

Nascita e sviluppo della *climate fiction* italiana: alcuni percorsi di lettura

Francesca Ippoliti

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
(francesca.ippoliti88@gmail.com)

Abstract

Negli ultimi anni, con l'aggravarsi della crisi climatica, si è diffusa sempre di più la *climate fiction*, ovvero la narrativa che ha per oggetto il cambiamento climatico e le sue conseguenze. Questo filone letterario ha origine in Nord America, ma si è diffuso anche in Europa e in Italia, innestandosi sulla tradizione secolare del racconto apocalittico. Nel presente articolo vengono discusse le principali caratteristiche della *cli-fi* italiana a partire da un *corpus* circoscritto, composto da opere di Laura Pugno, Tommaso Pincio, Tullio Avoledo, Paolo Zanotti, Antonio Scurati, Bruno Arpaia, Mauro Garofalo.

Parole chiave

Climate fiction, ecologia, apocalisse

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/737>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Nascita della *climate fiction*

All'inizio del nuovo millennio si è osservato un aumento della sensibilità ecologista, non solo nei media e nella coscienza comune, ma anche nella letteratura¹ e in particolare nella fantascienza in lingua inglese².

Il rapporto tra l'uomo e la natura è alle origini stesse della *sci-fi*, così come la propensione a rappresentare eventi catastrofici. Tuttavia, con l'aggravarsi della crisi climatica, le due prospettive – quella ecologista e quella apocalittica – sono andate gradualmente a convergere. Negli ultimi decenni, infatti, è diventato sempre più frequente che la distruzione dell'umanità venisse attribuita non solo a cause esterne (ad esempio un'invasione aliena o l'impatto con un asteroide), bensì all'intervento distruttivo dell'uomo sulla natura. A partire da questa tendenza, una nuova consapevolezza degli effetti delle attività umane sull'ambiente si è diffusa a ritmo sempre più rapido travalicando i confini di genere e approdando a fasce di pubblico differenti. Del resto, la fantascienza ben si presta all'assunzione di una prospettiva politico-sociale³ poiché in essa la componente fantastica, a differenza di quanto accade nel *fantasy*, è condizionata da quella scientifica, per cui i mondi anticipati sono plausibili e coerenti, secondo il modello discorsivo offerto dalla scienza (e sia pure di una scienza completamente inventata).

La crescita di una letteratura sempre più avvertita in termini di rischi ambientali ha fatto sì che negli ultimi quindici anni circa si sia affermata una corrente specifica, la *climate fiction* (o *cli-fi*). Con questa etichetta, introdotta dal giornalista americano Dan Bloom, vengono indicate tutte quelle opere che rappresentano il cambiamento climatico e le sue conseguenze. Si tratta di una produzione che ha origine soprattutto in Nord America e include la fantascienza vera e propria, ma va spesso al di là di essa, coinvolgendo autori di tutt'altro ambito. Di fatto, costituisce una declinazione particolare all'interno di un campo più vasto, quello della letteratura ecologista⁴.

La *climate fiction* è profondamente legata all'attualità, in quanto indaga una delle più gravi emergenze in corso; tuttavia, essa affonda le sue radici nel passato. Come anche

¹ In merito ai rapporti tra letteratura ed ecologia, ampiamente indagati dalla critica contemporanea, si rimanda qui agli studi di Serenella Iovino (in particolare alla monografia *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2006) e alle ricerche di Niccolò Scaffai (*Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017).

² Per una ricognizione della fantascienza in lingua inglese, facciamo riferimento a Carlo Pagetti, *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana* [1970], Milano, Mimesis, 2012.

³ Cfr. Simona Micali, *Creature. La costruzione dell'immaginario postumano tra mutanti, alieni, esseri artificiali*, Milano, Shake Edizioni, 2022, p. 12: «[...] la particolarità della fantascienza è che la componente che ho definito "congetturale" da un lato limita la libertà di quella esperienza (il mondo fantascientifico deve sottostare alla regola della plausibilità e coerenza epistemologica), ma dall'altro tende a creare un livello di significato ulteriore dell'opera fantascientifica, un significato che possiamo propriamente definire "politico". Infatti, in quanto variante o derivazione plausibile del nostro mondo, il mondo fantascientifico ne diventa più esplicitamente un'immagine deformata e straniante, lo strumento di una messa in questione del nostro mondo».

⁴ Usiamo l'espressione "letteratura ecologista" facendo riferimento all'ecologia come «insieme dei problemi ambientali e dei provvedimenti da adottare per la salvaguardia dell'equilibrio naturale», cui corrisponde, in ambito letterario, «l'evocazione, in forma romanzesca, dei rischi a cui va incontro l'ambiente (cataclismi, epidemie, riscaldamento globale, esaurimento delle risorse, scomparsa di specie e dell'uomo stesso)» (Scaffai, *op. cit.*, p. 43).

la fantascienza catastrofista, essa si innesta sulla tradizione secolare del racconto apocalittico, le cui origini sono antichissime e risalgono fino ai miti del diluvio, elaborati dalle civiltà di tutto il mondo ai loro albori. Cosa dicono del genere umano tali miti? Forse tramandano in forma fantastica eventi catastrofici realmente avvenuti, ma soprattutto esprimono due sentimenti ancestrali della nostra specie: la paura (mescolata al desiderio) dell'annientamento; la spinta verso la palingenesi. Narrare la crisi climatica non è dunque solo un modo di rappresentare l'epoca contemporanea, ma è soprattutto un riannodare i fili con le nostre più antiche narrazioni e pulsioni.

2. La *climate fiction* italiana

A poco a poco, la *climate fiction* ha acquisito una popolarità sempre maggiore a livello internazionale, arrivando anche in Italia. La produzione italiana è più recente e meno cospicua, ma non è priva di interesse e possiede caratteristiche sue proprie che la contraddistinguono rispetto allo scenario nordamericano.

Prima di tutto, la nostra *cli-fi* per lo più ignora o trascura la fantascienza italiana⁵, ma fa riferimento alla letteratura non di genere e occasionalmente alla *science fiction* in lingua inglese. Proprio la lontananza da una produzione considerata "bassa" è stata un fattore cruciale per una ricezione positiva, in quanto in Italia resiste più che altrove la distinzione tra letteratura alta e romanzo di consumo. Un altro elemento che ha contribuito alla fortuna italiana di questa corrente consiste nella solidità del paradigma apocalittico in tutto il mondo occidentale, come osservato da Simona Micali⁶. Infine, la diffusione di tali opere è stata favorita anche dall'aggancio immediato a tematiche di grande attualità, secondo una tendenza che ha caratterizzato numerosi romanzi di discreto successo negli ultimi anni⁷, a discapito di altri aspetti che talvolta si sono rivelati meno influenti (ad esempio la tenuta dell'impianto stilistico-retorico messo in piedi, non sempre durevole o convincente).

La *cli-fi* americana, derivando in maniera più diretta dalla *sci-fi*, rappresenta soprattutto la crisi dell'identità umana di fronte alla natura e alle altre forme di vita⁸. Nella produzione italiana, invece, a essere in crisi non è l'identità del soggetto come appartenente al genere umano, ma in quanto membro di una comunità che condivide storia, lingua e tradizioni: in altre parole, il nucleo fondamentale è la crisi della cultura

⁵ Per un inquadramento della fantascienza italiana, si veda Giulia Iannuzzi, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Milano, Mimesis, 2014; Ead., *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, Milano, Mimesis, 2015; Simone Brioni, Daniele Combierati, *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Milano, Mimesis, 2020.

⁶ Simona Micali, *I bambini dell'apocalisse. Racconti della fine e di nuovi inizi nella fantascienza italiana degli anni Duemila*, «Narrativa», 43, 2021, p. 98, <https://doi.org/10.4000/narrativa.430> (Consultato: 18 luglio 2024).

⁷ Per quanto riguarda la tendenza, nella letteratura degli anni Duemila, alla ricerca di effetti di realtà, anche tramite il riferimento stringente alla cronaca più stretta, si rimanda a Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

⁸ Su questo aspetto, si veda Francesca Ippoliti, *La construction de l'authenticité : l'homme et la nature dans la science-fiction contemporaine*, in *Fabula / Les colloques*, Atti del convegno *Dire et faire la "nature"*, Losanna 13 maggio 2023, a cura di Jérôme Meizoz, <https://doi.org/10.58282/colloques.10268> (Consultato: 18 luglio 2024).

umanistica. Non è insolito, ad esempio, che nella nostra *cli-fi* – come anche nella letteratura ecologista in generale – la catastrofe conduca a una subalternità culturale, spesso rappresentata attraverso lo spauracchio dei barbari conquistatori, dietro il quale si nasconde la paura dello straniero e del diverso. In questa chiave, la xenofobia, costruita intenzionalmente con tutto il suo corollario di stereotipi, funziona come dispositivo tematico per rappresentare la figura dello “sconfitto” e la crisi di civiltà.

Manca quasi del tutto la componente utopica della narrativa americana, per cui a prevalere sono scenari distopici senza via di uscita. In particolare, il disastro ambientale spesso si accompagna a una disfatta sul piano politico. Sulle motivazioni di questa tendenza, molto si potrebbe ipotizzare: da un lato, esistono ragioni specificamente letterarie (la componente utopica che da sempre caratterizza la fantascienza americana, di cui la *climate fiction* in lingua inglese è diretta filiazione); dall’altro, ragioni di contesto extra-letterarie (la minore rilevanza politica dell’Italia nello scenario internazionale, ma soprattutto il retaggio di una dominazione straniera non così lontana).

La grande narrazione, tipicamente americana, del rapporto tra uomo e natura, nella *climate fiction* italiana non è quasi mai il *focus* principale. In particolare, l’ecologia è sempre il punto di partenza per parlare di altri argomenti, che non sono di interesse esclusivo della *cli-fi*, ma che quest’ultima spesso condivide con la letteratura coeva di altro indirizzo. Le tematiche più frequentate sono la diversità (culturale e di genere), la finitezza della vita umana, l’incomunicabilità del vissuto interiore, l’impossibilità di riscatto e la perdita di rilevanza dell’individuo nella società di massa. L’approfondimento scientifico, così consolidato in ambito americano, resta quasi sempre sullo sfondo e raramente si allude al progresso tecnologico, pur trattandosi di narrazioni proiettate nel futuro. Le ragioni di quest’ultimo aspetto saranno da ricercarsi non solo nel legame più blando con la fantascienza ma soprattutto con la tradizionale divisione delle due culture – umanistica e scientifica – che da sempre condiziona la letteratura italiana⁹.

L’inquadramento critico appena proposto sarà di seguito illustrato attraverso l’analisi di alcune opere significative, che rappresentano di scorcio gli sviluppi attuali della *climate fiction* italiana. In questa sede, per ragioni di spazio, ci limitiamo a presentare un *corpus* circoscritto, composto dai seguenti romanzi: Laura Pugno, *Sirene* (2007); Tommaso Pincio, *Cinacittà* (2008); Paolo Zanotti, *Bambini bonsai* (2010); Antonio Scurati, *La seconda mezzanotte* (2011); Bruno Arpaia, *Qualcosa là fuori* (2016); Mauro Garofalo, *L’ultima foresta* (2023). Pur non rientrando in questo filone, faremo riferimento anche a due romanzi di Tullio Avoledo (*L’ultimo giorno felice*, 2008; *Come navi nella notte*, 2021), poiché come vedremo sono legati al nostro *corpus* sotto alcuni aspetti.

3. Laura Pugno, *Sirene* (2007)

L’universo narrativo costruito da Laura Pugno potrebbe esistere ovunque, o forse in nessun posto. I luoghi e i personaggi hanno l’astrattezza di una stampa giapponese e per questo, per la loro mancanza di connotazioni troppo specifiche, si adattano ad accogliere sollecitazioni molteplici.

⁹ Sul ruolo della scienza nella cultura italiana, cfr. Enrico Bellone, *La scienza negata. Il caso italiano*, Torino, Codice, 2005.

Nella città di Underwater la forza distruttiva del sole ha generato il cancro nero, una malattia della pelle che porta rapidamente alla morte chiunque la contragga. Dalle profondità degli oceani (e della mitologia classica) sono riapparse le creature ancestrali che sono al centro della narrazione: le sirene. Si tratta di animali caratterizzati da un fortissimo dimorfismo sessuale, per cui i maschi sono più piccoli e non hanno nulla di umano, mentre le femmine sono «bestie da latte e da carne», ma allo stesso tempo sono anche «donne¹⁰». I maschi vengono utilizzati solo per l'accoppiamento, mentre le femmine sono al centro di una industria fiorente che produce il pregiato "sushi di sirena" e fornisce intrattenimento sessuale. Tale industria è gestita dalla *yakuza*, vera potenza di un nuovo mondo che assomiglia al Paese evanescente di una fiaba.

Le sirene si collocano in una condizione ambigua: da un lato, vengono descritte come carne da macello, dall'altra viene suggerita una somiglianza con le donne. Questa ambiguità consente di impostare due ordini di riflessioni, che la scrittrice non conduce mai in modo aperto, ma sollecita fortemente. Il primo riguarda i rapporti tra uomo e donna, e più in generale tra femminile e maschile, soprattutto in merito alla distinzione tra umano e animale; il secondo, si riferisce alla violenza di specie come conseguenza di un punto di vista antropocentrico. Queste due direttrici di pensiero, in particolare la seconda, fanno di *Sirene* il più internazionale tra i romanzi del nostro *corpus* e lo pongono in dialogo con la *sci-fi* e la *cli-fi* più significative degli ultimi anni¹¹. Si tratta infatti di tematiche che sono più frequentate in ambito americano che non in quello italiano, soprattutto per quanto riguarda la messa in discussione della prospettiva umana come unica valida. Nonostante la visione aperta, che rifugge qualsiasi soluzione definitiva, almeno in un brano pare essere allusa una visione ecologista radicale, quando si lascia intendere che le piante curate dalla giovane Sadako potrebbero ereditare il mondo intero, oltre a sopravvivere alla loro proprietaria:

Quando era ancora sana, e anche dopo, finché era riuscita a stare in piedi, Sadako curava il terrazzo. Sotto le sue cure, fiori e foglie acquistavano una consistenza nuova. A volte, Samuel pensava che nelle piante di Sadako si stesse sviluppando una forma di intelligenza. Il sole che uccideva gli uomini

¹⁰ Laura Pugno, *Sirene* [2007], Venezia, Marsilio, 2021, p. 11.

¹¹ Il collegamento si sviluppa soprattutto al livello delle grandi linee tematiche affrontate, più che sul piano delle riprese testuali precise. Tuttavia, volendo azzardare dei confronti puntuali, uno dei riferimenti possibili è *The Handmaid's Tale* (1985). Negli allevamenti l'eccessivo sfruttamento dell'animale-sirena ha spesso come conseguenza la mancanza di fertilità, per cui solo gli esemplari sterili sono mandati nelle case di piacere, mentre quelli fertili sono destinati alla procreazione forzata. Allo stesso modo, nel romanzo della Atwood le donne fertili vengono costrette alla riproduzione, invece quelle sterili (che non abbiano aderito al nuovo regime teocratico assumendo il ruolo di mogli) possono essere ridotte alla condizione di prostitute. I due romanzi, del resto, sono legati anche dall'approfondimento delle dinamiche di genere, mentre il rapporto tra umano e animale così importante in *Sirene* è affrontato dalla Atwood nella successiva *MaddAddam Trilogy* (2003-2013). Per quanto riguarda invece l'allusione al radicalismo ecologista, e la presenza di un immaginario legato a creature ibride, il romanzo della Pugno può essere accostato alla *Southern Reach Trilogy* (2014) di Jeff VanderMeer, con la quale ovviamente (per questioni cronologiche) non ha un rapporto diretto.

sembrava gonfiarle di vita meravigliosa. Forse erano destinate a ereditare la Terra¹².

Il protagonista Samuel è uno sconfitto: subisce il cambiamento climatico, la morte di suo padre e della sua compagna Sadako, e infine si ammala gravemente. Anche all'interno della *yakuza* riveste un ruolo del tutto marginale. La sua condizione subalterna si traduce nell'incapacità di comunicare davvero con i propri simili, che culmina nel tentativo di insegnare il linguaggio verbale a Mia, una sirena per metà umana nata da un atto di violenza dello stesso Samuel. Uno dei nodi cruciali è proprio la difficoltà di inquadrare con chiarezza la figura di Mia: è un animale o un'umana? è femmina o donna? La questione non viene risolta, ma l'anelito verso la parola, verso uno scambio autentico, è lo stesso che conduce Samuel a tatuare il corpo di Mia con dei *kanji* identici a quelli che ricoprivano la pelle dell'amata Sadako¹³, traducendo di fatto la comunicazione mancata in una forma di violenza e di possesso, di cui è spia anche la scelta del nome per la figlia mezzosirena. Qualsiasi tentativo di elaborazione verbale sembra però destinato al fallimento, così nel finale si suggerisce il prevalere dei caratteri più animaleschi delle sirene e con essi la sconfitta della nostra razza¹⁴. Mia si avvia infatti verso l'oceano nutrendosi del corpo del padre, mentre la sua mente non ha più nulla di umano. La conclusione potrebbe alludere di nuovo a una forma di ecologismo radicale, per cui l'unico modo per salvare la "natura" sarebbe l'estinzione dell'uomo.

L'assoluta incomunicabilità è figura della disfatta del genere umano in quanto tale e si sviluppa anche su altri piani, andando a definire l'opera nelle sue linee fondamentali. Si tratta, in definitiva, di un romanzo respingente: non viene mai ricercata l'immedesimazione del lettore nei suoi personaggi, non si sollecita nessuna solidarietà né con il loro vissuto né con i loro sentimenti. Si viene respinti sia sul piano morale (il protagonista ha costretto una sirena a un rapporto sessuale, tramite il quale è stata

¹² Pugno, *op. cit.*, p. 27.

¹³ Anche nella *MaddAddam Trilogy* la prosecuzione della specie umana passa attraverso la resistenza della scrittura, come elemento fondativo di una nuova civiltà. In particolare, nel romanzo dell'autrice canadese la scrittura è funzionale alla trasmissione di un patrimonio culturale condiviso, attraverso la narrazione del presente che si fa storia. In questo senso, possiamo rimandare anche a *Qualcosa di scritto* di Bruno Arpaia, dove la capacità narrativa è considerata un comportamento adattivo dell'uomo, tuttavia non in riferimento al linguaggio scritto bensì all'autorappresentazione mentale della "realtà".

¹⁴ Il prevalere dell'animalità è già stato osservato da Raffaele Donnarumma in una recensione su «Allegoria», 57, 2008, <https://www.allegoriaonline.it/240-laura-pugno-qsireneq> (consultato: 18 luglio 2024). Più in generale, nell'ambito della critica sul romanzo della Pugno, la questione del rapporto tra umano e animale rappresenta una delle tematiche più frequentate, insieme ad altri aspetti molto dibattuti, come la critica di genere e l'ecocritica, ma anche la collocazione nel sistema dei generi letterari (tra *sci-fi*, *cli-fi*, *fantasy*, distopia, manga). *Sirene* infatti, pur essendo relativamente recente, è stato oggetto di un numero davvero cospicuo di studi. Si pensi ad esempio che nel n. 43 del 2021 della rivista «Narrativa», intitolato "La fantascienza nelle narrazioni italiane iper-contemporanee", ci sono addirittura tre saggi sul nostro romanzo: cfr. Pierpaolo Antonello, *Post-umano, troppo post-umano: Sirene di Laura Pugno*, pp. 155-171; Hanna Serkowska, Aleksandra Plaska, *Speculative-evolution fiction, quantum-actualist fiction: letture di Laura Pugno*, pp. 173-185; Amélie Aubert-Noël, *Ibridità testuale e ibridità creaturale in Sirene di Laura Pugno*, pp. 187-196, <https://doi.org/10.4000/narrativa.430> (Consultato: 18 luglio 2024).

concepita Mia, la quale subirà a sua volta la violenza del padre) sia sul piano stilistico¹⁵ (attraverso l'impiego di una lingua stilizzata che deve più al fumetto che alla letteratura, che ricorre al gergo scientifico e abolisce l'ipotassi tipica della tradizione italiana alta). Questa strategia narrativa, di per sé molto disturbante, è anche la vera forza dell'opera, poiché costringe il lettore ad assumersi tutti i rischi di una prospettiva straniante: in questo modo i rapporti tra maschile e femminile, tra uomo e donna, tra specie umana e altre specie appaiono in modo inedito.

4. Tommaso Pincio, *Cinacittà* (2008)

Roma, un futuro molto prossimo, un uomo che vive solo. Gli inverni sono finiti, le temperature si sono alzate pericolosamente: l'unico modo in cui è possibile sopravvivere è uscire di notte e dormire di giorno. La maggior parte dei romani ha abbandonato la città, mentre i cinesi l'hanno presa d'assalto. Questo mondo alla rovescia¹⁶ fa da sfondo a un romanzo nero distopico, in cui nonostante l'avvio tipico della *climate fiction* non viene sviluppata nessuna riflessione ecologista. Anche i riferimenti alla fantascienza disseminati nel testo sono dei semplici pretesti, non essendo l'opera di Pincio realmente legata al filone fantascientifico, ma piuttosto alla letteratura cosiddetta "alta", in particolare *Il processo* di Kafka e *Delitto e castigo*, come dichiarato dall'autore stesso¹⁷.

La narrazione è condotta in prima persona dall'«ultimo dei veri romani¹⁸», cioè uno dei pochi italiani rimasti a Roma. La vicenda ripercorre il passato del protagonista, il quale, dalla sua cella a Regina Coeli, racconta la sua «nuova dolce vita¹⁹», ovvero il lento decadimento della propria esistenza fino all'arresto. Rimasto in una Roma ormai irriconoscibile, smette di lavorare e vive in un albergo con i propri risparmi, passando tutte le notti in un *gogo bar*, dove si limita a osservare le ragazze senza sfiorarle. L'incontro con un raffinato manipolatore, Wang, lo porta a perdere il controllo: viene spinto a compiere un grosso furto e soprattutto finisce per essere coinvolto nell'omicidio della donna amata, al quale in realtà non ha preso parte, ma dalla cui accusa non si difende sia perché è in preda al senso di colpa sia perché vuole sprofondare nella rovina, rifugiandosi nello stereotipo del fallimento.

Fin dalle prime pagine, il protagonista si autorappresenta come un «insignificante omuncolo²⁰», ma la sua marginalità è indice di una disfatta più grande, quella del

¹⁵ Sullo stile di *Sirene* si rimanda alla lettura di Luigi Matt: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_126.html (Consultato: 18 luglio 2024).

¹⁶ Cfr. Simona Micali, *Saltimbocca in salsa di soia*. *Cinacittà di Tommaso Pincio*, «Annali di studi umanistici», vol. VIII, 2020, p. 294: «L'universo finzionale di *Cinacittà* è insomma un classico esempio di "mondo all'incontrario", tipico di generi dell'immaginario come appunto la satira, il carnevalesco, la farsa, la distopia».

¹⁷ Cfr. Srecko Jurisic, *Roma città-azienda*. *Cinacittà di Tommaso Pincio*. *Con un'intervista a Tommaso Pincio* (Roma-Pescara, aprile 2019), «Narrativa», 31/32, 2010, pp. 199-220, <https://doi.org/10.4000/narrativa.1597> (Consultato: 18 luglio 2024).

¹⁸ Tommaso Pincio, *Cinacittà*, Torino, Einaudi, 2008, p. 6.

¹⁹ Ivi, p. 207.

²⁰ Ivi, p. 18.

modello culturale occidentale incarnato da Roma stessa²¹. Il narratore si è escluso volontariamente da tutte le esperienze ritenute fondative per la vita adulta: il lavoro (si è licenziato), la famiglia (non parla più con sua madre), l'amore (decide di non innamorarsi mai più). Inoltre, a conclusione delle sue avventure si ritrova nel luogo dell'esclusione per eccellenza: il carcere. Come il Samuel di *Sirene*, non riesce più a credere nella possibilità di una comunicazione autentica²². L'impossibilità di comunicare è evidente nei rapporti con le donne²³, di cui è emblema prima di tutto la mancanza di dialogo con la madre, poi la decisione di non avere più relazioni sentimentali e infine la passione per Yin, una donna che non parla mai.

Anche sul piano culturale il personaggio che dice "io" è uno sconfitto, perché è diventato membro di una minoranza etnica in quella che una volta era la sua città. Dei cinesi – definiti brutalmente «barbari del terzo millennio²⁴» – viene data una descrizione durissima e impietosa, che contraddistingue tutta la narrazione, fino alle sentenze più lapidarie: «In sintesi, i lati disdicevoli dei cinesi possono essere ricondotti a due punti fondamentali. Punto primo: hanno uno spiccato senso del brutto. Punto secondo: sono il popolo più materialista dell'universo conosciuto²⁵». Si tratta non di un'incitazione al razzismo, ma di una xenofobia costruita ad arte, cioè di un dispositivo retorico che serve a porre in evidenza il personaggio dell'escluso e la sua paura del diverso. In altri termini, l'irrelevanza sociale dell'ultimo dei romani si traduce nella paura della subalternità culturale. Allo stesso modo, la difficoltà di relazionarsi con le donne esprime anche un altro timore, che è quello della perdita di importanza del ruolo maschile.

Nella Roma di *Cinacittà*, dunque, la crisi climatica ha portato come conseguenze l'accentuarsi dell'insignificanza dell'individuo nella società di massa, la crisi della cultura umanistica minacciata dai "barbari" e l'erosione dei ruoli di genere. La scelta della prima persona rappresenta proprio la ratifica dell'irrelevanza sociale, coerentemente con gli sviluppi più recenti di molta letteratura europea. In numerose opere contemporanee, infatti, la volontà di prendere la parola è spesso espressione di una condizione residuale: in mancanza di narrazioni collettive, aumentano le narrazioni

²¹ Questa lettura è autorizzata anche da numerose dichiarazioni dello stesso autore, riportate in Jurisic, *op. cit.*: «Qui, io racconto le paure dell'uomo comune, che proietta le sue insicurezze sugli stranieri, aspetta con angoscia di essere invaso, coltiva la sua aggressività e finisce per credere alla sua paranoia» (p. 200); «*Cinacittà* racconta la storia di un uomo che pur non di ammettere i suoi limiti traccia un improbabile parallelo tra il suo fallimento e quello della nuova caduta di Roma, il che lo rende un perfetto esemplare di italiano. In tutto ciò c'è ovviamente una forte valenza simbolica, giacché da secoli la cultura occidentale ha visto nel crollo della civiltà romana una metafora del suo tramonto» (p. 205); «Considerata in prospettiva più ampia la caduta di Roma incarna invece lo spettro dell'apocalisse ovvero il tramonto dell'Occidente, la fine del suo predominio culturale ed economico» (p. 217).

²² Pincio, *op. cit.*, p. 82: «La verità è che nessuno vuole capire nessuno. Tutti vogliono essere capiti, a ciò si limita la voglia di comprensione della gente».

²³ Come già osservato da Ludovica del Castillo, il tema del rapporto uomo-donna accomuna alcuni romanzi italiani recenti che parlano di cambiamento climatico. Cfr. Ludovica del Castillo, *Une hypothèse de sens: le changement climatique dans la littérature italienne des années Zéro* (Francesco Pecoraro, Tommaso Pincio, Laura Pugno e Paolo Zanotti), «Trans – Revue de littérature générale et comparée», 24, 2019, <https://doi.org/10.4000/trans.2390> (Consultato: 18 luglio 2024).

²⁴ Pincio, *op. cit.*, p. 80.

²⁵ Ivi, p. 81.

centrate sull'individuo (dall'autobiografia falsata al diario, che spesso confina con il racconto mediato dai *social*), le quali testimoniano in realtà dell'isolamento del soggetto e del suo depotenziamento. L'impiego della prima persona nel romanzo di Pincio si regge dunque su un paradosso: la riduzione dell'io proprio quando si assume la responsabilità di raccontarsi. Di fronte a questa marginalità, anche la fine del mondo viene attesa con disincanto e quasi con speranza, come se tutta la specie umana meritasse l'estinzione.

5. Tullio Avoledo, *L'ultimo giorno felice* (2008) e *Come navi nella notte* (2021)

Degli autori inclusi nel nostro *corpus*, Avoledo è l'unico a provenire dalla fantascienza, anche se di fatto ha attraversato generi diversi e negli ultimi anni si è discostato dalla produzione giovanile, più chiaramente debitrice della *sci-fi*.

Lo scrittore friulano non si occupa in modo diretto di cambiamento climatico, tuttavia abbiamo deciso di menzionarlo in questa trattazione perché affronta alcuni fenomeni che contribuiscono alla crisi in corso, senza limitarsi a una denuncia generica ma assumendo un punto di vista geograficamente determinato. In particolare, Avoledo non fa mai riferimento all'ambiente in modo astratto, ma si riferisce sempre a un paesaggio specifico, quello del Nord-est italiano: lontano da qualsiasi idealizzazione della natura, egli predilige inquadrature precise e anticipa scenari non dissimili da quanto osservato nel nostro *corpus*.

Dal punto di vista della critica ecologica, il romanzo più significativo di Avoledo è *L'ultimo giorno felice*. Uscito nel 2008 nella collana VerdeNero di Edizioni Ambiente dedicata ai *noir* sulle ecomafie, esso affronta la questione delle cave illegali in Veneto attraverso le vicende di Francesco Salvador, architetto che si è lasciato corrompere cedendo i terreni di famiglia alle ecomafie. Da questo filo conduttore, affiora anche il tema dell'edilizia selvaggia, talvolta con alcuni riferimenti (volutamente) xenofobi al modello di sviluppo più spregiudicato messo in campo dai cinesi.

In quest'opera, la corruzione del paesaggio è tutt'uno con quella del protagonista, che tradisce insieme i propri luoghi e la propria famiglia. Mentre Francesco si lascia invischiare nelle mafie, infatti, anche le sue relazioni più care si guastano: non solo con il padre moribondo e lo zio, ma anche con la moglie e i figli. Questo destino di rovina, in cui al degrado ambientale corrisponde il degrado morale, è suggellato da un'apparizione rivelatrice, che si rivela al protagonista durante una gita in barca. Si tratta di un *albatros* tutto contemporaneo, un uccello che non appartiene davvero al cielo:

Fra i rami dell'albero che poteva anche essere un pioppo batteva le ali un immenso uccello nero, come una specie di pipistrello preistorico uscito da un film di Godzilla. Tutti rimasero a guardarlo a bocca aperta. Finché un colpo di vento appiattì l'uccello e lo tramutò in quello che era: un sacco della spazzatura impigliato fra i rami, trasformato dal vento in una finta creatura preistorica²⁶.

La denuncia ecologista ritorna nel recentissimo *Come navi nella notte* (2021), un *thriller* distopico che mostra un'Italia post-pandemica dominata dai cinesi e dalle estreme

²⁶ Tullio Avoledo, *L'ultimo giorno felice* [2008], Torino, Einaudi, 2011, p. 70.

destre. La xenofobia, pur non diventando un dispositivo retorico portante come nel romanzo di Pincio, è pienamente impiegata come strumento per rappresentare una crisi che non è solo ambientale ma culturale. Nell'universo finzionale creato da Avoledo, infatti, la pandemia, l'edilizia selvaggia e l'inquinamento hanno portato alla subalternità politica dell'Italia e, parallelamente, a un acutizzarsi dell'odio verso le diversità. A tale crisi corrisponde ancora una volta il venir meno dei legami familiari e culturali: il protagonista, infatti, ha ormai abbandonato il suo Paese di origine e vi fa ritorno solo allo scopo di vendere la casa paterna. Tuttavia questa vendita sembra un obiettivo quasi chimerico: nonostante tutto, è impossibile congedarsi davvero dal passato. Resta solo una condizione di marginalità e allo stesso tempo di speranza, un'ambiguità ben incarnata dal ritorno, in più occasioni, dell'immagine di una pineta sul mare: già inserita in un progetto di riqualificazione ecologica, che in realtà ne decreterà lo scempio definitivo, essa continua a testimoniare di una ciclicità della vita e di una resistenza inattuale della natura.

6. Paolo Zanotti, *Bambini bonsai* (2010)

Un futuro imprecisato, una Liguria irricognoscibile dove piogge violente si alternano a un sole cancerogeno. Una baraccopoli a Genova, sorta nel cimitero monumentale di Staglieno: la vita che resiste allo stravolgimento del clima, proprio nel luogo deputato alla memoria degli estinti.

In questo mondo apocalittico, gli adulti sono terrorizzati dalla pioggia: al suo approssimarsi, si nascondono da essa senza osare affrontarla; invece i bambini, come rispondendo a un richiamo, improvvisamente sembrano svegliarsi e correre all'avventura: moltissimi abbandonano il mondo dei giochi e degli affetti, per tuffarsi nella tempesta. Questa guerra tra adulti vigliacchi, che temono le tempeste della vita, e bambini che sanno sentire il tempo e farsi guidare da esso, è il nucleo della narrazione.

La storia è incentrata sulle peripezie del piccolo Pepe, figlio di un *cyborg* buono e malinconico (un uomo con alcune componenti robotiche, aggiunte in seguito a un incidente sul lavoro) e di una donna bellissima e sfuggente (anzi evanescente, perché si sottrae alla vita familiare fino a sparire). Anche Pepe un giorno sente il richiamo della pioggia: è l'inizio di epiche peregrinazioni che lo porteranno a incontrare incredibili compagni di viaggio e a compiere l'impervio percorso di formazione che separa la fanciullezza dalla vita adulta. Questo percorso è narrato a posteriori dal protagonista ormai cresciuto, ma l'impiego della prima persona assolve a una funzione completamente diversa rispetto a quanto osservato per *Cinacittà*: non esprime infatti una condizione residuale, bensì l'assunzione di un punto di vista lirico-introspettivo adatto all'attraversamento nostalgico della memoria.

Nel romanzo di Zanotti, come nella maggior parte delle opere inserite nel nostro corpus, l'ecologia è solo un punto di partenza, pur essendo vivissimo e a tratti doloroso il canto della natura. *Bambini bonsai* è infatti una grandiosa narrazione dell'infanzia²⁷: la

²⁷ Cfr. Micali, *I bambini dell'Apocalisse*, cit.; Ventina Fulginiti, *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, pp. 111-126; Stefano Lazzarin, *L'originale di Paolo. La fantascienza nell'opera narrativa di Paolo Zanotti*, «Narrativa», 43, 2021, pp. 141-154, <https://doi.org/10.4000/narrativa.430> (Consultato: 18 luglio 2024).

corruzione della natura e il presentimento della fine del mondo sono metafora del passaggio alla vita adulta, che si accompagna a un profondo senso di perdita. Il lutto per l'esaurirsi dell'età infantile conduce alla consapevolezza della finitudine della vita umana ed è reso più gravoso dall'impossibilità di comunicare fino in fondo l'enormità del cambiamento.

La particolare capacità di visione dei bambini viene mitizzata per le sue caratteristiche di libertà e purezza, di audacia e autenticità. Questa prospettiva, se da un lato trova appiglio anche nella tradizione lirica italiana, va molto al di là di essa. Per esempio, apre le porte all'impiego dello straniamento²⁸, poiché è proprio la presenza di protagonisti bambini, che in quanto tali fanno esperienza del mondo per la prima volta, a rendere possibile una descrizione non familiare del mare ligure il quale, mai visto prima, appare come un grosso mostro. Del resto, lo straniamento è tipico della fantascienza²⁹, genere a cui l'opera di Zanotti è molto legata³⁰.

Romanzo di formazione malinconico e fatato, *Bambini bonsai* deve la sua energia anche a uno stile che unisce espressività e leggerezza classica. La grande precisione terminologica nei riferimenti a flora e fauna – che proviene forse dalla tradizione ligure, in particolare dalla lirica – è vivificata da una sintassi di angelica limpidezza. La concretezza del lessico, il rifiuto del vago, una certa petrosità del dire, sono animate da una vera e propria grazia, che fa di quest'opera un capolavoro degli anni Duemila.

7. Antonio Scurati, *La seconda mezzanotte* (2011)

Alla fine del terzo millennio, Venezia è stata travolta e distrutta da una grande onda e, come molte altre città europee devastate da fenomeni naturali avversi, è stata acquisita da una multinazionale cinese che l'ha trasformata in un enorme parco giochi di lusso. La Nuova Venezia, posta sotto una cupola protettiva³¹, accoglie migliaia di turisti in un microcosmo ludico in cui tutto è permesso, eccetto portare armi da fuoco, avere un credo religioso e generare dei figli.

La principale fonte di intrattenimento sono i combattimenti dei gladiatori, ispirati ovviamente all'Antica Roma, anche se nella nuova civiltà dell'oblio non sono in molti a conoscerne l'origine storica. Con un linguaggio spesso appesantito da barocchismi, si indugia a lungo sulla ricostruzione dei dettagli degli scontri, secondo una modalità più adatta alla macchina da presa che non alla letteratura, poiché punta soprattutto alla spettacolarità e alla velocità. I combattimenti godono di un'imponente copertura mediatica, in una società in cui i media sono sempre più potenti. Questo eccesso di comunicazione fa da contraltare a un'impossibilità di dialogo autentico, che percorre l'intero romanzo. Tale impossibilità è evidente anche nei rapporti tra uomo e donna: del resto, il risalto dato alla lotta fisica e alla sfera del corpo è dovuto proprio al terrore della perdita di significatività del ruolo maschile.

²⁸ Scaffai, *op. cit.*, pp. 31 e 216.

²⁹ Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*, 1979.

³⁰ Lazzarin, *op. cit.*

³¹ Anche nel romanzo di Zanotti nascono città ricoperte da cupole per difendersi dal riscaldamento globale. La presenza di città speciali separate dall'ambiente circostante è un tema ben noto nella fantascienza e più in generale nelle narrazioni distopiche. Per rimanere agli ultimi anni, si pensi a *The Heart Goes Last* (2013) e alla *MaddAddam Trilogy* della Atwood.

Nonostante l'ambientazione nel futuro, non si dà nessuno spazio alla descrizione del progresso tecnologico. Al contrario, lo scenario delineato è quello di un decadimento costante e di un inconsapevole ritorno al passato. Tale fenomeno viene presentato non come una conseguenza della catastrofe, bensì come il risultato di una crisi di civiltà avvenuta gradualmente, rispetto alla quale la grande onda ha solo gettato una luce definitiva.

Anche nella distopia di Scurati la crisi di civiltà si accompagna alla paura del barbaro colonizzatore, incarnato nuovamente dai cinesi. Lontano dai toni ironici di Pincio, o dalla visione politico-sociale più scoperta di Avoledo, lo scrittore attribuisce l'odio razziale a un complesso di inferiorità che ne sarebbe la motivazione profonda. Questa consapevolezza non gli impedisce tuttavia di elaborare un ritratto feroce dei nuovi dominatori stranieri, anzi fornisce la premessa necessaria a una rappresentazione (forse un po' ambigua) del razzismo³². La xenofobia costituisce un elemento fondamentale del testo, poiché la presunta "minaccia cinese" è considerata una delle cause della disfatta della cultura occidentale. L'umanità viene dunque mostrata alla vigilia della sua "seconda mezzanotte", cioè sul finire della Storia, tra decadenza ed eccesso.

8. Bruno Arpaia, *Qualcosa là fuori* (2016)

Dei romanzi inclusi nel nostro *corpus*, quello di Arpaia è l'unico il cui *focus* sia davvero l'ecologia e in cui venga condotto un solido approfondimento scientifico.

Lo scrittore immagina un mondo travolto dalla crisi climatica, in cui le istituzioni statali sono gravemente indebolite o crollate del tutto. Il protagonista Livio Delmastro, un Professore italiano che insegna neuroscienze a Stanford, deve tornare urgentemente in un'Italia ormai allo sbando, dove il disastro ambientale – come già visto in altri testi – ha condotto alla disfatta anche sul piano politico-sociale. In seguito, dopo la drammatica perdita dei suoi affetti, affronta un lungo viaggio verso la Scandinavia in cerca di salvezza. La rotta dei migranti climatici attraverso l'Europa, guidati da organizzazioni di dubbia affidabilità, è costellata da disavventure dolorose. La descrizione delle sofferenze dei migranti è una chiara denuncia delle condizioni disumane vissute da coloro che, per le ragioni più diverse oltre che per il clima, sono costretti ad abbandonare il proprio Paese. L'importanza di questo argomento, oltre a essere dovuta a problematiche di stringente attualità, si basa su degli evidenti agganci letterari che Arpaia non manca di esplicitare nelle *Avvertenze*, dove si nomina apertamente Cormac McCharty.

³² Cfr. Antonio Scurati, *Non voglio morire cinese*, «La Stampa», 6 ottobre 2011, <https://www.lastampa.it/opinioni/editoriali/2011/10/06/news/non-voglio-morire-cinese-1.36923475/> (Consultato: 18 luglio 2024): «Non so voi ma io non avrei nessuna voglia di morire cinese. E, per come si mettono le cose, a questo punto la probabilità è piuttosto alta. [...] Catastrofismi letterari a parte, a me pare, però, del tutto evidente che l'avvento di una ipotetica sovranità politico-finanziaria cinese sulle nostre antiche terre precipiterebbe il declino della civiltà europea per come l'abbiamo conosciuta, sognata e amata (magari anche solo idealmente)». L'articolo è citato da Mark Chu, il quale sembra suggerire che la rappresentazione della xenofobia in questo caso non sia solo un dispositivo letterario, bensì un punto di vista cui l'autore aderisce: Cfr. Mark Chu, «*Non voglio morire cinese*»: crisi e conflitto in *La seconda mezzanotte di Antonio Scurati*, «Narrativa», 35-36, 2014, pp. 129-141, <https://doi.org/10.4000/narrativa.1158> (Consultato: 18 luglio 2024).

A fianco a questi due grandi nuclei tematici – l'ecologia e la denuncia delle violenze sui migranti – un altro nodo cruciale, che giustifica anche il titolo dell'opera, riguarda la discrepanza tra realtà e sua rappresentazione mentale. Il professor Delmastro per anni ha fatto ricerca proprio sulla differenza tra quello che dovrebbe esistere "là fuori", cioè il cosiddetto "mondo reale", e il mondo come appare attraverso la rielaborazione mentale dell'uomo. Nel romanzo si evidenzia come l'Io e il mondo non siano altro che costruzioni soggettive, frutto di impostazioni percettive biologicamente determinate dall'appartenenza di specie e di tecniche narrative che il cervello umano impiega in relazione all'ambiente in cui siamo immersi. In quest'ottica, la capacità narrativa dell'uomo riveste un ruolo di primo piano, poiché è di fatto un comportamento adattivo necessario alla sopravvivenza.

Il rilievo dato a quest'ultimo aspetto ha due funzioni: una metaletteraria, poiché si allude al lavoro dello scrittore, intento a rappresentare la crisi climatica; l'altra invece riguarda la critica ecologista *tout court*, poiché l'autore sembra suggerire che proprio l'attitudine degli esseri umani a narrare potrebbe essere una delle chiavi possibili per reagire all'emergenza in corso. Attraverso la narrazione, intesa come strategia adattiva finalizzata alla sopravvivenza in qualsiasi *habitat*, è infatti possibile immaginare un mondo diverso da quello a cui siamo abituati e cominciare a costruirne le fondamenta.

9. Mauro Garofalo, *L'ultima foresta* (2023)

Crisi climatica ed emergenza migranti tornano anche nel recentissimo romanzo di Mauro Garofalo, *L'ultima foresta*. L'opera ricostruisce la fuga di una famiglia che, dopo le ennesime avversità legate al clima, è costretta ad abbandonare la propria fattoria e a intraprendere la rotta balcanica, attraversando la foresta di Białowieża. Rispetto all'opera di Arpaia, il centro della narrazione è più spostato sulle violenze subite dai migranti, tuttavia anche l'ecologia, intesa come denuncia del degrado ambientale, costituisce un elemento fondativo. L'aspetto più interessante – e più internazionale – del libro è la consonanza tra destino umano e destino animale: la prospettiva antropocentrica tende a essere lasciata da parte in favore di una visione corale della natura che accoglie tutti gli esseri viventi su un piano di parità. Il vissuto non umano è avvolto da un velo di incomunicabilità impossibile da squarciare; tuttavia la vicinanza interspecie, ovviamente irrealizzabile sul piano verbale, si fonda sulla comune condizione creaturale, cioè su una vulnerabilità biologica che espone alle giravolte del caso e all'appressarsi della morte. Tutte le forme di vita vengono rappresentate come parte integrante di una natura selvaggia grande e terribile, descritta con un linguaggio talvolta sovrabbondante – troppo condizionato dalla ricerca di una condivisione sentimentale con il lettore –, che tuttavia punta sempre allo sguardo d'insieme.

La catastrofe rappresentata da Garofalo non è collocata in un momento preciso, ma sembra distare dal nostro presente solo una manciata di anni, poiché è l'esito estremo di fenomeni in corso ormai da decenni:

La vita, la grande distribuzione. Pulcini tritati vivi. Galline allevate ad antibiotici. La prodigiosa macchina della civiltà che, al posto di antiche rovine, avrebbe lasciato ai posteri enormi cumuli di ossa di pollo³³.

Sulla distruzione dei viventi e del loro *habitat*, e insieme sulle ceneri di una civiltà decadente, che lascia in eredità ai posteri un passato senza rovine costellato di scarti di cibo (o meglio, di vite spezzate), si imposta una visione distopica del futuro che è soprattutto una visione del presente – un presente tutto da ricostruire.

³³ Mauro Garofalo, *L'ultima foresta*, Milano, Aboca, 2023, pp. 109-110.