

Decentrare l'*anthropos*.

Riflessioni sulla prima prosa di Christoph Ransmayr

Maria Paola Scialdone

(Università di Macerata)

Gli eventi di Auschwitz e di Hiroshima possono anche essere rimossi dalla memoria (ammesso che vi siano mai penetrati), e questo di fatto è accaduto. Ma, al contrario, non può essere rimossa la loro ripetibilità. Da questi due eventi in poi [...] la cosiddetta “morte naturale” è diventata una specie di obsoleto favore speciale, mentre la possibilità dell'autoannientamento violento dell'umanità è sempre viva (Anders 1980, 377).

1. Ransmayr e l'ecocritica

Solo agli inizi del XXI secolo la critica letteraria ha cominciato a mettere a fuoco la presenza carsica di un filone eco-critico¹ nella prosa del celebre scrittore

¹ Utilizzo questo aggettivo, invece di “ambientale”, non solo per fare ricorso a una terminologia teorico-critica più recente, più omnicomprensiva e sfaccettata, ma anche perché l'approccio eco-critico tematizza esplicitamente una rivalutazione dell'ambiente non-umano e rimanda programmaticamente a un decentramento dell'*anthropos*, temi cruciali nella prosa di Ransmayr. L'ambiente non umano, al centro dell'interesse delle discipline umanistiche da un decennio a questa parte, è quello in cui si generano gli eventi climatici

austriaco contemporaneo Christoph Ransmayr,² ritenuto prevalentemente, nonostante l'evidente e insistita presenza fra i suoi filoni principali del rapporto fra l'uomo e la natura e dei mutamenti ambientali, uno scrittore visionario di ispirazione postmodernista.³ Sebbene le opere più recenti di Ransmayr non lascino più margine di dubbio circa il suo tradurre in materia letteraria la minaccia che incombe sull'ecosistema, uno studio sistematico, che tracci un bilancio

“spaesanti” innescati dai sovvertimenti ambientali causati dall'uomo, motivo per cui essi sono – come ricorda Amitav Ghosh – in una più stretta connessione con l'umano degli eventi climatici del passato e mettono in crisi il concetto tradizionale di *nature writing* e *ecological writing*, ponendoci “di fronte a un compito nuovo: quello di trovare altri modi di immaginare gli esseri e gli eventi impensabili della nostra era” (Ghosh 2023, 38-40).

² Uno dei primi esegeti a rintracciare in Ransmayr una sensibilità eco-critica è Goodbody (1998).

³ Ransmayr ha espresso un giudizio molto negativo rispetto all'attribuzione alla sua opera di questa “etichetta”: “Wenn ich ein Buch wie *Die letzte Welt* oder *Morbus Kitahara* als ‘postmodern’ etikettiere, kann ich diesen Begriff von Jean Paul bis zu den antiken Autoren anwenden, ja!, bis zu Ovid, der sich dann die postmodernsten Freiheiten genommen hätte. Solche Etikettierungen müssen natürlich erlaubt sein, ich habe bloß damit nie etwas anfangen können und weiß noch heute nicht, was Etiketten zum Verständnis meiner Geschichten beitragen sollen” (Mittermayer / Langer 2009, 16, cit. da Zieglgänsberger 2020, 55, nota 208. “Se etichetto un libro come *Die letzte Welt* o *Morbus Kitahara* come ‘postmoderno’, questo concetto è applicabile da Jean Paul fino agli autori antichi: sì, fino a Ovidio, che allora in tal caso si sarebbe preso le libertà più postmoderne. Certo, tali etichette devono essere permesse, ma io personalmente non ne ho mai tratto alcun beneficio e ancora oggi non so che contributo possano dare le etichette alla comprensione delle mie storie.” Ove non altrimenti indicato la traduzione è dell'autrice del saggio). Sulla collocazione critico-letteraria di Ransmayr nel postmoderno, dovuta non tanto al pensiero apocalittico o alla critica del progresso, quanto a temi come autoriflessione, intertestualità e metafinzionalità, il dibattito critico non ha una posizione unanime. Per la tecnica del montaggio e la struttura circolare, la sua prosa è stata ricondotta anche al “modernismo classico” (Zieglgänsberger 2020, 55, 58).

complessivo del contributo di questo autore al filone eco-critico, ancora manca e molti esegeti continuano a ritenerlo uno scrittore provocatorio, ma anche utopico-allegorico,⁴ le cui opere tutt'al più o annunciano una redenzione utopico-apocalittica foriera di una nuova era mondiale, o, al contrario, tratteggiano immagini pessimistiche di un futuro distopico in un mondo votato all'autodistruzione (Kumeda 2016, 104).

Se l'assenza di un bilancio complessivo è dovuta in parte anche al fatto che solo di recente, ovvero da quando è stato introdotto anche negli studi culturali il concetto di Antropocene,⁵ l'approccio eco-critico alla sua scrittura ha avuto un'impennata significativa. È pur vero che, vista la totale assenza di posizioni ideologiche o attiviste dichiarate da parte di Ransmayr a favore della tutela dell'ambiente, il *fil rouge* ambientalista della sua opera è apparso spesso sfumato e facilmente confondibile con una visione finzionale, tipica della *science fiction*. Tuttavia i problemi ambientali sono una costante del suo lavoro, tanto da riscontrare

⁴ Lo "Spiegel" (40/2001) infatti lo definisce "apocalittico degli spazi vasti". Ma si veda anche Manganelli (1997, 12). Moltissimi esegeti si soffermano sullo scenario e sul tono apocalittico in Ransmayr (anche linguistico, come osserva Nordhofen: "Ransmayrs Sprache luxuriert im apokalyptischen Exzess" [1991, 229]; "Il linguaggio di Ransmayr lussureggia nell'eccesso apocalittico") mettendolo in relazione anche con altre opere che trattano del "tempo-fine" ("Endzeit") e della sua sublime fascinazione (diversi studi sono stati dedicati a una comparazione con il romanzo *L'altra parte* di Kubin). Per un bilancio recente sulla critica che puntualizza la dimensione apocalittica in Ransmayr cfr. Mosebach (2003).

⁵ Indipendentemente dalla validazione in campo scientifico, ancora in bilico, il termine è stato coniato dal premio Nobel per la chimica Paul Crutzen, per denominare così l'avvento di una nuova fase dopo l'Olocene dovuta ai cambiamenti chimici, fisici e biologici apportati all'ambiente a partire dal XX secolo dall'essere umano, ritenuto ormai un vero e proprio agente geologico in grado di incidere sull'ecosistema fino a modificarlo e alterarlo in modo irreversibile. Per il versante letterario del tema si veda: Schaumann / Sullivan (2017).

nei suoi testi tutti e quattro i requisiti che caratterizzano la scrittura creativa ecocritica in base alla classificazione di Alexander Starre:

- 1) die nicht-menschliche Umwelt ist nicht nur als Rahmung vorhanden, sondern betont die Abhängigkeit der Menschheitsgeschichte von der Umweltgeschichte;
- 2) das menschliche Interesse wird nicht als das einzig legitime Interesse verstanden;
- 3) die menschliche Verantwortung für die Umwelt ist Teil der ethischen Orientierung des Textes;
- 4) ein Verständnis der Umwelt als Prozess anstatt als Konstante oder Gegebenheit wird im Text zumindest impliziert. (Starre 2010, 23).⁶

Un'ulteriore difficoltà a intercettare in Ransmayr una vena di allarmante e monitorio realismo rispetto ai pericoli di un rapporto irresponsabile con l'ambiente ricalca senza dubbio anche l'attitudine riluttante della nostra generazione, riflessa pienamente dalla letteratura, a confrontarsi seriamente con un'impellenza simile, che noi stessi tendiamo a relegare, increduli e timorosi, nei confini del fantastico. Come ricorda lo scrittore Marco Mancassola, sulla scia delle riflessioni dello scrittore indiano Amitav Ghosh, da un lato:

Il fatto è che gli stessi sconvolgimenti storici che dovremmo inglobare nei nostri romanzi realistici, a partire da quello climatico, sembrano tuttora incredibili, fuori scala. Le nostre vite sono oggi attivamente sconvolte o quanto meno influenzate da fenomeni rispetto ai quali, però, noi tuttora siamo increduli. Che io scriva fiction o autofiction, il mio romanzo vuole anzitutto essere creduto; la mia voce narrante

⁶ “1) L'ambiente non umano non è presente solo come cornice, ma sottolinea la dipendenza della storia dell'umanità dalla storia ambientale; 2) L'interesse umano non è considerato come l'unico interesse legittimo; 3) La responsabilità umana verso l'ambiente è parte dell'orientamento etico del testo; 4) Una concezione dell'ambiente come processo, anziché come costante o dato di fatto, è almeno implicita nel testo”.

vuole anzitutto essere creduta. Ma se il mio obiettivo è essere creduto, beh, perché dovrei mettermi a parlare di argomenti che per loro natura risultano tuttora difficili da credere? Questa, forse, può essere una chiave per comprendere una certa reticenza nella letteratura del presente, un disagio davanti a una verità così centrale ma così paradossalmente incredibile (Mancassola 2023, 10-11).

Dall'altro, l'ulteriore difficoltà nel credere al monito pienamente realistico della scrittura di Ransmayr dipende dalla mancanza di modelli letterari adeguati. Scrive sempre Mancassola:

La difficoltà [...] è anche, forse, che tuttora non ci sono molti romanzi che inglobano i fatti, che facciano da modelli e da apripista. Ce ne sono alcuni, ma non proprio molti. In un senso più generale direi che siamo fuori dai modelli, fuori da ogni modello di mondo e da ogni tradizione. Veniamo da una tradizione modernista che offriva un gigantesco modello di mondo, con le sue idee di avanguardia, di progresso, di futuro, tutte idee che oggi semplicemente si sono estinte dalla nostra agenda, dal nostro vocabolario. Il momento modernista è stato seguito da un momento postmodernista, in cui quella propulsione in avanti si faceva ancora sentire se non altro a livello di eco, con un senso di rimpianto o con varie rielaborazioni ironiche. Poi si è dissolto anche l'eco. Oggi non si sente più nulla. Quel carburante, quella propulsione in avanti è davvero estinta. Tutto ciò che resta è invece questo senso di fine, di *Endzeit*. Mai prima d'ora credo gli umani sono stati così consapevoli dell'immenso distruttivo potere della nostra specie, e insieme della nostra spaventosa impotenza e perdita di controllo. Infilarsi in questo paradosso – immenso potere distruttivo e immensa perdita di controllo – non è facile per il romanzo contemporaneo realistico senza modelli, senza cornici, senza una tradizione, senza un *eschaton* intravedibile da alcuna parte, se non nelle storie individuali. Siamo davanti a una sfida enorme ed è una sfida che affrontiamo in quasi totale solitudine (Mancassola 2023, 12).

Come accennato prima, non incoraggia letture ecocritiche dell'opera di Ransmayr neppure la riluttanza dell'autore ad abbracciare un impegno a favore

dell'ecosistema come intellettuale militante.⁷ Il suo tacere su temi ecologici nei dibattiti, nei discorsi e nelle interviste ha sicuramente a che fare con una sua difficoltà, più volte puntualizzata nelle interviste e negli interventi pubblici, a passare dal mestiere di scrittore a quello di comunicatore,⁸ ma probabilmente anche con la riflessione postbellica che caratterizza il suo profilo, ovvero con la sua diffidenza nei confronti della sua stessa lingua, il tedesco, che ritiene ancora contaminato dal nazionalsocialismo.⁹ Secondo questa ipotesi, rendersi attivisti potrebbe equivalere a collocarsi in una zona troppo limitrofa alla propaganda e alla retorica e, nel caso dell'ecologia, a scadere nell'inneggiante sentimento della natura del Terzo Reich e ricordare così troppo da vicino "How Green Were the Nazis".¹⁰ Ma tale astensione dipende, a mio avviso, anche da una postura

⁷ Aspetto che lo differenzia radicalmente da altri scrittori e intellettuali che, come ricorda Amitav Ghosh, affrontano invece gli sconvolgimenti ambientali nella saggistica e non introducono la tematica nella loro scrittura creativa, forse anche per non essere relegati dalla critica all'ambito della fantascienza (Ghosh 2023, 14-15) per i motivi che richiama Mancassola (cfr. *supra*).

⁸ Si veda per esempio l'intervista rilasciata a Volker Hage, in cui Ransmayr puntualizza senza mezzi termini: "Der öffentliche Raum [...] gehört nicht zu meinem Medium [...]. Beim Reden darf und kann alles Mögliche passieren, Schlamperei, Ungenauigkeit, Ahnungslosigkeit, Schwachsinn... beim Schreiben dagegen ist das alles verboten." (Ransmayr 1997b, 211) "Lo spazio pubblico [...] non è il mio *medium* [...]. Può accadere che parlando si incorra in trascuratezza, imprecisione, ignoranza, assurdità... nella scrittura invece tutto ciò è proibito."

⁹ Ransmayr condivide con Bachmann, Jelinek e molti altri autori e autrici austriaci una costante riflessione metalinguistica volta a stanare nella lingua tedesca il permanere e il perpetuarsi di discorsi affini a quella che Viktor Klemperer ha definito la "Lingua Tertii imperii".

¹⁰ *How Green Were the Nazis? Nature, Environment, and Nation in the Third Reich* è uno studio del 2005 curato da Franz-Josef Brüggemeier, Mark Cioc e Thomas Zeller, che indaga lo spiccato ambientalismo dei nazionalsocialisti e della loro retorica del

programmatica etica insita nella riflessione eco-critica sottesa alla sua intera opera, che, come si proverà a dimostrare nelle riflessioni sviluppate nei paragrafi seguenti, costruisce sistematicamente un progetto di decentramento dell'*anthropos* a partire da una delle sue massime espressioni culturali, quella letteraria.

2. La responsabilità della letteratura occidentale nell'Antropocene

Chi indaga il filone eco-critico in Ransmayr tende a occuparsi soprattutto delle opere più recenti dell'autore.¹¹ Ritengo invece che la sua prima produzione, venuta a luce fra il 1982 il 1988 – il primo abbozzo del *pamphlet* poetico *Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen* (*Radiosa fine. Un progetto di disidratazione ovvero La scoperta dell'essenziale*, 1982 e 2000), *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (*Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, 1984) e il romanzo che lo consegna alla notorietà anche fuori

“sangue” e della “terra” (“Blut und Boden”) e rintraccia le radici di questo programma di protezione dell'ambiente nell'estetica e nella filosofia della natura di ascendenza romantica. Nonostante la presenza costante dell'ecologia nell'agenda politica e l'alta consapevolezza ambientale del mondo germanico, Anna-Marie Humbert (2020) riconduce a questa medesima ragione anche il tardo attecchire del filone eco-critico nell'ambito accademico tedesco, a fronte invece di un già ampiamente stabilizzato ed entusiastico responso ad esso nel contesto anglofono.

¹¹ Alcuni studiosi insistono sul legame in Ransmayr fra approccio eco-critico e critica post-coloniale: Nowak / Jug (2017) e Brennan (2022) fanno riferimento al testo teatrale *Odysseus. Verbrecher* (*Ulisse. Criminale*, 2010) e al romanzo *Der Fallmeister* (*Il maestro della cascata*, 2021); altri mettono a fuoco Cox (2016), incentrato sui “fossils fuels, that drove not only the industrial revolution but also anthropogenic climate change”, un romanzo che “suggests ways that past exploitation of natural resources and of people brought us into the Anthropocene” (Dawson 2022, 85). Per altre analisi recenti con approccio eco-critico cfr. Gerratana (2009), Nitzke (2014) e Latini (2023).

dall’Austria, *Die letzte Welt (Il mondo estremo, 1988)*¹² – meriti una focalizzazione specifica già in chiave pienamente eco-critica. Le tre opere dell’esordio letterario dell’autore, se messe in costellazione, mostrano *in nuce* molti temi che Ransmayr riprenderà e svilupperà, così come una consapevolezza molto precoce – già dagli anni Ottanta – di vivere in un’era di compromissione ambientale, che con lo scrittore Marco Mancassola, potremmo definire “apocalittica senza *eschaton*” (Mancassola 2023). Inoltre esse rivelano anche la spina dorsale della sua vena eco-critica, che sostiene tutta la sua prosa successiva rendendola già dai suoi esordi letterari una solida riflessione *ante litteram* sull’Antropocene e un tentativo di ridimensionare a un semplice anello della “chain of being”¹³ il soggetto umano,

¹² È grazie a Hans Magnus Enzensberger che Ransmayr, dopo la pubblicazione della sua opera di esordio *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, si è confrontato con *Le Metamorfosi* di Ovidio, falsariga intertestuale del suo primo grande romanzo di successo *Il mondo estremo*, pubblicato nella collana “Die Andere Bibliothek” curata proprio da Enzensberger. Il romanzo è una riscrittura del poema ovidiano in un contesto distopico. Per quanto riguarda l’analisi critica di *Il mondo estremo* molto ci si è concentrati, in chiave comparatistica, sulla riscrittura intertestuale del capolavoro ovidiano e l’intero romanzo è stato letto più che altro come un colto ed elitario *divertissement* intellettuale, nonostante il suo grande successo commerciale: “Der kommerzielle Erfolg des Romans ist um so überraschender und merkwürdiger, wenn man bedenkt, dass es sich um ein utopisches, ein literarisch inspiriertes Buch handelt, da es sich in erster Linie an anspruchsvolle und literarisch vorgebildete Leser wendet, ein Buch sozusagen für literarische Feinschmecker.” (Kovar 1991, 96) “Il successo commerciale del romanzo è tanto più sorprendente e singolare se si considera che si tratta di un libro utopico, di ispirazione letteraria, rivolto principalmente a lettori esigenti e colti: un libro per intenditori, per così dire”.

¹³ Come accennato, la prima produzione letteraria di Ransmayr è stata interpretata dalla critica letteraria insistendo su tre filoni principali: postmodernismo; riflessione postbellica o allegoria della memoria del nazismo; *science fiction* apocalittica. Solo di recente è stata collocata esplicitamente in un contesto di riflessione sul cambiamento climatico (Latini 2018 e Nitzke 2020).

spodestandolo dall'apice dell'ecosistema, in cui prima il Rinascimento e poi l'Illuminismo l'hanno collocato in veste di "Signore del mondo" ("Herr der Welt"),¹⁴ dominatore sulla natura animata e inanimata.

In questa triade letteraria esordiente Ransmayr sviluppa lucidamente un percorso molto più radicale della denuncia e delle esemplificazioni letterarie delle diverse forme di ripercussione nell'ambiente degli effetti dell'Antropocene che troviamo nella consueta letteratura eco-critica catastrofica: lo scrittore mette a punto un sistema narrativo che intende scardinare l'antropocentrismo a partire dal cuore stesso dei meccanismi diegetici.

3. Spodestare il poeta *vates*

In molte interviste rilasciate nel corso della sua carriera emerge come un *Leitmotiv* ricorrente l'avversione di Ransmayr nei confronti della forma di venerazione quasi religiosa della figura autoriale perpetuata nella cultura occidentale, tanto da porre se stesso sempre due passi indietro rispetto alla propria opera. In una intervista del 1991 relativa al romanzo *Il mondo estremo*, condotta da Volker Hage, emerge chiaro il tentativo di spodestare l'autore occidentale dalla sua egotica centralità. Per esempio il giudizio espresso dall'autore sul celeberrimo poeta Ovidio, del quale pure subisce la fascinazione, appare tutt'altro che lusinghiero. Alla domanda di Hage, che richiama l'esaltazione di Ovidio da parte dei suoi seguaci e la sua incisività presso i posteri,¹⁵ sul possibile desiderio subliminale di Ransmayr di altrettanta notorietà, questi risponde:

¹⁴ La definizione "Herr der Welt" è tratta da *Radiosa fine* di Ransmayr.

¹⁵ „Nach dem Tod von Naso gibt es Gruppierungen, die ihn zum Helden küren [...]. Ist der Traum von Christoph Ransmayr, dass man als Schriftsteller, wenn nicht schon zu Lebzeiten, so doch wenigstens postum Sprengkraft haben könnte?“ (Ransmayr 1997b, 210) “Dopo la morte di Naso ci sono gruppi che lo celebrano come un eroe [...]. È forse

Nein. Ich habe nur eine Geschichte über einen Dichter bis über sein Leben, sein Ende hinaus erzählt, und es war auch eine Geschichte davon, dass ein Dichter nur zum geringen Teil kontrollieren und beeinflussen kann, was mit seiner Arbeit geschieht. Der Schriftsteller, der Dichter in der letzten Welt [*Die letzte Welt* n.d.r.] ist alles andere als ein Held: Mein Naso wird ebenso als luxussüchtiger, beifallssüchtiger Mann beschrieben, [...]. Aber die Wahrheit, die Größe seiner Dichtung bleibt selbst von seiner Eitelkeit, einer kindischen, maßlosen Eitelkeit, unberührt (Ransmayr 1997b, 210).¹⁶

Già nel primo romanzo, *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, Ransmayr fa scomparire il protagonista e io-narrante del libro, l'esploratore italo-austriaco Mazzini,¹⁷ lasciando la parola e il compito di chiarire la sua scomparsa a una anonima istanza autoriale neutra, che si limita a tentare di ricostruire i fatti e a confrontare

il sogno di Christoph Ransmayr che, come scrittore, si possa avere un impatto dirompente, se non già in vita, almeno postumo?”.

¹⁶ “No. Ho solo raccontato una storia su un poeta, ben oltre la sua vita e la sua morte. È anche una storia su come un poeta solo in minima parte possa controllare e influenzare il destino del suo lavoro. Lo scrittore, il poeta dell'Ultimo Mondo [*Die letzte Welt* n.d.r.] è tutt'altro che un eroe: il mio Naso viene descritto come un uomo avido di lussi e di applausi, [...]. Ma la verità, la grandezza della sua poesia rimangono intatte anche di fronte alla sua vanità, una vanità infantile e smisurata”.

¹⁷ La sparizione dei personaggi letterari, molto presente nella letteratura di lingua tedesca a partire dal racconto di Kafka *Il cavaliere del secchio*, è vista come una prosecuzione del tema della crisi e di quella che Foucault ne *Le parole e le cose* definisce la “sparizione del soggetto”, un discorso presente nella letteratura e cultura di lingua tedesca sin dalla *Moderne* e che ha dato vita a diverse riflessioni a partire da prospettive disciplinari molteplici (ad es. dalla prospettiva dell'analisi del discorso, della filosofia del linguaggio, della filosofia della coscienza, della decostruzione o della critica sociale post-moderna). Monica Fröhlich (2001) ha collocato il discorso sulla cancellazione dell'io e del soggetto in Ransmayr in questo solco, dal quale a mio avviso, occorre emancipare la critica ransmayriana.

le fonti. Anche nel romanzo successivo – *Il mondo estremo* (1988), riscrittura del poema ovidiano in un contesto distopico e fuori dai cardini temporali consueti, in cui passato, presente e futuro sono un *continuum* caratteristico della concezione del “tempo-tutto” (“Allzeit”) di Ransmayr¹⁸ – il romanzo prende le mosse dalla sparizione del narratore occidentale per eccellenza: Ovidio. Inscenare l’eclissarsi proprio di questo autore è cruciale nel percorso critico qui ipotizzato poiché, come sottolinea Wendelin Schmidt-Dengler, citando l’opera *Arbeit am Mythos (Elaborazione del mito*, 1979) di Hans Blumenberg: “Die europäische Phantasie, ein weitgehend auf Ovid zentriertes Beziehungsgeflecht ist” (Schmidt-Dengler 1997, 100).¹⁹

Ovidio Publio Nasone, chiamato dall’autore non senza una certa ironia con il nome latino “Naso”, viene ridimensionato nel romanzo a un semplice personaggio di cui si sono perse le tracce e alla cui ricerca si mette Cotta, amico realmente esistito del poeta, che Ransmayr immagina partire alla volta di Tomi, luogo ai margini dell’Impero Romano e “ultimo mondo” abitato in vita da Ovidio che, dopo le *Epistulae ex Ponto*, a lui indirizzate, non risponde più alle sue lettere. Oltre al poeta esiliato da Roma a Tomi per ordine di Augusto, Cotta cerca anche il suo

¹⁸ Tutti i romanzi di Ransmayr “emphasize a temporal layering through which different histories, at time even different temporalities, are present at the same time in the same place” (Dawson 2022, 74). Così Ransmayr definisce la “Allzeit”: “Unzeit, in der Schweben zwischen Gegenwart, Zukunft und einer unauslöschlichen Vergangenheit” (Ransmayr 2010, s.p.; “Tempo fuori dal tempo, in bilico tra presente, futuro e un passato indelebile”). Questa nuova concezione del tempo, che scardina gli orizzonti temporali limitati tipici del romanzo occidentale per abbracciare, come afferma Amitav Ghosh, “ciò che è inconcepibilmente vasto”, è un altro segnale del riorientamento diegetico compiuto da Ransmayr nella sua poetica, utile a trattare l’inaudito, ma reale, ovvero a fornire “una [nuova] forma di narrazione in prosa che si muove liberamente entro ampi spazi temporali e spaziali” forzando “l’orizzonte limitato del romanzo classico (Ghosh 2023, 71).

¹⁹ “L’immaginario europeo è una rete di relazioni ampiamente incentrata su Ovidio”.

libro più celebre, *Le Metamorfosi*, testo divenuto altrettanto irrintracciabile.²⁰ L'incipit del romanzo è dunque, come in *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre* – ritenuto non a caso una sorta di studio preliminare per il romanzo *Il mondo estremo* (Hage 1997, 94) – quello di una *detective story*, ma si tratta solo di un depistaggio del lettore che viene continuamente spiazzato e non sa bene a quale genere ricondurre l'opera, ulteriore scelta dell'autore di mettere in crisi il canone occidentale consolidato.

Lontano dalla cornice ufficiale, privata della sua istanza autoriale da Ransmayr, che, come avvenuto con Mazzini in *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, fa scomparire Ovidio, l'opera si libera dunque dalla 'coercizione' del suo autore originario per parlare autonomamente nuovi linguaggi difficilmente riconducibili a interpretazioni ermeneutiche univoche. In questo modo Ransmayr esalta il potere che ha la letteratura di rendere visibili multifocalità e prospettive plurime (Mosebach 2003, 204). I personaggi, che Ransmayr mutua dal poema di Ovidio – reinventandoli –, continuano a subire la legge universale della metamorfosi, ma ora non hanno più ascendenze divine e dopo la trasformazione non continuano più a mantenere, come nel testo di Ovidio, la loro "mens pristina", bensì si trasformano in natura inanimata, ovvero subiscono tutti, in fasi e modalità diverse, un processo di pietrificazione ("Versteinerung") che culmina nella catastrofe complessiva di tutto l'ecosistema della città di Tomi, vera protagonista del romanzo.

L'insistito tema della pietrificazione, che senza dubbio allude anche al rischio di una futura desertificazione del pianeta, è un *fil rouge* nell'opera di Ransmayr e

²⁰ La trovata narrativa della sparizione di Ovidio, a conferma del sospetto della sua morte che, come riporta l'incipit del romanzo, circolava a Roma, è stata ovviamente ricondotta dalla critica decostruttivista al noto saggio *La morte dell'autore* (1967) di Roland Barthes, che fornirebbe la chiave per leggere la dinamica Cotta/Ovidio come un modello scrittore/lettore in cui quest'ultimo ha il primato dell'interpretazione su qualsiasi significato definitivo riconducibile all'autore, e l'opera, come supporto filologicamente univoco, viene polverizzata (Schilling 2012, 4).

rapresenta un ulteriore decentramento dell'*anthropos*, oltre a una spiccata sensibilità per il non umano tipica della letteratura eco-critica. I nuovi personaggi de *Le Metamorfosi* riscritte da Ransmayr ne *Il mondo estremo*, infatti, non sono più solo un'esemplificazione allegorica del destino metamorfico a cui è esposta la vita umana come nel sommo poema, ma neppure l'*escamotage* che consente a Ovidio persona, tramite la sua narrazione, di guadagnare invece uno *status* stabile e imperituro tramite la fama a lui procurata da quel libro, grazie alla quale ambisce ad affrancarsi dalla legge/condanna delle metamorfosi, come dichiara esplicitamente nella chiusa de *Le metamorfosi*, non a caso riportata da Ransmayr alla lettera nel III capitolo de *Il mondo estremo*:

Ich habe ein Werk vollendet, / das dem Feuer standalten wird / und dem Eisen / selbst
dem Zorn Gottes und / der allesvernichtenden Zeit // Wann immer er will / mag nun
der Tod / der nur über meinen Leib / Gewalt hat / mein Leben beenden// Aber durch
dieses Werk / werde ich fortdauern und mich / hoch über die Sterne emporschwingen
/ und mein Name / wird unzerstörbar sein (Ransmayr 1988, 50-51).²¹

Nella sua riscrittura Ransmayr attua un ribaltamento di ruoli, e ora la centralità spetta piuttosto ai personaggi de *Le Metamorfosi* che in questa nuova mitografia – utile a sovvertire quella iscritta nella tradizione della cultura occidentale che determina il nostro modo di vedere l'uomo e l'ambiente (Novak / Jug 2017, 258) –²² ottengono il diritto di avere voce autonoma e – fuori dalla cornice diegetica

²¹ “Io ho compiuto un'opera / che né l'ira di Giove né il fuoco / né il ferro né la vetustà che distrugge / potranno annientare // Quando vorrà, la morte che solo / sul mio corpo ha potere / ponga fine alla mia esistenza // Ma con quest'opera io diventerò eterno / e mi innalzerò oltre le stelle / e il mio nome / sarà incancellabile” (Ransmayr 2003, 40).

²² L'immaginario occidentale è stato modellato dalla narrazione cristiano-giudaica, dai miti greci e dalle opere della *Weltliteratur* accolte nel canone. Le deviazioni e i ribaltamenti che Ransmayr opera in queste coordinate diegetiche precostituite dovrebbero essere maggiormente indagate per cogliere meglio il contributo eco-critico della sua opera.

costrittiva e ripetitiva di Ovidio – di essere i protagonisti della *loro* storia, collocata dall'*inventio* ransmayriana in una cornice di mutamento climatico antropogenico.²³ Ironicamente è proprio un personaggio di nome “Fama” a narrare a Cotta le vicende individuali di questi personaggi, riproposte da Ransmayr come storie di pura marginalità. Ogni personaggio de *Le Metamorfosi* rifunzionalizzato ne *Il mondo estremo* è una ‘nullità’ con un comune *background* nella migrazione e presenta “centrifugal stories that acknowledge immense inequalities in planet altering powers” (Kovar 1991, 96). Non è peraltro un caso che la riscrittura de *Le Metamorfosi* non sia ambientata a Roma, nel cuore del potere, ma in un *déplacement*, a Tomi, “la città dei falliti e degli emarginati” (*ibid.*). Tomi è una città realmente esistente, anticamente collocata ai margini dell’impero romano, dove Ovidio, come tramanda la storia, era stato esiliato per motivi oscuri,²⁴ ma anche un luogo dove quella che Michel Foucault definisce la produzione dei discorsi è meno strutturata e meno ancorata ai contesti di potere e alle istanze di controllo e dove una risignificazione degli stessi è possibile a partire da una letteratura propulsiva e da un immaginario completamente nuovo, fiorito – grazie alla creatività di Ransmayr – sulle macerie di quello della tradizione.²⁵ È infatti proprio a partire da contesti marginali e fluidi che la letteratura può mostrare il suo potere

²³ Micaela Latini definisce il romanzo, le cui coordinate sono due opposti climatici del grande caldo e del gelo (Latini 2018, 275) un vero e proprio “sismografo [...] dell’effetto delle sciagure naturali (cambiamenti climatici, terremoti, tsunami)” (Latini 2018, 274).

²⁴ È stato suggerito più volte ipotizzato (cfr. tra gli altri Manganelli 1997, 12) che l’allontanamento di Ovidio da Roma fosse dovuto alla rivoluzionarietà del suo libro, *Le Metamorfosi*, che affermava la precarietà del cosmo in un universo culturale, come quello della Roma augustea, programmato per durare nei secoli imperituro.

²⁵ Già Manganelli segnalava come la narrativa di Ransmayr sia costruita – per così dire – con ‘materiali di spoglio’, ovvero con antichi resti “di un altro mondo letterario”, fatto di “pezzi commentati, interpretati e riutilizzati *ex novo*” (Manganelli 1997, 11).

di introdurre nuovi paradigmi di pensiero, “pushing the boundaries of what is imaginable by the public at a given moment” (Dawson 2022, 82-83).

Il tema della fama di Ovidio è centrale ne *Le Metamorfosi*, come ne *Il mondo estremo*, ma, mentre nel poema la fama è affermata come un valore cardine della mentalità occidentale, nella riscrittura di Ransmayr essa è presentata come un’illusione e una pretesa assurda. Lo prova il fatto che Pitagora, filosofo ispiratore di Ovidio, che nel romanzo di Ransmayr è presente come vero e proprio personaggio e che, in un’ardita sovrapposizione temporale, nel romanzo incarna il ruolo di servo di Ovidio, tenta disperatamente, ormai folle, di incidere su cippi di pietra, ovvero nel libro della natura di romantica memoria, le parole del caduco libro cartaceo del poeta latino affidate anche a precarie strisce di stoffa. L’atto ai danni della Natura, a cui allude l’incisione su pietra – ennesima violenza antropocena che imprime all’ambiente naturale il sigillo della cultura – non garantisce comunque la sopravvivenza del testo, eroso da lumache che strisciano in continuazione sui cippi incisi, cancellandoli e riportandoli al loro stato primitivo di *tabula rasa*. Anche le strisce di stoffa che riportano i versi del poema sono inesorabilmente sfilacciate dal vento impetuoso che soffia ininterrottamente a Tomi.

Sullo sfondo del romanzo tutto metamorfosa continuamente a causa degli agenti atmosferici fuori controllo, e la natura riacquista i suoi spazi e diritti sulla cultura, fino a cancellarla. A nulla vale neppure il tentativo di Cotta di ricostruire il senso delle incisioni e dei vessilli di stoffa ricostruendone l’ordine e mettendo in salvo l’opera prima che l’erosione naturale faccia il suo corso. Allusione, questa, fra l’altro, alla “fragilità della conservazione della cultura nelle condizioni dell’Antropocene” (Graml 2021,141).

Tutto l’ecosistema di Tomi presenta i connotati del tracollo ambientale, da cui nulla e nessuno è al riparo. Ma *Die letzte Welt* – l’ultimo mondo, a cui allude il titolo del romanzo (tradotto in italiano con il suggestivo quanto inconsistente aggettivo “estremo”), forse non è solo da intendersi in termini catastrofici come l’ultimo pianeta possibile (il nostro pianeta prossimo all’estinzione), bensì come l’ultimo *tipo* di mondo in termini cronologici, ovvero il risultato della modalità

antropocentrica di gestire la terra che va invertita perché la sta conducendo allo sfacelo. Nel romanzo siamo di fronte, aspetto trascurato dalla critica, a un duro processo alla letteratura antropocentrica occidentale che, complice della tecnocrazia, ha favorito l'instaurarsi dell'Antropocene, l'ultima era geologica (l'ultimo mondo, n.d.r) scaturita dal pensiero dominante del "Signore del mondo" ("Herr der Welt"), messo sotto accusa da Ransmayr anche nella prosa ritmica di *Radiosa fine*. Al contempo il romanzo tenta di dare avvio a un nuovo immaginario che interrompa e renda reversibile la catastrofe imminente attraverso un cambio di passo che solo una nuova forma di letteratura consapevole può avviare: una letteratura che combatta quella che Amitav Ghosh definisce in un *pamphlet* omonimo l'epoca della "Grande Cecità" (Ghosh 2023, 18):

Sono arrivato a convincermi che le sfide che il cambiamento climatico pone agli scrittori contemporanei, per quanto specifiche sotto certi aspetti, siano anche dovute a qualcosa di più antico e profondo; e derivino in ultima analisi dalla griglia di forme e convenzioni letterarie che hanno modellato l'immagine narrativa proprio nel periodo in cui l'accumularsi di anidride carbonica nell'atmosfera stava riscrivendo il destino della terra (Ghosh 2023, 13).

Per scardinare tali "forme e convenzioni" è necessario condurre una requisitoria sulle strutture di potere codificate all'interno del canone letterario occidentale. Occupandosi di Ovidio e de *Le Metamorfosi*, Ransmayr denuncia che il poema sublime affonda le radici in una mentalità di dominio antropologico che è anche alla base del dominio antropoceno. Non a caso nel passo da *Il mondo estremo* sopra citato Ransmayr immagina che sul cippo che riporta la celeberrima invocazione alla fama della chiusa de *Le Metamorfosi* di Ovidio messa in evidenza dall'autore le lumache cancellano soprattutto la parola "io":²⁶

²⁶ La riflessione sull' "io" è un tema portante nella letteratura austriaca che qui Ransmayr rivisita in dimensione totalmente antropocena.

Pythagoras stand am Rand des Lichtkreises und schabte mit einem dürrn Stück Holz Schneckenreste aus der tief gemeißelten Gravur des ICH und sagte, was er sagen musste: den Namen seines Herrn [Ovidio]. [...] Das ICH schimmerte nun blank, wie frisch gemeißelt auf dem Menhir. Pythagoras warf sein Schabwerkzeug zufrieden fort, trat eine Schritt zurück und betrachtete seine Arbeit: ICH HABE EIN WERK VOLLENDET. Vollendet. In Rom hatte man nur Fragmente gekannt. In seinem Bedürfnis nach Applaus und Jubel hatte Naso von seinem Publikum Aufmerksamkeit nicht nur für seine vollendeten Arbeiten verlangt, sondern auch für sein Vorhaben und ungeschriebenen Phantasien. So gehörte es schließlich zur Routine in den literarischen Quartieren der Residenz, dass Naso dort gelegentlich in überfüllten, stickigen Räumen die unterschiedlichsten Proben aus seinen entstehenden Verwandlungen vorlas [...]. Nasos Stern schien lange Zeit unangreifbar [...]. Seine Berühmtheit steigerte sich durch einen Skandal sogar bis in jene Volksnähe, die seinen Namen nun ebenso groß und klobig wie den Namen irgendeines siegreichen Athleten oder Filmschauspielers in die Schlagzeilen zwang (Ransmayr 1988, 51-55).²⁷

²⁷ "Pitagora era ai margini del cerchio di luce e con pezzo di legno secco raschiava via resti di lumache dai solchi profondi dell'IO e disse quello che doveva dire, il nome del suo padrone [Ovidio]. [...] Ora l'IO brillava netto, come appena scolpito sul menhir. Soddisfatto, Pitagora gettò via il legno, arretrò di un passo e contemplò il proprio lavoro: IO HO COMPIUTO UN'OPERA. Compiuto. A Roma se ne conoscevano solo frammenti. Nel suo bisogno di appalusi e di entusiasmo Nasone aveva preteso dal suo pubblico attenzione e assenso non solo per le opere terminate, ma anche per i progetti e le fantasie non tradotte in scrittura. Così, nei circoli letterari della capitale era ormai consuetudine che Nasone tenesse pubbliche letture dei passi più diversi dalle sue nascenti metamorfosi, [...] per lungo tempo la stella di Nasone sembrò inattaccabile [...] la sua fama si espanse [...] fino a raggiungere quella popolarità che sbatté il suo nome a caratteri di scatola, come di un atleta vittorioso o di un attore cinematografico, sulle prime pagine dei giornali" (Ransmayr 2003, 40-43).

Cotta, a Tomi, invece di percepire il contesto minaccioso e stravolto che lo circonda – e che rappresenta il fulcro narrativo più innovativo e cogente del romanzo – cerca solo ossessivamente di ritrovare un “io” ingombrante, l’autore Ovidio, e di ricostruire pedissequamente la sua opera. Nel romanzo, Cotta intreccia una relazione elettiva con il personaggio di Eco solo perché è l’unico che non ha un’identità e – come in un sistema totalitario introiettato – si limita a ripetere all’infinito le parole che ha udito da Ovidio prima della sua scomparsa. Questo episodio è utile ad accentuare l’ego-referenzialità onanistica sottesa alla concezione letteraria antropocentrica occidentale basata sull’illusione della fama che, monoliticamente, non prevede una vera alterità con cui relazionarsi proprio perché, di fatto, nell’esaltazione dell’io autoriale, che sopravvive nella ricezione, ambisce a essere imperitura, spezzando la catena delle inevitabili metamorfosi. Ransmayr, invece, nelle sue rare dichiarazioni di poetica sposta l’autore ai margini e sottolinea, accettandolo, che ogni opera è soggetta a una perenne metamorfosi, sia nel processo di creazione, quando le cose osservate dallo scrittore “vengono condotte al linguaggio, si trasformano in linguaggio” (“zur Sprache gebracht werden, sich in Sprache *verwandeln*”, Ransmayr 1997c, 199) e il racconto inizia la sua vita propria, sia nel processo di traduzione o di lettura che l’opera subisce da parte del lettore:

Das Ende, was für eine Stunde, was für ein Tag, an dem ein Erzähler einen letzten Satz findet, den Ausgang, und aus seiner Geschichte heraustreten und zurückkehren muss an die Ränder der Welt. Aber dort, in jenem Stimmgewirr, das sich nun nach einer kurzen oder längeren Stille, in jenem Stimmgewirr, das sich jetzt erhebt, in einem Chaos fragender, lobender, trauriger, begeisterter, verständnisloser oder gehässiger Stimmen die ihn plötzlich bedrängen und seine Geschichten weiter erzählen, [...] kann und darf der Erzähler nicht bleiben, was er ebene noch war. Denn während alle anderen Stimmen lauter und lauter werden verliert ausgerechnet er die seine. Er hat eine Geschichte zu Ende erzählt. Was soll er jetzt und dazu noch sagen. Wer nicht bleiben kann, was er ist, muss sich verwandeln. Und der Erzähler, der in seiner Geschichte Menschen und Häuser [...] in Sprache verwandelt hat,

verwandelt sich im Stimmgewirr nun selber in eine Figur vieler Geschichten [...], Geschichten, deren Fortgang und Ende er nicht mehr bestimmen kann. Er hat nichts mehr zu sagen (Ransmayr 1997c, 201).²⁸

In questa periferizzazione programmatica della centralità autoriale, Ransmayr non può che rifuggire dal farsi portatore manifesto di ogni pensiero politico o ideologico e, soprattutto, dall'ambire ad avere – dal podio a lui attribuito dalla notorietà – il potere di cambiare il corso delle cose. Non si tratta di disimpegno, ha specificato durante il discorso tenuto a Roma nel 2023 in occasione del conferimento del premio Navicella, ma di decidere – eticamente – di fungere tramite la sua opera solo da funzionale catalizzatore della realtà circostante, che spesso di per sé può apparire, come ha affermato sempre in quel contesto, più apocalittica della finzione letteraria.

La figura di Eco, che nel romanzo ripete sempre e solo i versi ovidiani, è dunque forse paragonabile all'archivio della spedizione polare pedissequamente ripercorso da Mazzini senza rielaborarlo criticamente prima della sua spedizione, la quale ambisce solo a ricalcare quella ottocentesca perpetuandone il modello coloniale prevaricatorio. Ransmayr cancella Mazzini dal testo – esattamente come

²⁸ “La fine, che ora, che giorno, quello in cui un narratore trova l'ultima frase, l'uscita, e deve uscire dalla sua storia e tornare ai margini del mondo. Ma lì, in quel frastuono di voci che ora si solleva dopo una breve o lunga quiete, in quel frastuono che si innalza, in un caos di voci che lo interrogano, lo lodano, lo rattristano, lo entusiasmano, lo fraintendono o lo criticano con cattiveria, che all'improvviso lo assalgono e continuano a raccontare le sue storie, [...] il narratore non può e non deve rimanere ciò che era fino a poco fa. Mentre tutte le altre voci diventano sempre più forti, lui, proprio lui, perde la sua. Ha finito di raccontare una storia. Cosa può ancora dire adesso? Chi non può rimanere ciò che è deve trasformarsi. E il narratore, che nella sua storia ha trasformato persone e case [...] in linguaggio, ora, in quel frastuono di voci, si trasforma lui stesso in una figura di molte storie [...], storie di cui non può più determinare il seguito o la fine. Non ha più nulla da dire”.

fa con Ovidio e con il probando di *Radiosa fine* – perché a sua volta, ripetendo la stessa missione, finisce come Eco, nell’“ultimo mondo”, per ribadire ancora una volta il “solipsismo dell’antropocene” (Brennan 2022, 169).

Con la sparizione dell’esploratore Mazzini in *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, e l’omissione dell’annunciata narrazione della sua spedizione al Polo, progettata sulle orme di quella austro-ungarica di due esploratori dell’epoca dell’imperatore Francesco-Giuseppe, Ransmayr colloca piuttosto nel cuore del libro – in maniera inaspettata per il lettore – gli appunti preparatori preliminari alla partenza di Mazzini; ponendo poi questi ultimi in dimensione dialogica con i *reportages* della precedente spedizione ottocentesca, depositati negli archivi del potere, svela di fatto la loro veridicità discutibile, sottolineando che la storia delle spedizioni polari è, nella sua essenza, una storia di colonialismo (Graml 2021, 146).

Grazie a questa operazione fittiziamente filologica, svolta da un’istanza autoriale neutra, emergono così anche i connotati base del modo di agire antropocentrico: l’attitudine violenta, eurocentrica, occidentale e maschilmente codificata (in un’ottica di *gender*) della figura del colonizzatore, già ampiamente ‘ecocida’ nell’exportazione e imposizione ai territori conquistati della sua ottica autoreferenziale e imperialistica occidentale che marginalizza e fagocita le terre scoperte.²⁹

Se dunque *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre* mostra la funzione della letteratura come archivio ecologico dal doppio volto,³⁰ *Il mondo estremo* smaschera la responsabilità di una certa concezione letteraria e intellettuale nell’aver contribuito a nutrire una egotica supremazia che si è poi riversata anche sullo sfruttamento dell’ambiente, la *hybris* del “Signore del mondo”. Cogliere questo punto di vista in Ransmayr è illuminante perché la connivenza della letteratura occidentale

²⁹ Come osserva Brennan: “Ecocide and exploitation begin in the relationship between self and other and behaviours that are coded male” (Brennan 2022, 169).

³⁰ Con “doppio volto” intendo un archivio utile tanto alla denuncia quanto alla condanna dei crimini antropocentrici, ma anche – auspicabilmente – al superamento dei danni da esso causati.

con l'instaurarsi dell'Antropocene e dei totalitarismi non è stata ancora sufficientemente evidenziata, mentre nel romanzo di Ransmayr i due piani sono secondo la mia lettura pienamente sovrapposti. Il maggior biasimo nella riflessione antropocena è stato sempre diretto nei confronti del corto-circuito tecnica-capitalismo e delle sue ripercussioni sull'ambiente, mentre la letteratura ha mantenuto sempre una immacolata patente di innocenza in questo processo dovuta un'aura di intoccabilità:

Environmental awareness and green politics had a strong presence in twentieth-century Germany, and a long and rich history. Germany's political culture is the product of a tradition in which not only idealizations of nature, but also critiques of modernity and the technocratic society have played a major part. The Green [...] Movement in the nineteen-seventies has been described by political sociologists as a third wave of cultural criticism following in the footsteps of Bourgeois Romanticism and Utopian Socialism in the early nineteenth century, and Agrarian Romanticism and the Lifestyle Reform Movement/Youth Movement at the end of the nineteenth and the turn of the twentieth century. [...] Revolting against the constraints of modern urban, industrial civilization, many of the more extreme proponents of these movements interpreted alienation from the natural environment and loss of community in the mass society as forces inevitably leading to decay and decline (Goodbody 2007, 22).

Ritengo invece che questa riflessione incentrata sulla responsabilità della letteratura – forse più radicale rispetto a quella che la letteratura austriaca compie sulla lingua tedesca, complice di aver generato e alimentato il totalitarismo – sia un nodo centrale di tutta la prosa di Ransmayr. In questo modo Ransmayr sprovincializza drasticamente la letteratura austriaca ed europea tutta, e guadagna una statura di *Weltliteratur*.³¹ È per questo, probabilmente, che come autore e

³¹ Non è dunque per aver ripreso Ovidio che Ransmayr sprovincializza la letteratura austriaca, come afferma invece Schmidt-Wengler ("Ich meine, dass Ransmayr zunächst

intellettuale Ransmayr, diversamente da Ovidio, si pone in secondo piano rispetto alla sua produzione letteraria. Nella *Rede zur Verleihung des Anton Wildegans-Preises (Discorso in occasione del conferimento del premio Anton Wildegans)* Ransmayr ridimensiona provocatoriamente l'aura di sacralità attribuita in Occidente sia allo scrittore che alla sua opera:

War er [der Autor oder der Dichter] beispielweise in den Jahren der Arbeit noch davon überzeugt, nur eines von vielen möglichen oder notwendigen Büchern zu verfassen, nur eine von vielen Geschichten in nur einer von vielen möglichen Erzählweisen der Literatur aufzuzeichnen, wird er nur belehrt, dass auch ein einziges Buch *alles* leisten sollte, was der Literatur insgesamt zugetraut wird [...]. Aber selbst, wenn ihm ein solches Universalbuch gelänge [...] selbst wenn..., wäre das noch längst nicht alles. Ein Buch? Das kann, darf nicht alles gewesen sein. Seinem Autor werden die möglicherweise darin verschlüsselten Meinungen abverlangt, schließlich Grundersatzerklärungen, Predigten über Gott und die Welt [...]. [Übrigens] lässt sich doch unabhängig vom Ort und der Zeit seines Erscheinens nur schwer abschätzen, was ein Buch zu bewirken vermag. Ein Satz, der eben noch

noch einmal etwas geleistet hat, was in der österreichischen Literatur doch singulär zu gelten hat: Er hat sich – mit Hilfe Ovids, zugegeben – von der Obsession durch österreichischen Themen gelöst und sich schlicht wieder in die weltliterarische Verbindlichkeiten begeben; hier hat Ransmayr Zuständlichkeiten benannt, die offenkundig uns allen nahegehen.“ [Schmidt-Dengler 1997, 111] “Ritengo che Ransmayr abbia compiuto qualcosa di unico nella letteratura austriaca: si è liberato dall'ossessione per i temi austriaci – con l'aiuto di Ovidio, va detto – e si è semplicemente ricollegato alle responsabilità della letteratura mondiale; qui Ransmayr ha identificato questioni che evidentemente toccano tutti noi da vicino.”), bensì per aver individuato e denunciato attraverso una nuova poetica la responsabilità connivente della letteratura occidentale nell'aver contribuito all'esaltazione dell'*anthropos*.

todesmutig und revolutionär klang, wirkt schon einige Jahrzehnte später am gleichen Ort möglicherweise lächerlich [...] (Ransmayr 1997a, 134-135).³²

Tornando al romanzo *Il mondo estremo*, finché Cotta cerca ossessivamente di rintracciare il poeta latino non approda a nulla. Catturato a sua volta nella visione antropocentrica egotica di Ovidio, e nell'importanza che lui stesso attribuisce a quest'ultima, Cotta non percepisce né l'ambiente climaticamente stravolto che lo circonda, né la catastrofe che incombe su Tomi e sui suoi abitanti. Per esperirli deve andare incontro, nella chiusa del romanzo, a un'esperienza estrema che è fisica e mistica allo stesso tempo, e che risalendo un ghiaione deserto lo condurrà – come tutti gli altri personaggi – alla sua metamorfosi individuale necessaria a fargli comprendere nel profondo di essere un semplice e insignificante ingranaggio dell'ecosistema. Per sottolineare la dimensione topica e pregnante della chiusa del romanzo, Ransmayr qui riprende intertestualmente, per riproporli però in forma materialistica e capovolta, ulteriori *topoi* della letteratura occidentale come l'ascesa al Mont Ventoux di Petrarca e la *Wanderung* del poeta stürmeriano Lenz dell'omonimo racconto di Georg Büchner. Fra finzione e realtà, Ransmayr costruisce lo spazio letterario ben delimitato del ghiaione di Trachila esattamente come fa con il *terrarium* di *Radiosa fine*. Nell'ultima pagina del romanzo, nel

³² “Se l'autore o il poeta, ad esempio, durante gli anni di lavoro, era ancora convinto di scrivere solo uno dei tanti possibili o necessari libri, di raccontare solo una delle tante storie in uno dei tanti possibili modi della letteratura, si renderà presto conto che anche un singolo libro dovrebbe realizzare tutto ciò che ci si aspetta dalla letteratura nel suo insieme [...]. Ma anche se gli riuscisse un libro universale del genere [...], anche se..., non sarebbe comunque tutto. Un libro? Non può e non deve essere tutto. Al suo autore vengono richieste le opinioni potenzialmente criptate in esso, fino ad arrivare a spiegazioni fondamentali sostitutive, prediche su Dio e il mondo [...]. [D'altronde] è difficile prevedere, indipendentemente dal luogo e dal tempo della sua pubblicazione, quale impatto possa avere un libro. Una frase che un tempo suonava coraggiosa e rivoluzionaria potrebbe sembrare ridicola nello stesso luogo, solo pochi decenni dopo [...]”.

momento in cui, come nel *pamphlet*, “il sole era al suo Zenit”, vi conduce Cotta, che ormai impazzito come Pitagora, e accecato dal sole come il probando, riassume in sé l’identità di Ovidio, di se stesso, del lettore e del narratore, ad un tempo alludendo all’umanità intera. Questi, prossimo alla sua fine, in una visione chiarificatrice esperisce “l’essenziale”,³³ ossia che non è vertice e dominatore del cosmo, ma una semplice parte di esso altrettanto soggetta a inevitabile metamorfosi.

Il ghiaione di Trachila è descritto come un ambiente estremo, ma naturale, e tuttavia può essere comunque sovrapposto al terrario artificiale di *Radiosa fine*, poiché, anche se non recintato e progettato da una istanza scientifica, ne condivide “die Ebene aus Steinen und Sand / und frei von Wasser und Bewuchs” (Ransmayr 2000, 21),³⁴ cosa che lo rende, come il *terrarium*, “das Bild dieser Zukunft”³⁵

³³ Sottotitolo del *pamphlet*.

³⁴ le superfici di pietre e sabbia, / liberate dall’acqua e dalla vegetazione” (Ransmayr 2008, 19).

³⁵ “Und die Wissenschaft, geehrte Herren, / wie sie hier betrieben wird, / will Beihilfe zur Zukunft sein. / Jedes ihrer Projekte, / jedes ihrer Terrarien, / enthält das Bild dieser Zukunft / und mehr noch: / ist ihre Vorwegnahme. / [...] Nein, geehrte Herren, / der planmäßige Untergang ist längst / nicht das Ärgste – im Gegenteil: / Seine umsichtige Organisation / und rasche Verwirklichung / bringt alles zurück, was im / Verlauf der beschämenden Entwicklung / eines von der Herrschaft / über die natürliche Welt / blind faszinierten Denkens / schon verloren schien. / Denn wenn dies das letzte und einzige wäre, / das der Verschwindende weiß, / hätte die Neue Wissenschaft / das Ziel ihrer Anstrengungen, / ihren ausschließlichen Zweck schon erreicht: / Ich bin es, / ich, / der da untergeht.“ (Ransmayr 2000, 18-19). “E la scienza, egregi signori / per come è stata realizzata qui, intende di essere di sussidio per il futuro. / Ogni suo progetto, / ogni suo terrario / ha in sé l’immagine di questo futuro / e non solo: / è la sua anticipazione. / [...] No, egregi signori, / da tempo questa fine pianificata / non è la prospettiva peggiore – al contrario: / la sua meticolosa organizzazione / e la sua rapida organizzazione / restituiscono tutto ciò che / nel corso dell’umiliante evoluzione / di un pensiero ciecamente / affascinato / dal dominio / sul mondo *naturale*, / sembrava già perduto. / Se infatti questa fosse l’ultima

a cui ha condotto la “vecchia scienza”, parodia della tecnica, nata nell’Illuminismo come “Sol dell’avvenire”, la quale invece, con la sua arroganza predatoria, ha prima sfruttato e poi distrutto la terra svelando lo sviluppo vergognoso di un pensiero ciecamente affascinato dal dominio sulla natura (Kumeda 2016, 107). Il probando, esemplare maschio, bianco e occidentale (WASP!), destinato a morire sotto il sole cocente per mano della “nuova scienza”, ironicamente è progettata per sterminare in maniera non mediata l’umanità, è denominato beffardamente “Il Signore del Mondo” ed è reo di essere contrassegnato da tutti gli errori della vecchia ricerca e visione del mondo (Kumeda 2016, 108-109), ossia di essere lui stesso un agente antropoceno. Anche il probando, che nel *terrarium* deserto sperimenta, in un lento processo di disidratazione,³⁶ la composizione pienamente organica del suo corpo, natura nella natura, non è in fondo diverso da Cotta, che giunge alla conoscenza di sé confondendosi con il paesaggio petroso del ghiaione di Trachila, sasso tra i sassi. In entrambi l’annientamento coincide con un momento illuminante, definito da Ransmayr in *Radiosa fine* “l’essenziale”, e con il sollievo che deriva dal fatto di rassegnarsi alla propria natura organica e con questo dal potersi liberare dal compito “civilizzatorio” (Bombitz 2010, 177), ma anche dall’ossessione del pensiero dominante, che genera e moltiplica aspettative di fama ed eternità e quindi anche di accaparramento, guadagno e supremazia sull’altro; tutti risvolti dell’Antropocene che hanno inciso profondamente sul pianeta avviandolo alla catastrofe ambientale.³⁷

e l’unica cosa / che il soggetto avviato alla fine percepisse, / allora la Nuova Scienza / avrebbe già raggiunto l’obiettivo dei suoi sforzi, / il suo fine esclusivo: / sono io, io, / che scompaio” (Ransmayr 2008, 15-16).

³⁶ In una parodia che, come è già stato rilevato, ricorda il racconto kafkiano *La colonia penale* la tecnica si ritorce contro l’uomo che l’ha inventata.

³⁷ Mi discosto in questo punto dalla lettura pessimistica di Micaela Latini, secondo la quale la visione dell’“essenziale” qui coincide con la raggiunta consapevolezza che la distruzione sia una componente essenziale dell’agire umano, e che “per Ransmayr si

Ransmayr scrive la prima bozza di *Radiosa fine* proprio durante un suo soggiorno nel villaggio di Trachila. Lo esplicita nella breve introduzione a esergo della sua rielaborazione in vista della ristampa del *pamphlet* del 2000. Ransmayr immagina che queste bozze tornino a lui dopo molti anni “come una lettera, spedita nell’azzurro e ora rientrata dal mare”, un “messaggio nella bottiglia” – come definiva la poesia Paul Celan nel suo discorso *Il Meridiano* tenuto durante il ritiro del premio Büchner – di cui ribadire l’assoluta attualità e a cui non serve apportare modifiche, se non minimali: “[ich] verbiete mir weitere Korrekturen und bestätige schließlich

vive senza coraggio quando ci si illude di poter contrastare il tramonto” (Latini 2018, 277). Rilevo piuttosto una possibile consonanza di *Radiosa fine* con la filosofia di Günther Anders che incita a supplire al deficit dell’immaginazione umana rappresentando a se stessi la catastrofe nei dettagli, ovvero e amplificando consapevolmente la nostra fantasia e la nostra paura dell’Apocalisse per afferrare, come tra l’altro ben evidenziato dalla commissione di piani temporali che caratterizza la prosa di Ransmayr, che il futuro è già qui e che, diversamente dall’angelo benjaminiano intento a contemplare il passato dando le spalle al futuro, attraverso un atto creativo possiamo vederlo chiaramente e prevenirlo invertendo la catastrofe finale annunciata. L’insistita esagerazione dei toni in Ransmayr, che può apparire caricaturale, può essere altrettanto ricondotta ai compiti delineati nella *Antiquiertheit des Menschen (L’uomo è antiquato, 1956)* di Anders e il terrario può rappresentare un’altra forma di gabbia in cui il Prometeo andersiano ha rinchiuso se stesso. Resta da chiedersi se la modalità, pienamente kafkiana, con cui Ransmayr presenta al pubblico la situazione inaudita dell’eliminazione del probando come se fosse normale, contribuisca a far passare il messaggio assolvendo a questo compito posto dalla filosofia di Anders. Questa chiave di lettura ribalta la posizione di Latini secondo la quale l’opera di Ransmayr, in piena sintonia con *Pour un catastrophisme éclairé (Per un catastrofismo illuminato, 2004)* di Jean-Pierre Dupuy, sia innervata dall’idea che “la catastrofe è il destino ineluttabile della nostra epoca” (Latini 2018, 277).

selbst den langatmigen Untertitel meiner Nachrichten aus der Wüste: Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen” (Ransmayr 2000, 6).³⁸

4. Considerazioni finali

Mettere *Radiosa fine* in relazione al romanzo *Il mondo estremo*, a sua volta strettamente collegato alla *quest* di *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, non soltanto permette di ripensare sistematicamente in termini di riflessione antropocenica anche la prima produzione letteraria di Ransmayr, letti dalla critica esclusivamente come escapismo postmodernista, ma apre pure nuovi scenari sul *pamphlet* ritenuto dalla critica *mainstream* come una mera proiezione distopico-apocalittica provocatoria del genere delle “profezie sulla fine del mondo” (“Endzeitvisionen”), o come una eccentrica chiosa filosofico-letteraria della *Dialettica dell’Illuminismo* (1947) di Horkheimer e di Adorno, secondo i quali il pensiero illuminista invece di favorire la crescita e il miglioramento dell’umanità, ha condotto a una nuova barbarie, foriera dei totalitarismi. Propongo invece di leggere *Radiosa fine* come un preciso manifesto di poetica che, da un lato, apre l’istruttoria di un duro processo alla letteratura occidentale per tramite della letteratura medesima – colpevole di aver nutrito al suo interno, esattamente come la tecnologia, il pensiero dominante profittatore e colonizzante insito nell’Antropocene – e, dall’altro, come il tentativo di rifondare con mezzi letterari innovativi un nuovo approccio estetico che possa frenare e invertire creativamente il corso di questa deriva iniziando dalla riflessione critica su un tipo di mentalità – quella di dominio – sedimentata come un palinsesto nella nostra mente e nella nostra cultura occidentale.³⁹ Una lettura trasversale e integrata delle tre opere degli anni

³⁸ “mi proibisco ulteriori correzioni e alla fine confermo anche il lungo sottotitolo delle mie notizie dal deserto: Un progetto di disidratazione ovvero La scoperta dell’essenziale” (Ransmayr 2008, s.p.).

³⁹ In questo Ransmayr sembra andare esattamente nella direzione estetica tracciata da Amitav Ghosh che incita a compiere attraverso il racconto e il romanzo uno scavo nella

Ottanta di Ransmayr è uno snodo essenziale della ricostruzione di questa punto perno di tutta la sua opera, anche più tarda, e traccia l'inizio di una valutazione complessiva della dimensione eco-critica nell'opera di Christoph Ransmayr.

Bibliografia

Brennan Conor 2022, *In Echo's Cave: Gendered Guilt and Anthropocene Repercussions in Texts by Christoph Ransmayr and Valerie Fritsch*. *Austrian Studies*, 30, 169-184.

Dawson Edward 2022, *Perpetual Motion, Time, and Power: Christoph Ransmayr's Cox as Novel of the Anthropocene*. *The German Quarterly*, 95, 1, 72-88.

Fröhlich Monica 2001, *Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk*. Ergon Verlag, Würzburg.

Gerratana Anna 2009, *Narrare fino alla fine: decadenza della civiltà e ritorno alla natura nel romanzo "Die letzte Welt" (1988) di Christoph Ransmayr*, in Carlo Carmassi et al. (Hg.), *Wo bleibt das "Konzept"? Festschrift für Enrico De*

cultura che ha condotto agli abusi antropocenici: "Questa cultura è intimamente legata alla più ampia storia dell'imperialismo e del capitalismo che hanno plasmato il mondo. Ma saperlo non significa ancora conoscere davvero le specifiche modalità in cui tale matrice interagisce con le diverse forme di produzione culturale [...] Da questa prospettiva, le questioni che oggi gli scrittori e gli artisti dovrebbero affrontare non riguardano solo gli aspetti politici dell'economia dei combustibili fossili, ma anche i nostri stili di vita e i modi in cui essi ci rendono complici degli occultamenti messi in atto dalla cultura in cui siamo immersi. [...] Nello stesso spirito, credo, ci si debbono porre altre domande: che cosa nel cambiamento climatico fa sì che il solo menzionarlo comporti l'esclusione dai ranghi della letteratura seria? E questo cosa ci dice della cultura nel suo insieme e della modalità con cui elude il problema?" (Ghosh 2023, 17).

- Angelis / Dov'è il "concetto"? Studi in onore di Enrico de Angelis*. Iudicium, München, 256-266.
- Ghosh Amitav 2023, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*. (*The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, 2016), tr. it. di Anna Nadotti e Norman Gobetti. BEAT, Trebaseleghe (Padova).
- Goodbody Axel 1998, *Literatur und Ökologie*. Rodopi, Amsterdam-Atlanta.
- Goodbody Axel 2007, *Nature, Technology and Cultural Change in Twentieth-Century German Literature. The Challenge of Ecocriticism. New Perspectives in German Studies*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Graml Gundolf 2021, *The Invention of Reality Required No More Record's: Ransmayr's Role as Cultural Ecological Archivist*. *Colloquia Germanica*, 53, 2/3, 141-160.
- Hage Volker 1997, *Mein Name sei Ovid. Anmerkungen zu Christoph Ransmayrs Die letzte Welt*, in Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Fischer, Frankfurt a. M., 92-99.
- Humbert Anna-Marie 2020, *Ecocriticism in German Literary Studies*. *Ecozon@*, II, 2, 254-260.
- Kumeda Aya 2016, „Am Anfang war die Sonne“. *Eine postapokalyptische Landschaft in Cristoph Ransmayrs Strahlender Untergang*. *Hyioshi-Studien zur Germanistik*, 53, 103-117.
- Latini Micaela 2018, *Tra le rovine del futuro. Sulle atmosfere estreme di Cristoph Ransmayr*, in Gina Gioia (a cura di), *Luci e ombre del cambiamento climatico. Atti della Conferenza Viterbo 29 Giugno - 1° Luglio 2017 / Licht und Schatten des Klimawandels. Tagungsband Viterbo 29. Juni - 1. Juli 2017 / Casting Light on Climate change. Conference Proceedings Viterbo 29th June - 1st July 2017*. Edizioni ETS, Pisa, 273-286.
- Latini Micaela 2023, *Fino alla fine del mondo. A proposito delle metamorfosi dell'ambiente nel Fallmeister di Christoph Ransmayr*. *NuBE*, 4, 177-192.
- Mancassola Marco 2023, *Letteratura senza poster*. *NuBE*, 4, 3-17.

- Manganelli Giorgio 1997, *Der Dichter Ovid, ein unsichtbarer Schatten*, in Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Fischer, Frankfurt a. M., 11-13.
- Mittermayer Manfred, Langer Renate 2009, *Die Rampe - Hefte für Literatur 3. Porträt Christoph Ransmayr*. Stifterhaus, Linz.
- Mosebach Holger 2003, *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*. Martin Meidenbauer, München.
- Nitzke Solvejg 2014, *Nach der Katastrophe. Müll zwischen Natur und Kultur bei Klüge, Sebald, Ransmayr und Kracht*, in David-Christopher Assmann, Norbert Otto Eke, Eva Geulen (Hg.), *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur*. Sonderheft: Zeitschrift für Deutsche Philologie, 133, 284-308.
- Nitzke Solvejg 2020, *Im Bann des Klimas: die poetische Eigenzeit der Natur in Christoph Ransmayrs Die letzte Welt*, in Helmut Hühn, Sabine Schneider (Hg.), *Eigenzeiten der Moderne*, Wehrhahn, Hannover, 417-434.
- Nordhofen Eckhard 1991, *Das Glück ist anders: Aktualität zwischen Mythos und Neomythos. Das Beispiel Ransmayr*, in Hermann Schrödter (Hg.), *Die neomythische Kehre*. Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Novak Sonja, Jug Stephanie 2017, *Dramatiker als Ökokritiker: Heiner Müller und Christoph Ransmayr*, in Elke Sturm-Trigonakis et al. (Hg.), *Turns und kein Ende? Aktuelle Tendenzen in Germanistik und Komparatistik*. Peter Lang, Frankfurt a. M., 257-270.
- Ransmayr Christoph 1988, *Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire*, Franz Greno, Nördlingen.
- Ransmayr Christoph 1997a, *Hiergeblieben! Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preis (1989)*, in Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Fischer, Frankfurt a. M., 133-136.
- Ransmayr Christoph 1997b, „... eine Art Museum lichter Momente“. *Gespräch mit Volker Hage über die letzte Welt* (Hamburg 1991), in Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Fischer, Frankfurt a. M., 205-212.

- Ransmayr Christoph 1997c, *Die Erfindung der Welt. Rede zur Verleihung des Kafka-Preises* (1995), in Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Fischer, Frankfurt a. M., 198-202.
- Ransmayr Christoph 2000 (1982), *Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen*. Fischer, Frankfurt a. M.
- Ransmayr Christoph 2003, *Il mondo estremo, (Die letzte Welt, 1988)* tr. it. di Claudio Groff. Feltrinelli, Milano.
- Ransmayr Christoph 2008, *Radiosa fine. Un progetto di disidratazione ovvero La scoperta dell'essenziale. Il non nato ovvero I quadranti di cielo di Anselm Kiefer, (Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen, 1982, Der Ungeborene oder Die Himmelsareale von Anselm Kiefer, 2002)*, tr. it. di Giovanni Giri, intr. di Anna Livigni. Liberrilibri, Macerata.
- Ransmayr Christoph 2010, *Odysseus. Verbrecher. Schauspiel einer Heimkehr*. Fischer, Frankfurt a. M.
- Schaumann Caroline, Sullivan Heather I. (ed.) 2017, *German Ecocriticism in the Anthropocene*, Palgrave, New York.
- Schilling Erik 2012, *Der zweite Tod des Autors? Metamorphosen der Postmoderne in Christoph Ransmayrs Die letzte Welt*. Textpraxis. Digitales Journal für Philologie # 4, 1, 1-19.
- Schmidt-Dengler Wendelin 1997, „Keinem bleibt seine Gestalt“. *Christoph Ransmayrs Roman Die letzte Welt*, in Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Fischer, Frankfurt a. M., 100-112.
- Starre Alexander 2010, *Always Already Green. Zur Entwicklung und den literaturtheoretischen Prämissen des amerikanischen Ecocriticism*, in Maren Ermisch, Ulrike Kruse, Urte Stobbe (Hg.), *Ökologische Transformationen und literarische Repräsentationen*. Universitätsverlag, Göttingen, 13-34.
- Zieglgänsberger Sabina 2020, *Die Welt plausibel erzählen. Metamorphose und Entwicklung im literarischen Werk Christoph Ransmayrs*. Peter Lang, Berlin.

