

**Il racconto antropocentrico nell'Italia post-pandemia:  
*Canto degli alberi e Siccità*  
Nuovi espedienti per comunicare la crisi ecologica**

Giulia Simeoni  
(Università Ca' Foscari, Venezia)

Abstract

Nell'ottica delle soluzioni narrative rispetto agli effetti dell'Antropocene, si intende analizzare come si sia trasformato il discorso sul cambiamento climatico dopo l'avvento del Covid-19. In ambito italiano, si sonderà l'interconnessione tra narrazione dei cambiamenti climatici e della pandemia in opere quali *Canto degli alberi* (2020) di Antonio Moresco e *Siccità* (2022) di Paolo Virzi.

Parole chiave: Antropocene, Covid-19, cambiamenti climatici, narrazioni, ecocritica

Abstract

In the perspective of narrative solutions on the effects of the Anthropocene, the article intends to investigate how the debate on climate change has been transformed since the advent of the Covid-19 pandemic. In the Italian context, it is intended to explore the interconnection between climate change narratives and the pandemic in works such as Antonio Moresco's *Canto degli alberi* (2020) and Paolo Virzi's *Siccità* (2022).

Keywords: Anthropocene, Covid-19, Climate Change, Anthropocene fiction, Ecocriticism



Giulia Simeoni, *Il racconto antropocentrico nell'Italia post-pandemia: Canto degli alberi e Siccità. Nuovi espedienti per comunicare la crisi ecologica*, «NuBE», 4 (2023), pp. 77-97.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1416> ISSN: 2724-4202

Mentre tutto trema nel delirio del clima  
e brama di uccidere maligna inventa inventa

Rari sono i luoghi in cui resistere,  
luoghi dove Muse si danno convegno  
per mantenere l'eco di un'armonia  
per ricordarci ancora che esiste il sublime  
per riesaltare gli antichi splendori ed accogliere nuove vie di Beltà

Raro pur sempre e sepolto nelle selve d'ombra di armi totali  
un Luogo: e ora rinasce e tenta difenderci dall'ira del cosmo.  
(Zanzotto 2009, 131)

## 1. Imparare a capire l'Antropocene

Se si accoglie la definizione di iperoggetto (cfr. Morton 2013), si conviene sul fatto che la crisi ecologica sia un fenomeno «viscoso», «non-locale» (Morton 2018, 11), operante su scale temporali *profonde* e che, dunque, proprio per la multidimensionalità che la caratterizza, sia complesso averne piena cognizione. La crisi climatica, tuttavia, ha già avuto un impatto significativo sulle vite degli esseri umani proprio perché ha innescato una modificazione della percezione dei limiti del nostro intelletto: Morton sottolinea come, avvertendo la presenza di oggetti di realtà di cui non è dato avere piena comprensione, la specie umana è entrata in quella che egli ha definito «the Age of Asymmetry» (Morton 2013, 2), una nuova epoca in cui l'esperienza umana è destinata a configurarsi in modo completamente nuovo.

Anche la pandemia da Covid-19, «oggetto massivo costituito dalla somma totale di tutto il coronavirus del mondo» (Iovino, 2020), è ascrivibile alla definizione di iperoggetto: essa ha coinvolto esseri, tempi, luoghi differenti e si è resa visibile attraverso i suoi effetti.<sup>1</sup> Tuttavia, a differenza

---

<sup>1</sup> Appare interessante, in tal senso, quanto ha scritto sul tema Serenella Iovino, che attribuisce alla pandemia una natura reticolare tale per cui non è possibile collocare il

della questione ecologica – che si rende evidente ai nostri occhi soprattutto attraverso eventi eccezionali e localizzati quali alluvioni, tsunami, ondate di caldo anomalo – il Coronavirus ha interessato, quasi simultaneamente, tutti gli abitanti del pianeta. Di conseguenza, l'impatto di carattere sistemico e globale della pandemia ha determinato una maggiore tangibilità nella percezione e nella comprensione delle alterazioni causate dalla stessa. Così, è possibile asserire che la pandemia abbia costituito un *evento* (cfr. Badiou 2019) capace di materializzare la nostra condizione di *ultimi uomini* poiché ha implicato un mutamento della cornice attraverso cui la specie umana immagina la realtà.<sup>2</sup> Inoltre, il Coronavirus ha rappresentato un evento dalla portata traumatica in una società «senza trauma» (cfr. Giglioli 2011) o che è stata definita «Palliativgesellschaft» (cfr. Han 2020),<sup>3</sup> ossia in un consorzio umano e culturale in cui ogni dispiacere è respinto, anestetizzato, non vissuto nella profondità delle conseguenze che con sé porta. Come già sosteneva Baudrillard (1976; 1979), la sofferenza e la morte non trovano spazio nei pensieri dei cittadini della società occidentale, i quali, accondiscendenti di fronte al rifiuto del decadimento implicato nella vita stessa, si impegnano nella costante ricerca del bello e del nuovo, in una sorta di eterna rigenerazione del presente (cfr. Rosa 2015) nell'ottica di un continuo rinvigorismento della forma del sé individuale. Le restrizioni – quali l'isolamento – e le misure preventive del contagio – come mascherina

---

fenomeno in un luogo specifico né ricostruire la sua evoluzione attraverso una scansione temporale lineare, poiché il tempo del Coronavirus è quello «lento dell'evoluzione e quello veloce delle divisioni cellulari, il tempo della quiescenza e il tempo del contagio, il tempo della malattia e quello dell'immunità, e l'estendersi lento della durata di tutto questo messo insieme» (Iovino 2020).

<sup>2</sup> «Nella sua forma più elementare un evento non è qualcosa che accade nel mondo ma un mutamento della cornice stessa attraverso la quale percepiamo il mondo e ci impegniamo in esso» (Žižek 2014, 20).

<sup>3</sup> Il titolo all'edizione italiana dell'opera del filosofo sudcoreano recita «senza dolore» (Han 2021), ma si intenda «palliativa».

e obbligo di distanziamento – imposte dallo stato d'emergenza resosi necessario a causa della propagazione del virus hanno determinato una modificazione della percezione spazio-temporale e del rapporto che si intrattiene con l'Altro. In particolare, la pandemia da un lato ha inciso sul ripensamento dei rapporti che gli umani intrecciano tra loro e tra esseri di specie diverse (non più solo soggetti, ma agenti);<sup>4</sup> dall'altro lato ha offerto una *violenza* a doppia velocità, rapida in relazione al contagio e alla diffusione del virus nell'organismo, *lenta* e *frizionale*<sup>5</sup> se pensata nell'ottica dell'insieme delle cause scatenanti e delle soluzioni messe in atto per l'arresto della propagazione della malattia.

È, quindi, proprio attraverso il rintracciamento di questi due aspetti all'interno dei testi scelti che si intende indagare come la narrazione dell'Antropocene si sia trasformata a seguito dell'avvento della pandemia, attraverso una maggiore focalizzazione sulla riconfigurazione del senso dell'esistente. Infatti, si assume che, poiché la crisi climatica si sostanzia in una «existential crisis for the human species» (Klein 2014, 24), sia proprio la rielaborazione del rapporto con il tempo e l'alterità a generare un cambiamento del modo di vivere la Terra e dunque, a creare una nuova designazione dello scopo dell'umanità;<sup>6</sup> e in tal senso, sono da ritenere maggiormente produttive quelle narrazioni che affrontano il problema ecologico proprio a partire dal ripensamento dell'umano.

Nel presente contributo si è scelto di sondare quali siano le strategie narrative messe in campo in due diversi *media*, quello romanzesco e quello

---

<sup>4</sup> Per una definizione di «agents» si veda Haraway 2016.

<sup>5</sup> Si fa riferimento al concetto di «slow violence», una violenza che, al contrario di quanto normalmente si attribuisce al termine, non si manifesta in modo repentino ed esplosivo: la sua azione si rende visibile in modo graduale e i suoi effetti si disperdono nello spazio e nel tempo (Nixon 2011, 2).

<sup>6</sup> «Vivere all'epoca dell'Antropocene è sforzarsi di ridefinire il compito politico per eccellenza: quale popolo formate, con quale cosmologia e su quale territorio?» (Latour 2020, 207).

filmico, i cui linguaggi dispongono di potenzialità differenti e spesso complementari. In particolare, si è cercato di individuare in quali opere italiane l'evento pandemico abbia esercitato un maggiore influsso sulle scelte testuali e in quali di queste fossero proposte soluzioni originali rispetto alla narrazione dell'Antropocene.

## **2. Il caso di *Canto degli alberi* di Antonio Moresco (2020)**

Il romanzo *Canto degli alberi* (2020) è ambientato durante il periodo del primo *lockdown* e si propone di riflettere su cosa significhi vivere alle soglie di quella nuova era chiamata Antropocene. Nell'opera si alternano il racconto delle peregrinazioni notturne dell'io protagonista delle vicende, le descrizioni degli alberi che il personaggio incontra durante le sue passeggiate e le considerazioni di stampo argomentativo in merito alla condizione dell'essere umano contemporaneo. Così, il testo non risponde ai criteri di un genere specifico, ma, siccome al suo interno si possono individuare strategie scritte di diverso tipo, può dirsi un ibrido: come in altri volumi quali *La lucina* (2013), Moresco mescola meccanismi romanzeschi, schemi tipici dell'autobiografia, stilemi distintivi del *pamphlet* e strutture retoriche associabili alla produzione lirica. Grazie alla commistione di dispositivi formali differenti, l'autore riesce a innestare un confronto tra la condizione di isolato in casa e quella degli «alberi murati», con cui il protagonista del racconto entra in dialogo durante quello che si configura come un viaggio immaginario, in cui i confini tra sogno e realtà risultano sfocati. Sebbene, infatti, il libro si apra con una trasposizione fedele di quanto avvenuto nei primi giorni di emergenza sanitaria, nel corso del testo la componente finzionale e la rappresentazione fantastica acquisiscono maggiore rilevanza così che, pagina dopo pagina, il racconto oscilla sempre più tra una trattazione verosimile e una più vicina al meraviglioso (cfr. Todorov 1970).

Come si è accennato in precedenza, l'autore inaugura l'*incipit* di *Canto degli alberi* con una premessa in cui, rivolgendosi direttamente al lettore, descrive la situazione di chiusura generale che ha coinvolto l'Italia a seguito della dichiarazione dello stato di emergenza e confessa di aver deciso di approfittare del periodo di quarantena per sviluppare un suggerimento di scrittura propostogli da un amico, quello di creare un racconto in cui gli alberi fossero i protagonisti della storia. Pur ammettendo di non sapere cosa approfondire, decide di ripercorrere le memorie del suo passato, rintracciando quali alberi avessero avuto un ruolo significativo fino ad arrivare a presentare al lettore l'immagine degli «alberi murati», ossia quella particolare categoria di arbusti che nel corso dell'opera diventano veri e propri personaggi:<sup>7</sup>

E poi ci sono molti tipi di alberi murati: ci sono quelli i cui semi attecchiscono nei muri, negli interstizi tra un mattone e l'altro o tra una pietra e l'altra, dentro la calce; ci sono quelli ridotti quasi alla sola corteccia, riempiti di mattoni e cemento nelle loro cavità e che però in primavera continuano a coprirsi di nuove foglie; ci sono quelli che si incuneano con le loro radici nell'asfalto dei marciapiedi e che lo sollevano e squarciano con le loro dure vene nere, tanto che devi camminarci sopra sollevando molto i piedi e le gambe e allargando le braccia come un equilibrista sul filo...

Io non so perché mi colpiscono tanto questi alberi che attecchiscono e crescono in un habitat così difficile e quasi impossibile (Moresco 2020, 20-21).

Una volta descritta la condizione degli alberi murati, Moresco stabilisce subito una correlazione tra questi e la situazione dell'essere umano e, soprattutto, dei cittadini costretti in casa per il *lockdown*.

«Ma come si fa a vivere così?» mi domando. «Agli uomini non è possibile: o sono vivi o sono morti.» Invece anche gli uomini possono essere mezzi

---

<sup>7</sup> La scelta narrativa di interfacciarsi con degli interlocutori vegetali contribuisce a decostruire quell'idea così radicata nella cultura occidentale per cui piante e alberi sarebbero entità concepite nel segno di un'inferiorità ontologica (cfr. Hall 2011; Coccia 2018).

vivi e mezzi morti, gli uomini e le donne, per un quarto vivi e per tre quarti morti, per un decimo vivi e per nove decimi morti (*ivi*, 27).

Da ieri sera tutta l'Italia è diventata zona rossa. Così adesso siamo 60 milioni di alberi murati (*ivi*, 34).

Proprio perché si constata una vicinanza tra la situazione degli alberi murati e quella degli uomini chiusi in casa, il personaggio-narratore decide di interrogare gli esseri vegetali per conoscere la loro prospettiva sul mondo. Si attiva così un dialogo con il mondo vegetale, in cui le figure degli alberi personificate da un lato divengono lo specchio della condizione dell'io protagonista – murato in casa, immobilizzato, che si sradica soltanto di notte e si muove nella città deserta –, dall'altro personaggi effettivi all'interno dell'itinerario inventato dallo scrittore, dove rappresentano degli interlocutori privilegiati con cui ragionare rispetto alle trasformazioni dettate dall'evento pandemico. Se la presenza di alberi animati potrebbe corrispondere a quella umanizzazione della natura che ne implica un'«annessione culturale al mondo dell'uomo» (Turri 2008, 52), tuttavia proprio la natura trasfigurata e perturbante di queste figure ne conserva l'essenza di completamente Altro da Sé.<sup>8</sup> La condivisione della condizione d'esistenza tra alberi e uomini si delinea come contenuto chiarificato di una verità latente – gli alberi murati si ritrovano a crescere nella precarietà per colpa dell'intervento dell'uomo sull'ambiente – capace da un lato di rendere possibile il superamento del binomio natura-cultura (proprio perché gli alberi murati si presentano come *conglomerati*, come frutto della commistione dei due piani) e dall'altro di influenzare la riflessione del protagonista. Inoltre, la percezione dello spazio-tempo del mondo vegetale, che generalmente si configura attraverso la prospettiva dell'altro (Marder 2013, 101) – proprio perché non risponde di quello che nell'ottica degli

---

<sup>8</sup> Le piante costituiscono «il ritorno del rimosso» secondo Coccia (2018, 11).

umani è il consueto modo di esperire il reale –, diventa lo strumento primo per orientarsi all'interno di un mondo in cui *non ci si muove*.

La presa di coscienza rispetto alla questione antropocenica si delinea attraverso una progressione narrativa in cui, in primo luogo, si analizza lo stato di isolamento e immobilità che accomuna alberi murati e cittadini in quarantena, e successivamente, una volta avviato il processo di riadattamento e di ripensamento del proprio *esserci*, il protagonista, sempre in dialogo con l'alterità rappresentata dai personaggi vegetali, può scoprire la portata universale della crisi che sta affrontando. Il racconto alterna scene in cui Antonio Moresco personaggio è confinato, altre in cui esce di casa di nascosto durante la notte e incontra nuovi alberi. Nel momento in cui l'io si trova tra le pareti di casa, è costretto a vivere in modo nuovo nel luogo che per eccellenza più riconosce come familiare: così, la risemantizzazione dello spazio implica una nuova condizione di esistenza.

In *Canto degli alberi*, quindi, Moresco riesce a rappresentare quel processo di ripensamento dei saperi che necessitano di essere nuovamente *situati* (cfr. Haraway 1985; il concetto è ripreso in relazione alla questione ecologica in Latour 2015). Infatti, la cognizione dell'immobilità determinata dalla quarantena innesca nel soggetto un sommovimento che impone una nuova considerazione del ruolo che le diverse individualità assumono nello spazio-tempo in cui *sono gettate*: la condizione di confinamento riesce a produrre così uno *sconfinamento* (*empiètement*, cfr. Latour 2021) tale per cui si rendono visibili – e sono investite di maggiore rilevanza – quelle convergenze che accomunano la propria situazione singolare e quella altrui.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> L'angoscia condivisa rispetto alla situazione in cui versano la Terra e i suoi abitanti – sentimento che si rende evidente proprio a causa delle limitazioni imposte dal *lock-down* – introduce «una specie di *universalità di un nuovo genere*, completamente estranea a quella che intendevamo fino a poco tempo fa con l'espressione “gli umani”» (Latour 2022, 48); e: «Se, da un lato, il confinamento è una limitazione della libertà, dall'altro ci liberiamo finalmente dell'infinito. Di conseguenza non bisogna più pensare in termini di *identità*, ma di *sovrapposizione* e *sconfinamento* [*empiètement*] per entrare un po' nell'etologia dei viventi» (*ivi*, 53).



In particolare, il narratore descrive una scena in cui il protagonista, chiuso in casa, avverte prima la presenza di qualcuno al di là della stanza attraverso impressioni di tipo sensoriale («Sopra di me il pianoforte ha ricominciato a suonare. “Che musica sta suonando?” mi chiedo», Moresco 2020, 54) e poi, una volta assunta dentro di sé la prospettiva dell’Altro (non solo l’io narrante si chiede chi stia suonando, ma sembra immedesimarsi nel misterioso musicista), imposta una riflessione più ampia rispetto al senso dell’esistenza:

«Che cosa sta succedendo?» mi chiedo mentre sono chiuso qui dentro, murato vivo e cresce giorno dopo giorno il numero dei contagiati, dei morti, nel nostro Paese, nel nostro continente, nel mondo. «Che cosa ci sta succedendo? Che cos’è la vita?» (*ivi*, 54-55).

La portata traumatica causata dall’evento, quindi, produce una riconsiderazione del ruolo dell’essere umano e dell’*Umwelt* che ha creato: l’azione umana non solo ha determinato la propagazione del virus, ma ha concorso alla generazione della stessa pandemia. La prospettiva dell’Altro, dunque, si rivela essenziale affinché il soggetto possa ripensare se stesso sia nell’ottica della propria situazione particolare, sia in quella di un inquadramento di *specie*. Quindi, proprio grazie alla situazione emergenziale causata dal Covid-19, l’essere umano riesce a prendere coscienza dello stato in cui versa la Terra, non solo in quanto pianeta, ma come ecosistema nel suo complesso: così, è possibile asserire che l’umanità varchi per la prima volta le soglie dell’Antropocene e inizi ad averne piena contezza. E in tal senso, la riflessione rispetto alla condizione antropocenica, apertasi proprio attraverso l’incontro con l’altro, raggiunge il nodo più drammatico all’interno del testo proprio quando il protagonista si trova di fronte a «una schiera di altri». Nell’episodio denominato *Il coro degli alberi* – proprio nel momento in cui la presenza degli alberi personificati si intensifica a dispetto di un io protagonista depotenziato e allo stesso tempo divenuto

simbolo dell'umanità nella sua interezza – ritorna la domanda «Che cosa sta succedendo?», ossia ci si interroga ancora una volta nei termini di un'ermeneutica dell'esistenza. Soltanto alla presenza dell'alterità è possibile sovravenga una risposta al quesito; soltanto di fronte al massimo grado di espressione del diverso – il non-umano – si esplicita il giudizio (negativo) rispetto alle azioni condotte dall'umanità. «Siete su un crinale estremo, siete al culmine. Siete alla fine di un mondo e non ne è ancora cominciato un altro» (*ivi*, 187) sono le parole pronunciate dagli alberi. Il coro, dopo aver allestito un confronto con altri momenti critici del passato,<sup>10</sup> specifica che se allora si trattava di un «passaggio di epoche e di ere», ora gli esseri umani si trovano «di fronte a un *passaggio di specie*» (*ivi*, 188, corsivo mio). Proprio perché le singole piante hanno esperienza di scale temporali diverse da quelle degli umani, possono avere una visione completa del senso della storia e affermare che per la prima volta l'umanità si trova a dover riflettere su se stessa come se si trovasse «di fronte a uno specchio» (*ibidem*). Poiché la sussistenza del mondo vegetale è garantita da una totale comunione e completa adesione con l'ambiente circostante (cfr. Marder 2013, Coccia 2018), è proprio la voce degli alberi che può guidare le altre specie alla comprensione delle interconnessioni che regolano la vita sul pianeta. Lo scarto tra la percezione spazio-temporale delle piante e degli altri viventi<sup>11</sup> e l'adozione del punto di vista vegetale attribuiscono nuovo significato all'esistenza e chiarificano quale sia il ruolo degli umani sulla Terra, esseri tra gli altri esseri:

---

<sup>10</sup> In particolare, con la menzione di Virgilio, si ricordano i versi della quarta ecloga che invocavano l'arrivo di un salvatore e si instaura un'implicita correlazione tra il poeta e Moresco, anch'egli scrittore e originario di Mantova, città-cornice del racconto.

<sup>11</sup> Si tratta di uno scarto quantitativo e qualitativo che appare intraducibile in termini umani ma che si rende visibile attraverso l'estensione spaziale della pianta - «a relative spatial increase» (Marder 2013, 105, e per un approfondimento si veda tutto il capitolo *The Time of Plants*), ossia attraverso la moltiplicazione delle propaggini della stessa.

Noi sappiamo tutto di voi, sappiamo anche quello che voi non sapete, non volete sapere. Noi abbiamo seguito da vicino tutta la vostra vicenda di specie, attraverso la rete delle nostre radici sotterranee collegate a quelle aeree che oscillano sulle vostre teste senza che voi ve ne accorgiate, da quando avete conquistato o avete creduto di conquistare il mondo con la vostra esplosione demografica e la vostra avidità e ferocia che sta saturando il pianeta togliendolo sempre più agli altri, contendendolo a quelli che avete chiamato animali, alle forme di vita infinitamente piccole come batteri, virus che non riuscite neppure a vedere ma che sono animate dalla vostra stessa spinta, dalla vostra stessa disperazione e dal vostro stesso sogno, al mondo vegetale silenzioso che cresceva intorno a voi e molto prima di voi e di cui non avete sentito la voce, che non siete state capaci di riconoscere (Moresco 2020, 188-189).

In Moresco, dunque, la riflessione sulla condizione dell'uomo confinato porta a ripensare il ruolo dell'umanità nella sua interezza, ovvero porta a riflettere sul senso di specie. Dalla valutazione della situazione pandemica – dalla cui descrizione prende avvio il libro – si giunge alla considerazione di «une cascade de troubles dans l'engendrement qui nous unifierait malgré tout par défaut» (Latour 2021, 43)<sup>12</sup> e il passaggio dalla considerazione del problema circoscritto alla pandemia a questione di carattere più generale si sostanzia attraverso la riconfigurazione del rapporto che il soggetto intrattiene con lo spazio-tempo e con l'Altro.

### 3. Il caso di *Siccità* di Paolo Virzì (2022)

*Siccità* (2022) si presenta come un esempio diametralmente opposto e quindi complementare all'opera di Moresco. La narrazione proposta dal soggetto realizzato fra gli altri da Paolo Virzì e Paolo Giordano<sup>13</sup> risponde

---

<sup>12</sup> «Una serie di problemi a cascata nel generare che, malgrado tutto, ci unificherebbe di *default*» (Latour 2022, 49).

<sup>13</sup> In particolare, si ricorda il nome dello scrittore poiché è uscito, subito dopo il film, il libro *Tasmania* (2022) che si propone proprio di affrontare il tema della crisi climatica

a canoni diversi non solo perché si usa il mezzo audiovisivo, ma anche perché si esplicita fin dal titolo la volontà di esaminare il problema ecologico, attraverso la rappresentazione di una Roma sconvolta dalla carenza idrica. Nella capitale non piove da tre anni e la mancanza d'acqua stravolge regole e abitudini delle vite del variegato coro di personaggi – giovani e vecchi, emarginati e di successo – che si muove sulla scena. Tuttavia, l'elevato numero di personaggi e la quantità di sottotrame a essi connesso rischiano di far dimenticare allo spettatore che al centro della storia c'è la questione climatica, così come annunciato dal titolo. Infatti, sebbene soprattutto all'inizio del film ci si soffermi sul problema ecologico, successivamente si concede maggiore spazio all'analisi di un'altra crisi, quella esistenziale, che contrassegna le vite dei protagonisti, persone che di per sé conducono delle vite già stravolte. Tuttavia, proprio perché l'immaginario audiovisivo più *mainstream* è tradizionalmente intriso di immagini catastrofiche<sup>14</sup> spesso sfruttate anche per narrare il problema del riscaldamento globale, appare interessante che la regia virziniana scelga di ovviare alle strategie generaliste e, pur relegando la questione ecologica sullo sfondo,

---

attraverso una narrazione realistica e una prospettiva di riconfigurazione dello sguardo simile a quella proposta in *Siccità*.

<sup>14</sup> Già Kristeva sottolineava come il cinema rappresentasse il mezzo d'elezione per la rappresentazione del disastro, inteso in termini sensazionalistici: «il cinema rimane l'arte suprema dell'apocalittico» in cui si attivano due meccanismi complementari «da profusione delle immagini e la ritenzione della parola» (Kristeva 1989, 189). Oppure si consideri quanto scritto da Sontag in *Davanti al dolore degli altri*, in cui si registra la tendenza a leggere determinate situazioni come i prodotti di una trasposizione dal finzionale al reale: «Ma anche una catastrofe di cui si ha esperienza diretta finisce spesso per sembrare stranamente simile alla sua rappresentazione. L'attentato al World Trade Center dell'11 settembre 2001 è stato descritto come “irreale”, “surreale”, “simile a un film”, in molte delle prime testimonianze fornite da chi era scappato dalle torri o aveva osservato da vicino quanto stava accadendo. (Dopo quarant'anni di film catastrofici hollywoodiani ad alto costo, l'espressione “sembrava un film” pare aver sostituito la formula con cui i sopravvissuti a una catastrofe erano soliti esprimere l'impossibilità di assimilare in tempi brevi ciò che avevano vissuto: “Sembrava un sogno”»)» (Sontag 2003, 18).

cerchi un modo alternativo di presentificare quella complessità che contraddistingue la realtà dell'Antropocene.

La scena iniziale del film si apre con le prove di un'orchestra in uno spazio in allestimento, durante le quali gli addetti ai preparativi sfilano tenendo in mano dei manifesti della campagna sponsorizzata dal concerto, sui quali si legge lo slogan «#romacelafarà». Il punto di ripresa si focalizza, poi, su uno dei musicisti del gruppo, Riccardo, che sorreggia avidamente dell'acqua. Nella scena successiva, si vede un gruppo di amici durante una cena e in sottofondo, mentre la padrona di casa guida gli ospiti tra le stanze, si avverte il ronzio del telegiornale che annuncia l'esodo dei cittadini dalla capitale rimasta senz'acqua. Tuttavia, nessuno dei personaggi sembra prestare attenzione alla notizia e il tour della casa continua: nel bagno, si vedono sgattaiolare una decina di grandi scarafaggi, ma anche in questo caso prevale un sentimento di indifferenza e la presenza degli insetti ripugnanti è percepita come un fatto del tutto normale (cfr. Beck 2000, 103). Si ritorna alla scena primaria con una transizione accompagnata da un crescendo musicale, che accentua lo stato di tensione avvertito a causa della situazione di malessere che tocca Riccardo, il quale appare sempre più assetato e affaticato dal caldo. Si assiste a un altro cambio: nella terza situazione presentata, Sara sfreccia a gran velocità per le strade di Roma avvolta dalla notte e rallenta solo di fronte a una folla in subbuglio in mezzo alla strada. Si continua ad alternare il racconto di uno o dell'altro filone narrativo: la scena si evolve, Sara continua a guidare in modo spericolato finché non investe un ragazzo – e anche questo evento non produce reazioni sconvolte nei personaggi, che appaiono quasi apatici di fronte all'accaduto – e soltanto dopo quasi undici minuti di girato viene presentata allo spettatore l'immagine-simbolo della siccità con una ripresa del Tevere in secca.

Attraverso la focalizzazione sugli effetti non strettamente ambientali del riscaldamento climatico – il malessere fisico, l'infestazione di animali

indesiderati e nocivi, la duplice percezione, allarmante e apatica, del problema alimentata dalla narrazione mass-mediatica dell'evento – Virzì riesce a raccontare il *mesh* (cfr. Morton 2013),<sup>15</sup> la rete di fenomeni interconnessi che caratterizzano l'Antropocene. Così, proprio le precisazioni circa l'impatto che il fenomeno ha sulla vita delle persone rendono evidente quell'apporto determinato dall'aver vissuto l'esperienza della pandemia, periodo durante il quale si sono percepite con maggiore intensità soprattutto le conseguenze sociali. Successivamente, la ripresa dell'immaginario pandemico è resa più esplicita: infatti, dall'allusione alle dinamiche che si erano imposte nel periodo di emergenza sanitaria si passa al calco di intere situazioni – lo sviluppo di una malattia respiratoria, la parodia di alcuni esperti di medicina che comparivano spesso in tv, la tematizzazione del lavoro del personale sanitario. Lo svelamento del riferimento allegorico in una ripresa esplicita indebolisce, tuttavia, l'efficacia narrativa: a una certa altezza il film sembra proporre una mera rilettura in chiave tragicomica di quanto avvenuto durante il periodo pandemico, mentre la focalizzazione sulla tematica ecologica sembra perdere d'importanza.

Nella narrazione proposta da Virzì, la portata traumatica dell'evento<sup>16</sup> assume un ruolo centrale e si esplica sia attraverso l'impossibilità di affrontare il dolore, sia attraverso l'ipertrofia comunicativa rispetto all'evento stesso. Nel primo caso, l'esempio del personaggio di Sara è emblematico: la dottoressa, sfiancata dalla terribile situazione in ospedale e disillusa rispetto al contesto familiare e privato, non può far altro che sfrecciare in

---

<sup>15</sup> Per definire la complessità degli intrecci tra le diverse questioni aperte che caratterizzano l'Antropocene, si può anche parlare di «mesh» (Morton 2013, 83), parola che in italiano si potrebbe tradurre con «maglia» e che rende l'idea della sostanziale interrelazione che persiste tra gli elementi che costituiscono il mondo (Haraway 2019, 153).

<sup>16</sup> Sul concetto esiste un'ampia letteratura che fa convergere *Trauma Studies* e *Environmental Humanities*; in questa sede si ricorda l'apporto di Woodbury (Woodbury 2019, 1) che considera il «Climate Trauma» in modo tale da considerare il soggetto Terra, e non solo l'essere umano: il cambiamento climatico stesso costituirebbe un trauma che travolge la nostra sensibilità psichica ed emotiva.

mezzo al traffico alla ricerca di sensazioni che le ricordino cosa significhi essere viva; ma che le scariche adrenaliniche non funzionino emerge proprio quando la donna investe Sebastiano e, incapace di provare alcun tipo reazione dolorosa, finisce per ritornare al lavoro come se l'incidente non fosse accaduto. Il secondo punto, invece, individua nell'uso dei principali mezzi di comunicazione un espediente per dare libera esternazione alle proprie emozioni represses, scaturite proprio di fronte all'*evento*. Da un lato la comunicazione ufficiale – quella dei tg, dei *talk show* e delle campagne di sensibilizzazione – razionalizza la portata traumatica attraverso l'uso di un linguaggio standardizzato e la somministrazione di informazioni di ordine quantitativo (dati, analisi, proiezioni); dall'altro l'utilizzo individuale dei *social network* per raccontare la catastrofe si dimostra uno dei sintomi del carattere individualistico che contraddistingue la società occidentale, che attraverso la performance egoistica e la narrazione egotica distrae il singolo da ogni proposito di azione collettiva.<sup>17</sup> Quindi, fare una diretta su Instagram – come accade nella scena in cui il protagonista è Alfredo – libera il singolo dalle preoccupazioni rispetto alle proprie responsabilità reali sia nei confronti del proprio nucleo familiare, che della società in generale. Proprio il marcato atteggiamento individualistico non consente allo spettatore di immedesimarsi in nessuno dei personaggi adulti della storia e,

---

<sup>17</sup> Come osservato da Beck, si tratta di meccanismi tipici della «società del rischio» che, attraverso l'uso dei social media, hanno potenziato la loro pervasività: «La moria dei boschi, gli scandali della mucca pazza e dei mangimi ce lo hanno mostrato: dove i rischi della modernizzazione sono passati con successo per il processo di (ri)conoscimento sociale, *l'ordine del mondo cambia*, anche se all'inizio all'atto pratico non accade quasi nulla. [...] Dove i rischi della modernizzazione sono stati “riconosciuti” (e per arrivare a ciò occorrono molte cose: bisogna non soltanto conoscerli, ma conoscerli collettivamente, credere nella loro esistenza e far luce sulle relative conseguenze e catene causali), essi sviluppano una straordinaria dinamica politica. Sono privati di tutto: della loro latenza, della loro tranquillizzante “struttura di effetto collaterale”, della loro inevitabilità. Improvvisamente i problemi stanno davanti a tutti, senza giustificazione: pure ed esplosive sfide per l'azione. [...] Tutto quello che qui comincia a mettersi in movimento, si tenta naturalmente di impedirlo, contrastando il riconoscimento» (Beck 2000, 100-102).

tuttavia, la distanza straniante con cui si osservano questi prototipici esseri umani della società occidentale ne evidenzia gli aspetti più inquietanti. Anche in questo caso, dunque, l'evento potenzialmente catastrofico è interpretato alla luce di una riconsiderazione del modo di condurre la vita. Emerge soprattutto la problematicità del rapporto con l'altro poiché non solo i singoli personaggi affrontano una crisi che condiziona la sfera del privato di ciascuno (le loro vite sono già sconvolte prima dell'avvento della siccità e la crisi ecologica, in tal senso, rappresenta solo l'ultimo stadio di un processo più lungo), ma anche, nel momento in cui i protagonisti sono chiamati a intervenire per aiutare l'altro, non sono quasi capaci di agire se non in funzione dei propri interessi o convinzioni.<sup>18</sup> In particolare, il rapporto genitori-figli si connota di una divergenza sostanziale, tratto che sembra accomunare tutti i personaggi della storia. La mancata capacità di comprensione e di comunicazione che investe le relazioni tra giovani e adulti si delinea come il sintomo delle colpe che i cosiddetti *boomers* hanno maturato nei confronti delle nuove generazioni.

Il film si avvia alla conclusione con l'arrivo della pioggia, messaggio di speranza, che tuttavia risulta più che attenuato nel momento in cui Valerio, colpevole di furto e omicidio, promette al figlio neonato tenuto in braccio dalla compagna Giulia che per lui ci sarà per sempre. Non c'è possibilità di redenzione per l'umanità nello spaccato che ne dà Virzì, e dunque si ribadisce ancora una volta la necessità di riscrivere il senso delle proprie esistenze.

All'interno di queste narrazioni si rintraccia così la tendenza a narrare l'Antropocene come crisi dell'esistenza, il cui senso necessita di essere ricostruito: attraverso l'esperienza della crisi, gli esseri umani sono «obligés

---

<sup>18</sup> In tal senso, un esempio calzante è costituito da Alberto che fa di tutto per essere ripreso dalle telecamere di un *talk show* per raccontare la sua storia personale, che ritiene più dolorosa e meritevole di condivisione di quella di Sembene, immigrato dalla Somalia. E lo spettatore è portato a ridere della grottesca gara immaginaria innestata dal personaggio interpretato da Tortora.



de réapprendre à se situer»,<sup>19</sup> scrive Latour (2021, 120). E non è un caso che il filosofo francese abbia scelto di paragonare la situazione vissuta durante la quarantena alla vicenda raccontata ne *La metamorfosi* di Kafka, autore che per eccellenza può essere interpretato in un'ottica esistenzialista. A seguito della diffusione del Covid-19, si è resa più evidente quell'interrelazione tra i diversi fenomeni (come il legame tra cambiamenti climatici e epidemie, nel caso di *Siccità*) e tra le diverse specie (alberi e umani sono segnati da un comune destino, ribadisce Moresco) che rende tale il Sistema Terrestre sicché i confini tra natura e cultura, anche nelle rappresentazioni pensate per il grande pubblico, si fanno sempre più sottili: pensare all'Antropocene significa ripensare l'essere umano, significa pensarsi, al di là delle differenze, *terrestri-terranei* (cfr. Benedetti 2021; Latour 2020). A livello formale, nei casi narrativi analizzati, si registra la volontà di restituire la sensazione straniante ricavata dalla sperimentazione della nuova era geologica non solo a livello contenutistico, ma anche formale attraverso l'uso del modo fantastico e il riconoscimento dell'agentività del non-umano (Moresco), o attraverso l'impiego di una comicità nera e grottesca (Virzi). Si attiva così la ricerca dei nuovi (*vecchi*)<sup>20</sup> modi per narrare le complessità della condizione antropocenica.

---

<sup>19</sup> «Obbligati a reimparare a situarsi». Latour ne scrive proprio in riferimento all'esperienza pandemica (Latour 2022, 140).

<sup>20</sup> «Non a caso tutto ciò che lo straniamento può suscitare è diventato fondamentale per il discorso dell'ecocritica. La sostanza del discorso ecologico consiste infatti nel mettere in discussione i paradigmi tradizionali attraverso cui percepiamo e rappresentiamo la natura: la relazione asimmetrica basata sul controllo della natura da parte dell'uomo; l'idealizzazione edenica del paesaggio; la distinzione rigida ed esclusiva tra naturale e artificiale. In questo senso, lo straniamento è una risorsa argomentativa e cognitiva attraverso cui un autore può mettere in crisi il modello antropocentrico, per dare conto di una prospettiva relativistica che è la sostanza del discorso ecologico» (Adamo e Scaffai 2022, 7; cfr. anche Scaffai 2017).

## Bibliografia

- Adamo Sergia e Scaffai Niccolò 2022, *Straniamenti: teorie in movimento*. «Between», XII, 23, i-xiv, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/5257> [07/07/2023].
- Badiou Alain 2019, *L'essere e l'evento*, (*L'être et l'événement*, 1988), a cura di cura di Pierpaolo Cesaroni, Marco Ferrari, Giovanni Minozzi. Mimesis, Milano-Udine.
- Baudrillard Jean 1976, *La società dei consumi: i suoi miti e le sue strutture*, (*La société de consommation*, 1970), tr. it. Gustavo Gozzi e Piero Stefani. Il Mulino, Bologna.
- Baudrillard Jean 1979, *Lo scambio simbolico e la morte*, (*L'échange symbolique et la mort*, 1976), tr. it. Girolamo Mancuso. Feltrinelli, Milano.
- Beck Ulrich 2000, *La società del rischio: verso una seconda modernità*, (*Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, 1986), tr. it. Walter Privitera e Carlo Sandrelli, a cura di Walter Privitera. Carocci, Roma.
- Benedetti Carla 2021, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*. Einaudi, Torino.
- Coccia Emanuele 2018, *La vita delle piante: metafisica della mescolanza*. Il Mulino, Bologna.
- Giglioli Daniele 2011, *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Quodlibet, Macerata.
- Giordano Paolo 2022, *Tasmania*. Einaudi, Torino.
- Hall Matthew 2011, *Plants as Persons: A Philosophical Botany*. State University of New York Press, Albany.

- Han Byung-Chul 2021, *La società senza dolore: perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite*, (*Palliativgesellschaft: Schmerz heute*, 2020), tr. it. Simone Aglan-Buttazzi. Einaudi, Torino.
- Haraway Donna 2018, *Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, (*A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, 1985), tr. it. e cura di Liana Borghi, prefazione di Rosi Braidotti. Feltrinelli, Milano.
- Haraway Donna 2019, *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*, (*Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, 2016), tr. it. Claudia Durastanti e Clara Ciccioni. Nero, Roma.
- Iovino Serenella 2020, *Una teoria per la pandemia (e non solo)*. «Diario della crisi», IISF, <https://www.iisf.it/index.php/progetti/diario-della-crisi/serenella-iovino-una-teoria-per-la-pandemia-e-non-solo.html> [07/07/2023].
- Kafka Franz 1964, *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1915), in *Tutte le opere*, tr. it. e cura di Ervino Pocar. Mondadori, Milano.
- Klein Naomi 2014, *This changes everything: capitalism vs. the climate*. Simon & Schuster, New York.
- Kristeva Julia 1989, *Sole nero: depressione e melanconia*, (*Soleil noir. Depression et melancolie*, 1988), tr. it. Alessandro Serra. Feltrinelli, Milano.
- Latour Bruno 2020, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, (*Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, 2015), tr. it. Donatella Caristina. Meltemi, Milano.
- Latour Bruno 2022, *Dove sono? Lezioni di filosofia per un pianeta che cambia*, (*Où suis-je?: Leçons du confinement à l'usage des terrestres*, 2021), tr. it. Simona Mambrini. Einaudi, Torino.

- Marder Michael 2013, *Plant-thinking: a philosophy of vegetal life*, with a foreword by Gianni Vattimo and Santiago Zabala. Columbia University Press, New York.
- Moresco Antonio 2013, *La lucina*. Mondadori, Milano.
- Moresco Antonio 2020, *Canto degli alberi*. Aboca edizioni, Sansepolcro.
- Morton Timothy 2018, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, (*Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, 2013), tr. it. Vincenzo Santarcangelo. Nero, Roma.
- Nixon Rob 2011, *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London.
- Rosa Hartmut 2015, *Accelerazione e alienazione: per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, (*Alienation and acceleration*, 2010), tr. it. Elisa Leonzio. Einaudi, Torino.
- Scaffai Niccolò 2017, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*. Carocci, Roma.
- Sontag Susan 2003, *Davanti al dolore degli altri*, (*Regarding the Pain of Others*, 2003), tr. it. Paolo Dilonardo. Mondadori, Milano.
- Todorov Cvetan 1970, *Introduction à la littérature fantastique*. Éditions du Seuil, Paris.
- Turri Eugenio 2008, *Antropologia del paesaggio*. Marsilio, Venezia.
- Woodbury Zhiwa 2019, *Climate Trauma: Toward a New Taxonomy of Trauma*. «Ecopsychology», 11, 1, 2019.
- Zanzotto Andrea 2009, *Conglomerati*. Mondadori, Milano.

Giulia Simeoni

Žižek Slavoj 2014, *Evento (Event, 2014)*, tr. it. Edoardo Acotto. UTET, De Agostini, Novara.

### **Filmografia**

*Siccità* (Paolo Virzì, 2022).