e cognitivo: per esempio, il dislivello delle scale temporali, l'effetto straniante, l'intreccio multifocale.⁶² La strada, tuttavia, è stata imboccata e a scrittori e scrittrici resta

⁶⁰Ibid., p. 181.

⁶¹In *Tempo e racconto*, Paul Ricœur spiega che la rfigurazione coincide con un'esperienza dei fatti rivissuta dell'individuo; essa rappresenta l'ultima fase di un processo tripartito che comincia con l'adesione diretta ai referenti (la prefigurazione o *mimesis I*) e prosegue con la loro organizzazione narrativa (configurazione o *mimesis II*). Si vedano *Tempo e racconto* (vol. I); *La configurazione nel racconto di finzione* (vol. II); e *Il tempo raccontato* (vol. III), trad. di Giuseppe Grampa (Jaca Book, 1986–1988).

⁶²Si vedano per questi aspetti *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*, a cura di Erin James e Eric Morel (Ohio State University Press, 2020); *Narratives of Scale in the Anthropocene: Imagining Human Responsibility in an Age of Scalar Complexity*, a cura di Gabriele Dürbeck e Philip Hüpkes (Routledge, 2022). Mi permetto di rinviare, oltre al già citato *Letteratura e ecologia*, a Niccolò Scaffai, 'La memoria del disastro. Il racconto dell'Antropocene', *Griseldaonline*, 20.1 (2021), pp. 1–10, doi:10.6092/issn.1721-4777/12941.

del lavoro da fare per trasformare la tesi in racconto, l'impegno in immagini capaci di impatto. Ai critici e teorici della letteratura italiana e comparata spetta il compito, cui si è cercato di assolvere qui almeno in parte, di individuare le questioni e suggerire delle direzioni.

Disclosure Statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

ORCID

Niccolò Scaffai  <http://orcid.org/0000-0002-9192-692X>