

Indice del quarto numero

La Redazione, *Presentazione del quarto numero*, «NuBE», 4 (2023), pp. 1-2.

Marco Mancassola, *Letteratura senza posteri*, «NuBE», 4 (2023), pp. 3-17.

Monografica

Paola Bellomi, Sara Culeddu e Sanna Maria Martin, *Letteratura e ambiente*, «NuBE», 4 (2023), pp. 19-24.

Fabio Berlanda, *Appunti sulla complessità relazionale dell'ecologia letteraria*, «NuBE», 4 (2023), pp. 25-47.

Valeria Strusi, *«Every part full of these involvements»: the intimate and the global in Emergency (2022) by Daisy Hildyard*, «NuBE», 4 (2023), pp. 49-75.

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

Giovanni Za, *Nessun confine o centro: per una lettura ecocritica dell'opera di Mikael Niemi*, «NuBE», 4 (2023), pp. 99-123.

Costanza Mondo, *Representations of Trees and Covid-19 Pandemic in Ian McEwan's Lessons*, «NuBE», 4 (2023), pp. 125-149.

Nicoletta Brazzelli, *Ambigue fioriture: la foresta, il fiume e i giacinti d'acqua in A Bend in the River di V.S. Naipaul*, «NuBE», 4 (2023), pp. 151-176.

Micaela Latini, *Fino alla fine del mondo. A proposito delle metamorfosi dell'ambiente nel Fallmeister di Christoph Ransmayr*, «NuBE», 4 (2023), pp. 177-192.

«NuBE», 4 (2023), pp. 1-484.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/4.2023> ISSN: 2724-4202

Ludovico Calanna, *La pelle fredda di Albert Sánchez Piñol: una lettura ecocritica*, «NuBE», 4 (2023), pp. 193-212.

Jan Doria, *Zwischen Paradies und Apokalypse: Die Beziehung zwischen Mensch, Natur und Technologie in Matthias Glaubrechts Das Ende der Evolution*, «NuBE», 4 (2023), pp. 213-236.

Ana Cristina Carvalho, *Entre mar e vento: O Clima dos Açores como agravador da servidão humana no romance Gente Feliz com Lágrimas (1988)*, «NuBE», 4 (2023), pp. 237-259.

Simge Yilmaz, *Deutschtürkische Literatur mit Öko-Sensibilität lesen? Selim Özdöğans anatolische Naturbeschreibungen als Nature Writing*, «NuBE», 4 (2023), pp. 261-284.

Nicola Biasio, *Abandonar um cão. O devir-animal na literatura portuguesa afrodescendente*, «NuBE», 4 (2023), pp. 285-308.

Renata Maria Gallina, *Ricordarsi com'è avere le ali. Uomo e natura in Sibirien. Ett självporträtt med vingar di Ulla-Lena Lundberg*, «NuBE», 4 (2023), pp. 309-336.

Giorgia Buso, *Klara and the Sun: riconfigurare lo sguardo attraverso un robot*, «NuBE», 4 (2023), pp. 337-364.

Miscellanea

Léa Nyingone, *Immigration algérienne en France : états d'âme des enfants de l'exil. Lecture des Funambules et La part du sarrasin*, «NuBE», 4 (2023), pp. 365-388.

Schede, recensioni, segnalazioni

Sinan Gudžević, *Voce fuori campo: Dubravka Ugrešić (1949-2023)*, traduzione e cura di Neval Berber, «NuBE», 4 (2023), pp. 389-399.

Giovanni Vito Distefano, Recensione di Dirk Michael Hennrich, Paulo Reyes e Artur Rozestraten (eds.), *Thinking Landscapes*, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023, «NuBE», 4 (2023), pp. 401-404.

Materiali

Jürgen Halter, *Gute Menschen / Brave persone*, traduzione e cura di Sandor Marazza, «NuBE», 4 (2023), pp. 405-412.

Natalia Belchenko, Kateryna Kalytko, Halyna Kruk, Svitlana Pavlenko, Olena Pshenychna, Yuliia Razmetaieva, *La diga di Nova Kakhovka: distruzione e resilienza nello sguardo delle poetesse ucraine*, traduzione e cura di Marina Sorina, «NuBE», 4 (2023), pp. 413-428.

José Viale Moutinho, *Bestiario (scomparso)*, traduzione e cura di Ada Milani, «NuBE», 4 (2023), pp. 429-434.

Uljana Wolf, *Ausgewählte Gedichte aus kochanie ich habe brot gekauft und falsche freunde / Poesie scelte da tesoro ho comprato il pane e falsi amici*, traduzione e cura di Gloria Colombo, Chiara Conterno e Gabriella Pelloni, «NuBE», 4 (2023), pp. 435-460.

Lucia Pietrelli, *Poesies de Violacions / Poesie da Stupri*, traduzione e cura di Paula Marqués Hernández, «NuBE», 4 (2023), pp. 461-466.

«NuBE», 4 (2023) - Indice

Mahmud Darwish, *Immagini d'Europa. Brani scelti da Athar al-farāshah*, traduzione e cura di Ramona Ciucani, «NuBE», 4 (2023), pp. 467-476.

Bojan Mitrović, *Ecocalypse*, introduction by Marija Bradaš, «NuBE», 4 (2023), pp. 477-484.

Presentazione del quarto numero

In questo quarto numero di «NuBE» la sezione *Monografica*, curata da Paola Bellomi, Sara Culeddu e Sanna Maria Martin, è dedicata a una mappatura di alcune recenti esperienze letterarie che si sono confrontate in modo significativo con la tematica ambientale. Nel tentativo di rispondere all'interrogativo se la letteratura sia in grado di immaginare alternative a un mondo fossile, cercando risposte su come sopravvivere alla crisi ambientale, i contributi critici qui raccolti si propongono di analizzare le trasformazioni nei modi di rappresentare, narrare e descrivere la natura nei diversi generi letterari (si veda l'introduzione tematica alla sezione, dal titolo *Letteratura e ambiente*).

Nella sezione *Miscellanea* pubblichiamo uno studio di Léa Nyingone sull'immigrazione algerina in Francia vista attraverso l'analisi di due romanzi autobiografici del 2020, *La part de sarrasin* di Magyd Cherfi e *Les Funambules* di Mohammed Aïssaoui, che indagano i problemi inerenti all'immigrazione dalla prospettiva di un'infanzia vissuta tra due culture.

La sezione *Schede, recensioni e segnalazioni* contiene una recensione del volume *Thinking Landscapes*, curato da Dirk Michael Henrich, Paulo Reyes e Artur Rozestraten (Università di São Paulo, 2023), nonché la traduzione di due articoli dello scrittore e giornalista Sinan Gudžević in cui vengono raccontati gli ultimi giorni e le ultime volontà della scrittrice Dubravka Ugrešić, morta a Amsterdam nel marzo di quest'anno.

La sezione *Materiali*, dedicata a contributi originali di scrittrici e di scrittori, o di esponenti autorevoli della cultura contemporanea, propone in questo numero una ricca silloge di testi in traduzione curata da Chiara Conterno e da Catia De Marco. Si pubblicano per la prima volta in italiano la poesia *Gute Menschen* (2021, *Brave persone*) di Jürgen Halter, una scelta di liriche dedicate alla distruzione della diga di Nova Kakhovka delle poetesse

ucraine Natalia Belchenko, Kateryna Kalytko, Halyna Kruk, Svitlana Pavlenko, Olena Pshenychna e Yuliia Razmetaieva, quindi una scelta di poesie tratte dalle raccolte *kochanie ich habe brot gekauft* (2005, *tesoro ho comprato il pane*) e *falsche freunde* (2006, *falsi amici*) di Uljana Wolf, e infine due poesie dalla raccolta *Violaciones* (2011, *Stupri*) di Lucia Pietrelli. Per quanto riguarda la prosa, si presentano la traduzione italiana del racconto *Bestiário (desaparecido)* dello scrittore portoghese José Viale Moutinho, pubblicato nel volume *A peste no seu esplendor* (2021, *La peste nel suo splendore*), quindi alcuni brani in traduzione dall'opera *Athar al-farāshah* (2008, *La traccia della farfalla*) di Mahmud Darwish, un diario che raccoglie prose e poesie scritte tra l'estate del 2006 e quella del 2007. In conclusione della sezione pubblichiamo alcuni estratti di *Ecocalypse*, l'opera più recente dell'artista Bojan Mitrović che si presenta come un intreccio di scrittura saggistica e *graphic novel*.

È infine un piacere particolare per tutta la Redazione accogliere nell'*Editoriale* la versione scritta dell'intervento tenuto dallo scrittore Marco Mancassola in occasione della presentazione della rivista «NuBE», che si è tenuta online il 19 giugno di quest'anno. Mancassola presenta qui alcuni nodi critici relativi al romanzo realista nell'Antropocene, e difende una scrittura che, per essere credibile, non si limiti a un dimissionario uso dell'*autofiction*, ma sappia fare i conti con le iper-verità scomode della crisi ambientale.

Ringraziamo tutti e tutte coloro che hanno contribuito, a vario titolo, a realizzare questo numero.

La Redazione

Letteratura senza posterì

Marco Mancassola

Questo intervento dello scrittore Marco Mancassola si è tenuto il 19 giugno 2023 durante la presentazione pubblica della rivista «NuBE». Nella stessa sessione, lo studioso e professore dell'Università di Siena Niccolò Scaffai è intervenuto con la conferenza Raccontare l'Antropocene, tra letteratura e ecologia, cui Mancassola fa riferimento nel testo fin dall'esordio. Mancassola si interroga innanzitutto sulle difficoltà (o disagi) di chi scrive nel tempo dell'Antropocene, in primis il disagio della postura realista di fronte a un mondo oltre ogni limite dove si prospetta la sesta estinzione di massa. Pone quindi l'accento sull'importanza di essere creduti come scrittori e infine sull'uso e sull'abuso dell'autofiction come strategia narrativa limitata, facendo riferimento al concetto di realismo capitalista di Fisher e partendo dal celebre saggio di Amitav Ghosh. Marco Mancassola è una delle voci più interessanti dell'attuale panorama letterario italiano. I suoi ultimi libri sono stati, tra gli altri, Last Love Parade (Mondadori, 2005, ripubblicato da Il Saggiatore, 2022), La vita erotica dei superuomini (Rizzoli 2008) e Non saremo confusi per sempre (Einaudi 2011). Lo ringraziamo per la gentile concessione alla pubblicazione di questo testo.

§

Grazie a NuBE per questa bella occasione. Non proverò a eguagliare la ricchezza dell'intervento di Niccolò Scaffai. Quello che proverò a fare è dare un contributo d'autore, nonché da lettore e da insegnante di scrittura. Proverò a mettere insieme alcune prospettive nello spirito di NuBE, ossia di una rivista che si occupa del rapporto tra letteratura e contemporaneità, e a mettere in ordine alcuni punti, probabilmente schematici, su una serie di questioni, di blocchi, di *disagi*, che si trova a vivere chi prova oggi a scrivere letteratura. Mi concentrerò soprattutto sulla letteratura realistica, su chi oggi prova a scrivere ancora questo vecchio dinosauro della scena letteraria che è il romanzo realistico.

Marco Mancassola, *Letteratura senza posterì*, «NuBE», 4 (2023), pp. 3-17.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1462> ISSN: 2724-4202

Il presupposto da cui parto, per intenderci e per evitare equivoci, è la percezione di trovarci in un'epoca compiutamente apocalittica. La percezione di ciò che già Ghosh, in una pagina del suo *La grande cecità*, riportava come il *catastrofozoico*, o la *Lunga Emergenza*, o il *periodo penombrale*. A me piace chiamarlo, è un mio neologismo – non ho ancora trovato una parola più adatta – *il realpocalittico*: che si tratti davvero della fine del mondo o di un mondo, le dinamiche attive di questa fine sono uscite dai film e dalle narrazioni apocalittiche-distopiche e sono entrate stabilmente nella nostra vita quotidiana, reale. Da qui, la mia preoccupazione per il romanzo realistico e di come tutto questo filtri in tale forma letteraria.

Fenomeni come il collasso ambientale, la crisi climatica, la sesta estinzione di massa, le intelligenze artificiali, adombrano se non un'estinzione, quanto meno un superamento parziale dell'umano. Sono fenomeni che ci mettono in una nuova categoria cognitiva e del sentire: l'apocalisse già da un po' non è più un'ipotesi per il futuro, è un processo a noi contemporaneo. Mi interessa capire come il romanzo realistico, che si dovrebbe occupare della nostra vita, di restituire una fotografia del presente, reagisca davanti a tali dinamiche.

Tali dinamiche apocalittiche, realpocalittiche, entrano nelle nostre vite con tutta la loro sconcertante banalità. Parlo di *banalità* rispetto alla loro assenza di rivelazione. *Apocalisse* significa anche *rivelazione*, ma a quanto pare, a noi esseri umani giunti a questo stadio storico, non è dato di avere alcuna struggente illuminazione finale. Sempre più realizziamo invece di andare verso una fine senza *eschaton*, senza riscatto, quella di cui parlava già De Martino negli anni Sessanta. Si tratta di una nozione ripresa da Carla Benedetti nel saggio *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, così come, mi sembra, dallo stesso Niccolò Scaffai nelle pagine del suo saggio. Tempi finali privi di *eschaton*. Senza rivelazione ultima, senza epifania, senza momento in cui la storia umana finalmente si vede e si comprende. La fine è semplicemente una fine. Cosa ce ne facciamo di questa nozione?

AmMESSo di prendere per buona questa mia premessa (premesse che a me sembra ahimè ineluttabile), la domanda allora è: come si pongono la letteratura e specificatamente il romanzo realistico di fronte a questa condizione? Una cosa interessante del pensiero ecologico e della consapevolezza dell'emergenza ambientale, come sappiamo, è che in teoria essi rior- dinano le nostre priorità, ciò che è in gioco per noi. In teoria, come esseri umani, dovremmo sempre essere interessati anzitutto ai problemi che met- tono in gioco la nostra sopravvivenza. La posta in gioco, peraltro, è anche una categoria narrativa. La sopravvivenza del mondo è una posta in gioco altissima e dovremmo sentirla più che mai nostra.

La letteratura dei nostri anni, però, non sembra aver riorientato le sue priorità. Se l'ha fatto, lo sta facendo solo negli ultimissimi anni, e nel campo del romanzo realistico sembra averlo fatto ancora poco. Quando parlo di letteratura, per intenderci ancora, parlo, tra molte virgolette, della *letteratura seria*, non di genere: quella che va nelle cinque dei premi, quella di cui si occupa principalmente la critica – o ciò che resta della critica let- teraria oggi. Parlo insomma della scrittura letteraria soprattutto realistica, l'erede del romanzo realista.

Ora, facciamo un esperimento mentale. Immaginiamo di essere in compagnia di uno studioso di letteratura tra mezzo secolo (se ci saranno ancora studiosi di letteratura, e si tratta di un grande *se*). Immaginiamo di essere con lui o lei, immaginiamo che guardi indietro e voglia capire cosa scrivessimo noi, di cosa si occupava la letteratura dei nostri anni o quanto meno degli ultimi decenni. In questo esperimento mentale dobbiamo ri- cordare, per esempio, che di tutta la CO₂ oggi nell'atmosfera più della metà è stata emessa negli ultimi trent'anni, negli ultimi decenni, nei nostri de- cenni. Dobbiamo dunque ricordare che quando saremo ricordati dal punto d'osservazione di un'altra epoca saremo imputati letteralmente della di- struzione del pianeta. Questa non è una premessa da poco. Questo stu- dioso del futuro si chiederà: «Vediamo cosa scrivevano le generazioni che

più di tutte hanno fottuto il pianeta, o quanto meno che non hanno reagito mentre il pianeta veniva fatto a pezzi». E cosa vedrà il nostro studioso? Mille cose contraddittorie ovviamente, un grande polifonico caos. Ma volendo generalizzare e volendo riconoscere delle tendenze, vedrà poche tracce delle questioni di cui stiamo parlando – la consapevolezza di un tempo finale, il complesso di crisi intrecciate che ci stanno disfacendo il pianeta sotto i piedi. Vedrà poche tracce di questo. Vedrà invece, probabilmente, molte tracce di una grande, gigantesca *infiammazione/ferita dell'io*. Vedrà una prevalenza di narrazioni autobiografiche, di *autofiction*, di temi identitari, un uso ipertrofico della prima persona. In generale, narrazioni individuali e individualizzanti.

Nota a margine: non sto *giudicando* le tendenze della letteratura contemporanea. Il mio stesso lavoro nel suo piccolo rientra in alcune di queste tendenze. Quello che sto facendo è un semplice esperimento di straniamento – immaginando che il mio tempo sia visto da un altro. Né sto condannando a priori la narrazione autobiografica. Il ricorso ossessivo all'*io* della letteratura contemporanea può produrre grandi romanzi quando si fa storia collettiva: un esempio su tutti è *Gli anni* di Annie Ernaux, dove l'*io* diventa un esplicito *noi*. Quando questo succede siamo davanti a un capolavoro. Però è un caso raro.

Più frequente, invece, mi sembra il caso in cui il ricorso all'*io*, al dato biografico / autobiografico, avvenga quasi per disperazione, e risulti un'ultima risorsa, l'ultima possibilità rimasta per narrare qualcosa. Di più: il ricorso all'*io* mi sembra l'ultima possibilità di narrare una storia in cui si possa rintracciare una rivelazione, una verità, un senso, un riscatto, un *eschaton* appunto. Oggi l'*eschaton*, come pressoché ogni altra cosa, è stato privatizzato, è stato individualizzato, e sembra che soltanto nelle narrazioni individuali ne possiamo ritrovare una traccia. Credo che l'ipertrofia della letteratura dell'*io* sia anche sostanzialmente una conseguenza di

questo, non una semplice epidemia di narcisismo estremo che si abbatte sui letterati occidentali.

Amitav Ghosh propone una spiegazione per l'assenza delle grandi emergenze storiche attuali, anzitutto di quella climatica, e la prevalenza invece di storie individuali nella letteratura di oggi. Lo fa ricordando che il romanzo realistico contemporaneo deriva dalla tradizione del romanzo borghese dell'Ottocento, con la sua preoccupazione per la storia individuale, per lo studio psicologico del personaggio individuale; e che tale romanzo predilige l'*ordine ordinario* della vita, chiamiamolo così, ovvero il regime quotidiano, normale dell'esistenza; predilige i riempitivi, ovvero i fatti e le preoccupazioni tipiche della vita borghese, o quanto meno di ciò che è visto come un modello di vita realistica standard. Per restare nei confini di tale vita realistica standard, ovvero borghese, tutto ciò che è inaudito, estremo, troppo vicino al fantascientifico o all'apocalittico, viene escluso. Questo meccanismo, automatico, è un meccanismo di difesa della letteratura cosiddetta buona, realistica, che in questo modo si differenzia dalle letterature di genere. Il romanzo di derivazione borghese lascia fuori i temi che appaiono così giganteschi da apparire non realistici, in primis la catastrofe ambientale, e li lascia invece alle narrazioni di genere, o alle narrazioni letterarie che sono disposte a ibridarsi con il fantastico, o col cosiddetto *weird*. La sintesi che io chiamo il *realpocalittico* sembra dunque, per adesso, ancora relativamente poco praticabile.

In sintesi, viviamo in un tempo *realpocalittico* eppure il romanzo realistico in larga parte lo ignora. Proprio il tipo di romanzo che dovrebbe narrare quello che succede oggi diventa, per paradosso, la forma di narrazione meno realistica di tutte, perché si rifiuta ostinatamente di includere i grandi temi storici, *catastrofici*, della nostra epoca.

Adesso, partendo da questo *imbarazzo* del romanzo letterario di oggi, quello che vorrei fare è provare a elencare una breve serie (ne elencherò quattro) di *disagi*, fronti di crisi, con cui si scontra il narratore contemporaneo, l'autore o autrice. O quanto meno, con cui mi scontro io come scrittore.

In questo stallo del romanzo, soprattutto del romanzo realistico, vedo per primo un disagio della lingua. Di qualcosa di simile, tra l'altro, parlava l'autunno scorso in un bel pezzo l'autore Giorgio Fontana sulla rivista online *Doppiozero*, un pezzo che si chiamava *Cosa si è rotto nella lingua italiana degli scrittori*, in cui riprendeva e citava Gianluigi Simonetti e altri studiosi. In quel pezzo Fontana individua una progressiva perdita di *nitore*, per usare un suo termine, nella prosa letteraria tipica dei romanzi italiani a partire dagli anni Ottanta in poi; a questa perdita fa fronte un movimento opposto, quello di una progressiva sciatteria stilistica.

Peraltro, aggiungo io, non è un problema solo della lingua italiana; per esperienza di lettore mi pare sia un problema che riguarda anche la lingua inglese, e forse anche altre lingue. E mi sembra che la direzione, quando parliamo di questo tema, sia in realtà doppia. Ci sono da una parte i testi che vanno, sì, verso la sciatteria linguistica. Ce ne sono molti: si presentano come libri letterari, sono pubblicati con importanti cornici editoriali, ma sono scritti in modo desolante. Questo lo vedo come un segno di una crisi più sistemica, la crisi d'un intero sistema, di un intero settore, il settore editoriale: solo per citare un paio di aspetti, il lavoro degli editor non c'è quasi più; i tempi editoriali sempre più stretti non permettono riscritture successive; nessuno conta più sull'idea di scrivere un libro che possa restare in circolazione per decenni, e la scrittura di conseguenza si fa sciatta e affrettata.

Dall'altra parte, in reazione o come elemento complementare, vedo poi la tendenza a quello che chiamerei il *romanze*, ovvero quella forma di italiano dal suono vagamente finto, che nessuno parlerebbe davvero nella

realtà; un italiano scritto benino, con un paio di espressioni carine e un po' ad effetto piazzate strategicamente in ogni pagina, tanti aggettivi, molte frasi astratte che non si sa bene cosa vogliono dire ma che suonano furba-mente bene. Questo tipo di stile lo rintraccio in una buona fetta dei romanzi italiani letterari che mi capitano in mano, soprattutto in quelli che diventano di moda nella cerchia dei lettori forti. Quando incrocio questo tipo di scrittura, leggo la prima pagina di un romanzo e ciò che intravedo subito non è la storia narrata bensì l'autore, con il suo lavoro affannoso di scrittura e riscrittura, che si interroga calcolatamente sull'effetto di ciascuna parola. E voi direte, bene, non è proprio quello il lavoro di uno scrittore? Sì e no. Il lavoro di un autore a mio avviso è anzitutto quello di *essere creduto*, di sviluppare una lingua nitida, vera, che suoni sincera in relazione agli scopi e alle esigenze della voce narrante. Il primo lavoro di un narratore è essere creduto, ed è difficile, almeno per me, credere a un autore che parla in una sorta di italiano *in falsetto*, come mi sembra di sentire a volte.

Per tornare ai nostri temi: il problema prioritario di uno scrittore è, alla fine, sempre eminentemente linguistico. Non conosco il testo di Zadie Smith che citava Scaffai, ma senz'altro mi sembra interessante: forse, come dice Smith, c'è bisogno di parole intime e di partire da quelle. Il problema del narratore, del romanziere, prima ancora dell'oggetto e del contenuto narrato, è quello di trovare una prosa che faccia presa, una voce, una lingua convincente e credibile. È un problema eterno che si fa tanto più stringente quanto più complessa è l'epoca che vogliamo narrare.

Il problema, dunque, sta a monte. Prima ancora di affrontare cosa narriamo, come inglobiamo certi fenomeni del presente in quello che scriviamo, il problema è linguistico. È un problema di prosa, di parole, il problema di esprimere e riconoscere una voce. Questo è un primo spunto che lascerei: 1) il *disagio della lingua* e quanto questo influisce sulle cose di cui

possiamo parlare nei romanzi realistici, le cose di cui possiamo sentirci in grado di parlare in maniera credibile.

Esiste poi quello che chiamerei 2) *un disagio della verità*. Si lega a quello che ho appena detto – il problema di essere creduti. Viviamo immersi in un evidente feticismo dell'autentico. Ma «autentico» è una categoria ambigua che non necessariamente corrisponde alla verità, se per verità intendiamo dire la cosa che davvero radicalmente, ora, ha bisogno di essere detta. L'«autentico» è un'altra cosa. È *un aspetto* della verità, è *un aroma* della verità. Spesso non è neppure difficile da contraffare. Noi abbiamo un rapporto perverso con la verità, con l'urgenza della verità, rapporto perverso e complesso che mascheriamo con il continuo ricorso a questo culto dell'autentico. Tutte le nostre scritture contemporanee dell'*io*, insomma, di sicuro suonano autentiche. Non sono sicuro però che dicano la verità.

Questa di cui sto parlando è una complicazione antica quanto la letteratura, ovviamente. Cos'è un romanzo se non un tentativo di dire qualcosa di vero, pur sapendo quanto difficile sia dire qualcosa di vero e farlo attraverso gli strati che compongono un romanzo, la famosa finzione che dovrebbe servire a dire una verità? Un romanzo, insomma, è sempre stato una partita piena di tranelli per riuscire a dire qualcosa di vero. Ma tale complicazione antica si intensifica quando a livello storico-collettivo la verità più urgente di tutte sarebbe forse questa: stiamo assassinando un pianeta. La nostra cosiddetta normalità occidentale è un'illusione residuale. Come ci sentiamo davanti a questa verità? Perché ci è tanto difficile riconoscere che la verità più importante di cui parlare, di cui scrivere oggi, è probabilmente questa?

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 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.

Più una verità è pesante e sconvolgente, più aumenta la difficoltà di articolarla senza sentirci goffi, vulnerabili, ridicoli, impotenti. Nella nostra vita attuale, abbiamo sempre più di queste *iperverità*: argomenti complessi, con mille diramazioni, così ingombranti che sembra meglio aderire a una strategica intesa del silenzio. Sconvolgimento globale, sconvolgimento climatico, sistema neoliberaista, tecnologia, guerra... Non parliamone. Non scriviamone. Meglio di no. Appare più facile, e qui torno a quanto dicevamo prima, scrivere materiali autobiografici o para-autobiografici: parlare di me, a nome di me, a nome di una qualche identità che io incarno. Non che sia davvero facile scrivere di queste cose, ma quanto meno c'è una forma di automatica legittimità a farlo, e qualche possibilità di essere creduti. Alla fine si tratta di questo. Mi limito a scrivere di ciò che mi permetterà, con relativo agio, di essere creduto. Il piano individuale sembra ora l'unico, o quasi l'unico, in cui sia ancora possibile dire qualcosa di vero o almeno di autentico, di incontestabile. Dunque, secondo spunto: il problema forse non è solo riconoscere ciò che dovrebbe diventare oggetto e tema del mio romanzo; il problema è capire se sono in grado di enunciare la verità e superare il terrore di non essere creduto o di non essere preso sul serio. Superare questo tipo di terrore richiede la stoffa di un profeta.

Terzo spunto: 3) il *disagio di non avere modelli*. Gli esempi che faceva nella sua presentazione Niccolò Scaffai erano preziosi e illuminanti. In maggior parte però erano romanzi di *speculative fiction*, dunque non realistici, oppure

riflessioni saggistiche. Uno dei miei libri preferiti degli ultimi due decenni è stato *La sesta estinzione* di Elizabeth Kolbert: un saggio. Non trovo un corrispondente nella *fiction*, e tanto meno nel romanzo realistico: ovvero un testo che parli della realtà attraverso la forma del romanzo. La difficoltà del romanzo realistico è anche, forse, che tuttora non ci sono molti romanzi che inglobano i fatti dell'Antropocene, 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.

Infine, quarto disagio, 4) il *disagio rispetto alla posterità*. Nello scenario attuale intravediamo la concreta possibilità che non avremo posteri. Carla Benedetti nel suo libro *La letteratura ci salverà dall'estinzione* parla di fine

dell'illusione di posterità. Questo è un problema per tutta la letteratura, non solo per il romanzo realistico. In realtà si tratta di un aggiornamento di qualcosa a cui eravamo già rassegnati da tempo: la società letteraria ha perso da parecchio la speranza che il libro duri nel tempo, al tempo. I libri escono e spariscono nel giro di pochi anni, di pochi mesi a volte, e questo è connaturato alle logiche del neoliberismo. E anche senza immaginare una totale estinzione umana, possiamo intravedere gli scenari in cui il letterario perde il suo pubblico umano. Pensiamo alla crisi cognitiva, pensiamo alla crisi di capacità di attenzione: queste crisi ci fanno sospettare che già oggi molti libri vengano comprati, se vengono comprati, come un feticcio, fotografati su Instagram e spesso non letti. Pensiamo alla narrazione intesa come *storytelling*, categoria schiacciata sull'aspetto della performance, della "performatività" del racconto, verso una funzione sempre più tecnica. Questo fa pensare a un romanzo via via sempre più assorbibile dalla tecnica, dall'automazione, e da qui a immaginare romanzi scritti da intelligenze artificiali e letti da altre intelligenze artificiali, mentre gli umani si dedicano a chissà quale nuova allucinazione tecnologica, non è un passo così lungo. Qui, ovviamente, sconfino in un campo fantascientifico. Ciò che intendo dire è che non c'è neppure bisogno di un'estinzione umana per immaginare una letteratura senza posteri, senza lettori posteri.

Detto questo, la specifica, concreta possibilità dell'estinzione umana estremizza questo disagio, lo mette su un piano ancora più radicale, esaspera la domanda paralizzante per un autore o autrice: per chi scrivere? E perché, in fondo, fare la fatica di scrivere un romanzo realista all'altezza del nostro tempo – per lasciarlo a chi?

Questo disagio, a margine, non provoca in tutti una paralisi, provoca anzi in molti una sorta di incontinenza: ecco il paradosso per cui, pur con tutti i disagi e i blocchi di cui sto parlando, sembra che il mondo intero si precipiti a scrivere, pubblicare: autori esordienti che si iscrivono in massa ai corsi di scrittura; autori già noti che pubblicano libri a ripetizione –

spesso libri, secondo me, non “gestati” abbastanza, su cui servirebbe più editing, più lavoro... L’effetto è quello di una catena di montaggio affrettata, in preda al panico, e davvero spesso mi capita di pensare che sembra una corsa a scrivere e a pubblicare prima della fine del mondo – ovvero finché possiamo ancora illuderci che esista un pubblico umano, per quanto residuale e minuscolo.

Concluderei con qualche nota più positiva rispetto a questi disagi, questi fronti di crisi che ho abbozzato. Sottolineo che il mio fine non è stato “giustificare” il fatto che molti romanzieri non trovino una chiave per parlare di cose tanto epocali; non si tratta di *giustificare*. Il mio fine è stato di disegnare una piccola mappa di questioni intrecciate.

Penso che l’idea dell’assenza di posterì, per quanto traumatica, sia anche a modo suo liberante. Potrebbe forse rivelarsi un modo per staccarci definitivamente dal romanzo modernista, dal romanzo borghese, da tutta la tradizione che ci ha preceduti e che scriveva dando per scontato un futuro, presumendo un pubblico di posterì. Noi siamo in un’altra condizione. Scriviamo senza posterì. E ci troviamo davanti un problema logico: se non accettiamo l’assenza di posterità, significa che non crediamo al carattere apocalittico del nostro tempo e dunque non possiamo neppure iniziare effettivamente a scriverne. In altre parole, se non accettiamo questa possibile assenza di posterità, continuiamo di fatto a ignorare il disastro in cui viviamo e dunque a mentire. Se invece la fine del mondo (o quanto meno del mondo come conosciuto finora) c’è, e ne scriviamo, vuol dire per definizione che forse non ci saranno i posterì. È una semplice somma logica. Cominciare a scrivere nell’apocalisse, scrivere il *realpocalittico*, richiede questa dolorosa ammissione.

Parlavo poi di assenza di modelli. In realtà qualcuno inizia a esserci. Quando leggo un romanzo come *Tasmania* di Paolo Giordano, per esempio, vedo un tentativo interessante di romanzo realistico contemporaneo

che non ignora le emergenze del mondo contemporaneo. Idealmente, forse ci sarà presto un proliferare di romanzi di questo tipo, con questa ambizione, e forse qualcuno in anni vicini scriverà la versione contemporanea di *Guerra e pace* con il disastro climatico al posto di Napoleone, o qualcosa di simile.

A cosa serve, infine, tutto questo? Il lettore cinico osserverà: «Va bene, se è così difficile, se hai così tanti blocchi, lascia perdere, smetti di scrivere». A cosa serve scrivere nell'apocalisse? E per di più senza posteri? Non credo affatto che significhi arrendersi alla disperazione. Questo è un dibattito ricorrente: riconoscere certi fenomeni e nominarli in certi termini significa dare spazio alla disperazione (climatica, ambientale, politica, collettiva/individuale) e aprire al nichilismo, a nuove forme di nichilismo? Secondo me non è così. Ghosh nella *Grande cecità* diceva che la letteratura ha il compito di immaginare nuove, diverse possibilità. Forse significa anche immaginare strade che potrebbero evitare che la catastrofe giunga fino in fondo. Si può scrivere, dunque – sintetizzo io – con l'idea di fotografare una realtà al collasso, ma anche con l'idea di provare ostinatamente, in qualche misura, nel proprio piccolo, a salvarla.

Aggiungo che viviamo nel cosiddetto *realismo capitalista*. Il progetto specifico del realismo capitalista è di impedirci di immaginare altri mondi possibili. Una letteratura che invece provi a proporre nuove immaginazioni, sempre nuove aperture, nuove possibilità di vita, ecco: questa letteratura sarebbe per definizione rivoluzionaria, vitale. A dire il vero non sono sicuro, nella pratica, di cosa intenda Ghosh nel caso del romanzo realistico, e di cosa significhi davvero per un romanzo realistico immaginare altri mondi possibili... Suppongo che qui ci sia spazio per ulteriori riflessioni. Ma credo che il punto sia, quanto meno, la capacità del romanzo di immaginare nuove forme per se stesso, continuare ad ampliare il possibile del racconto, del raccontabile, dei modi per raccontare. In

questo di per sé c'è una forma di fede nell'umano. Ed è per difendere questa fede che ci chiediamo se possiamo scrivere, come possiamo farlo.

In ultima istanza, continuare a scrivere serve per affermare fino in fondo, ostinatamente, la presenza umana. *Nonostante tutto*, la presenza umana. E qui, dopo che ho affrontato questioni che sembrano soprattutto difficoltà rispetto ai contenuti del narrare, vorrei tornare all'idea di voce, di lingua, di stile. Alla fine, se il confronto è tra umano e estinzione, tra tempi sempre più disumani e resistenza della coscienza umana, la risposta più immediata per me sta proprio nello stile: sta nelle profondità di una metafora, di una lunga dettagliata descrizione, di un passaggio straniante in cui si vedono le cose come fosse la prima volta; sta nei mezzi stilistici, nei momenti dello stile. Tutte cose che un'intelligenza artificiale forse ancora faticherebbe a replicare fino in fondo, e che per essere immaginate, scritte ed eventualmente riconosciute, hanno invece bisogno dello strano, sorprendente ondeggiare della mente umana. Alla fine, l'umanità resiste anche nelle pieghe dello stile.

Bibliografia

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

Ernaux Annie 2015, *Gli anni*, (*Les années*, 2008), tr. it. Lorenzo Flabbi. L'orma editore, Roma.

Fontana Giorgio 2022, *Cosa si è rotto nella lingua italiana degli scrittori?*. «Doppiozero», 27 Ottobre, <https://www.doppiozero.com/cosa-si-e-rotto-nella-lingua-italiana-degli-scrittori> [20/10/2023].

Giordano Paolo 2022, *Tasmania*. Einaudi, Torino.

Ghosh Amitav 2017, *La grande cecità: il cambiamento climatico e l'impensabile*, (*The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, 2016), tr. it. Anna Nadotti e Norman Gobetti. Neri Pozza, Vicenza.

Kolbert Elizabeth 2016, *La sesta estinzione: una storia innaturale*, (*The Sixth Extinction: an Unnatural History*, 2014), tr. it. Cristiano Peddis. Beat, Milano.

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

Smith Zadie 2014, *Elegy for a Country's Seasons*. «New York Review of Books», 3 aprile, <https://www.nybooks.com/articles/2014/04/03/elegy-countrys-seasons/> [20/10/2023].



MONOGRAFICA

Letteratura e ambiente

La letteratura si è da sempre confrontata con la rappresentazione dell'ambiente e del paesaggio; ma qual è oggi il ruolo degli studi letterari in un discorso dominato dalle scienze naturali, in particolare per quanto riguarda il dibattito sul cambiamento climatico? Nelle produzioni letterarie degli ultimi decenni questo tema si è riproposto declinando le immagini, le figure e i simboli della natura già presenti nell'orizzonte europeo seguendo nuove suggestioni; le mitologie classiche vengono rivisitate o recuperate secondo il gusto contemporaneo, con il risultato di creare nuovi miti edenic e/o olistici, nuove forme e metamorfosi. Viene soprattutto interrogato il rapporto tra l'umanità e il mondo animale e vegetale, così come le nuove ibridazioni nate dalla coesistenza e compresenza inter- e multispecie e la relazione con il non-umano. Da tale interrogazione sembra affiorare la necessità di un ripensamento dell'umano che coinvolga tanto la sfera etica – la sua azione e responsabilità – quanto quella ontologica: non solo l'essere umano è sempre più rappresentato in stretta connessione con gli elementi naturali e con gli altri abitanti del pianeta, ma la nostra indagine getta luce sulla riscoperta di un bisogno di dialogo, una sorta di rincorsa agli alleati che passa attraverso l'osservazione e la contaminazione con l'altro, ma anche attraverso uno spostamento del punto di vista su personaggi elementari, vegetali o animali, a cui vengono affidate voce e *agency*.

Se da un lato i modi della rappresentazione vedono un recupero del realismo nella descrizione del paesaggio, dall'altro si nota una riscoperta del filone utopico, distopico e fantastico legato proprio alla natura. Anche il concetto di spazio viene risignificato: ruralità, urbanità, provincia, luoghi selvaggi, natura vergine e natura antropizzata, luoghi abbandonati e devastati, non luoghi, paesaggi alienati e alieni, ecc., tutte queste declinazioni dello spazio caratterizzano buona parte della letteratura attuale. Le visioni

Paola Bellomi, Sara Culeddu e Sanna Maria Martin, *Letteratura e ambiente*, «NuBE», 4 (2023), pp. 19-24.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1467> ISSN: 2724-4202

del tempo, che si tratti di un futuro lontanissimo o di un presente parallelo al nostro, tematizzano la crisi ambientale e il cambiamento climatico; la letteratura si fa promotrice della coscienza ecologica e rende esplicite alcune delle questioni su cui la nostra società sta riflettendo, dall'eco-ansia alla solastalgia, dalle trasformazioni eco-politiche alla gestione delle eccedenze, dalle radici coloniali del degrado ambientale alle migrazioni e dislocamenti per motivi legati all'ambiente.

L'eterogeneità dei generi letterari che si sono avvicinati all'eco-letteratura e all'eco-critica evidenzia la plasticità del tema: l'ambiente è narrato in romanzi e in racconti, è rappresentato in testi teatrali, viene riflesso nella lingua poetica, viene disegnato nella letteratura grafica; un ulteriore elemento di originalità riguarda la trasversalità del tema, che è presente nella letteratura per adulti, ma anche in quella per l'infanzia e per la generazione degli *young adult*. Talvolta il messaggio ecologico emerge come urgente e diretto, quasi un monito o un grido di allarme atto a scuotere le coscienze, mentre altrove si tratta di un motivo più sotterraneo, a volte persino involontario, che necessita dello sguardo del 'lettore eco-critico' per essere identificato e analizzato.

Se, come dichiara Amitav Ghosh (*The Great Derangement*, 2016), la crisi climatica è crisi della cultura e dell'immaginazione: siamo in grado di immaginare alternative a un mondo fossile? La letteratura è ancora capace di cercare risposte su come sopravvivere alla crisi? La sezione monografica del numero 4 della rivista «NuBE» si propone di rispondere a questi interrogativi, mappando esperienze letterarie europee che, in tempi recenti, si sono confrontate con il tema ambientale. Il cambiamento climatico che il Vecchio Continente sta vivendo sta provocando delle trasformazioni anche nei modi di rappresentare, narrare e descrivere la natura nei diversi generi letterari: registrare, con gli strumenti della critica letteraria, questi mutamenti può aiutare a comprendere i fenomeni letterari ed extra-letterari che stanno interessando il nostro mondo.

Il numero si apre con il contributo di Fabio Berlanda, il quale parte da alcuni concetti della prima definizione di Ernst Haeckel, che nella sua *Generelle Morphologie der Organismen* (1866) aveva messo in relazione ecologia e letteratura; nella sua proposta teorica, lo studioso presenta una lettura relazionale di alcuni testi letterari che si preoccupano di abitare lo spazio intermedio tra soggetto e oggetto in una maniera che può definirsi ecologica. L'autore ragiona sul concetto di 'ecologia' come 'scienza delle relazioni complesse', in dialogo con le posizioni di Evi Zemanek, Stéphanie Posthumus e Baptiste Morizot.

L'articolo di Valeria Strusi propone invece un'analisi del romanzo *Emergency* (2022) di Daisy Hildyard attraverso la lente della *dark pastoral*. Il testo presenta la natura rurale sia come intreccio di processi e di *agencies*, sia come luogo stratificato di gerarchie e giochi di potere. Attraverso *Emergency*, Hildyard rivela un'immagine del mondo moderno come un sistema basato sulla coesistenza di diverse e contraddittorie scale di valori e di tempi che interagiscono incessantemente in modi co-costruttivi e, insieme, distruttivi.

I contributi successivi si concentrano sulla relazione tra la trasformazione ecologica dell'Antropocene e l'esperienza globale della pandemia, o mettono in discussione il modello del Capitalocene, prospettando visioni di nuove realtà possibili.

Giulia Simeoni esamina come si sia trasformato il discorso sul cambiamento climatico dopo l'avvento del Covid-19; per far ciò, si avvale dell'interconnessione tra narrazione intersemiotica dei cambiamenti climatici e della pandemia nel romanzo *Canto degli alberi* (2020) di Antonio Moresco e nel film *Siccità* (2022) di Paolo Virzì. All'interno di queste narrazioni, Simeoni rintraccia la tendenza a narrare l'Antropocene come crisi dell'esistenza, il cui senso necessita di essere ricostruito.

Giovanni Za si pone come obiettivo quello di ricostruire le tracce di una visione della natura nelle opere dello scrittore svedese Mikael Niemi e

propone una riflessione sui termini-chiave della modernità, quali l'Antropocene e il Capitalocene. Tra i numerosi generi letterari frequentati da Niemi (poesia, letteratura per ragazzi, romanzo storico e di formazione, giallo e distopia), Za concentra la sua analisi sui romanzi per ragazzi *Kyrkdjävulen* (1994) e *Blodsugarna* (1997), il *Bildungsroman Populärmusik från Vittula* (2000) e la distopia *Fallvatten* (2012). Partendo dall'analisi di questi testi, lo studioso si interroga sulla possibilità di un progetto alternativo al modello economico del Capitalocene.

Costanza Mondo sceglie di esaminare il romanzo *Lessons* (2022) di Ian McEwan per studiare le rappresentazioni degli alberi e della pandemia di Covid-19 in prospettiva ecocritica come ritratti del paesaggio nell'Antropocene. Organizza il suo saggio su due diversi aspetti: la rappresentazione degli alberi e il concetto di equilibrio, da una parte, e dall'altra la pandemia di Covid-19. L'analisi di questi due elementi offre nuovi spunti in prospettiva ecocritica e permette una comprensione più profonda del ruolo fondamentale del paesaggio, anche nella sua raffigurazione visiva e nella molteplicità di significati legati all'immagine dell'albero.

Gli alberi sono co-protagonisti anche del contributo di Nicoletta Brazzelli, che si affida agli strumenti d'analisi dell'ecocritica nel contesto post-coloniale per studiare gli elementi naturali quali la foresta e il fiume nel romanzo *A Bend in the River* (1979) di V.S. Naipaul. Lo studio delle strutture intertestuali e simboliche che soggiacciono al testo permette di evidenziare come gli elementi naturali creino un'immagine contraddittoria dell'Africa post-coloniale, dove l'essere umano è causa dei problemi sociali ed ecologici, ma è anche capace di trovare modi per convivere con la crisi del nostro mondo.

Micaela Latini si concentra invece sullo studio del romanzo *Der Fallmeister* (2021) dell'austriaco Christoph Ransmayr, identificando nella cascata un elemento naturale e simbolico, laddove infatti il termine 'Fall' assume il duplice significato di cascata e di caduta. La lettura etica del testo

di Ransmayr mette in luce il rapporto critico e spesso violento tra umanità e natura.

La tragicità del rapporto uomo-natura è ancora al centro del saggio di Ludovico Calanna. Attraverso la lettura ecocritica del romanzo *La pell freda* (2002) del catalano Albert Sánchez Piñol, lo studioso esamina il paesaggio e il suo rapporto con l'umano, identificando nell'immagine dell'isola e dei mostri che la abitano il limite che l'umanità ha nel relazionarsi in chiave positiva con la natura. L'ipotesi che emerge invita a superare la prospettiva antropocentrica alla base della logica del possesso, che sembra essere predominante nel mondo capitalista.

Jan Doria propone un'analisi del best-seller di divulgazione scientifica *Das Ende der Evolution* (2019) di Matthias Glaubrecht, in cui evidenzia come il genere *non-fiction*, facendo ricorso alle strategie narrative proprie della *fiction*, si presenti come una 'Future Narrative' nel momento in cui mette in scena il conflitto tra uomo e natura. Attraverso una serrata analisi testuale Doria indaga come Glaubrecht concepisca il rapporto tra uomo, natura e tecnologia e come in questo testo la scienza evoluzionistica venga presentata come dominante, delegittimando altre forme di sapere; infine si interroga su quale risposta il testo di Glaubrecht può dare alla crisi ecologia. Il saggio di Glaubrecht pone pertanto, secondo Doria, non soltanto questioni di natura scientifica, biologica e letteraria, ma anche etica.

Ana Cristina Carvalho presenta un'analisi ecocritica del romanzo portoghese *Gente Feliz com Lágrimas* (1988) di Álamo Oliveira, ambientato in una zona rurale della costa settentrionale dell'isola di San Miguel, nelle Azzorre. La studiosa evidenzia il potenziale che testi come questo hanno nell'eco-alfabetizzazione dei lettori; in particolare si sofferma sugli elementi quali il vento, la pioggia e il freddo per proporre una definizione di 'climocrítica' all'interno della più ampia etichetta di 'ecocritica'.

Nel suo saggio, Simge Yilmaz si pone la questione se i riflessi del pensiero 'eco-sensibile' in alcune opere letterarie tedesco-turche possano

ampliare lo spettro del *nature writing* europeo e tedesco per includere nuove topografie; il suo studio si basa sul romanzo pastorale *Die Tochter des Schmieds* (2007) dello scrittore turco-tedesco Selin Özdoğan, dove troviamo una rappresentazione della natura e delle pratiche quotidiane della vita rurale dell'Anatolia meridionale.

Maggiormente incentrati sulla relazione tra umani e non umani sono infine i contributi di Nicola Biasio, Renata Maria Gallina e Giorgia Buso. Nicola Biasio analizza le implicazioni politiche, etiche e ontologiche che emergono nelle interazioni tra umani e animali nell'ambito della teoria critica e filosofica degli *Animal Studies* e degli Studi di Genere nel romanzo *Maremoto* (2021) di Djaimilia Pereira de Almeida. Secondo la lettura di Biasio, la letteratura portoghese afrodiscendente offre una prospettiva di indagine che interroga il recente passato coloniale del Portogallo, la sua eredità traumatica, la violenza antropocentrica e la complessità della riparazione storica.

Renata Maria Gallina attinge invece dalle riflessioni proposte dagli *Animal Studies* e dall'ecocritica per analizzare il modo in cui l'autrice svedese di Finlandia Ulla-Lena Lundberg mette in discussione la dicotomia natura-cultura nel resoconto di viaggio autobiografico *Sibirien. Ett självporträtt med vingar* (1993). Dallo studio emerge come forme consapevoli di animazione dell'umano e di antropomorfizzazione dell'animale possano sottendere un impegno ambientale.

Attraverso l'analisi del romanzo *Klara and the Sun* (2021) di Kazuo Ishiguro, anche Giorgia Buso esplora i rapporti tra umano/non umano, ma in questo caso in forma di robot dotato di intelligenza artificiale. Partendo dal processo di risignificazione dello spazio che si attua nel testo, la studiosa identifica nello straniamento letterario e nel concetto di *cyborg* di Donna Haraway due elementi teorici su cui fonda la sua riflessione.

Paola Bellomi, Sara Culeddu e Sanna Maria Martin

Appunti sulla complessità relazionale dell'ecologia letteraria

Fabio Berlanda
(Università degli Studi di Padova)

Abstract

Se le riflessioni che legano ecologia e letteratura sono ormai inaggirabili, alcuni concetti della prima definizione di Ernst Haeckel (1866) possono ancora essere indagati fruttuosamente e andare ad arricchire e sfumare il quadro teorico. Il presente contributo intende, in un primo tempo, soffermarsi sugli aspetti relazionali dell'ecologia letteraria, tenendo presente le principali prospettive assunte dalla critica recente. Successivamente, vuole proporre una lettura relazionale di alcuni testi letterari che si preoccupano di abitare lo spazio intermedio tra soggetto e oggetto in una maniera che può, rifacendosi a Haeckel, definirsi ecologica.

Parole chiave: ecologia, relazione, teoria della letteratura, intervallo, rappresentazione

Abstract

If the reflections on ecology and literature are now compelling, some concepts from Ernst Haeckel's first definition (1866) can still be fruitfully investigated in order to enrich and enhance the theoretical framework. This contribution intends, firstly, to focus on the relational aspects of literary ecology, relying on the main recent critical perspectives. Besides, it intends to propose a relational reading of some literary texts that occupy the space in between subject and object in a manner that can be defined, with Haeckel, as ecological.

Keywords: Ecology, Relation, Theory of Literature, Interval, Representation

§

Fabio Berlanda, *Appunti sulla complessità relazionale dell'ecologia letteraria*, «NuBE», 4 (2023), pp. 25-47.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1420> ISSN: 2724-4202

Poids des pierres, de pensées

Songes et montagnes
n'ont pas même balance

Nous habitons encore un autre monde
Peut-être l'intervalle

(Jaccottet 2014, 438)¹

1. La scienza delle relazioni complesse

Il termine *ecologia*, oggigiorno comune anche nei suoi derivati all'interno del dibattito pubblico, è accompagnato da un ampio spettro di referenti che vengono per lo più ricondotti alla serie di *azioni* da intraprendere per arginare la crisi climatica. Lo spirito del tempo parrebbe – non senza buone ragioni – dirci che il focus è da porsi su aspetti politico-pedagogici, specie per ciò che concerne l'interpretazione del testo letterario. Ritornando alla prima definizione di Ernst Haeckel, biologo e zoologo, pare utile ripercorrere alcuni concetti chiave espressi nella *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft* (1866; *Morfologia generale degli organismi. Principi generali della scienza della forma organica*) e quindi nella *Natürliche Schöpfungsgeschichte. Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Entwicklungslehre* (1868; *Storia della creazione naturale: conferenze scientifico-popolari sulla teoria dell'evoluzione*, 1892). Così Evi Zemanek riprende e traduce in francese² alcuni aspetti cardine delle teorie di Haeckel:

¹ «Peso di pietre, di pensieri / sogni e montagne / non hanno lo stesso peso / Abitiamo ancora un altro mondo / Forse l'intervallo». D'ora in poi, le traduzioni in italiano, salvo diversamente indicato, sono dell'autore del presente saggio.

² Le competenze di chi scrive hanno portato a una disamina della bibliografia critica in inglese, italiano e francese.

Haeckel a défini l'écologie comme la «science des relations de l'organisme avec le monde extérieur environnant» et a étudié les «interrelations entre tous les organismes» et «leur adaptation à l'environnement, leur transformation à travers la lutte pour l'existence». Cette approche est basée sur l'idée d'un système organisé de dépendances, où il y a, à la fois, coexistence et concurrence (Zemanek 2019, 345).³

Si tratta di definizioni che pongono l'ecologia come lo studio di un *entre-deux*, di un intervallo o uno spazio che mette in primo piano la *relazione* tra qualcosa (l'«organismo», da una prospettiva micro) e qualcos'altro (il «mondo esterno circostante», da una prospettiva macro). È chiaro che, dall'organismo alla biosfera (termine introdotto nel 1875 da Eduard Suess), il sistema di relazioni è multiforme, poiché tra i due vi sono biocenosi, biomi ed ecosistemi: lo spazio mediale non va quindi inteso come un terreno vergine e vuoto, di cui è possibile avere una rappresentazione immediata, ma come una zona in cui numerosi altri agenti, di grado in grado, stabiliscono altre, numerose, relazioni complesse. Come sappiamo bene, infatti, l'ecologia è la *scienza delle relazioni complesse*.

L'enfasi non è sull'ambiente in sé o sull'organismo in sé, sulle loro caratteristiche individuali, ma sullo spazio in cui si svolgono le azioni visibili e meno visibili tra un organismo e il suo ambiente, in una relazione reciproca e non gerarchica di influenze. La matrice darwiniana è evidente, poiché in questo spazio si verificano sia le lotte che le forme di cooperazione per l'esistenza. È importante evocare questi aspetti non tanto per giungere a una riflessione sulle radici etimologiche (come è spesso consuetudine per chi scrive di ecologia applicata alle scienze umane) legata alla storia dei concetti, quanto piuttosto per assumere la *complessità*, nella sua

³ «Haeckel definì l'ecologia come “la scienza delle relazioni dell'organismo con il mondo esterno circostante” e studiò le “interrelazioni tra tutti gli organismi” e “il loro adattamento all'ambiente, la loro trasformazione attraverso la lotta per l'esistenza”. Questo approccio si basa sull'idea di un sistema organizzato di dipendenze, in cui esistono sia la coesistenza che la competizione».

duplice accezione, che il concetto *ecologia* – di origine scientifico-biologica – porta con sé. Secondo Zemanek, infatti,

[L]a définition de la notion d'écologie telle qu'on la donne aujourd'hui correspond en grande partie à celle qu'a formulée Ernst Haeckel en 1866: «À partir du mot grec *oikos* (= maison), nous entendons par écologie toutes les interactions entre les organismes (individus, populations, communautés) et leur environnement abiotique et biotique concernant les flux d'énergie, de matière et d'information». La recherche sur l'écologie peut être subdivisée en différents domaines: à un premier niveau, l'écologie traite des organismes, des espèces et de leur adaptation à l'environnement; au niveau suivant, on examine les interactions entre les individus dans les populations, puis les interactions entre les espèces (2019, 344).⁴

Si tratta di una sintesi efficace perché, anzitutto, permette di comprendere le radici rigorose di una disciplina molto diversificata negli oggetti delle sue analisi. Zemanek delinea in maniera scalare i diversi gradi delle interazioni che avvengono sul pianeta terra utilizzando una terminologia precisa,⁵ e non ignora l'olismo della materia in questione. La portata straordinaria e inesauribile della definizione di Haeckel sta proprio nel collocare l'oggetto degli studi in qualcosa che trascende le polarità coinvolte, o meglio: si interessa a queste sormontandone le analisi costitutive, dedicando invece gli sforzi conoscitivi allo spazio di tensione che s'instaura tra esse. In altri termini: non è sulla natura (da intendersi come sostanza o

⁴ «La definizione odierna di ecologia corrisponde in gran parte a quella formulata da Ernst Haeckel nel 1866: “Dalla parola greca *oikos* (= casa), intendiamo per ecologia tutte le interazioni tra gli organismi (individui, popolazioni, comunità) e il loro ambiente abiotico e biotico, riguardanti i flussi di energia, materia e informazione”. La ricerca in ecologia può essere suddivisa in diverse aree: ad un primo stadio, l'ecologia si occupa degli organismi, delle specie e del loro adattamento all'ambiente; al livello successivo, si esaminano le interazioni tra gli individui nelle popolazioni, poi le interazioni tra le specie».

⁵ Non dobbiamo dimenticare che alcuni dei termini che, forse, diamo per scontati sono, al contrario, creazioni recenti. Ad esempio, *ecosistema* è stato introdotto da Arthur Tansley nel 1935, mentre per la *biodiversità* si è dovuto attendere il 1985, quando Walter G. Rosen decise di contrarre il termine “diversità biologica”.

physis) di un organismo o di un ambiente che l'ecologia condensa le sue energie interpretative, ma nello *spazio relazionale* entro il quale essi entrano in contatto, mutando vicendevolmente.

On examine ensuite les dynamiques existant dans les communautés, les équilibres et les déséquilibres, ainsi que la biodiversité; au prochain niveau, celui de l'écosystème, on prend en compte les flux d'énergie, de matériaux et d'information; enfin, à un dernier niveau, on s'intéresse essentiellement à l'habitat. [...] Bien qu'élaborant un important savoir sur la dynamique des écosystèmes, [l'écologie] ne formule pourtant aucune norme éthique – même si certains acteurs aimeraient en tirer des conclusions en ce sens (*ibid.*).⁶

Facendo emergere l'inevitabilità di uno studio socioculturale del problema ambientale, Zemanek considera quindi una questione cardine: la scienza ecologica, di per sé, non è portatrice di valori assiologici. Un altro aspetto saliente riguarda il concetto di «flusso di informazione», anch'esso decisivo nella dinamica interattiva operata dai vari agenti che si collocano in un medesimo spazio abitato (*oikos*). Se anche le informazioni costituiscono una modalità inaggirabile d'interazione, allora la necessità *troppo umana* di sviluppare riflessioni, o forme artistiche portatrici di una *Weltanschauung* (in senso stretto, si potrebbe dire), può essere studiata da una prospettiva ecologica. Partendo da questa prospettiva si sono sviluppate le cosiddette filosofie dell'ambiente o “etiche della terra”⁷ o diverse forme interpretative di “ecologia letteraria”.

Questa progressiva “umanizzazione” dell'ecologia – che non deve ovviamente prescindere dalla materia biologica che ne è alla base – ha fatto

⁶ «Si esaminano quindi le dinamiche esistenti nelle comunità, gli equilibri e i disequilibri, così come la biodiversità; allo stadio seguente, quello dell'ecosistema, si prendono in considerazione i flussi di energia, di materiali e d'informazioni; al livello finale, l'attenzione si concentra sull'habitat. [...] Sebbene abbia sviluppato una grande quantità di conoscenze sulle dinamiche degli ecosistemi, [l'ecologia] non formula alcuna norma etica – anche se alcuni soggetti vorrebbero trarre conclusioni in tal senso».

⁷ Si rimanda a: Tallacchini 1998; Iovino 2004.

sì che la terminologia e alcune aree di interesse della disciplina siano entrate rapidamente nel lessico critico-letterario. Certo, non c'è nemmeno bisogno di soffermarsi sul secolare rapporto tra i testi e quella che siamo abituati a chiamare natura, o sugli eterni e mutevoli dibattiti sulla *mimesis*: testo e contesto mantengono un rapporto osmotico da tempo immemorabile. Non sorprende, quindi, che gli studi letterari debbano considerare di incorporare nel proprio vocabolario alcuni termini che diversificano e cambiano le prospettive di questa antica relazione. Nel caso specifico, dobbiamo capire se siamo di fronte a un salto culturale in cui il discorso sulla natura, in un mondo in pericolo, vede cadere su di sé le «grilles linguistiques, perceptives, pratiques»⁸ di una nuova episteme; quindi, se anche gli studi sulle forme rappresentative del naturale non possono più prescindere dall'assimilazione di un lessico ecologico (a livello più o meno approfondito). Ad oggi, sono molti i testi che possono guidarci nel campo della critica ecologica, e non ritengo sia quindi utile ripercorrere gli sforzi già compiuti da altri.⁹ Proverei, quindi, a considerare lo stato attuale degli studi ecologico-letterari da una prospettiva relazionale.

2. «Le partage schizophrénique»

Nel 2017 alcuni critici francesi, riflettendo sullo stato degli studi ecologico letterari, si chiedevano come accontentarsi «du partage schizophrénique

⁸ «Comme si, s'affranchissant pour une part de ses grilles linguistiques, perceptives, pratiques, la culture appliquait sur celles-ci une grille seconde qui les neutralise, qui, en les doublant, les fait apparaître et les exclut en même temps, et se trouvait du même coup devant l'être brut de l'ordre» (Foucault 2015a, 1041). «Come se, liberandosi in parte dalle sue griglie linguistiche, percettive e pratiche, la cultura applicasse ad esse una seconda griglia che le neutralizza, che, raddoppiandole, le fa apparire e le esclude allo stesso tempo, e che al contempo si trova di fronte all'essere grezzo dell'ordine».

⁹ A titolo d'esempio, in italiano: Iovino 2006, Salabè 2013, Scaffai 2017; in inglese: Glotfley & Fromm 1996, Bate 2000, Garrard 2004; in francese: Schoentjes 2015, Posthumus 2017, Collot 2022.

selon lequel l'axiologie et l'éthique d'un texte seraient l'apanage de l'écocritique américaine, et sa stylistique la spécialité d'une écopoétique européenne ou française» (Blanc *et al.* 2017, 124).¹⁰ Si tratta di una questione spinosa e difficile da aggirare per chi studia queste tematiche. La spaccatura nell'approccio – una spaccatura che è sia geografica che critica – illustra bene le difficoltà di unificazione disciplinare che incontra l'ecocritica (o ecopoetica, o ecologia letteraria, riprendendo alcune delle etichette più diffuse). Stéphanie Posthumus, in un articolo abbastanza recente, si propone di tracciare un nuovo “stato attuale” dell'ecocritica e di verificare come possa essere praticata oggi, aprendo piste per «comblar ce fossé historique» (Posthumus 2021)¹¹ creatosi tra i due continenti. Interessante è anche la domanda contenuta nel titolo dell'articolo: l'ecocritica è ancora possibile? Posthumus la affronta con grande lucidità, analizzando i limiti su entrambe le sponde dell'oceano e proponendo considerazioni importanti, a volte severe, per un possibile futuro della disciplina. Vale la pena riportare il passo nella sua interezza:

Dans une certaine mesure, les études littéraires n'ont pas osé s'emparer de cette version forte de la nature comme ensemble changeant de processus physiques et de relations, et ont privilégié l'analyse et la déconstruction de l'idée de nature. Le problème d'une telle approche est qu'elle escamote les apories des ontologies dualistes et finit par rejeter involontairement la nature du côté des constructions sociales. Le critique littéraire qui analyse la province de Jean Giono ou les déserts de J. M. G. Le Clézio en termes de vision centrée sur la nature et d'idéaux écologistes continue de traiter le texte lui-même comme un objet passif, offert à une analyse littéraire qui ne s'intéresse qu'à son usage du langage. Mais ce protocole produit une séparation nette entre une idée « littéraire » de la nature et l'écologie matérielle du monde du texte et du lecteur. L'agentivité du texte est perdue ou ignorée; au critique ne s'offre plus qu'une nature réduite à une simple idée

¹⁰ «della divisione schizofrenica secondo cui l'assiologia e l'etica di un testo sarebbero appannaggio dell'ecocritica americana e la sua stilistica la specialità dell'ecopoetica europea o francese».

¹¹ «colmare questo divario storico».

coupée de l'écologie du texte. Alors que l'écocritique anglophone se trouve aux prises avec une écologie sans nature, cet autre protocole de lecture se trouve confronté à une (idée de) nature sans écologie (Posthumus 2021).¹²

I problemi dell'orizzonte attuale paiono essere evidenziati con eccellente chiarezza. La «scissione schizofrenica» ha forse spinto l'ecocritica ai suoi limiti e l'ha condannata a un rischio d'estinzione. Come rileva Collot, l'*ecocriticism* americano si è forse troppo focalizzato sull'adesione, ormai programmatica per certe prospettive, di opposizione netta verso una forma di dominio e a una tutela del dominato (umano *vs* non-umano), tralasciando le dimensioni letterarie dei testi analizzati (Collot 2022, 161). Per quanto si tratti di intenti condivisibili, è importante segnalare che basare una prospettiva teorica sulla presa di distanza da un modello culturale, decostruendolo, non è sufficiente. In tal senso, è essenziale sottolineare che l'approccio “francese” nasce da un altro tentativo di prendere le distanze, questa volta non dalle costruzioni ossificate del concetto di natura, paesaggio, ambiente e uomo, ma proprio dall'*ecocriticism*, che ha erto a vessillo queste istanze: in sostanza, prendere le distanze dalla disciplina del distanziamento e predicare un ritorno al testo. Nemmeno questo approccio è tuttavia esaustivo e men che mai definitivo. Secondo Posthumus,

¹² «In una certa misura, gli studi letterari non hanno avuto il coraggio di assumere questa versione forte della natura come insieme mutevole di processi e relazioni fisiche e hanno preferito analizzare e decostruire l'idea di natura. Il problema di questo approccio è che elude le aporie delle ontologie dualistiche e finisce per relegare involontariamente la natura al lato delle costruzioni sociali. Il critico letterario che analizza la provincia di Jean Giono o i deserti di J. M. G. Le Clézio in termini di visione naturalistica e di ideali ecologisti continua a trattare il testo stesso come un oggetto passivo, offerto all'analisi letteraria interessata solo all'uso del linguaggio. Ma questo protocollo produce una netta separazione tra un'idea “letteraria” di natura e l'ecologia materiale del mondo del testo e del lettore. L'agentività del testo viene persa o ignorata; il critico si ritrova con una natura ridotta a una semplice idea ritagliata di ecologia testuale. Mentre l'ecocritica anglofona si trova alle prese con un'ecologia senza natura, quest'altro protocollo di lettura si confronta con una (idea di) natura senza ecologia».

[l]'objectif principal est de ne pas enfermer la discipline dans une perspective qui réduirait toute complexité à une différence unique et oppositionnelle, quitte à abandonner un jour le terme «écocritique», s'il devient l'outil de réification d'un nationalisme méthodologique plutôt qu'un moyen d'enquêter sur les écarts entre diverses cultures de la nature en constante évolution et en constante émergence (Posthumus 2021).¹³

Posthumus pone l'accento su due temi che sono familiari a ogni critico ecologico ma che raramente vengono sondati con una sintesi efficace: la complessità e la centralità delle relazioni, al centro dell'interesse sin dalla definizione di Haeckel. Per troppo tempo ci si è soffermati su proposte critiche basate sulla decostruzione e sulla separazione da ciò che è stato, o su altre incentrate su un approccio tematico, concentrandosi per lo più su un'identità nazionale¹⁴ o su un desiderio di cosmopolitismo non pienamente realizzato¹⁵, affrontando il tema in modo più o meno politico, più o meno letterale. Benché la bibliografia sia copiosa, non sempre le opere sono disponibili in traduzione: questo è un altro problema che non può essere ignorato. La crisi ecologica non riguarda tale Stato o talaltro continente, è globale; di conseguenza, il campanilismo critico risulta particolarmente nocivo. Piuttosto che cercare ostinatamente una dottrina metodologica da seguire, l'ecologia letteraria ha la sfida e la responsabilità di rendere evidenti le relazioni che esistono tra le parole che compongono un libro e il mondo che ha ispirato l'autore (che sia più o meno verde, più o

¹³ «L'obiettivo principale è quello di non rinchiudere la disciplina in una prospettiva che riduca tutta la complessità a un'unica differenza oppositiva, anche se questo significa un giorno abbandonare il termine "ecocritica" se diventa uno strumento di reificazione di un nazionalismo metodologico piuttosto che un mezzo per indagare i divari tra le varie culture della natura che si evolvono ed emergono costantemente».

¹⁴ Spesso si parla di un «vincolo con la tradizione culturale americana» (Scaffai 2017, 71).

¹⁵ «Là où l'écocritique est très américaniste, ce volume revendique d'entrée de jeu un profond cosmopolitisme» (Schoentjes 2015, 17). «Laddove l'ecocritica è molto americanista, questo volume rivendica un profondo cosmopolitismo fin dall'inizio». Nonostante tale affermazione programmatica, il critico si dedica quasi esclusivamente ad autori francofoni.

meno grigio), problematizzando – certo – anche le possibili distorsioni antropocentriche se necessario, ma ricordando che le sequenze di parole e punteggiatura sono sottoposte allo sguardo del lettore, che a sua volta interagisce con il mondo, non sono necessariamente una forma di violenza imposta all’*Altro*. Gli spazi di *agency* possono essere diversi: mondo-autore, autore-testo, testo-lettore, lettore-mondo, e l’interesse mi pare risiedere, piuttosto, nelle relazioni che esistono nei molti *spazi intermedi* della letteratura. C’è qualcosa che accade in queste zone che può essere descritto come *ecologico*? È possibile che accada qualcosa che contribuisca a cambiare certe concezioni o atteggiamenti nei confronti di un mondo in pericolo? Credo che la risposta possa essere affermativa.

3. Ecologia letteraria in ottica relazionale

La relazione è un aspetto fondamentale della definizione di Haeckel, forse la caratteristica più importante da preservare tra le concettualizzazioni ecologiche. I numerosi dibattiti interni e le frammentazioni nelle definizioni hanno portato a concentrarsi forse eccessivamente sul carattere assertivo delle proprie proposte, e raramente a soffermarsi sul carattere decisivo di una pausa o di una comunicazione intermedia. In altre parole, ci si è spesso focalizzati sulle possibili cause ed effetti, a discapito del movimento tra di essi; molto sul fine e poco sui mezzi.

Vorrei proseguire su alcune piste aperte da Baptiste Morizot (2018). Il critico riflette sulle ragioni per le quali l’ecologismo viene talvolta tacciato di anti-umanesimo e tenta di risalire alle cause profonde considerando la questione come «l’archétype d’un faux problème» (Morizot 2018, 107),¹⁶ per concentrarsi infine su un «réalisme des relations» (*ibid.*).¹⁷ Evoca

¹⁶ «l’archetipo di un falso problema».

¹⁷ «realismo delle relazioni».

le riflessioni di Gaston Bachelard e Gilbert Simondon con una grande capacità di sintesi e una padronanza dei testi che ci rendono difficile riprodurre certi passaggi logici senza ricorrere abbondantemente al testo originale, sembra quindi giudizioso partire da alcune frasi conclusive per riprendere poi alcuni dei termini convocati nelle pagine precedenti. Secondo Morizot,

[l']anthropologie philosophique du XXI^e siècle mériterait de prendre une autre voie: elle pourrait essayer de définir non par *différenciation*, mais par affiliation et relation constitutive. L'acte de définir en distinguant semble presque une nécessité logique: c'est en fait un acte politique. On peut tout autant définir la spécificité d'un être par la manière singulière dont se nouent en lui les relations avec les autres. Dans une ontologie relationnelle, vos relations vous fondent et vous êtes second à leur égard. Ce qui constitue l'humain, ce sont alors ses relations constitutives avec le non humain, ses affiliations et ses relations. Vouloir le définir par différence et distinction obère son essence relationnelle (2018, 117-118).¹⁸

Questo spostamento di attenzione deriva dalla concezione di Simondon, secondo cui l'individuo dev'essere compreso come punto singolare di un'infinità aperta di relazioni;¹⁹ non, quindi, come una sostanza data o qualcosa che tende a diventarlo, ma come un processo, un sistema di relazioni storicamente collocabile, ma in perpetua formazione. Ciò che emerge

¹⁸ «Ma l'antropologia filosofica del XXI secolo meriterebbe di percorrere un'altra strada: potrebbe cercare di definire non per *differenziazione*, ma per appartenenza e relazione costitutiva. L'atto di definire distinguendo sembra quasi una necessità logica: è infatti un atto politico. Possiamo altrettanto facilmente definire la specificità di un essere attraverso il modo singolare in cui le relazioni con gli altri sono intessute al suo interno. In un'ontologia relazionale, le relazioni sono il fondamento dell'essere umano e l'uomo è secondario rispetto ad esse. Ciò che costituisce l'essere umano, quindi, sono le sue relazioni costitutive con il non umano, le sue affiliazioni e i suoi rapporti. Qualsiasi tentativo di definire l'umano attraverso la differenza e la distinzione opprime la sua essenza relazionale».

¹⁹ Cfr. Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Millon, Grenoble 2005, 506, citato in Morizot 2018, 109.

dal passo citato è anche una certa opposizione alla definizione per differenziazione: distinguendo una cosa da un'altra si privilegia la sostanza, si opera una forma di preferenza, una demarcazione che mira a una nuova definizione per arrivare a una caratterizzazione di un oggetto distinto da un altro. Ci si concentra su una parte del tutto, dimenticando la complessità relazionale insita in ogni oggetto che entra nel proprio campo esperienziale: dunque il rischio di trovarsi dinanzi a una natura senza ecologia o un'ecologia senza natura.²⁰ Che si tratti di un ragionamento complesso lo riconosce lo stesso Morizot,²¹ ma consente di riflettere sul modo in cui ragioniamo nell'atto di teorizzare. Già l'etimologia di "teoria" dovrebbe ricordarci che si tratta di una modalità di *visione*, e che sono diversi i modi di applicarla alle questioni di proprio interesse:

Le problème étant de chercher ce qui dans la nature est un patient moral, tout l'enjeu revient à isoler des *ensembles*, c'est-à-dire des termes. Les anthropocentriques ne donnent de valeur intrinsèque qu'aux humains [...]. Les écocentriques, eux, accorderaient une considérabilité morale à des ensembles biotiques-abiotiques pensés comme des totalités (écosystèmes, géosystèmes, biosphère). Il y a des fécondités à penser ainsi, mais les cécités induites sont massives dans les prémisses des déductions: elles reposent toutes sur une plateforme métaphysique qui postule une ontologie des termes, c'est-à-dire des ensembles substantiels séparés, au détriment d'une ontologie des relations constitutives (*ivi*, 112).²²

²⁰ Cfr. *supra*, nota 9.

²¹ «Il y a une extraordinaire difficulté cognitive à décoder l'expérience en termes relationnels, et à désapprendre ou minimiser les réflexes chosistes » (Morizot 2018, 109). «Esiste una straordinaria difficoltà cognitiva nel decodificare l'esperienza in termini relazionali e nel disimparare o minimizzare i riflessi "cosistici"».

²² «Il problema è cercare cosa in natura sia un paziente morale, l'intera questione si riduce all'isolamento di *insiemi*, cioè di termini. Gli antropocentrici attribuiscono un valore intrinseco solo agli esseri umani [...]. Gli ecocentrici, invece, darebbero considerazione morale agli insiemi biotico-abiotici pensati come totalità (ecosistemi, geosistemi, biosfera). C'è qualche beneficio nel pensare in questo modo, ma le cecità indotte

Questa prospettiva ontologica può far intendere che i ragionamenti recenti sono tendenzialmente separatisti, benché, *repetita iuvant*, l'ecologia sia la scienza delle *relazioni complesse*. Si può quindi notare come, *mutatis mutandis*, vi sia una forte continuità di approccio euristico in posizioni che propongono tesi in realtà molto diverse tra loro. Questo percorso aperto dall'ontologia relazionale delineata da Morizot ci permette di richiamare ancora il passaggio di Haeckel, per il quale le relazioni sono fatte di interazioni, flussi di energia e scambi di informazioni: per gli esseri umani, il linguaggio è uno dei modi prediletti per stabilire relazioni. Anche la cosiddetta *deep ecology* o ecosofia²³ si preoccupa di ristabilire una centralità relazionale, ma porta avanti questa prospettiva arrivando quasi a sostenere una dispersione nelle relazioni, giungendo a obliterare l'esistenza delle stesse polarità uomo e natura. Ancora una volta, un procedimento riflessivo che prende le mosse da uno scarto o da una necessità di eliminare una posizione giudicata inadeguata. Delle prospettive determinate, invece, a istituire una relazione potrebbero trovarsi in riflessioni e versi di alcuni poeti.²⁴

4. Abbozzi di poetica relazionale (dunque ecologica)

La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel.

sono ingenti nelle premesse delle deduzioni: sono tutte basate su una piattaforma metafisica che postula un'ontologia dei termini, cioè di interi sostanziali separati, a scapito di un'ontologia delle relazioni costitutive».

²³ Ci basiamo qui su alcuni passaggi di Arne Naess che si possono leggere in Citton 2014, 197-198.

²⁴ Il paragrafo che segue non ha alcuna pretesa di esaustività. L'intento è quello di proporre alcune letture poetiche che possano affiancarsi a quelle critiche, di cui si è offerta una sintesi necessariamente incompleta e semplificata.

Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde (Mallarmé 2003, 67-68).²⁵

Già in queste righe di Mallarmé troviamo una comprensione decisiva dal punto di vista fenomenologico: le cose ci vengono date come tali, de-sostanzializzate; ci rimane quella che il poeta chiama una semplificazione sintonizzata a uno stato interiore. Ci si potrebbe vedere anche una forma di antropocentrismo, ma d'altra parte viene ammesso che gli strumenti (cognitivi, espressivi, fisici, ecc.) con cui interagiamo con le cose estendono o semplificano il mondo. Pretendere di abbandonarli per diventare tutt'uno con la natura, cancellando l'*anthropos*, è un *regressus ad uterum* mortale e idealistico privo di contatto con la realtà. La sfida è accettare la rappresentazione delle cose necessariamente mediata dal *logos*, esercitandosi a comprendere le relazioni con i mezzi a propria disposizione, senza concentrarsi sul fatto di essere gli unici abitanti parlanti o scriventi della Terra. Se accettiamo che «l'objet n'attend pas dans les limbes l'ordre qui va le libérer»²⁶ e che esso «existe sous les conditions positives d'un faisceau complexe de rapports»²⁷ (Foucault 2015b, 47) allora l'operazione poetica o letteraria, pur rispettando il silenzio delle cose, non è una griglia dispotica imposta su di esse. Anzi, può essere un riconoscimento profondo, perché non solo l'oggetto è un fascio di relazioni, ma, come abbiamo visto, anche l'individuo è il risultato di una serie di relazioni storicamente determinate

²⁵ «La natura ha luogo, non vi aggiungiamo nulla; solo città, ferrovie e varie invenzioni che formano il nostro materiale. L'unico atto disponibile, per sempre e solo, resta quello di cogliere i rapporti, tra tempi, rari o moltiplicati; a seconda di qualche stato interiore e dal fatto che si voglia a proprio piacimento estendere, semplificare il mondo».

²⁶ «l'oggetto non aspetta nel limbo l'ordine che lo libererà».

²⁷ «esiste nelle condizioni positive di un complesso fascio di relazioni».

che si determinano continuamente. La mistica barocca ci offre probabilmente il più importante (e più noto) distico incentrato su queste dinamiche:

La rosa è senza perché: fiorisce perché fiorisce,
A se stessa non bada, che tu la guardi non chiede (Silesius 2018, 88).

Se questa profonda consapevolezza dell'indifferenza delle cose fosse portata all'estremo da un pensatore fondamentalista anti-antropocentrico, il risultato sarebbe probabilmente un silenzio a doppio senso. In altre parole, se ci si dovesse fondere con la cosiddetta Natura, non si dovrebbe scrivere. Invece, Angelus Silesius dimostra in due sole righe cosa significhi *abitare la relazione*, produrre un linguaggio discreto e consapevole che si rivolge a un oggetto naturale cercando di rispettarne le caratteristiche. Non dimentichiamo che il referente dello scrittore è un lettore e che questo lettore non può essere né un animale né un fiore: è un essere umano.²⁸ Quindi, anche nella consapevolezza di scrivere per un essere umano, saper scrivere *per*²⁹ (non *su*) cose permette di collocarsi nel mezzo con discrezione, restituendo la relazione e lo spazio di tensione a chi è disposto a coglierli, lasciando tanto spazio all'uomo quanto al mondo. Come dichiara Badiou,

²⁸ Lo stesso vale per i critici e i filosofi, naturalmente. Dovremmo ricordare ciò che scrisse Francis Ponge: «Ce ne sont pas les choses qui parlent entre elles mais les hommes entre eux qui parlent des choses et l'on ne peut aucunement sortir de l'homme» (Ponge 1999, 198; «Non sono le cose che si parlano, ma gli uomini che si parlano delle cose, e non c'è via d'uscita dall'uomo»).

²⁹ «The ecocritic has no choice but to speak on behalf of the Other. The ecocritical project always involves *speaking for* its subject rather than *speaking as* its subject: a critic may speak as a woman or as a person of colour, but cannot speak as a tree» (Bate, 2000, 72). Oppure: «One can speak as an environmentalist, one can “speak a word for Nature, for absolute freedom and wildness,” as Thoreau did, but self-evidently no human can speak as the environment, as nature, as a nonhuman animal» (Buell 2005, 7).

contre la réduction de la pensée à la connaissance, connaissance qui expose l'être dans la figure de l'objet, la poésie de ces poètes active une *désobjectivation*. Qu'est-ce que l'objet ? C'est ce qui dispose le multiple de l'être pour et à l'égard de la signification. L'âge des poètes anime une polémique contre la signification, qui est l'être captif de la signification, et nous proposant la figure sans figure, ou infigurable, d'un sujet sans objet. Caeiro le dit avec sa netteté coutumière:

Les choses n'ont pas de signification: elles ont une existence

Les choses sont l'unique sens occulte des choses.

Comprenons que pour Caeiro, la «chose» n'est nullement un objet. La chose est l'exister-multiple comme tel, soustrait à tout régime de l'Un. Tout le poème est dès lors destiné à nous placer dans cette soustraction, à nous extraire de la pression du sens, en sorte qu'au paradigme restrictif de l'objet se succède la pure dispersion de l'existence (Badiou 2016, 44).³⁰

La rosa cessa allora di essere ciò-che-per-noi-è-una-rosa e comincia, semplicemente, a esistere come *rosa*. Non è un caso che venga citato Alberto Caeiro, un eteronimo di Fernando Pessoa, che ha scritto alcune poesie decisive per una possibile analisi ontologica nel suo *O Guardador de Rebanhos (Pastore di greggi)*.³¹ Il passo di Badiou permette di comprendere in

³⁰ «contro la riduzione del pensiero a conoscenza, una conoscenza che espone l'essere nella figura dell'oggetto, la poesia di questi poeti attiva una *de-oggettivazione*. Che cos'è l'oggetto? È ciò che dispone il molteplice dell'essere per e rispetto alla significazione. L'epoca dei poeti anima una polemica contro la significazione, che è l'essere prigioniero della significazione, e ci propone la figura senza figura, o infigurable, di un soggetto senza oggetto. Caeiro lo dice con la sua consueta chiarezza: «Le cose non hanno un significato: hanno un'esistenza. / Le cose sono l'unico significato occulto delle cose». Comprendiamo che, per Caeiro, la "cosa" non è in alcun modo un oggetto. La cosa è l'esistenza multipla in quanto tale, sottratta a qualsiasi regime dell'Uno. L'intero poema intende quindi collocarci in questa sottrazione, sottrarci alla pressione del senso, affinché al paradigma restrittivo dell'oggetto subentri la pura dispersione dell'esistenza».

³¹ «Terá a terra consciência das pedras e plantas que tem? [...] Se eu pensasse nessas cousas, / Deixava de ver as árvores e as plantas / E deixava de ver a Terra, / Para ver só os meus pensamentos... / Entristecia e ficava às escuras. / E assim, sem pensar, tenho a Terra e o Céu»; «Avrà la terra coscienza delle pietre e delle piante che ha? [...] Se pensassi a queste cose, / cesserei di vedere alberi e piante / e cesserei di vedere la Terra, / per vedere solo i miei pensieri... / Intristirei e resterei all'oscuro, / e così, senza pensare, ho Terra e Cielo» (Pessoa 2012, 78-79).

modo chiaro come l'operazione di certi componimenti sia, in realtà, una forma di resistenza all'ontologia dei termini, poiché si premura solo di occupare lo *spazio relazionale* e tenta di abolire soggetto e oggetto nella sua espressione linguistica, per tentare di rendere verbalmente ciò che accade tra i due. Così facendo, anche la natura cessa di essere un paziente morale, ma senza fare alcuna differenziazione: non è ciò che è esterno all'individuo, ma l'insieme delle relazioni tra l'individuo e le cose.

Vi que não há Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,
Que há rios e pedras,
Mas que não há um todo a que isso pertença,
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas ideias.

A Natureza é partes sem um todo (Pessoa 2012, 92-95).³²

La poesia XLVII di Pessoa è in linea con quanto scriveva Morizot quando sottolineava la tendenza dell'uomo di isolare degli interi: qui, il semplice fatto di attribuire gli elementi che compongono il nostro paesaggio a un'entità grande e definita, la Natura, sarebbe una «malattia delle nostre idee». Mario Luzi non si discosta molto da questa posizione: «La natura, è opportuno insistervi, non risiede tanto nella serie dei fenomeni quanto nell'uomo che ne prende coscienza» (Luzi 1995, 75). Si badi bene: non è un'esaltazione dell'uomo, ma una comprensione dell'inesistenza, in natura, di un'entità sovraordinata (la Natura, appunto). Non si tratta di nichilismo o di una forma di rassegnazione: il desiderio del mandriano di Pessoa è quello di riconnettersi alla vita e ai suoi elementi costitutivi. A tal

³² «Vidi che non c'è Natura /che la Natura non esiste /che ci sono monti, valli, pianure,/ che ci sono alberi, fiori, erbe / che ci sono fiumi e pietre. / Ma che non c'è un tutto cui questo appartenga, / che un insieme reale e vero / è malattia delle nostre idee. /La Natura è parti senza un tutto» (Pessoa 2012, 92-95).

fine, compone versi che sono al tempo stesso pratiche di de-individuazione e de-oggettivazione, così da poter dire, alla fine, di «sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito»³³ (Pessoa 2012, 95).

Banalmente: per stabilire una relazione con le cose, il poeta ricorre al linguaggio. D'altra parte, la consapevolezza dei limiti del *logos* e l'ineluttabilità del ricorso ad esso sono stati la preoccupazione di ogni scrittore fin dalla notte dei tempi. Sarebbe quindi un errore stazionare in un dualismo post-illuminista relegando il *logos* alla paternità della *techne*, in opposizione alla *physis*. Daniele Guastini si è sforzato, con ottimi risultati, di sottolineare che in realtà l'armonia tra *techne*, *physis* e *theoria* fosse ben radicata nell'antichità, e che il vero pensiero ecologico debba avere il desiderio di ripristinarla (Salabè 2013, 69-77). In una prospettiva non dualistica il linguaggio non è una tecnica antropica che distorce la *physis*, ma un elemento naturale.³⁴

Da mais alta janela da minha casa
Com um lenço branco digo adeus
Aos meus versos que partem para a humanidade

E não estou alegre nem triste.
Esse é o destino dos versos.
Escrevi-os e devo mostrá-los a todos
Porque não posso fazer o contrário
Como a flor não pode esconder a cor,
Nem o rio esconder que corre,
Nem a árvore esconder que dá fruto.

[...] Murcha a flor e o seu pó dura sempre.
Corre o rio e entra no mar e a sua água é sempre a que foi sua.

Passo e fico, como o Universo (Pessoa 2012, 94-97).³⁵

³³ «sentire la vita scorrere in me come fiume nel suo letto» (*ibid.*, 95).

³⁴ Potrebbe essere interessante considerare alcune delle strade aperte dalla biosemiotica: si veda Wheeler 2014.

³⁵ «Dalla più alta finestra della mia casa / con un fazzoletto bianco dico addio / ai miei versi che partono per l'umanità. / Non sono allegro né triste. / Questo è il destino dei

La naturalezza del poeta sta tanto nel suo rapporto con le cose quanto nella sua disponibilità a condividere i suoi versi. Questa necessità di mostrarsi a “tutti” non è evidente, visto lo stereotipo del poeta oscuro nella sua *turris eburnea*. Qui vediamo una grande qualità, quella della disponibilità del verso (Celan 1993, 41): esso vuole naturalmente esistere come esistono gli alberi e i fiori, vuole naturalmente gettarsi nel *cosmo*, lasciando da parte la sua genealogia, la sua costituzione e il suo significato. La poesia seguirebbe così il suo *telos*, abolendo la dicotomia natura-cultura trovando un posto nell’universo. Con i versi se ne va anche il soggetto che li ha scritti, poiché scrivendoli, esercitando la ritrazione dei diversi termini (delle diverse sostanze) e lasciando che le cose esistano e quindi le parole emergano nello spazio intermedio, ha seguito il movimento delle cose. Se le parole sono rispettose dell’incuria delle cose (e di loro stesse) e lasciano fiorire le rose, allora il poeta può diventare un ambasciatore del mondo muto. Come scrive Ponge, la funzione della poesia è

de nourrir l’homme en l’abouchant au cosmos. Il suffit d’abaisser notre prétention à dominer la nature et d’élever notre prétention à en faire physiquement partie, pour que la réconciliation ait lieu. Quand l’homme sera fier d’être non seulement le lieu où s’élaborent les idées et les sentiments, mais aussi le nœud où ils se détruisent et se confondent, il sera prêt alors d’être sauvé. L’espoir est donc dans une poésie par laquelle le monde envahisse à ce point l’esprit de l’homme qu’il en perde à peu près la parole, puis réinvente un jargon. Les poètes [...] sont les ambassadeurs du monde muet. Comme tels, ils balbutient, ils murmurent, ils s’enfoncent dans la nuit du logos, – jusqu’à ce qu’enfin ils se retrouvent au niveau des racines, où se confondent les choses et les formulations. [...] Le monde muet est

versi. / L’ho scritti e devo mostrarli a tutti /perché non posso fare il contrario /come il fiore non può celare il colore, / né il fiume celare che scorre, / né l’albero celare che dà frutti. / [...] Marcisce il fiore e il suo polline dura sempre. / Scorre il fiume e entra nel mare e la sua acqua è sempre quella che fu sua. /Passo e resto, come l’Universo» (Pessoa 2012, 94-97).

notre seule patrie. Nous en pratiquons la ressource selon l'exigence du temps (Ponge 1999, 630-631).³⁶

Il testo di Ponge è una sintesi più che esaustiva, poiché situa il compito della poesia in una convivenza rappresentata da una figura centrale, quella del nodo. Un nodo in cui, paradossalmente, le idee e i sentimenti umani, pur essendo interconnessi, scompaiono in nome di un nuovo gergo relazionale. È un modo di usare il *logos* che non prevede affermazioni forti, fragorose, sicure, ma mormorii delicati, balbettii per raggiungere un'altra figura centrale: le radici. Lì, per Ponge, le formulazioni e le cose possono mescolarsi, entrare in coalescenza senza applicare un'etichetta all'oggetto per definirlo, in un costante lavoro sui caratteri³⁷ che ha sempre occupato lo strato più intimo della sua poetica. Abbassandosi e confondendosi sotto il suolo, dunque, le parole si sintonizzerebbero alle interazioni della Terra, divenendo ecologiche.

³⁶ «di nutrire l'uomo collegandolo al cosmo. Basta abbassare la nostra pretesa di dominare la natura e alzare la nostra pretesa di farne parte fisicamente, perché la riconciliazione abbia luogo. Quando l'uomo sarà fiero di essere non solo il luogo in cui si elaborano idee e sentimenti, ma anche il nodo in cui vengono distrutti e si confondono, allora sarà pronto per essere salvato. La speranza, allora, sta in una poesia tramite la quale il mondo invada la mente dell'uomo a tal punto da fargli perdere quasi la parola, per poi reinventare un gergo. I poeti [...] sono gli ambasciatori del mondo muto. Come tali, balbettano, mormorano, sprofondano nella notte del logos, — fino a che essi si ritrovano al livello delle RADICI, dove si confondono cose e formulazioni. [...] Il mondo muto è la nostra unica patria. Utilizziamo le sue risorse secondo le esigenze del tempo».

³⁷ «CARACTERES, objets mystérieux perceptibles par deux sens seulement et cependant plus réels, plus sympathiques que des signes, — je veux vous rapprocher de la substance et vous éloigner de la qualité. Je veux vous faire aimer pour vous-mêmes plutôt que pour votre signification. Enfin vous élever à une condition plus noble que celle de simples désignations» (Ponge 1999, 177; «CARATTERI, oggetti misteriosi percepibili solo da due sensi e tuttavia più reali, più simpatici dei segni, — voglio avvicinarvi alla sostanza e allontanarvi dalla qualità. Voglio farvi amare per voi stessi piuttosto che per il vostro significato. Infine, elevarvi ad una condizione più nobile di quella delle semplici denominazioni»).

Bibliografia

- Badiou Alain 2016, *Que pense le poème*. Nous, Caen.
- Bate Jonathan 2000, *The Song of the Earth*. Picador, London.
- Blanc Nathalie, Breteau Clara et Guest Bertrand 2017, *Pas de côté dans l'écocritique francophone*. «L'Esprit Créateur», 57, 123-138.
- Buell Lawrence 2005, *The Future of Environmental Criticism*. Blackwell Publishing, Malden.
- Celan Paul 1993, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, tr. it. Giuseppe Bevilacqua. Einaudi, Torino.
- Citton Yves 2014, *Pour une écologie de l'attention*. Édition du Seuil, Paris.
- Collot Michel 2022, *Un nouveau sentiment de la nature*. Éditions Corti, Paris.
- Foucault Michel 2015a, *Œuvres, I*, (1966), éd. de Frédéric Gros *et al.* Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris.
- Foucault Michel 2015b, *Œuvres, II*, (1969), éd. de Frédéric Gros *et al.* Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris.
- Garrard Greg 2004, *Ecocriticism*. Routledge, London.
- Glotfelty Cheryll and Fromm Harold (eds.) 1996, *The ecocriticism reader*. University of Georgia Press, Athens and London.
- Iovino Serenella 2004, *Filosofie dell'ambiente*. Carocci, Roma.
- Iovino Serenella 2006, *Ecologia letteraria*. Edizioni Ambiente, Milano.

Jaccottet Philippe 2014, *Œuvres*, (1967), éd. de José-Flore Tappy *et al.* Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris.

Luzi Mario 1995, *Naturalezza del poeta. Saggi critici*. Garzanti, Milano.

Mallarmé Stéphane 2003, *Œuvres complètes, II*, (1895), éd. de Bertrand Marchal. Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris.

Morizot Baptiste 2018, *L'écologie contre l'Humanisme. Sur l'insistance d'un faux problème*. «Essais», 13, <http://journals.openedition.org/essais/516> [09/11/2023].

Pessoa Fernando 2012, *Un'affollata solitudine*, (1911-1912), tr. it. Pietro Cecucci e Orietta Abbati. BUR, Milano.

Ponge Francis 1999, *Œuvres complètes, I*, (1948, 1961), éd. de Bernard Beugnot *et al.* Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris.

Posthumus Stéphanie 2017, *French Écocritique. Reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically*. University of Toronto Press, Toronto.

Posthumus Stéphanie 2021, *État présent. L'écocritique est-elle encore possible?*, tr. fr. Jean-Christophe Cavallin. «Fabula-LhT», 27, *Écopoétique pour des temps extrêmes*, <http://www.fabula.org/lht/27/posthumus.html> [03/03/2023].

Salabè Caterina (a cura di) 2013, *Ecocritica*. Donzelli Editore, Roma.

Scaffai Niccolò 2017, *Letteratura ed ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*. Carocci, Roma.

Schoentjes Pierre 2015, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Éditions Wildproject, Marseille.

Fabio Berlanda

Silesius Angelus 2018, *Il pellegrino cherubico*, tr. it. Giovanna Fozzer e Marco Vannini. Lorenzo de' Medici Press, Firenze.

Tallacchini Mariachiara 1998, *Etiche della terra: antologia di filosofia dell'ambiente*. Vita e pensiero, Milano.

Wheeler Wendy 2014, *A Connoisseur of Magical Coincidences: Chance, Creativity and Poiesis from a Biosemiotic Perspective*. «Biosemiotics», 7, 373-388.

Zemanek Evi 2019, *Pour une écologie littéraire*. «Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande», 51-2, <http://journals.openedition.org/allemande/1979> [21/09/2023].

«Every part full of these involvements»:
the intimate and the global in
Emergency (2022) by Daisy Hildyard

Valeria Strusi
(Università di Sassari)

Abstract

Il presente articolo si propone di analizzare *Emergency* (2022) di Daisy Hildyard per mostrare come il romanzo esplori la complessa rete di interconnessioni messa a nudo dal cambiamento climatico e dalla recente pandemia. Si osserverà come l'autrice faccia uso di modalità tradizionali (per es. il genere *pastoral*) per rivisitarne ed espanderne la portata in un'epoca in cui locale e globale coesistono.

Parole chiave: *Emergency*, Daisy Hildyard, rapporto umano/non-umano, pastorale, *slow emergencies*

Abstract

This article endeavours to analyse how Daisy Hildyard's novel *Emergency* (2022) explores the complex and often ambivalent enmeshing of life on Earth, bared by climate change and the recent pandemic. It will also be shown how the author uses traditional modes (i.e. the pastoral) to revisit and expand its scope in a time when the global and the local are always encroaching on each other.

Keywords: *Emergency*, Daisy Hildyard, Human/Nonhuman Relationships, Pastoral, Slow Emergencies

§

Valeria Strusi, «*Every part full of these involvements*»: *the intimate and the global in Emergency* (2022) by Daisy Hildyard, «NuBE», 4 (2023), pp. 49-75.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1429> ISSN: 2724-4202

1. The pastoral legacy: frameworks and new iterations

«The Pastoral Novel for the Climate Change Era» (Krishnan 2022) is how Daisy Hildyard's¹ 2022 novel *Emergency* has been billed and marketed after its publication.² The conjuring of the pastoral tradition,³ its idyllic, remote and serene imagery, seemingly clashes with the very different impressions evoked by the array of phenomena linked to climate change. It certainly raises the question of how two seemingly disparate modes of depicting nature can successfully coexist within the same text.

The history of the pastoral and its reception, within the folds of eco-critical thought is fraught with conflicting viewpoints. A state of affairs likely due to pastoral's «shift from a genre, to a mode and to a contemporary concept» (Gifford 2013, 17). The impact and durability of its presence within Western thought is made manifest in its evolution into «a species of cultural equipment» (Buell 1995, 32), whose powers can be used to both «direct us toward the realm of physical nature, or [...] abstract us from it» (Buell 1995, 31). It should come as no surprise, then, that the persistence of the pastoral within the realm of literary forms has elicited complex responses, especially when held up against the growing ecological concerns of our present age. The reproach it has gathered has mostly to do with its perceived artificiality and its propensity to overlook many of the historical,

¹ Before *Emergency*, Daisy Hildyard authored the novel *Hunters in the Snow* (2013) – which received the Somerset Maugham Award in 2014 – *The Second Body* (2017), a non-fiction work on the erosion of boundaries between the human and the nonhuman and climate change. In 2023, Hildyard won the 2023 Encore Award for *Emergency*.

² Unlike the UK edition (Fitzcarraldo Editions), the US edition (Astra House) actually bears the subtitle «A Pastoral Novel». In a 2022 interview Hildyard states that the subtitle «wasn't [her] idea» but, adds: «I was happy for the book to be described like that because I see it as a belonging to the tradition of its form, it's a respectful and loving extension of this, rather than a critique or a different mode entirely» (Whybrow 2022).

³ The pastoral tradition was largely established by Theocritus (c. 316-260 BCE) and his *Idylls* and further expanded and modified in Virgil's (70-19 BCE) *Georgics*. During the Renaissance it was mostly developed through drama (Gifford 2013).

social and economic implications inherent to rural landscapes, while promoting «outmoded models of harmony and balance» (Garrard 2011, 65). Seen as «ideologically compromised because of its deployment [...] in service of class and imperial or metropolitan interests» (Phillips 2003, 16) and «infinitely malleable for differing political ends, and potentially harmful in its tensions and evasions» (Garrard 2011, 37), the pastoral has been variously disallowed as a literary mode, seen as unable to move past the depiction of nature as a cyclical yet fundamentally unchanging collection of well-ordered landscapes.⁴

However, after a necessary acknowledgement of its historical pitfalls and limitations, it can be argued that the pastoral, as a concept, with its tensions and contradictions, can still fruitfully operate within ecocritical frameworks. According to Gifford, its inherent paradoxes are exactly what makes the pastoral so enduringly generative:

the pastoral can be a mode of political critique of present society, or it can be a dramatic form of unresolved dialogue about the tensions in that society, or it can be a retreat from politics into an apparently aesthetic landscape that is devoid of conflict and tension. It is this very versatility of the pastoral to both contain and appear to evade tensions and contradictions [...] that made the form so durable and so fascinating (Gifford 2020, 11).

The argument for an embracing of the pastoral's contradictory nature is the foundation for Gifford's «post-pastoral»,⁵ a conceptual expansion of the former, rather than, as the suffix post- would suggest, a derivation or response:

⁴ In addition, such a depiction of nature often concealed the fostering and promoting of particular social structures and statuses as equally everlasting and naturally ordained, and actively contributed to «the notion that humanity is “progressing” and on a separate, linear path» (Sullivan 2020, 21).

⁵ The term «post-pastoral» was first proposed by Gifford in 1994 in an essay aimed at placing the poetry of Ted Hughes within pastoral tradition. More generally Gifford acknowledges certain features in texts capable of backing a post-pastoral reading, such

«post» in the sense of being beyond the traps of the pastoral, of being aware of some of the problematics of the pastoral, of pushing into the complexities of celebration and responsibility, of being a part of nature and yet uneasy with relationships of ownership and exploitation (Gifford 2010).

In view of this, Gifford maintains that it is best used when describing «works that successfully suggest a collapse of the human/nature divide while being aware of the problematics involved» (Gifford 2013, 26). Thus, a post-pastoral approach does not disregard the deep-rooted inconsistencies ingrained in the pastoral, instead it endeavours to investigate them while «seeking a dynamic, self-adjusting accommodation to “discordant harmonies”» (Gifford 2013, 28).

Correspondingly, Daisy Hildyard’s *Emergency*, appears well-suited for a post-pastoral reading, insofar as the novel employs and dialogues with elements of the pastoral without shying away from displaying their limitations, instead going so far as to employ those same paradoxes to probe into contemporary modes of thinking about man’s relationship with nature. As this article endeavours to demonstrate, *Emergency* shows interest in «the recognition of a creative-destructive universe equally in balance in a continuous momentum of birth and death» (Gifford 2020, 175), while also displaying a «provisional and open to revision» (Gifford 2013, 28) quality to its approach in dealing with the enmeshed slipperiness of the present world, all features that align with a post-pastoral framework.

In addition, *Emergency* can be jointly observed through another contemporary reworking of the pastoral: the «dark pastoral» (Sullivan 2017), which, by unearthing the seemingly unseen (or ignored) repercussion of

as a sense of awe giving rise to humility in front of nature’s creative-destructive forces; an understanding of the layered and culturally significant nature of language relating to the countryside; an acceptance of responsibility for the state of human relationship with nature and the repercussion of such a state of affairs, and the recognition that the exploitation of nature goes alongside the exploitation of those less powerful who variously depend on it and its resources (Gifford 2012).

human-made systems and processes, operates «as a trope of *exposure*» (Sullivan 2017, 26; emphasis in the original). The dark pastoral was created as an «ecocritical trope adapted to the “new nature” of climate change» (Sullivan 2020, 19), the contemporary representation of which worries the line between Anthropocene-induced catastrophic scenarios and the still-present narratives centred around the refugial qualities of natural environments (Sullivan 2020).

Among the multiple new iterations of the pastoral,⁶ the dark pastoral appears to be singularly able to engage and rewire ecological thought (and action) in a direction more mindful of «“anthropocenic” materialities and human and non-human agencies» (Sullivan 2020, 19). It does so by combining – and balancing – the two souls animating contemporary ecological discourses: the «“dark” (ironic, posthuman, postmodern, polluted) and “green” (the sentimental and “artificial natural” of the pastoral that is also biophilic)» (Sullivan 2020, 20-21), avoiding both the over-sentimental and the nihilistic. Just like Gifford’s post-pastoral, dark pastoral’s effectiveness as a tool to parse through differing attitudes towards the environment resides in its ability to strike a balance. Privileging the «green» over the «dark» would result in idealization and in the failure to consider the colonial, social and political implications of landscapes. Conversely, favouring an utterly cynical outlook, privileging the «dark» over the «green», negates the evident «depth of appreciation» for the environment «and its lively non-human occupants whose lives/plights still drive much of environmental negotiations» (Sullivan 2020, 20).

Insomuch as it translates onto the page the perfect enmeshment of dark and green stances towards nature in the Anthropocene, Hildyard’s *Emergency* can be analysed through the lens of the dark pastoral. Indeed, as

⁶ There are many contemporary evolutions and iterations of the pastoral, including but not limited to «radical pastoral» (Garrard 1996), «necropastoral» (McSweeney 2011), «postmodern pastoral» (Corey and Waldrep 2012), «toxic pastoral» (Farrier 2014), «dark pastoral» (Sullivan 2017).

this article will be hopefully able to highlight, the novel, employing a *sui generis* iteration of the retreat and return movement, presents rural nature as both a resoundingly animated and fascinating mesh of agencies and processes and as the layered site of power plays, hierarchies, and influences.

Moving from an exploration of *Emergency*'s depiction of the planet as «fatally interconnected» (Hildyard 2022, 50), that is to say as a complex network of mutual influences in terms of both scale (global/local) and entities involved (human/nonhuman), the present analysis will firstly touch upon the question of agency, as evoked by Hildyard through the encounter-led progress of her narrator's recollections; secondly, the discussion will focus on analysing the novel through lenses informed by Rob Nixon's concept of «slow violence», to highlight how Hildyard does not shy away from the darker facets (and repercussions) of the planet's undeniable interconnectedness.

2. «Fatally interconnected»: the world as a network and questions of scale and agency

Having introduced the framework of reference for the present analysis of *Emergency*, that is to say, the contemporary reworkings of the pastoral (post- and dark pastoral) the novel dialogues with, the article will now focus on highlighting the way in which Hildyard operates within such frameworks: by expertly walking the line between nihilism and idealization, by depicting an open-ended, seamlessly-operating network of multi-scale influences and, finally, by opening up the scene to a multitude of previously ignored agents and entities.

In narrative terms, *Emergency* is almost completely bereft of plot, save for a thin outline, which sees a middle-aged narrative voice reminiscing on her childhood in rural Yorkshire during the 1990s, while forced within the confines of her city home, in mandatory isolation during an unnamed pandemic. The narrator's attention meanders from the past to the present,

from her apartment to the fields of Yorkshire, tracing paths through stories of both human and nonhuman life. Sometimes prompted by a specific event, a detail or an object, the narrator's present considerations and inputs merge into her reminiscing, drawing parallels or connections between the past and the present or providing insights.

The recollection of rural life is conducted in a river-like fashion, through the charting of many different stories inhabited by multiple characters (human, animal, vegetal), all converging through encounters into a sort of narrative ecosystem.

As Hildyard herself noted in an interview with Helen Whybrow for *Orion Magazine*, the digressive flow of *Emergency* is map-like in the way it forces readers to follow a story «until it crashes into something, where something else is going on» (Whybrow 2022) diverting their attention (along with the narrator's eye) to the new story on the page.

Both the flow and how it develops are central to the conceptual underpinnings of the novel. The two main interacting dimensions, the rural childhood and the urban middle-age (echoing the pastoral rural/urban contrast) simultaneously work as sounding boards and counterpoints to one another. If they appear to be so deeply conflated that it takes several pages for the narrator to disclose the circumstances that prompted her narration, it can also be argued that, once unveiled, the recounting of her past spent roaming through the village can be regarded as antipodal, perhaps antidotal, to her confinement during the pandemic:

There was something formal that I needed from this experience in my story – a counterpoint between the narrator, who is an isolated woman in a quiet house, and the almost obscenely profuse and flourishing world of stories she's telling about the outside world – the world she's interwoven with, or against (Whybrow 2022).

Moreover, the narrator's decision to look back on her childhood appears to be an attempt to remedy the keenly-felt interruption to the interplay between distance and proximity that the Coronavirus pandemic both engendered and exacerbated. Social distancing (the term alone a paradox) interrupted not only the familiar flux of human life, but also, and especially, its communal, encounter-filled, social dimension. It is such forced distancing that makes it so that «space no longer feels regular or continuous» (Hildyard 2022, 49), and it is to rectify space's «brokenness», to (re)establish some form of continuity, that the narrator attempts to weave together multiple stories, threads and dimensions, and thus look back on a time when proximity was absolute and attainable.

The significance of *Emergency*'s seamlessly shifting focus is twofold. On the one hand, having her narrator attempt to (re)establish some sort of proximity through the recollection of an encounter-filled past, while forcibly excluded from any sort of real contact with the outside world, allows Hildyard to explore the meaning of connection in a way that may be able to provide some insight into the present (particularly with regard to the scales of influence and actors involved in these processes and networks). On the other hand, the narrator's digressions from story to story, from encounter to encounter, accomplishes the retreat from urban confinement as well as the return to a place (albeit through memory) where (physical) closeness is, to all intents and purposes, the moving force.

Thus, it appears clear why, within *Emergency*, the encounter, as a physical event, is seminal for the flow of narration: it is the simplest manifestation of the interconnectedness of life. An interrelation, that, the novel is adamant to emphasise, encompasses all entities and processes on Earth, not just the human. A simple truth that the forced distancing imposed by the pandemic, by the virus, reiterated to the narrator:

Scientists on the news say that it evolved inside a pangolin's body, from a reservoir in a *Rhinolophus* bat. The novel virus, a chimera, crossed another species boundary at the end of last year, when it began to communicate itself through human bodies. Now it's here, in my surroundings, and we are all living inside that pangolin, everybody in my neighbourhood: pigeons, Klopp, squirrels, tomato plants, sound waves, books, bookshelves, sewing machine, blue waterweeds, and the lone woman on the top floor (Hildyard 2022, 50).

The world is «fatally interconnected» (Hildyard 2022, 50) in all its infinitely varied iterations. It is in light of this profound sense of entanglement that the narrator's childhood recollection can be regarded as a wider, macro and micro, tapestry of stories and characters, human and nonhuman, being tangled and reshaped through encounters, in line with the fact that existence on Earth is the «ongoing outcome of myriad entanglements of elements and processes» (Jones 2009, 295). The Anthropocene-related erosion of human pre-eminence and of its well-established ontological paradigms (e.g. nature/culture), in favour of the idea that humans are simply one of the many players in an intricate and perpetually ongoing interconnected web of biophysical, sociocultural, or technoeconomic processes (Milstein & Castro-Sotomayor 2020; Jones 2009) has made room for a renegotiation of relational dynamics and agency-related questions.

Emergency's preoccupation with the representation of life's porousness is also infused with Hildyard's own postulations on a form of relational, embodied involvement that she theorized in her essay *The Second Body* (2017). According to Hildyard, climate change has made it steadily less possible to reconcile the «different ways to exist in a body» (Hildyard 2017, 11), that is to say, its everyday lived-in, physical reality and the far-off ripples that such everyday existence generates in the world. Thinking of the human body as an entity neatly contained within the confines of its own skin ignores the way climate change has shown how «every animal body [is] implicated in the whole world» (Hildyard 2017, 13) by revealing

the network of interactions they are a part of. Essentially, Hildyard maintains that «every living thing has two bodies these days» (Hildyard 2017, 25). Simultaneously small and large scale, the living experience is not halved, rather made twofold: on the one hand, the first body «made out of your own personal skin», on the other the *second body*, that, despite being «not so solid as the other one, but much larger», is «your literal and physical biological existence» (Hildyard 2017, 25), not a conceptual emanation of a body, but an actual body, with its imprint and interactions:

Your first body could be sitting alone in a church in the centre of Marseille, but your second body is floating above a pharmaceutical plant on the outskirts of the city, it is inside a freight container in the docks, and it is also thousands of miles away, on a flood plain in Bangladesh, in another man's lungs. It is understandably difficult to remember that you have anything to do with this second body – your first body is the body you inhabit in your daily life. However, you are alive in both. You have two bodies (Hildyard 2017, 25).

The world conjured in *Emergency*, with its networks spanning across species divides and scales, attempts at «making the second body come into the first body» (Hildyard 2017, 26) by entwining the deceptively inconsequential, intimate and small-scale events with larger, often global phenomena (such as war, pollution, racism and classism), and depicting them as physically tangible in their interactions and repercussions. What *Emergency* projects onto its readers is the two bodies of every living thing interacting in co-constructive yet also destructive ways – akin to what Karen Barad would describe as «intra-active becoming» (Barad 2007, 170) – on the shared space of rural England and simultaneously everywhere else in the world.

If we consider that all living entities, including both humans and non-human beings, possess two bodies constantly interacting on a scale that is both seemingly remote (the global) and incredibly close (the local), it becomes apparent that the existing definitions of these two dichotomies (human/nonhuman and global/local) require reevaluation.

At the core of the novel, in shifting degrees of proximity, lies an interplay of enmeshed entities on levels both visible and invisible: the withered ash tree houses a cluster of mushrooms «engaged in the long process of digesting the wood» (16),⁷ making it so «that its deadness was irradiated with living» (16); the rusted tipper at the edge of the quarry is being taken over by «single-stalk plants» (55) and its seat has been turned into a nest by a thrush, which «flew in and out through a small, round hole in the windscreen [...] as though it had been created just for her» (55).

The gravel quarry is perhaps the most significant example within the novel of the dynamics between the first and the second body and, by extension, of the interplay between the local and the global scales of existence. The quarry, which produces gravel that is then shipped «all over the world» (19), sits at the intersection between a series of mutually altering actions: if «the requirements of Norwegian motorways and new cities in China determined the shape of the quarry and the size of the space it left» (19) – incidentally making the village economically and physically «subject to the caprices of the supply chain» (Sacks 2022) – the quarry, in its materiality, is able to physically reach larger scales of existence: «the place was dynamited apart and distributed throughout the world in vanishingly small splinters and particles» (19). What is more, along with the pieces of the quarry, the world at large is injected with the physical manifestations of those who interact with it: «Stones, single hairs, and skin-flakes from the workers' bodies and fragments of rubber from the old tyres of the quarry's two vehicles travelled the globe» (19).

Furthermore, the quarry also sits at the centre of another almost cyclical back-and-forth, one that takes place between the human and the nonhuman. During its phases of inactivity, the quarry is home to many species of animals, plants and mushrooms, which in turn disappear or are

⁷ Henceforth, all citations pertaining to *Emergency* (2022) will be marked only by the corresponding page numbers.

driven underground when noise and commotion in and around the quarry become too much. If the starts and stops of human life at the quarry are manifestly influenced by global rhythms and demands (foreign need for gravel or changes of ownership), the same can be said of nonhuman life, which is able to carve out its place only when the quarry is left alone by the world at large. It follows that, to a certain extent, nonhuman life is also influenced by the ebb and flow of the global.

The relational nature of all processes, the going «in both directions, in every direction» (19) in paths of mutual dependence and influence, is multifaceted and, if the narrator, as a child, «watched it go» yet «couldn't see where it went» (19), the experience accrued in time allows her present self to be aware of the implications of such relationships:

As an adult I have a stronger but still slight understanding of how my resources reach me, or how my life extends into the dams, logging operations, fulfilment centres, makeshift mining towns, oilfields, or containment facilities on which my daily life depends (19).

The significance of the quarry as a stage upon which the narrator can observe and investigate some of the relationships at play within the village (and beyond its confines as well) in both their macro and micro interactions and repercussions is highlighted by the fact that *Emergency* effectively begins at the quarry. Indeed, the novel opens with the narrator recounting of when, while sitting on the cliff overlooking the quarry, she saw a panel of clay detaching from the side and fall into the pool of water at the base of the excavation. The event reveals the interior of an animal's burrow «in relief, like a bombed house» (9) and precipitates the stand-off between a vole and a kestrel. The encounter, which effectively opens the novel's map-like progression, also introduces the question of agency. As Lauren Collee notes in her review, the predicament the vole finds itself in forces the narrator to confront «the problem of her own agency» (Collee 2022). The feeling of «a sense of love [...] as huge and widespread as the vole

was small and specific» (10) generates in her the awareness of having the means, and the opportunity, to intervene and «rescue him» (10). The bout of tenderness and affection – not directed at a generic animal, but at the vole in its individual specificity – exemplifies *Emergency's* preoccupation with the depiction of the «many ways of being in this world, human as well as other-than-human» (Whybrow 2022). The recognition of her own ability to act, if she so chooses, informs the way the narrator regards and relates to the other entities around her. Although her point of view is inevitably shaped by her human condition, the narrator's eye bears no trace of superiority nor does it slip into anthropomorphism. An analogously significant episode concerns the fate of a litter of baby rabbits born in the narrator's childhood garden. Her fascination with the baby rabbits prompts her to select one and put it in her pocket, with the intention of showing it to her best friend Clare. In her mind, the «pocketing» of the baby rabbit, despite warnings from her parents that she «wasn't to touch them» (11) because the «rabbit would eat her babies if they had a strange smell on them» (11), is framed as an act of care:

I stepped away from the ladder and took the tiny rabbit out of my pocket. [...] The rabbit's ears lay flat. They were thin and fuzzy, like new leaves when they first push out of the bud. Clare said, «Put it back or it will die.» I told her that I was taking care of it and Clare groaned and rolled her eyes, extravagantly reasonable, and told me that I would learn the hard way (13).

So, when the next day she discovers that the entire litter has been eaten by their mother, her recollection is caught between acknowledgement of a fact of life and the weight of her responsibility for their fate:

She seemed calm, nibbling dandelion leaves, and I felt a sense of affinity with her because we had done it together, destroyed the babies with our colossal care (14).

The «sense of affinity» is underscored by the awareness of being in front of another entity with agency. The memory carries no trace of «othering», simply a kinship that makes the mother rabbit seem «very human in the way her principles forced her to self-destruct, and in the scale of her appetite, which far exceeded what she needed to survive» (14). The rabbit's actions and motivations are deemed humanlike not in an attempt at somehow translating them in human terms, but as the acknowledgement that what has been thought of an exclusively human prerogative, is instead fully actualised in another creature:

I don't mean that the rabbit was much like a person, more that principles and will, among most other qualities (memory, love), are not exclusively human traits by any reasonable definition. All creatures have character (14).

Propelled by the acknowledgement of agency and character in other-than-human entities, *Emergency* attempts at reaching «an expanded paradigm of meaning, which encompasses but isn't limited to our own» (Sacks 2022). Hovering over this endeavour is a constant battle with a sort of latent disconnect on questions of communicability and scale. The narrator recounts how, in a field, she chanced upon a clutch of eggs laid in a fresh wheel-rut imprinted on the mud, spurred by the strange behaviour of the mother bird that appeared to both beckon and repel her approach by flying in circles and warbling in her direction. When she eventually found the nest, the bird tried to attack her, despite the narrator's attempt at reassurance: «I won't touch the eggs, I silently promised her as I moved towards the nest» (121). The attack registers in the narrator's mind «with a sense of surprise» and the lapwing gains «real weight» when acting with agency: «she was capable of hurting me» (121). In the following weeks, the narrator notices that the same bird (who appears to slowly recognize and greet the narrator each time) insists on laying eggs along the same wheel-rut, only for them to be destroyed (either by cattle or tractors) in a trail of ravaged

nests. In light of this repeated devastation, the bird's initial display of protectiveness appears even more misplaced, nonsensical:

Her nest was reiterated, again and again, in almost the same place, and the effect in my mind, like the effect of repeating a single word over and over and over again, was of annihilating any possibility of meaning, and it gave me a feeling of meaninglessness that made me involuntarily laugh (127).

Strong in her belief «that creatures did not communicate with one another across the boundary of the species» (126), she nevertheless starts to be persuaded that «when that lapwing sang [...] she was singing to me» (126). The disconnect originates from trying to force human paradigms on meaning, language and thought upon other species' ways of being. What the narrator as a child believed was the lapwing «trying to deceive me, using strange forms of communication within and beyond my own language» (126), the adult, thanks to growth, distance and awareness, knows it to be simple misalignment of perspectives:

Then again, maybe she chose this place to nest not because she was too naive to know better but because her priorities didn't occur to me, or perhaps she didn't have priorities, perhaps there was nothing except the desire to make a good nest and lay and lay and lay and lay and lay and lay and lay. I had not known the two lines of mud, indented on the edge of the field, as anything other than a track for vehicles. I had not seen [...] that the deepenings where the tractor sank into softer mud were not only ruts but also cradles (127).

Nonetheless, there are instances when cross-species communicability happens effortlessly and the blurring of boundaries between human and nonhuman entities promotes an idea of communality as expansive and boundaryless. These moments take place when the child-narrator somewhat loses sight of accepted, human notions, and tunes into the world that surrounds her, «the squirrel's heartbeat or the roar of growing grass» (18), rejecting «the business of relentlessly prioritizing and deleting» (18) the

inputs she receives from her surroundings (Collee 2022). Relinquishing control over the «tidal wave of random information» (18) allows her to be open and attuned to whatever she sees, thinks or experiences in a way that minimises the distance between macro and micro perspectives.

The moss on the side of her friend Clare's house dilates her perception, instilling «a sense of stillness» (13), of being «out of step» (13) compared to «the mosses, somewhere beyond my timeframe, moved through their alien periods of torpor and spreading» (13). Similarly, when sat on a fence in a field of wild garlic, she suddenly experiences being «swept up in the air and into an aeroplane» flying over the fields and the lake, only to realise that «it was the wood, and not my mind, which took me through these scales, from the pinprick of nectar to the earth's surface» (39). The moss and the wood, or a toad whose decision the narrator's «body was suspended inside» (167), are an active part of these encounters in-between scales, contributing to the creation of new, communal meanings.

3. Slow emergencies: the pitfalls of an interconnected world

Expanding on the idea of small and large-scale interconnections and communal meanings, it can be argued that the eye of Hildyard's narrator, animated by child-like fascination, yet tempered by present-day awareness, appears to also fulfil the role Heather I. Sullivan had envisioned for the dark pastoral as a trope for the rewiring of environmental attitudes, i.e. operating as a tool of exposure. In her unearthing of the interplay among global/local and human/nonhuman, in *Emergency*, Hildyard never once balks at or attempts to sanitise its most disturbing effects. Instead, the narrator's perusal appears to always reveal a sense of latent peril, as if suffused with a sort of violence just enough out of reach to make it impossible to pinpoint its actual origin.

The world of *Emergency* appears as «forever on the verge of harm» (Whittle 2022), alive with dark undercurrents, which manifest themselves through radiations and chemicals in the air, silent illnesses and glimpses into private and systemic brutalities. At school, the children learn of how the clouds of radiation generated by the Chernobyl disaster are «hanging here [...] above our county» (73), ready «to warp or thwart all the living beings» (73), while at the same time being confronted with, and only vaguely tuning into, the signs of domestic violence on one of their teachers at school. Clare's battle with cancer and eventual death due to infection is attributed to the microscopic threat posed by a «tiny fungus that is present everywhere, in bins and compost heaps or damp in a house. We all have it inside our bodies all the time» (197) and, at the same time, it is painted as embroiled within larger and more obscure networks of influences (and harm). When the narrator asks her mother about Clare's death, the woman's list of possible reasons moves from the contingent to the genetic, never once settling on a definite cause:

«Well, there are things that could have happened to Clare which make her more likely to be poorly in the way that she was. Things in the air and food and medicines, X-Rays before you are born». Her voice got louder as though she was expressing growing certainty. «It runs in families. It's to do with poverty and that's a complex problem. It's not easy to explain. Some people call it bad luck but I wouldn't» (197-198).

The present day, as epitomised by the narrator's confinement, is being besieged by a virus «so tiny that it is impossible to see it on my lips and so huge that it is impossible to see it crossing continents» (50). Similarly invisible was the threat during the late spring «spraying days» of the past, when the narrator was forced inside by her parents to avoid the pesticide mist that loaded the air «with invisible poisons» and «crept into lungs» (28).

It is clear that *Emergency* is constellated by threats of harm at both the macro and micro levels of existence, whose effects are simultaneously environmental, cultural and social. They pervade the novel in a way that supersedes divide lines, for it is clearly discernible in both humans and non-humans, and in the points of contact between the global and the local. This pervasiveness is related to the fact that violence is never portrayed (nor felt) in overly explosive bouts, but rather presented as an almost physiological phenomenon, ebbing and flowing in and out of the narrator's perception (and recollection).

Over the years, in the fields, the wood anemones carry out a systematic, all-out assault against the wild garlic: from «a tiny pool [...] holding together in a sea of wild garlic» (171) the anemones manage to push the wild garlic «back behind their front line» (171), spreading «rhizome by rhizome» in «an incremental advance [...] hardly noticeable» (171), and now hang «their heads with a modesty which denied the fact that they had taken over and they weren't going anywhere; they were everywhere. They had won» (171). The anemones' slow advance exemplifies the type of violence *Emergency* is interested in exploring. Hildyard focuses on violence as a slow, attritional process whose destructiveness is «delayed and is dispersed across time and space» (Nixon 2011, 2). «Slow violence» both shapes and inhabits the past and the present, while remaining mostly out of sight as it continues to proliferate and affect the workings and processes of the world in incessantly new and broader scales. Conceptually, slow violence challenges the well-established notion of what constitutes harm, rejecting the idea of violence as «an event or action that is immediate in time, explosive and spectacular in space, and as erupting into instant sensational visibility» (Nixon 2011, 2), in favour of a more expansive delineation, able to «include the gradual deaths, destructions, and layered deposits of uneven social brutalities within the geographic here-and-now» (Davies 2022, 410).

The layered landscapes of *Emergency* are explored with an eye to both their past and their present, in a way that makes it possible to surmise how the interlocking ecological, social and cultural iterations of harm and violence have shaped and continue to shape reality. The digressive flow of the novel is particularly effective in unearthing connections and contaminations between processes and phenomena as well as the reach, scale and target(s) of their repercussions.

The back-and-forth between the dilating and narrowing of perspective is one of *Emergency*'s preferred modes of operation, allowing the narrator a certain degree of freedom of movement, as well as the chance to display how ingrained in the way of the world the impact of slow violence truly is. The tangible realization of the damage radius something that has become so commonplace as plastic can have reaches the narrator only when, in a picture of a dead seabird on the news, she recognises an «orange ring pull [...] from a limited-edition Fanta» (78) she «had last seen [...] twenty years earlier, arranged with some other rubbish on the concrete in my back yard» (79). That seemingly innocuous piece of plastic «had travelled many thousands and thousands of miles and made its way into the entrails of this bird that had died somewhere along the northern coast of Chile» (79); the time-lapsed shockwave of contamination, however, she realises, goes even deeper, to the molecular level: «particles of plastic from packets I opened when I was a child are circulating, right now, through the bodies of newly hatched birds» (79). Once again, the global and the local, as well as the human and the nonhuman, are brought together by the narrator's gaze as well as by the digressive, formal enmeshing of temporal dimensions.

The inhabiting of a world infused with violence, down to the molecular level, plunges its inhabitants within reach of multiple, interrelating «slow emergencies», whose contours and interconnections may be complex, but whose effects are tangible, if often «not only slow to emerge, but

[...] obtuse, obscured or even officially refuted» (Anderson, Grove, Rickards and Kearnes 2017, 635).

Ironically, or perhaps significantly, *Emergency* closes with an instance of eruptive violence and imminent danger, an emergency in its most common sense, as the building opposite the narrator's window, the one she observed time and time again during lockdown, catches fire due to an electrical malfunction. At first, the narrator barely registers the presence of the fire, and believes it to be a sort of residue of her recollection – which, in a mirroring motion, draws to a close with flames and smoke in the distance from a controlled fire in the fields around the village. Here, the flames are up close, yet, when faced with their presence, as they destroy the building in front of her eyes, she is filled by a sense of disconnect:

My smoke alarm, I realized, was pipping again, but I'd been ignoring that for months. Even now, from where I was sitting, the heat was only a gentle warmth on my skin. But the homes of my neighbours, in the flats opposite, had disappeared inside the blaze (218).

The image of the alarm going off, «pipping» for months on end yet being ignored, would seem to suggest once again the dynamics of slow violence, and the collective (often wilful) disregard for its signs and warnings – be it in relation to climate change or other systemic dysfunctions and inequalities. Alternatively, the image of the ignored alarm could perhaps be regarded as a foil to the sense of latent peril inherent in the narrator's recollections and present musings: while unearthing the interconnectedness of entities and processes and connecting the dots between global and local phenomena and systems, threading and analysing the violent and often ominous state of things, the narrator was ignoring a very present, concrete threat.

4. Conclusion

Overall, *Emergency* looks at the world, at the world in its entirety, with the kind of vibrant, demanding attention able to easily encompass the overarching and the specific with a single gaze. It succeeds because it chooses to do so without hierarchies of importance, without filtering out or sanitising. Instead, it dives deep into the tumult, eyes wide-open.

As this article has hopefully been able to convey, through *Emergency* Hildyard reveals an image of the modern world as a system based on co-existence and compresence of different (and contradictory) scales, entities and timeframes flowing into one another and ceaselessly interacting in co-constructive as well as destructive ways.

Honouring the compresence of the «green» and the «dark» that, as Heather I. Sullivan contends, is embedded into contemporary attitudes toward the environment, as well as the interplay between the first and *second body* of Hildyard's own devising, *Emergency* operates a recurrent dismantling of dichotomous constructions (e.g. past and present, global and local, human and nonhuman), by way of enmeshing – conceptually (unearthing the level of interconnection present at every level) and formally (devising a novel on whose page past and present, human and nonhuman, global and local flow into one another).

As previously remarked upon, the novel, despite being carried by a single human narrator, is substantially polyphonic in the way it shifts from story to story, from character to character, from voice to voice. All stories and all characters (be it farmers, plants or cows, among many) collide, tangle and scatter in ways that are bodily and tangible and completely autonomous from the human eye that perceives them (Collee 2022; Whybrow 2022). The nonhuman voices of *Emergency* are not being engulfed by human stories; rather, both are mutually assimilated into farther-reaching

networks of relations, stretching far beyond the easily identifiable confines of their surroundings.

The narrator does not assign meaning to the creatures and environments around her, instead she actively participates in the creation of new meanings, propelled not by «a sense of identification but a feeling that the body you are looking at is vital because it is distinct» (33), through new «regimes of perception» that allow to «consult nonhumans more closely, or to listen and respond more carefully to their outbreaks, objections, testimonies, and propositions» (Bennett 2010, 108).

The narrator's final recollection, before the fire takes her inexorably back to the present, is particularly effective in revealing how *Emergency* views the interplay between each living thing's distinctiveness and the networks of encounters that enmesh them into the relational, embodied construction of boundaryless communality that animates the world:

The moisture dribbled, the insects hovered, fingered, danced, mounted, entered, licked the plants which radiated outward, my eyes and my hair were just one incidental subject of their drenching and luring, every particle excited by every other. The movements were violent and hopelessly desirable, obliterating identities across individuals, species, kingdoms, with each exchange, and every swap was queer and excessively necessary (218).

The relational, «excessively necessary» movement of individuals (whose boundaries are constantly being rewritten via exchanges and encounters) also effectively disrupts any remaining notion of some sort of separation between the human and the nonhuman. If «every living thing has two bodies», as Hildyard posits in *The Second Body*, and all these double-bodied entities are encountering and influencing one another all the time on different scales, it would be illogical to expect ontological dichotomies like nature/culture, combined with the idea of man's pre-eminence and uniqueness among species, to still be a viable way of looking at the present world. Especially since *Emergency* does not shy away from exploring and

presenting on the page all of the reasons why many of the interconnections and processes in place today are *fatal* in their outcomes and repercussions. Using the pandemic as a starting point, with its unveiling of where these processes and interactions fail or deteriorate, allows *Emergency* the distance to explore instances of slow violence, «residues of most human processes» (89), and translate their dynamics on the page, successfully converting «into image and narrative the disasters that are slow moving and long in the making, disasters that are anonymous and that star nobody» – which Nixon believes to be one of the major challenges regarding the representation (and consequently the detection) of slow violence (Nixon 2011, 3).

Conclusively, while explicitly rejecting its most infamous tendencies of idealization and oversight – she writes that the village «wasn't pastoral, in spite of the meadows and the herds and flocks» (208) – *Emergency* does engage with the pastoral by way of updating and adjusting some of its mechanics in a way that allows them to be fruitful and effective when applied to Anthropocenic landscapes and new outlooks on the relationship between individuals and the environment. The retreat-and-return movement from the urban to the rural and back is adapted to take place through memory, in a time of unprecedented crisis that prevents any sort of physical repositioning. Such an adaptation, nonetheless, still upholds «the essential paradox of the pastoral» (Gifford 2020, 84), that is to say «that a retreat to a place apparently without the anxieties of [...] the present, actually delivers insights into [...] the preoccupations and tensions of its time» (Gifford 2020, 84). The retreat cannot be idyllic, for it takes place as a recollection within a timeframe that is currently dealing with the impossibility of ignoring not only the interconnectedness of all processes and entities on the planet, but also with the dawning realization that such a (re)discovery (at least by Western standards) requires a renegotiation of well-established ontological paradigms (e.g. nature/culture). Climate

change, racism, exploitation and pollution, among others, all find their way within the narrator's recollections, alongside the stories of cows in cattle farms, fox cubs and trees, in ways that highlight how the world, even at its most specific, is the result of a multitude of involvements, both «dark» and «green». The mosaic Hildyard creates returns the image of a world that is both fatally wounded and resiliently vital.

References

- Anderson Ben, Grove Kevin, Rickards Lauren and Kearnes Matthew 2020, *Slow Emergencies: Temporality and the Racialized Biopolitics of Emergency Governance*. «Progress in Human Geography», 44, 4, 621–639, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0309132519849263> [03/07/2023].
- Barad Karen 2007, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, Durham (NC).
- Bennett Jane 2010, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press, Durham (NC).
- Buell Lawrence 1995, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Collee Lauren 2022, *The Pastoral Novel in Chaos: Daisy Hildyard's Emergency*. «The Rumpus», September 20th, <https://therumpus.net/2022/09/20/the-pastoral-novel-in-chaos-daisy-hildyards-emergency/> [26/06/2023].
- Corey, Joshua and George C. Waldrep 2012, *The Arcadia Project: North American Postmodern Pastoral*. Ahsahta Press, Boise (ID).

- Davies Thom 2022, *Slow Violence and Toxic Geographies: 'Out of sight' to Whom?*. «Environment and Planning C: Politics and Space», 40, 2, 409-427, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2399654419841063> [06/07/2023].
- Farrier David 2014, *Toxic Pastoral: Comic Failure and Ironic Nostalgia in Contemporary British Environmental Theatre*. «The Journal of Ecocriticism», 6, 2, 1-15.
- Garrard Greg 1996, *Radical pastoral?*. «Studies in Romanticism», 35, 3, 449-465.
- Garrard Greg 2011, *Ecocriticism*, (2004), 2nd Edition. Routledge, London.
- Gifford Terry 2010, *Judith Wright's Poetry and the Turn to the Post-Pastoral*. «Australian Humanities Review», 48, 75-85, <https://australianhumanitiesreview.org/2010/05/01/judith-wrights-poetry-and-the-turn-to-the-post-pastoral/#:~:text=It%20is%20%27post%27%20in%20the,relationships%20of%20ownership%20and%20exploitation> [05/07/2023].
- Gifford Terry 2012, *Pastoral, Anti-Pastoral and Post-Pastoral as Reading Strategies*, in Scott Slovic (ed.), *Critical Insights: Nature and Environment*. Salem Press, Ipswich (MA), 42-61.
- Gifford Terry 2013, *Pastoral, Anti-Pastoral, and Post-Pastoral*, in Louise Westling (ed.), *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*. Cambridge University Press, Cambridge, 17-30.
- Gifford Terry 2020, *Pastoral*, (2010), 2nd Edition. Routledge, London.
- Hildyard Daisy 2017, *The Second Body*. Fitzcarraldo Editions, London.
- Hildyard Daisy 2022, *Emergency*. Fitzcarraldo Editions, London.

- Jones Owain 2009, *After Nature: Entangled Worlds*, in Noel Castree, David Demeritt, Diana Liverman and Bruce Rhoads (eds.), *A Companion to Environmental Geography*. Blackwell, Oxford, 294-312.
- Krishnan Nikhil 2022, *Daisy Hildyard's Emergency Shows Yorkshire as It Really Is*. «The Telegraph» (Online), April 10th, <https://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/daisy-hildyards-emergency-shows-yorkshire-really/> [23/06/2023].
- McSweeney Joyelle 2014, *The Necropastoral: Poetry, Media, Occults*, (2011). University of Michigan Press, Ann Arbor (MI).
- Milstein Tema and José Castro-Sotomayor 2020, *Ecocultural Identity: an Introduction* in Tema Milstein & José Castro-Sotomayor (eds.), *Routledge Handbook of Ecocultural Identity*. Routledge, London, xvii-xxiii.
- Nixon Rob 2011, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Phillips Dana 2003, *The Truth of Ecology. Nature, Culture, and Literature in America*. Oxford University Press, Oxford-New York.
- Sacks Sam 2022, *Fiction: 'Emergency' by Daisy Hildyard*. «Wall Street Journal» (Online), August 19th, <https://www.wsj.com/articles/fiction-book-review-emergency-by-daisy-hildyard-11660922843> [03/07/2023].
- Sullivan Heather I. 2017, *The Dark Pastoral: A Trope for the Anthropocene*, in Caroline Schaumann and Heather I. Sullivan (eds.), *German Ecocriticism in the Anthropocene*. Palgrave Macmillan, London, 25-44, https://digitalcommons.trinity.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1131&context=mll_faculty [27/06/2023].
- Sullivan Heather I. 2020, *The Dark Pastoral: Material Ecocriticism in the Anthropocene*. «Ecocene: Cappadocia Journal of Environmental Humanities»,

1, 2, 19–31, <https://www.environmentandsociety.org/mml/dark-pastoral-material-ecocriticism-anthropocene> [23/06/2023].

Whittle Natalie 2020, *Emergency by Daisy Hildyard – a Complicated Hymn to Nature*. «Financial Times» (Online), July 1st, <https://www.ft.com/content/e74629c1-20ac-4912-8d18-ea6d05ccd260> [24/06/2023].

Whybrow Helen 2022, *Slow Violence: An Interview with Daisy Hildyard*. «Orion Magazine», <https://orionmagazine.org/article/emergency-daisy-hildyard-interview-2022/> [22/06/2023].

**Il racconto antropocenico 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 Virzì.

Parole chiave: Antropocene, Covid-19, cambiamenti climatici, narrazioni, eco-critica

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 Virzì's *Siccità* (2022).

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



Giulia Simeoni, *Il racconto antropocenico 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.¹ Tuttavia, a differenza

¹ 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.² 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),³ 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).

² «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).

³ 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);⁴ dall'altro lato ha offerto una *violenza* a doppia velocità, rapida in relazione al contagio e alla diffusione del virus nell'organismo, *lenta* e frizionale⁵ 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;⁶ 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

⁴ Per una definizione di «agents» si veda Haraway 2016.

⁵ 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).

⁶ «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:⁷

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

⁷ 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.⁸ 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

⁸ 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.⁹

⁹ 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,¹⁰ 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 viventi¹¹ 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:

¹⁰ 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.

¹¹ 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)¹² 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 Giordano¹³ risponde

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

¹³ 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 catastrofiche¹⁴ 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*.

¹⁴ 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 «la 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),¹⁵ 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'evento¹⁶ 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

¹⁵ 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).

¹⁶ 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.¹⁷ 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,

¹⁷ 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.¹⁸ 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

¹⁸ 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»,¹⁹ 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*)²⁰ modi per narrare le complessità della condizione antropocenica.

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

²⁰ «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).

**Nessun confine o centro:
per una lettura ecocritica dell'opera di Mikael Niemi**

Giovanni Za
(Università L'Orientale, Napoli)

Abstract

Le opere dello scrittore svedese Mikael Niemi si estendono negli ultimi decenni tra poesia, letteratura per ragazzi, romanzo storico e di formazione, giallo e distopia. Tra questi generi, si sceglie qui di analizzare in particolare i romanzi per ragazzi *Kyrkdjävulen* e *Blodsugarna* (*Il diavolo nella chiesa* e *I vampiri*, rispettivamente 1994 e 1997, non editi in italiano), il *Bildungsroman Populärmusik från Vittula* (2000; *Musica rock da Vittula*, Niemi 2002) e la distopia *Fallvatten* (2012; *La piena*, Niemi 2013).

Obiettivo di questo studio è ricostruire le tracce di una visione della natura nelle opere dell'autore e risalire, attraverso esse, ad una riflessione sui termini-chiave della modernità: Antropocene e Capitalocene.

Parole chiave: ecocritica, Antropocene, Capitalocene, Mikael Niemi, letteratura svedese

Abstract

The works of Swedish writer Mikael Niemi in the last decades cover poetry, young adults' literature, *Bildungsroman*, historical and crime fiction, dystopian novel. Among these, here come to focus four works from the author, young adults' books *Kyrkdjävulen* (*The devil of the Church*) and *Blodsugarna* (*The vampires*), respectively published in 1994 and 1997 and not translated to other languages, *Bildungsroman* (*Populärmusik från Vittula*, 2000; *Popular Music from Vittula*, English translation by Laurie Thompson, 2003), and dystopian novel (*Fallvatten*, Niemi 2012; not translated to English).

The aim of this study is to piece together images of nature in the author's books and further discuss key-questions of modernity: Anthropocene and Capitalocene.

Keywords: Ecocriticism, Anthropocene, Capitalocene, Mikael Niemi, Swedish Literature

Giovanni Za, *Nessun confine o centro: per una lettura ecocritica dell'opera di Mikael Niemi*, «NuBE», 4 (2023), pp. 99-123.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1414> ISSN: 2724-4202

Det er kun det man ikke forstår, man kan afslutte. Det kommer ikke til nogen afgørelse.¹

(Høeg 2023, sez. 37)

1. Introduzione

Sostiene Timothy Morton in una riflessione in *Ecology without Nature* che il rapporto che lega l'uomo all'ambiente si costituisca su una base trascendentale. La natura è luogo di ammirazione e ispirazione, collocata su un piedistallo da venerare in una sorta di “ammirazione sadica” (Morton 2007, 5): sulla natura si proiettano sentimenti e idee umane, si trae un ideale estetico, ma contemporaneamente si opera una spoliatura predatoria continuativa (Wijmark 2012, 11).

La recente affermazione dell'ecocritica discute questo regime di separazione: essa decostruisce la priorità dell'uomo e coglie invece i fenomeni partendo da una radice comune che lega *anthropos* alle altre specie. Come nella pagina di Deleuze-Guattari, l'uomo è legato alla natura in uno spazio “intensivo” di elementi che si compenetrano.² Al di fuori di questi rapporti in continua evoluzione, l'uomo resta confitto in una stabilità che non progredisce in nessuna direzione, traendo solo da questo scambio ininterrotto con la natura una progressione vitale.

¹ «Solo ciò che non capiamo può avere una conclusione. Non ci sarà nessuna conclusione» (Høeg 1996, 446). Tutte le traduzioni, se non dove diversamente indicato, sono di chi scrive.

² Le relazioni tra elementi eterogenei vengono definite nell'opera *concatenamenti*: «Sono definiti ad un tempo come materie d'espressione che prendono consistenza indipendentemente dal rapporto forma-sostanza; da causalità in senso inverso o da determinismi «avanzati», da innatismi decodificati, che mettono in gioco atti di discernimento o di scelta» (Deleuze e Guattari 2017, 466). Lo spazio si definisce intensivo in quanto su di esso operano contemporaneamente forze concorrenti che ne definiscono incessantemente i perimetri, le strutture, le mutazioni (si veda Bonta e Protevi 2004, 40).

Tuttavia, non solo con il regno animale è compenetrato l'uomo: il concatenamento si compie con elementi organici e inorganici. La correlazione dirimente tra oggetto e soggetto già investigata in *Dialettica negativa* (Adorno 1970, 162) viene sviluppata da Jane Bennett nel concetto di *thing-power*, ove la "materia vibrante" si caratterizza per una consustanziale vitalità: «By "vitality" I mean the capacity of things, edibles, commodities, storms, metals – not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own» (Bennett 2010, VIII). Lo stato di connessione, dunque, si compie orizzontalmente in reticoli tesi che stringono l'uomo in una totalità complessiva: il tentativo di esimersi da questa relazione di interdipendenza colloca *anthropos* in una posizione altra e prevalente da cui dispone la sottomissione dell'ambiente. Conseguenza di questo modello di pensiero è l'impiego indiscriminato delle risorse, la distruzione su larga scala della natura e la superfetazione degli oggetti in una prospettiva di consumo illimitato.

Una ridefinizione della collocazione dell'uomo è invece intesa come necessaria nella prospettiva ecocritica:

Every single life form is literary familiar: we're genetically descended from them. Darwin imagines an endlessly branching tree. In contrast, *mesh* doesn't suggest a clear starting point, and those "clusters" of "subordinate groups" are far from linear. Each point of the mesh is both the center and edge of a system of points, so there is no absolute center or edge (Morton 2012, 29).

Da queste premesse procederà questa analisi.

1.1. Obiettivi, materiali, metodologia di ricerca

Obiettivo di questo studio è leggere secondo l'impostazione metodologica ecocritica l'opera dello scrittore svedese Mikael Niemi. A tale strumentazione si affiancheranno anche i modelli ermeneutici della geocritica, in

quanto, come si riferirà, proprio nello spazio si realizza lo slittamento tra mondo umano e non-umano, passaggio chiave dell'universo letterario dell'autore.³

Materiali primari dello studio saranno quattro romanzi di Niemi, ambientati tutti nell'area di Tornedal, nella regione di Norrbotten, all'estremo nord della Svezia: i due romanzi per giovani adulti *Kyrkdjävulen* (Niemi 1994; [Il diavolo della chiesa]) e *Blodsugarna* (Niemi 1997; [I vampiri]) e due opere eterogenee, il peculiare romanzo di formazione *Populärmusik från Vittula* (Niemi 2000; tr. it. di Katia De Marco, *Musica rock da Vittula*) e infine la distopia *Fallvatten* (Niemi 2012; tr. it. di Katia De Marco, *La piena*).⁴ La relazione stringente che in queste opere si iscrive tra natura e Antropocene e la concentrazione dell'autore sulla consistenza del confine che separa o unisce paesaggio e civiltà rendono questi romanzi particolarmente utili all'analisi qui proposta. L'importanza del confine, peraltro, è tanto più rilevante in un'area esposta alla contaminazione culturale e linguistica quale il Tornedal, su cui insistono svedese, finlandese e la variante locale *meänkieli*. Non casualmente, infatti, le transizioni linguistiche da un

³ Con il termine di geocritica si fa riferimento al sistema analitico di cui sono principali esponenti Bertrand Westphal (2009) e Robert T. Tally (2019); nello spazio si coagulano le interpretazioni della realtà e geografia autentica, in un rapporto di interdipendenza in cui letteratura e paesaggio si costruiscono reciprocamente ed ogni luogo è allo stesso tempo reale e immaginario.

⁴ *Kyrkdjävulen* è un romanzo di genere gotico in cui tre adolescenti, Matti, Malin e Simon, sono coinvolti in una serie di avvenimenti sovranaturali dopo aver osservato, durante una gita scolastica, la statua di un diavolo che decorava la chiesa locale. *Blodsugarna* è una sorta di seguito, con gli stessi protagonisti, stavolta alle prese con un vampiro che riemerge dalla terra durante una campagna di scavi archeologici. *Populärmusik från Vittula* è un comico *Bildungsroman* "geografico" in cui la ricerca dell'identità dei protagonisti passa anche da una presa di coscienza del valore delle proprie radici legate alla lingua del Tornedal, il *meänkieli*, il cui uso fu a lungo represso e ostacolato dalla cultura dominante. *Fallvatten*, infine, racconta le conseguenze catastrofiche della distruzione di una serie di dighe sul corso del fiume Lule, affrontate da una dozzina di personaggi di diversa caratura umana.

idioma all'altro segnalano l'apertura di varchi e passaggi tra reale e immaginario e si caricano di valenze magiche.

L'azione trova spesso un luogo di partenza nella cittadina di Pajala, ma i confini urbani del borgo sono costantemente sfidati dall'estrema mobilità dei personaggi e dall'opera di sabotaggio del regime utilitaristico/produttivo che inquadra lo spazio in un centramento oggettivo.⁵ In Niemi, lo spazio si caratterizza sempre per una presenza della natura come forza viva, talora agente in forme sotterranee, spesso emergente in forme irrazionali, energetiche e incomprensibili secondo i canoni di *homo oeconomicus*. In *Populärmusik* l'epica in miniatura dei protagonisti si spande su un territorio aperto ad ogni contaminazione con il magico, ove gli spazi urbani e periurbani si confondono in una geografia in cui città e foresta sono compenstrate. Nell'aura sospesa di una festa di matrimonio, i personaggi ricostruiscono una personale genealogia mitica in cui si rende evidente l'interconnessione tra mondo umano e natura (Niemi 2000, 112; Niemi 2002, 146). Stessa geografia anche in *Blodsugarna*: «Mukkakangas passerade med sina utströdda gårdar i tallgläntorna. Sedan Autio, Erheikki, Juhonpieti, Peräjävaara. Små tornedalsbyar insprängda i de ändlösa skogarna» (Niemi 1997, 10).⁶ Nello spazio si riproduce dunque una copresenza e coesistenza tra gli elementi in una nuova ridefinizione postumana degli equilibri di specie: la foresta non è connotata da un elemento di separazione e alterità, cui allude il suo stesso etimo latino *foris*, «fuori», ma si innesta nello stesso tessuto dell'agglomerato urbano.

⁵ Si veda ad esempio la definizione di Tim Cresswell: «places must have some relationship to humans and the human capacity to produce and consume meaning» (Cresswell 2004, 7). Nel suo concetto, lo spazio si qualifica solo per una interazione antropica in cui agli oggetti e alla natura consta un ruolo esclusivamente passivo, attivato dalla mediazione dell'uomo. Nell'opera di Niemi città e foresta non sono entità separate, i confini labili, i bordi costantemente superati.

⁶ «Passammo Mukkakangas con i suoi poderi sparsi nelle pianure di pini, poi Autio, Erheikki, Juhonpieti, Peräjävaara. Piccoli villaggi del Tornedal gettati nella radura senza fine».

Partendo da queste premesse, l'articolo esplorerà nella prossima sezione il contesto critico di natura-letteratura e introdurrà nella discussione i concetti chiave di *Antropocene* e *Capitalocene* come poli ermeneutici in cui si muove la letteratura di Mikael Niemi. Successivamente, tenterà di ricostruire e tracciare lo sviluppo di tali tematiche nei quattro romanzi selezionati.

2. Nord Europa tra *Antropocene* e *Capitalocene*

Il termine *Antropocene* fu introdotto nel dibattito scientifico da Paul Crutzen e Eugene Stoermer:

Considering these and many other major and still growing impacts of human activities on earth and atmosphere, and at all, including global, scales, it seems to us more than appropriate to emphasize the central role of mankind in geology and ecology by proposing to use the term “anthropocene” for the current geological epoch (Crutzen e Stoermer 2000, 17).

Da quel momento il concetto si è affermato non solo in campo più strettamente geologico, ma anche in altri settori disciplinari. Timothy Clark qualche anno dopo aggiornò la definizione:

The largely benumbed recognition of this reality has become one feature of life in the so-called Anthropocene, to use the currently still informal term for the epoch at which largely unplanned human impacts on the planet's basic ecological systems have passed a dangerous, if imponderable, threshold (Clark 2015, [viii]).⁷

⁷ L'Antropocene si colloca in posizione successiva all'Olocene, il quale, a sua volta, è iniziato alla fine dell'ultima glaciazione nell'emisfero settentrionale, ovvero poco più di diecimila anni fa, in concomitanza con il decadimento dell'isotopo del carbonio-14. In poco più di duecento anni l'impatto delle attività dell'uomo sull'ambiente avrebbe generato conseguenze paragonabili – realisticamente di gran lunga superiori – a quelle del periodo precedente, cinquanta volte più lungo.

Ancora: «Human activities have become so pervasive and profound that they rival the great forces of Nature and are pushing the Earth into planetary *terra incognita*» (Steffen, Crutzen e McNeill 2007, 614).⁸ La *vita activa* di Arendt (2019) si ribalta in minaccia diretta alla sopravvivenza dell'*homo faber* e tende ad una *vita arida*.⁹ Attorno alle trasformazioni ancora in atto, la scrittura registra i turbamenti di un rischio di minaccia globale.

2.1. La questione della tecnica nell'emersione del Capitalocene

Elemento di dirompente efficacia per la “grande accelerazione” è certamente la tecnica, un “modo del disvelamento”, secondo la riflessione heideggeriana, che non si limita ad operare con ciò che possiede e dispone, ma che ricerca fonti di approvvigionamento ulteriori, da inserire in un processo di sfruttamento/consumo infinito (Heidegger 1976, 12). L'uomo vi rimane impigliato in una condizione di volontaria soggiacenza, quella della *tecnosfera*:

It is a global apparatus that searches for, extracts, and does work with (mostly) fossil energy resources to provide support for its own existence as well as that of its essential parts, including members of the world's human population (Haff 2014, 129).

All'interno della tecnosfera, l'uomo constata la propria incapacità di sorveglianza e delimitazione del sistema. Secondo Allenby e Sarewitz, la

⁸ Gli autori individuano tre tappe principali per l'Antropocene: la rivoluzione industriale, la “grande accelerazione” economica dopo il secondo conflitto mondiale e una futura – incerta e volontaristica – epoca di mitigazione e controllo delle conseguenze.

⁹ Al modello di *homo faber* di *Vita Activa*, Szerszynski aggiunge quello di *homo consumens*: «Anthropocene has indeed been this parody of the cycles of nature – a growth without decay, a piling up of things which are at once consumed, a technological metabolism which turns nature into commodities without replenishing nature's self-reproductive powers – then it has been not the apotheosis but the eclipse of man as *Homo faber*: the end of the end of nature» (Szerszynski 2012, 175).

tecnosfera opera su tre livelli, individuale, locale e globale. Se al primo livello la comprensione dei fenomeni appare semplice e il singolo domina sugli eventi, essendone motore principale, il secondo e terzo livello costituiscono una serie di implicazioni tecnologiche, collettive ed economiche da cui non solo il singolo individuo, ma intere società nazionali sono dipendenti.¹⁰ Questo polisistema procede autonomamente sorretto da una struttura tecnologica che funziona per vincoli di sostenibilità economica: l'uomo, ancorché fondamentale nel diagramma, è tuttavia subordinato (Szerszynski 2012, 165).

L'impiego della tecnica nella crescita economica dimostra per contro il coinvolgimento di solo una parte dell'umanità nell'evoluzione dell'Antropocene. Malm e Hornborg fanno notare infatti che, fino al 2008, le società capitalistiche del nord del pianeta rappresentavano meno del 20% del totale della popolazione, ma avevano totalizzato più del 70% del complesso delle emissioni di CO₂ (Malm e Holmborg 2014, 64). La disuguaglianza nella distribuzione delle risorse, secondo gli autori, indica come l'attuale condizione di minaccia alla sopravvivenza non dipenda da una generica "umanità", ma da modelli economici che hanno costruito sullo sfruttamento delle risorse il proprio funzionamento. Tale modello, peraltro, possiede meccanismi di auto-regolamentazione dalla funzionalità limitata:

To speak of "limits to growth" under a capitalistic market economy is as meaningless as to speak of limits of warfare under a warrior society... Capitalism can no more be "persuaded" to limit growth than a human being can be "persuaded" to stop breathing. Attempts to "green" capitalism, to

¹⁰ Si veda a proposito l'esempio degli autori sul traffico aereo o automobilistico (Allenby e Sarewiz 2011, 38), che costituiscono meccanismi di funzionamento autonomi, non controllabili da soggetti singoli o entità statuali, ma dotate di auto-governo. Il paradigma concettuale classico di André Gorz sull'*esodo del capitale* è utile a mostrare un ulteriore esempio riguardo l'indipendenza del sistema economico rispetto alle tradizionali politiche nazionali di stampo keynesiano: il capitale non è più sottoposto a vincoli di controllo e concertazione, ma si muove a livello globale in modalità anche qui di auto-governo in cui soggetti e stati hanno spazi di influenza minimi (Gorz 1997).

make it “ecological”, are doomed by the very nature of the system as a system of endless growth (Bookchin 1990, cap. 3).

L’inseparabilità dei due termini – crescita economica e modello produttivo – rende la condizione di questa epoca storica come irrevocabile: “Capitalocene” o “economocene”, come nella definizione di Dipesh Chakrabarty (Chakrabarty 2018, 6); progresso ed efficientamento del sistema passano attraverso la *deumanizzazione*, lo scardinamento dell’uomo da un contesto di coesistenza con la natura.

In Nord Europa il legame con l’ambiente si costituisce su una forte e molto presente retorica ambientalista e sull’elaborazione di un senso di colpa nazionale e universale rispetto al consumo indiscriminato delle risorse (Haverty Rugg 2017, 609). La natura è allo stesso tempo un “diritto”, sancito da una regolamentazione apposita che, dapprima in Finlandia (*jokaisenoikeudet*, «diritto di ogni persona»), poi anche in Svezia, Islanda e Norvegia, viene garantito come libera fruizione.¹¹ Le implicazioni del Capitalocene raggiungono ovviamente anche queste regioni: la Norvegia, d’altra parte, ha allestito la più grande impresa petrolifera d’Europa. Si afferma in ogni caso un regime “contrattualistico”, in cui il rapporto con la natura è delimitato da una serie di diritti e doveri e da una forte persuasione morale sulla conservazione delle risorse.¹²

Nello spazio antropocentrico e in opposizione dialettica con il Capitalocene si muove la letteratura di Mikael Niemi. Qui la suddivisione del mondo in una sfera naturale e culturale è messa in discussione: Niemi

¹¹ Si pensi a *Fallvatten*, nota 6, *supra*.

¹² Di contratto “naturale” da opporre a uno sociale aveva parlato Michel Serres come chiave di risoluzione del conflitto dell’uomo nell’ambiente. Resta da segnalare tuttavia una certa aporia nel parallelo voluto da Serres: il contratto sociale è stipulato tra due contraenti, ancorché astratti – il cittadino e il Sovrano, per restare nell’esempio rousseauiano –, ma il meccanismo appare di difficile traslazione; la Natura non deve contrattare una soluzione alla minaccia di suo annientamento operata dall’uomo. Nel contratto di Serres, essa diviene *speculum* del razionalismo e contrattualismo antropocentrico.

opera la rimozione del dualismo e delle dicotomie, aprendo dunque a una condizione postumana della realtà (Öhman 2009, 88).

3. Umano, troppo umano, trans-umano

3.1. *Anthropos nel mondo magico*

L'*incipit* di *Kyrkdjävulen*, per primo, segnala una compenetrazione degli elementi e un'emersione dell'elemento magico in mezzo agli uomini come riserva di uno spirito autentico della natura, intesa come forza sovversiva. I tre giovani protagonisti del romanzo, Matti, Malin e Simon, partecipano assieme alla classe ad una visita alla Chiesa di Pajala; sulla via del ritorno, Simon si ferisce superficialmente in seguito ad una caduta. Il suo sanguinamento viene fermato dall'intervento di un oscuro guaritore, il quale recita una formula in finlandese. Al momento del congedo, questi chiede a Matti chi sia suo padre: «Vanhakosken Nilsis», risponde il ragazzo (Niemi 1994, 12).¹³ Qui il guaritore incalza: «du borde verkligen lära dig finska!»,¹⁴ alludendo alle proprietà magiche che la lingua possiede ed a come il ceppo dei Vanhakoski ne abbia già conoscenza. Tali qualità magiche – ancorché ignote a Matti in quel momento – sono endemiche: non sono trasmesse da ente esterno, ma provengono da un'identità ibrida endogena che si estende tra mondo umano e oltreumano. La lingua è strumento di comunicazione con questo intenso spirito: «Naturen häruppe förstår inte svenska. Om du pratar med älven måste du säga *väylä*, annars lyssnar den inte».¹⁵

¹³ «Figlio di Nils Vanhakoski». La risposta appare linguisticamente interessante, “Vanhakosken” è la formula al genitivo del cognome paterno in finlandese, Nilsis è la formula possessiva del nome proprio del padre: l'espressione attiene dunque ad una duplice identità, svedese e finlandese e sottintende un'ibridazione.

¹⁴ «Dovresti davvero imparare il finlandese».

¹⁵ «Quassù la natura non conosce lo svedese. Se parli con il fiume devi dire *väylä* (“grande fiume” nel dialetto di Tornedal), altrimenti non ti ascolta».

Più avanti nel testo, il sovrannaturale si manifesta nell'emersione di oscure forze che risiedono nell'alveo del fiume. A sua volta, queste richiamano esseri alati – chiamati *diavoli* – come correlazione della presenza del male. La dismissione della mera razionalità e centratura antropica come soluzione del conflitto si compie nella scelta del protagonista Matti di unire umano e non-umano e di cibarsi della carne del diavolo:

Jag tittade in i det lilla dåsiga ansiktet. Den gäspade stort och blinkade flera gånger. I en snabb rörelse stack jag in skallen i min mun och bet av den vid halsen. Sedan knäckte jag det tunna kraniet som en nöt mellan mina kindtänder och tuggade allt till en fin massa. Till sist svalde jag (Niemi 1994, 85).¹⁶

La lingua e l'esperienza della magia divengono nell'opera tappe della costituzione di un'identità che unisce le sfere dell'umano e delle forze naturali. Passaggio chiave di questa transizione di Matti da adolescente tormentato e vittima di mobbing a eroe coraggioso pronto a sfidare la morte è la sua peculiare *nekyia*: precipitato nell'abisso di un pozzo – punto di concentrazione delle forze misteriose convolute nelle energie del fiume Torne –, Matti risale questo inferno a metà strada tra terra e sottosuolo ed emerge come fusione ormai compiuta di tutti gli elementi, progetto postumano di essere-tutto in cui ogni elemento naturale e culturale sono uniti in una costituzione organica.

In *Blodsugarna* la forza della natura ha una connotazione ctonia e riemerge dopo il ritrovamento del corpo di un vampiro in un bosco: digressioni tra umano e non umano spingono i personaggi in un confine liquido, ove la foresta fa apparire o scomparire immagini o individui, crea energie

¹⁶ «Osservai il volto sonnolento. Sbadigliava vistosamente e batté le ciglia più volte. Con un movimento rapido infilai la sua testa nella mia bocca e morsi al collo. Poi fracassai il cranio sottile come una noce tra i miei molari e masticai tutto fino a farlo diventare una bella massa. Poi ingoiai».

immateriali e immagini effimere (Niemi 1997, 59). In *Populärmusik* transizioni tra uomo e animale o uomo-spirito ridefiniscono il concetto di possibile e insistono sulla porosità dei confini tra gli esseri:

Då märkte jag att de förvandlats. De var inte riktigt pojkar längre. Käkarna hade svullnat, hörntänder stack ut mellan de svullna läpparna. Benen var kortare och kraftigare som låren på en björn, de svällde så byxorna rämnade i sömmarna. Naglarna hade svartnat och vuxit ut till klor (Niemi 2000, 26).¹⁷

I due protagonisti del romanzo, Matti e Niila, entrano nelle peripezie picaresche di un percorso di formazione che non giunge a nessun risultato definitivo: al contrario, la loro posizione appare sempre *tra* due stazioni, infanzia ed età adulta, compenetrati da un elettrico e travolgente *élan vital* che si oppone a qualunque definizione statutaria. I personaggi, di conseguenza, non conoscono i limiti fisici dell'esistenza e valicano il confine: la nonna di Niila torna dopo il suo decesso e minaccia il nipote di una spaventosa castrazione.¹⁸ Lo stesso Matti opera una plastica transizione tra l'infanzia e l'adolescenza, maturando la sua trasformazione in una curiosa crisalide metallica: «Innesluten. Hon ruvade mig. Skyddade mig som en havande med sina skottsäkra järnväggar. Jag var inne i henne, och jag var hennes barn» (Niemi 2000, 41).¹⁹ L'immagine rimanda direttamente ad una simbolica nuova nascita, ma ribalta la prospettiva di discendenza, in quanto il grembo che accoglie il mutante Matti è metallico e prefigura un

¹⁷ «Allora mi accorsi che si erano trasformati. Non erano più due ragazzi. Le mascelle si erano gonfiate, i canini sporgevano dalle labbra gonfie. Le gambe erano più corte e muscolose, come le zampe di un orso, gonfie da far scoppiare le cinture dei pantaloni. Le unghie si erano annerite e si erano trasformate in artigli» (Niemi 2002, 33).

¹⁸ Presagi che alludevano al superamento della barriera della morte comparivano già in occasione del funerale della nonna di Niila: ivi infatti i ragazzi scorgevano «i figli defunti di lei» (Niemi 2002, 78).

¹⁹ «Rinchiuso. La caldaia mi covava. Mi proteggeva come una donna incinta con le sue pareti blindate. Ero dentro di lei, ero il suo bambino» (Niemi 2003, 51).

concatenamento con il tutto: è la realizzazione della materia vibrante di Bennett, una proliferazione di energie vitali che copre ogni elemento terrestre.

Come nelle opere precedenti, anche in *Populärmusik* la lingua assolve ai compiti di una ibridazione delle forme. Pur nella moltiplicazione degli ostacoli e delle barriere, la propensione dei protagonisti e dello *spiritus loci* tende ad includere e risolvere in una compartecipazione di tutte le entità le implicazioni del presente. Nelle prime pagine, Niila, protagonista taciturno, rifiuta di parlare; comincerà poi a farlo in una lingua propria, che nessuno eccetto Matti riesce a capire. Nell'occasione della visita a Pajala di un esule proveniente dal Congo, tuttavia, la lingua assurda di Niila diverrà chiave di soluzione e strumento di unione: nessuno degli abitanti di Pajala riesce a comprendere il creolo, nessuno pratica bantu o swahili, solo Niila, finalmente, sarà capace di parlare con il fuoriuscito congolese, rivelando la sua lingua "inventata" come esperanto, appreso da trasmissioni didattiche radiofoniche. L'identità si estende su uno spazio di inclusione delle differenze che scioglie le contrapposte dicotomie e unisce Tornedal al Congo e ad uno spirito di appartenenza trasversale.²⁰ Essa, del resto, è scandita anche dal processo di educazione musicale, che consente ai due protagonisti di fare esperienza di un mondo geograficamente lontano, ma emotivamente imminente, la cui forza trasgressiva e vivace riempie le loro biografie romanzesche:

Modern environments and experiences cut across all boundaries of geography and ethnicity, of class and nationality, of religion and ideology: in this sense, modernity can be said to unite all mankind (Berman 1988, 15).

²⁰ A questa condizione ibrida allude anche l'autore per la sua storia personale: «Jag föddes 1959 och växte upp i Pajala, alldeles vid den finska gränsen. Min mormor var same och min far är tornedaling. Jag har således rötterna i två kulturer vilket ger mig både kraft och inspiration» (Landqvist 2012, 4). «Sono nato nel 1959 e cresciuto a Pajala, vicinissimo al confine con la Finlandia. Mia nonna era sami e mio padre è del Tornedal, per cui ho radici di due culture, la qual cosa mi fornisce sia energia che ispirazione».

Lo spirito di modernità, che Matti e Niila esprimono attraverso la musica, opera naturalmente in opposizione alla tradizione e si pone in anticipo rispetto ai tempi, come il narratore registra per la prima esibizione del gruppo musicale che i ragazzi di Pajala hanno costituito:

Det var då vi körde igång

- *Tjus lätmi isamatö räckönräll mjosik!*

De som satt längst fram slungades bakåt i stolsryggarna. Resten stirrade oförstående in i den fördragna ridån [...]. Vi slamrade på som vettvillingar i halvdunklet därbakom. Erkki fick tävlingsnerver och började slå på allt som rörde sig tills låten var uppe i dubbla hastigheten [...]. Och längst fram. Vid golvmikrofonen. Stod jag.

Jag sjöng inte, jag brölade [...]. Utan att vi visste om det hade vi uppfunnit punken flera år för tidigt (Niemi 2000, 198-199).²¹

Tale energetico *élan vital* caratterizza tutti i personaggi adolescenti in *Kyrkdjävulen*, *Blodsugarna* e *Populärmusik*: questa fase di transizione *naturalmente* unisce le dicotomie e le distanze in una compartecipazione del tutto che aspira ad una ricomposizione radicale e assemblaggio di opposti. Come afferma Thomas Mohnike nel suo studio su *Populärmusik*, Matti e Niila non aspirano ad *una* identità, ma cercano di sovrapporre esperienze e opzioni in una moltiplicazione di personalità che giustappone, costruisce, accoglie gli opposti e non li esclude: «Every movement of longing, of looking for a glimpse of stable, fixed eternity, of a secularized encounter with God, is always subverted» (Mohnike 2014, 177). Il nemico più accanito per i due protagonisti è d'altra parte il laestadianesimo, la visione rigida di un dio che determina e separa, classifica gli uomini e li divide: infatti,

²¹ «Fu in quell'istante che attaccammo. “*Gias letmi iassamatar rockenroll music!*” Quelli che sedevano nelle prime file furono proiettati contro gli schienali. Gli altri guardarono senza capire il sipario ancora chiuso [...]. Nella penombra dietro il sipario picchiavamo come forsennati. Erkki, in preda al panico della scena, iniziò a pestare su tutto quello che si muoveva fino a che il pezzo raddoppiò la velocità [...]. E davanti a tutti. Dietro al microfono. C'ero io. Non cantavo, muggivo [...]. Senza saperlo, avevamo inventato il punk con parecchi anni di anticipo» (Niemi 2002, 259).

l'apertura definitiva di Niila all'adolescenza avviene dopo l'allontanamento da casa del padre, che di quel movimento religioso è presidio e simbolo. La magia, allora, che ispira spiriti e forze naturali, non è che una sfaccettatura ulteriore dell'esistente; l'adolescenza è forma particolarmente curiosa di magia, in cui, letteralmente, tutto può accadere, come nella coda auro-rale di *Populärmusik*:

Och just då, just när jag höjde blicken, flammade ett norrsken upp. Stora gröna fontäner växte och svällde, vågor av mareld skummade fram. Snabba röda yxhugg, violett kött som skyttade i snitten [...]. En lång stund stod jag stilla och bara njöt. Tyckte med ens att det sjöng svagt däruppfifrån, som från en finsk soldatkör. Norrskenets röst (Niemi 2000, 232).²²

Per un istante, un sussulto numinoso schiude il segreto del cielo: annuncia un passaggio ad un'altra età e celebra con sublime ironia i concatenamenti reticolari che uniscono uomo e natura in ritratto postumano di promessa e incanto.²³

3.2. Strategie di resistenza al Capitalocene

Nell'*incipit* di *Populärmusik* Matti assiste alla costruzione della nuova strada di asfalto che collega Pajala al resto del paese, negli anni Sessanta del *boom* economico: i confini si allargano ad un orizzonte infinito, la cittadina entra in relazione con il mondo grande, gli equilibri sociali del Norrbotten hanno

²² «E proprio in quel momento, proprio quando alzai gli occhi, si accese un'aurora boreale. Grandi fontane verdi si ingrandirono e si gonfiarono, onde di fosforescenza ribollirono come schiuma. Rapidi colpi di ascia rossi, carne violetta che si intravede nello squarcio [...]. Restai a lungo immobile a godermi lo spettacolo. All'improvviso mi sembrò che lassù si sentisse un canto lieve, come un coro finlandese di soldati. La voce dell'aurora boreale» (Niemi 2002, 303-304).

²³ Per un istante: Niemi, subito dopo, aggiunge che la celestiale voce che ascolta provenire dai cieli era invece il rumore di un taxi in avvicinamento.

un primo contatto con le rapide progressioni del Capitalocene. Quarant'anni più tardi, Adolf Pavval percorre le stesse aree a bordo della sua automobile Saab, nelle prime pagine di *Fallvatten*: ogni aspetto è mutato rispetto al passato e il processo di antropizzazione è sostenuto dagli avanzamenti tecnologici: Adolf è d'altra parte avviluppato in un processo di fusione con il proprio mezzo: «Som hos alla vana bilförare kändes gränsen mellan kroppen och bilen allt vagare för att tidvis helt försvinna» (Niemi 2012, 54).²⁴ La trasformazione in macchina muta l'uomo in prolungamento della tecnica e addentellato del Capitalocene.²⁵ Lo spazio attorno all'auto di Pavval è adattato ad un obiettivo meramente produttivo: «Hege-monisk centralmakt med självklarhet gör anspråk på naturtillgångar och arbetskraft i vad man betraktat som mer perifer delar av landet» (Nilsson Skåve 2019, 52).²⁶ Territorio di estrazione e prelevamento delle risorse: una "colonia interna", per usare la prospettiva di Nilsson Skåve in un suo recente contributo critico sull'opera di Niemi.

Sull'auto in transito in territori in trasformazione si abbatte l'ondavendicatrice. Adolf resta intrappolato nella capsula di salvataggio-abitacolo trascinata dal fiume, non più protetto, ma imprigionato.

²⁴ «Come per tutti gli automobilisti abituali, il confine tra corpo e auto si faceva sempre più labile, fin quasi a scomparire» (Niemi 2013, 65).

²⁵ Patente è la distanza con la simile situazione di confinamento all'interno della caldaia-grembo in *Populärmusik* di cui *supra*: Adolf è ricodificato in un algoritmo-macchina, una sorta di *cyborg* che opera la sua transizione in una «crisalide», ovvero l'abitacolo. Si veda anche un passaggio in conclusione di *Fallvatten*: «Han i Saaben och Saaben i honom, de var förenade, gick inte längre att skilja åt. Hjärtat drog runt vevaxeln, bensinen strömmade genom venerna, pannan blev till en hård, formgjuten vindruta medan turbon röt genom sätesmusklerna» (Niemi 2012, 240); «Lui nella Saab e la Saab in lui, erano una cosa sola, non si sarebbero più separati. Il suo cuore faceva girare l'albero a gomiti, la benzina gli scorreva nelle vene, la sua fronte si trasformò in un solido parabrezza curvo mentre il turbo gli rombava nei glutei» (Niemi 2013, 290-291).

²⁶ «Un potere centrale egemonico rivendica con chiarezza l'uso delle risorse naturali e della forza lavoro in ciò che si ritiene una zona periferica del paese».

Attorno, la natura è in stato di decadenza. Vincent Laurin, un altro dei personaggi, lacerato dalla fine del matrimonio, lascia il proprio giardino in stato di abbandono – un'altra chiara simbologia del ribaltamento della prospettiva rispetto alle opere precedenti: «Förfallet hade bara tilltagit» (Niemi 2012, 19).²⁷ Ancora: «Världen hade upphört att hänga samman, slets i trasor» (Niemi 2012, 43).²⁸ Dunque, un *requiem* per il Norrbotten, ove, in contraddizione con i romanzi precedenti, il contatto con la natura viene celebrato per la sua assenza (Jonsson 2012, 24).

Per contro, il fiume si caratterizza per una violenza ultrice, come appare nelle stesse dichiarazioni dell'autore: «Det finns något magiskt med en älv, jag tror den är en sorts metafor för livet» (Carlsson 2012, 7).²⁹ La simbologia distopica, d'altra parte, non fa che accumularsi sugli avamposti dell'Antropocene, trascinati via da una natura energetica in un atto di ribellione che ridefinisce la mappa degli interventi dell'uomo sull'ambiente: nell'immagine dall'alto dall'elicottero di Vincent sulla zona alluvionata, i tratti visibili dell'azione umana sul territorio vengono sepolti dalla marea annichilente della massa d'acqua; come in *Kyrkdjävulen* dall'acqua risorgevano le entità malvagie che assediavano i giovani protagonisti, in *Fallvatten* proviene dall'acqua la distruzione delle pretese antropocentriche, *sub specie calamitatis*.³⁰ L'onda di piena risuona come minaccia concreta e del cambiamento climatico (Milles 2012, 7).³¹

²⁷ «La rovina aveva semplicemente seguito il suo corso» (Niemi 2013, 26).

²⁸ «Il mondo aveva smesso di tenersi assieme, stava andando a pezzi» (Niemi 2013, 54).

²⁹ «C'è qualcosa di magico in un fiume, penso che sia una sorta di metafora della vita».

³⁰ Si aggiunge come significativa immagine dell'erosione dello spazio antropocentrico la casa travolta dalla piena e fluttuante sul fiume Lule: all'interno vi è la figlia di Laurin, Lovisa.

³¹ Non tutta la critica ha sottolineato il valore simbolico della piena come metafora delle conseguenze del cambiamento climatico, per quanto riferimenti indiretti fossero stati espressi dallo stesso Niemi (Engström 2012, 20); prevale una visione incentrata sul racconto distopico della catastrofe e delle personalità coinvolte nel disastro.

Tra la galleria di personaggi scoperta davanti all'abisso della natura vendicatrice, di rilievo per le implicazioni simboliche è quello di Sofia Pellebro. Impiegata in un negozio di Luleå, la città più grande del Norrbotten, intuisce il rischio di una catastrofe e stabilisce di rescindere i legami con il Capitalocene: abbandona il posto di lavoro – laddove la sua collega resta, contratta in un legame di dipendenza dal meccanismo socio-economico che le impedisce una decisione autonoma e di auto-conservazione. A Sofia, che decide di allontanarsi perché stanno giungendo notizie di un ordine di evacuazione, la collega Marina oppone la sua sottomissione al ruolo assegnato dal sistema economico e un senso di lealtà alla proprietà che si è trasformato in rassegnazione: «Marina svarade med en tveitydig gest som kunde betyda: vi styr inte själva över våra liv» (Niemi 2012, 179).³²

Sofia, invece, viene meno alle norme convenzionali del diritto e della proprietà privata. Dapprima abbandona la sua auto su una strada di scorrimento bloccata dalla paralisi di auto sospese in una fuga immobile, poi sottrae mezzi di trasporto ad altri profughi, viene meno ad ogni vincolo di lealtà: nell'angoscia della piena lotta della vita, Sofia antepone la salvezza di sua figlia, sola in casa, più a nord, distante da Luleå e più vicina al fronte della piena. Tutti gli strumenti del Capitalocene appaiono qui ostacoli e non strumenti di sostegno alla vita dell'uomo: le auto sono ferme e anche la semplice funzione di trasporto è impedita. L'emergenza emotiva di Sofia ridisegna l'elenco delle priorità e antepone una più stringente geografia degli affetti alla viabilità congestionata delle automobili paralizzante in traiettoria di uscita da Luleå. In questa lotta per la vita riluce forse una prospettiva in cui l'ordine degli elementi tra mondo umano e non-umano è rivisto in una chiave di solidarietà e vicinanza e in opposizione al Capitalocene:

³² «Marina rispose con un gesto insicuro che poteva voler dire: non siamo noi a governare la nostra vita» (Niemi 2013, 216). Chiaramente, si intuisce che sarebbe invece il sistema socio-economico a farlo.

come già nella riflessione di Arne Næss, uomo e natura si compenetrano e l'ambiente appare sotto la forma di "io dilatato" (Næss 1974, 183).³³

4. Conclusioni

La parabola distopica tracciata in *Fallvatten* ribalta gli obiettivi narrativi delle prime opere di Mikael Niemi: laddove, nei primi romanzi, il rapporto con la natura procedeva nella direzione della rimozione dei confini tra umano e non-umano e muoveva, attraverso lo spazio, all'abolizione di centralità e marginalità in una mappa di ecumene in cui ogni elemento avviene nella contemporaneità, in *Fallvatten* l'uomo è infine posto in una condizione di separazione irreversibile. Nessuna magia o energia positiva compenetra lo spirito dell'uomo, ma un'onda vendicatrice e violenta lo sopraffà. Il culmine della tragedia d'altra parte non implica una piena consapevolezza della portata del disastro: mentre nel Norrbotten la piena travolge le cose e le persone, a Stoccolma gli effetti sono minimi (Nyström 2012, 5): «Det var mörkt i en, på sin höjd ett par sekunder [...]. Det hade varit en blinkning [...]. Dessa två nedsläckta sekunder var den enda störning som kom att drabba Stockholmsområdet» (Niemi 2012, 232).³⁴ La sperimentazione diretta della catastrofe è unica forma di consapevolezza: proprio come gli abitanti di Stoccolma non avvertono la tragedia nel Norrbotten, così l'uomo esperisce un'impressione di immobilità mentre i cambiamenti climatici si attuano su tempistiche proto-geologiche (Clark 2015, 22, 29). Una questione di velocità di scala che ottunde il processo di comprensione.

³³ Ad un "io dilatato" tende Sofia, che, come nota Skåve, si fonde in un processo di identificazione con la natura: «Hon blev älv. Älv var allt som blev kvar» (Niemi 2012, 274); «Sofia diventò fiume. Non restava altro che il fiume» (Niemi 2013, 332).

³⁴ «Per un secondo o due al massimo fu buio. [...] Era stato un battito di ciglia. [...] Quei due secondi di buio furono l'unico inconveniente che colpì la zona di Stoccolma» (Niemi 2013, 281).

Una nuova coscienza risvegliata allora deve sorgere:

It is hoped that an emergent culture, coterminous with the species, will make up a collective force strong enough to help counter day-to-day forces and decisions accelerating the extinction of terrestrial life (Clark 2015, 17-18).

Ruolo dell'arte in questo contesto è generare un “cultural imaginary” che contribuisca a convogliare l'attenzione e sollecitare coscienze (Morton 2012, 10); l'immaginazione – anche letteraria – trova nuove strade per presentare il collegamento tra uomo e natura e contribuisce alla formazione di una nuova identità ecologica (Heise 2010).

Eppure, nelle pagine conclusive di Niemi, emerge una visione pessimistica. Il ponte tra umano e natura, la forza energetica che attrae risorse da entrambi i mondi, l'adolescenza e i giovani che in *Kyrkdjävulen*, *Blodsugarna* e *Populärmusik från Vittula* avevano contribuito a rimuovere il confine tra possibile ed impossibile restano muti in *Fallvatten*, oppure sono le vittime ultime:

I ett sönderslaget hus kröp Evelina Pellebro fram under sitt täcke. Sängen var drypande våt och iskall. Hon kunde se rätt igenom det som nyss varit väggar.

Mamma, strömmade det genom henne. [...]

– Mamma? ropade hon med svag röst.

Ingen svarade (Niemi 2012, 276).³⁵

La catastrofe è qui inevitabile: il mondo di *Fallvatten* appare popolato da adulti incapaci di una autentica connessione non mediata con la natura;

³⁵ «In una casa distrutta Evelina Pellebro strisciava fuori dalle sue coperte. Il letto era zuppo e gelato. Poteva vedere fuori da quelle che fino a poco tempo prima erano state le pareti. Mamma, fu il primo pensiero che l'attraversò. [...] “Mamma”, chiamò con un filo di voce. Nessuno rispose» (Niemi 2013, 334). Evelina Pellebro è la figlia di Sofia, che quest'ultima ha cercato nel segmento di romanzo che è incentrato su di lei.

gli adolescenti e i bambini, portatori del peculiare pensiero magico nie-
miano, sono sopraffatti e assenti. Le teorie della produzione di un nuovo
“immaginario culturale” che attraverso la consapevolezza possano portare
a una serie di scelte in difesa dell’ambiente appaiono nell’orizzonte di que-
sto romanzo slanci ottimistici in un contesto compromesso.

Infine: Allenby e Sarewitz avevano immaginato una sintesi della com-
plessità del mondo secondo tre livelli, prospettando l’impossibilità di agire
per il singolo sul livello più alto. Può esistere allora un super-soggetto ca-
pace di riassumere in sé tali complessità e superarle, capace, da singolo, di
impartire un impulso di salvezza alla coscienza globale? Riprendendo lo
scetticismo di Bookchin sulle possibilità di limitazione del concetto di
“crescita infinita”: può il modello economico costitutivo del Capitalocene
immaginare un progetto alternativo che non si basi sul consumo delle ri-
sorse, ma sul suo contrario, il suo assoluto negativo?

Mikael Niemi abbozza una risposta negativa.

Bibliografia

Adorno Theodor W. 1970, *Dialettica negativa*. Einaudi, Torino.

Allenby Braden R. & Sarewitz Daniel 2011, *The Techno-Human Condition*.
MIT Press, Cambridge and London.

Arendt Hannah 2019, *Vita activa. La condizione umana*, (*The human condition*
1958), tr. it. Sergio Finzi. Bompiani, Milano.

Bennett Jane 2010, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke Uni-
versity Press, Durham and London.

Berman Marshall 1988, *All That Is Solid Melts into The Air. The Experience of*
Modernity. Penguin, New York.

- Bookchin Murray 1990, *Remaking Society. A New Ecological Politics*. AK Press, Chico, Apple Books.
- Bonta Mark & Protevi John 2004, *Deleuze and Geophilosophy. A Guide and Glossary*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Carlsson Åsa 2012, *Intensivt från norr*. «Trelleborgs Allehanda», 29 augusti, 7.
- Chakrabarty Dipesh 2018, *Anthropocene time*. «History and Theory», 57, 1, 5-32.
- Clark Timothy 2015, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*. Bloomsbury Publishing, London.
- Cresswell Tim 2004, *Place. A very short introduction*. Blackwell, Malden; Oxford; Carlton.
- Crutzen Paul J. & Stoermer Eugene F. 2000, *The “Anthropocene”*. «Global Change Newsletter», 41, 17-18.
- Deleuze Gilles e Guattari Félix 2017, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, (*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 1980), tr. it. Giorgio Passerone. Orthotes, Napoli-Salerno.
- Engström Björn 2012, *Niemi skräms med dammhaveri*. «Norrländska socialdemokraten», 18 augusti, 20.
- Gorz André 1997, *Misères du présent, richesse du possible*. Paris, Galilée.
- Haff Peter 2014, *Humans and technology in the Anthropocene: Six rules*. «The Anthropocene Review», 1, 2, 126-136.
- Haverty Rugg Linda 2017, *Displacing crimes against Nature: Scandinavian Ecocrime fiction*. «Scandinavian Studies», 89, 4, 597-615.

- Heidegger Martin 1976, *Saggi e discorsi*, (*Vorträge und Aufsätze* 1957), tr. it. Gianni Vattimo. Mursia, Milano.
- Heise Ursula 2010, *Afterword: Postcolonial Ecocriticism and the Question of Literature*, in Bonnie Roos and Alex Hunt (eds), *Postcolonial Green: Environmental Politics and World Narratives*. University of Virginia Press, Charlottesville, 251-258.
- Høeg Peter 2023, *Frøken Smillas fornemmelse for sne*, (1992). Gyldendal, København, Google Books.
- Høeg Peter 1996, *Il senso di Smilla per la neve*, tr. it. Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Jonsson Erik 2012, *Djup och mäktig spänningsroman*. «Norrbottnens-kuriren», 29 augusti, 24.
- Landqvist Hans 2012, “– Kuka ... puhhuu ...? stönade Esaias. Vem pratar?”. *Litterär flerspårighet och språkväxling i Mikael Niemis roman Mannen som dog som en lax*. Institutionen för svenska språket, Göteborg.
- Malm Andreas & Holmborg Alf 2014, *The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative*. «Anthropocene Review», 1, 1, 62-69.
- Milles Ulrika 2012, *Infernaliskt kul. Katastrofen snurrar fram som en tivoliattraktion*. «Dagens Nyheter», 29 augusti, 7.
- Mohnike Thomas 2014, *The Joy of Narration*. «Journal of Northern Studies», 8, 1, 169-186.
- Morton Timothy 2007, *Ecology without Nature*. Harvard University Press, Cambridge.
- Morton Timothy 2012, *The Ecological Thought*. Harvard University Press, Cambridge and London.

- Niemi Mikael 1994, *Kyrkdjävulen*. Alfabet, Stockholm.
- Niemi Mikael 1997, *Blodsugarna*. Alfabet, Stockholm.
- Niemi Mikael 2000, *Populärmusik från Vittula*. Norstedts, Stockholm.
- Niemi Mikael 2002, *Musica rock Vittula*, tr. it. Katia De Marco. Iperborea, Milano.
- Niemi Mikael 2012, *Fallvatten*. Piratförlaget, Stockholm.
- Niemi Mikael 2013, *La piena*, tr. it. Katia De Marco. Iperborea, Milano.
- Nilsson Skåve Åsa 2019, *Katastrofer vid vatten*. «Tidskrift för Litteraturvetenskap», 49, 1, 51-59.
- Næss Arne 1974, *Økologi, samfunn og livsstil: utkast til en økosofi*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Nyström Maria 2012, *Naturen ger igen med full kraft*. «Upsala Nya Tidning», 29 augusti, 5.
- Serres Michel 1990, *Le contract naturel*. François Bourin. Paris.
- Steffen Will, Crutzen Paul J. & McNeill John R. 2007, *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?*. «Ambio», 36, 8, 614-621.
- Szerszynski Bronislaw 2012, *The end of the end of Nature: The Anthropocene and the Fate of The Human*. «The Oxford Literary Review», 34, 2, 165-184.
- Tally Robert T. 2019, *Topophobia. Place, Narrative and Spatial Imagination*. Indiana University Press, Bloomington.
- Westphal Bertrand 2009, *Geocritica. Reale, finzione, spazio*. Armando, Roma.

Giovanni Za

Wijmark Sofia 2012, *Naturen och det kusliga. Nedslag i samtida svensk skönlitteratur*. «Tidskrift för Litteraturvetenskap», 42, 1, 5-17.

Öhman Marie 2009, *Från humanism till posthumanism*. «Litteratur och språk», 5, 74-92.

Representations of Trees and Covid-19 Pandemic in Ian McEwan's *Lessons*

Costanza Mondo
(Università degli Studi di Torino)

Abstract

In *Lezioni* di Ian McEwan, le rappresentazioni degli alberi e della pandemia di Covid-19 sono temi che possono essere esaminati da una prospettiva ecocritica come ritratti del paesaggio nell'Antropocene. Questo articolo verte su due aspetti: il legame tra alberi ed equilibrio, e la pandemia di Covid-19 che innesca una trasformazione percettiva nel protagonista nella concezione dei suoi ricordi.

Parole chiave: Ian McEwan, *Lezioni*, rappresentazione degli alberi, Covid-19, pandemia

Abstract

In Ian McEwan's latest novel *Lessons*, the representations of trees and the Covid-19 pandemic are themes that can be investigated from an ecocritical perspective as literary portrayals of landscape in the Anthropocene. This article deals with two aspects: the link between trees and balance, and the Covid-19 pandemic which triggers a perceptive shift in the main character's conception of his memories.

Keywords: Ian McEwan, *Lessons*, Representation of Trees, Covid-19, Pandemic

§

Costanza Mondo, *Representations of Trees and Covid-19 Pandemic in Ian McEwan's Lessons*, «NuBE», 4 (2023), pp. 125-149.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1354> ISSN: 2724-4202

1. Introduction

Looking at Ian McEwan's extensive literary production and at his latest novel *Lessons*, one might be tempted to borrow the annoyed words of one of his characters in that novel and turn them into praise: «[He]'s doing something different – again!» (McEwan 2022, 456). Ranging from librettos and screenplays to novels steeped in psychology, his works include *Nutshell* – a novel redolent of *Hamlet* – and a political satire about Brexit entitled *The Cockroach*, which Shaw included in the genre of Brexlit (2021, 315). This time the novelty in *Lessons* is not only the predominance of autobiographical elements, but also ecocritical hues that can be intensely perceived.

However, it would be reductive to limit McEwan's ecocritical concerns to *Lessons* only. In 2009, Garrard was already looking at McEwan's fiction through an ecocritical lens; he highlighted ecofeminist traits in *The Child in Time* and the treatment of science in *Saturday* (2009, 695; 713). The critic added that in many of his works, McEwan has critiqued major ethical assumptions in ecocriticism (Garrard 2009, 696). In his more recent production, *Machines Like Me* tackles the theme of artificial intelligence and the fluid boundary between humans and nonhumans by presenting «the opposed emotional and instinctual responses of *cupio dissolvi*, [...] and almost tribal defensiveness» as human reactions to AI (Colombino and Childs 2022, 360, italics in the original). Interestingly, in that novel the outside environment is made conspicuous by its near absence. One of the most important scenes that takes place outside the main character's house is a crowded march in Hyde Park replete with «trombones, tambourines and a bass drum» (McEwan 2020b, 222), which heightens, rather than diminishes, the claustrophobic atmosphere of the novel.

In an essay from 2009, Garrard discussed McEwan's next novel, *Solar*, before it was published. On that occasion, the critic underlined that the «global environmental crisis is also a crisis of representation» and stated that none of the traditional forms in literature and other media are

suiting to capture the scale and complexity of climate change (Garrard 2009, 709). In this opinion, he seems to have anticipated Amitav Ghosh's words: «the climate crisis is also a crisis of culture, and thus of the imagination» (Ghosh 2017, 9). In the same essay, Garrard hoped that McEwan's next novel would represent the environmental crisis as a «“background hum”» (2009, 718). Although the critic was later disappointed by *Solar* partly because of the distracting human parables that spoiled the allegorical quality of the main plot (Garrard 2013, 133), his prophecy might still be fulfilled by *Lessons*, McEwan's latest novel, published in 2022. As for climate change and ecocritical themes, in his latest novel they do seem to be a 'background hum' – to borrow Garrard's expression – and are much more heightened because of their quiet presence.

This paper aims to tease out the representation of trees and Covid-19 Pandemic in *Lessons*. The choice of these two subjects goes from the micro to the macro, in line with Clark's statement that scale is becoming a new focus of critical debate in green criticism (2019, 38). Rooted in the dimensions of locality and globality, respectively, the tree and the pandemic might even dovetail with the ecocritical distinction between bioregional and cosmopolitan solutions to the climate crisis. The first section will explore the representation of trees in *Lessons* and highlight how these landscape features often call attention to and re-establish balance in numerous situations in the novel. In addition, the second section will briefly investigate the Covid-19 pandemic – which Ghosh called «not unrelated» to climate change (Ghosh 2021, 133) – and bring to the fore a change in the memory paradigm and perspective on the past in the main character's mind.

2. The Balance and Resilience of Trees

It has been pointed out that current times have encouraged the resurgence of mythmaking (Colombino and Childs 2022, 358); however, it should be also underlined that established myths are being rethought and reforged

into emblems that embody current ecocritical concerns. Good examples thereof are the two petrol pumps in Derek Mahon's "A Garage in Co. Cork" that evocatively allude to the Ovidian myth of Philemon and Baucis (De Angelis 2018, 153) or the combination of classical and Indian legends as myths of the clash between human progress and nature in Ghosh's *Gun Island*, where the Bengali legend of the Gun Merchant has an «appeal [...] not unlike that of the Odyssey» (Alam 2019). To illustrate an example from McEwan's work, the belief in deliverance through scientific advancement is lampooned in *Solar* as a form of human hubris (Berndt 2017, 92), which appears much more arrogant than the classic hubris of Prometheus or even that of Polycrates's, recounted by Herodotus (2003, book three, 187-189).

In Greek mythology, trees are often at the centre of metamorphoses, epitomised by Daphne's transformation into a laurel tree. In *Lessons*, trees are devoid of mythological connotations; they appear in their plain arboreality and are immersed in the surrounding environment. Rather than undermining trees, this perspective leaves their awe-inspiring traits intact and possibly heightened. Precisely because of the absorption of trees in the main character's mindscape, investigating their representation in *Lessons* is important so as to derive fresh insights into current portrayals of landscape in the Anthropocene.

Oftentimes, the relationship between nature and the urban landscape has been depicted as inevitably undercut by obnoxious imbalance: the city usually gobbles up whatever green it can lay its tarmac on. This is the situation depicted by Philip Larkin in his poem "Going, Going", which has been «considered by many critics to be a harbinger of the gloomy fate the earth might suffer» (Idrus and Mukahal 2021, 50). In this poem, trees are evoked in reference to the «village louts» (Larkin 2003, 133) who can freely climb them in the countryside, neatly separated from the urban landscape. In addition, "The Trees" presents arboreal life as yearly blossoming and marking the passing of time, its message to humans being: "Begin afresh,

afresh, afresh” (Larkin 2003, 24). More interestingly, in his other poem “Going”, Larkin lamented the disappearance of the tree «that locked/ Earth to the sky» (Larkin 2003, 51) – a conception of trees as ties between two elemental spheres which differs from others, for example the Aotearoa New Zealand indigenous one, according to which trees firmly separate sky and land (Della Valle 2019, 128). In *Lessons*, trees are still ties, inasmuch as they often readjust balance both literally and symbolically, thereby linking together the human and natural dimensions.

Furthermore, trees give birth to associations between different countries, namely England and Libya:

He was well used to high eucalyptus with their dusty dry rustling leaves and flaking barks, trees that seemed to live on the edge of death from thirst. He loved the high palms leaning into deep blue skies. But London’s trees were rich and grand like the Queen, as permanent as the postboxes (McEwan 2022, 36).

Roland – the main character – compares the luxuriant English trees with the ones in Libya, where his father was posted while he served in the army. Not coincidentally, trees are often mentioned when Roland is staying at his boarding school, located in Suffolk. In McEwan’s words, Suffolk is «a giant garden» (McEwan 2006, 105). More recently, the image of the garden as an expression of the unbalanced relationship between humans and nature has been picked up again by the expression ‘Anthropocene garden’:

a residual and resilient nature to show to schoolkids and with which they can experiment, something to protect and set free before it gets strangled by the smog and reinforced concrete of the city’s embrace (Iovino and Thiel 2019, 3).

In contrast to this concept, McEwan considers the landscape of Suffolk as an incredible achievement, inasmuch as food production and biodiversity coexisted alongside each other:

It seemed like a balance had been reached by accident, with the maximum amount of wildlife in an area that's growing food [...] Yes, man-made landscapes can be truly beautiful (McEwan 2006, 106).

The image of this splendid balance brings us back to a quote from *Enduring Love* which Garrard highlighted when discussing *Solar* (2009, 707): «This is our mammalian conflict – what to give to the others, and what to keep for yourself» (McEwan 2004, 14) – where ‘others’ could and should also mean nature and other creatures, in the Anthropocene.

A thought-provoking and symbolical scene in the novel seems to suggest how this balance between humans and other creatures is to be achieved through the recognition of a tree. As a young boy, Roland is short-sighted but nonetheless refuses to tell his parents out of unwarranted and childish fear of their disappointment. As his short-sightedness worsens, things become blurred to Roland's eyes: «Every horse chestnut was a cliff of undifferentiated green» (McEwan 2022, 36). The fact that he is unable to distinguish trees and indiscriminately reduces them to an undifferentiated mass of green might literally hint at the concept of ‘plant blindness’, namely «the inability to see or notice the plants in one's own environment» (Ro 2019). The concept of ‘tree blindness’ addresses the passage in question more specifically. Drawing on his own experience of tree blindness, Popkin stated that, after an ecology course in which he was taught to distinguish trees species, «Suddenly the largest, most conspicuous living beings in my environment were no longer strangers» (2017).

Lessons seems to make reference to this very experience of awakening when Roland's short-sightedness is recognised by the doctor at his boarding school and he is finally made to wear glasses. Interestingly and perhaps not coincidentally, the first element he decides to experimentally gaze at is an oak tree which provides him with an epiphany, which is justly termed

A revelation. He called out in joy. The great shape of the oak leaped as though through an Alice in Wonderland mirror. Suddenly every separate

leaf of the many thousands that covered the tree resolved into a brilliant singularity of colour and form and glittering movement in the slight breeze, each leaf a subtle variation of red, orange, gold, pale yellow and lingering green against a deep blue sky (McEwan 2022, 60).

This passage shows a poignant moment of awareness of the arboreal otherness and its awe-inspiring variety, as the giant oak steps out of undifferentiation and is progressively zoomed in on. At the same time, Roland perceives affinity between the oak and other sentient beings:

The oak was an intricate giant being that *knew* itself. It was performing for him, showing off, delighting in its own existence (McEwan 2022, 60, italics in the original).

This two-pronged representation of a tree – simultaneously different and familiar – might even hark back to the symbolism of the tree in the evolutionary representation of species. Unlike the image of the Aristotelian ladder used to order and systematise nature in evolutionary theories, the tree of life «turns the ladder’s stagelike image of life into a genealogical one» (Hejnl 2017, G90) – thus highlighting common roots. Like the image of the ladder, eventually the use of the biological tree proved an ineffective and incomplete way of representing genealogies. Still, the trees were a «kinship metaphor» that «posited that organisms were both historical and related to each other» (Hejnl 2017, G90). Thus, they alluded to the similarities between different branches, while visually showing their differences. In this perspective, the biological tree was a step forward if compared to the rigid ladder-like structure that exuded criteria of superiority. Back to Roland, he is now alerted to the variety and uniqueness of a being that before appeared just a trunk with a plain green halo. It could even be that McEwan is inviting his readers to open their eyes to the richness of nature, avoid tree blindness and acknowledge arboreal otherness without losing sight of its affinities with the other creatures on earth. If a

balance is to be found between humans and nature, this is certainly the first step, if not the panacea.

As a matter of fact, no tree blindness is present in the novel. The author is extremely precise when it comes to trees; he mentions plane trees, eucalyptus trees, pine trees, chestnuts, fir trees, an oak tree, a Victoria plum tree and many others. Even a small smog-choking robinia tree is tenderly paid attention to and portrayed in its resilience – an arboreal never-ending attempt to reach an ever-disruptive balance with the surrounding urban environment:

By the front gate was a spindly sapling tied to a bamboo stick. It was a robinia tree. The garden-centre assistant told him [Roland] it would flourish in traffic fumes (McEwan 2022, 22).

Indeed, after numerous pages we are informed that the tree reaches the height of twenty feet and keeps surviving against the odds. Incidentally, the description of the robinia tree is reminiscent of the poem “Municipal Gum” by Oodgeroo Noonuccal; also in that case, the condition of the municipal gumtree «Set in [...] black grass of bitumen» (n.d.) is bemoaned. Although the robinia tree shares the same dire situation as the gumtree, it should be pointed out that it is represented as coping better, almost with admiration on the author’s part.

The growth of the sapling tree which develops alongside Roland’s life might even signal an alternative way of marking the passing of time and be an interesting foregrounding of the concept of «Tree Time» (Roy 2021, 4). The term was coined by Sumana Roy in *How I Became a Tree*; the author noticed that the life of a tree is regulated by a different conception of time: «The trees [...] would grow at their natural pace. It was impossible to rush plants, to tell a tree to ‘hurry up’» (2021, 3). In addition, Clark admitted that the tree is a temporal entity that grows and develops over a

long period of time (2013, 11). Juxtaposed to Roland's everyday life, the tree and its alternative growth rhythms could present readers with a different view of time from the human-centred one represented by the novel, which follows Roland's whole life. Further differences may emerge from the comparison between Roland's and the tree's lives. While Roland's days after the boarding school pass by with few achievements on his part, the sapling robinia tree manages to grow in spite of the unfavourable circumstances it finds itself in and reach a balance which Roland struggles to achieve.

Interestingly, trees are revealing as far as Roland's relationship with different women is concerned, namely Alissa, Miriam and Daphne. As for Alissa and Miriam – Roland's first wife and piano teacher, respectively – trees bring to the fore an intrinsic sense of imbalance which characterises their lives and their relationship with Roland. In Alissa's case, imbalance derives from her rigid life choices, which relegate her to isolation. As a matter of fact, the woman suddenly abandons her husband and little child to pursue her dream of becoming a successful writer, the «greatest novelist of her generation» (McEwan 2022, 159). Once grown up, Lawrence – Roland and Alissa's son – finds out his mother's address in Germany and decides to go to see her. Back from Germany, he relates to Roland the despicable and harsh way she treated him. When recounting his arrival to the village Alissa lives in, Lawrence recalls her neighbourhood and remarks that the houses «were set well apart and he was struck by an absence of trees. Not the sort of place a famous writer would choose to live in» (McEwan 2022, 321).

In the novel, Alissa made radical choices, in that she not only left Roland and her son, but she also devoted herself exclusively to her talent, thereby condemning herself to loneliness and categorically refusing to keep a bond even with Lawrence. The source of imbalance is not her decision to realise her dream, but rather the lack of human contact which she imposed

on herself: in her view, keeping in touch with Lawrence would mean renouncing her art. Since the lack of trees is emphasised and curiously remarked upon, it could be that their unusual absence exemplifies the inner imbalance in her life, as if they embodied a stability that is lacking, but more importantly connections. It is now well known that trees are not isolated entities; they communicate with each other about dangers and protecting their young, as Amitav Ghosh pointed out (2019). To further substantiate this hypothesis, it should be underlined that for Roland trees seem to be related to a subjective balance. Indeed, in his garden there is a «long-dead apple tree he still had not cut down. He was used to it being there» (McEwan 2022, 324). It is as if the dead tree transcended its role of physical landmark and took on the traits of a small certainty, however arbitrary.

A similar sense of imbalance is conveyed by another tree, this time in reference to Miriam Cornell, Roland's piano teacher at the boarding school. It can be said that Roland's romantic relationship with her was not characterised by balance of any kind. Aside from the fact that at the time he was fourteen years old and she twenty-five, their relationship completely absorbed Roland and made him utterly oblivious to his school duties, which eventually made it impossible for him to attend university due to his poor grades. Decades later, Roland finds out that Miriam gives piano lessons at her home, not far from his house. He decides to book a lesson under a false name so as to see her after all those years. When he draws near the door of her house, he notices that «A sapling cherry was the centrepiece of a wide rectangle of closely mown grass. It may have been artificial lawn» (McEwan 2022, 344). In this case, the sight of the natural tree is paired with an evidently artificial element, the fake grass. Unlike Alissa's, Miriam's house is not devoid of trees; yet, the only one that is described is captured in an image that might convey a feeling of precarious balance due to the surrounding fake grass – an environment that is not particularly

congenial for a tree to be placed in. In a similar vein, Miriam's life ostensibly seems to be balanced, inasmuch as she is still teaching and hardly anything has changed in her brisk manners. Nonetheless, Roland's unexpected visit could lay bare an intrinsic undercutting imbalance, exemplified by her pangs of guilt for the abuse she committed decades before and the pain she felt when Roland left her. Precisely like the cherry tree surrounded by fake grass, her apparently unchanged life rests on events that are rooted in her youth but still haunt her and can undermine her serenity.

Balance is present in the relationship between Daphne – Roland's second wife – and trees, which becomes almost metamorphic. Daphne is an important presence in Roland's life, in that she had been his close friend for decades before starting a romantic relationship with him and eventually marrying him. In her quiet and supportive presence, she may be redolent of the aforementioned apple tree to whose constant presence Roland is accustomed. Unfortunately, Daphne dies of cancer, leaving Roland distraught by having witnessed her painful and inevitable decline. He informs readers that «Five years ago, he had planted an apple tree on Daphne's lawn to make up for the one he chopped down in Clapham. It had not grown much but it was alive» (McEwan 2022, 438).

Given the previous association between Daphne and the apple tree in terms of quiet presence, it seems reasonable to surmise that Daphne's death and Roland's decision to plant another apple tree are connected. In a way, it is as if he were making up for her absence by planting an arboreal life anew. If one considers that the woman was called Daphne, the arboreal transformation further takes shape and does not seem coincidental. Unlike Daphne and Apollo's myth, though, this time the transformation is prompted by Roland, rather than Daphne. In line with Concilio's reflections on arboreal transformations as a «way to cry out one's trauma» (2021b, 34), his association of the woman with the tree may be a way for him to escape suffering through the alleviation deriving from the

knowledge that something of Daphne will remain in his memory. This contemporary example of mythologisation of loss could be even more interesting as a way of rethinking myth and applying it to current times, which not only shows the enduring power of myths in the human imagination, but more importantly affirms the connection between human and nonhuman beings in the Anthropocene.

The conflation between a loved one and trees finds full expression in Seamus Heaney's poetry – which in *Lessons* is interestingly evoked more than once: «Lowell was [...] the last poet writing in English to speak for a nation until Seamus Heaney was established» (McEwan 2022, 362). The poet wrote a sonnet sequence, “Clearances”, which he dedicated to his deceased mother. In the eighth sonnet, his mother's death is associated with the felling of an old chestnut tree:

I thought of walking round and round a space
Utterly empty, utterly a source
Where the decked chestnut tree had lost its place
In our front hedge above the wallflowers.
The white chips jumped and jumped and skited high
I heard the hatchet's differentiated
Accurate cut, the crack, the sigh
And collapse of what luxuriated
Through the shocked tips and wreckage of it all
(Heaney 2006, 34).

According to Adames, the soul of the tree is also the soul of his mother (1997, 285), in a human-arboreal transformation and complementarity. Heaney's mother is not the only woman who is connected to the chestnut, though. Indeed, the poet recounted that the tree was planted by an aunt soon after his birth:

And over the years I came to identify my own life with the life of the chestnut tree. This was because everybody remembered and constantly repeated the fact that it had been planted the year I was born; also because

I was something of a favourite with my green-fingered aunt, so her affection came to be symbolized in the tree (Heaney 1987, 371).

This aunt might be the same he mentioned, during an interview, in relation to his poem “Mossbawn Sunlight” and his sense of safety: «When I imagined [...] what my security was like I imagined myself in the cradle [...] in that kitchen where my aunt who lived with us was baking bread» (Heaney 2014).

In *Lessons*, too, Daphne’s absence is emphasised by the presence of the apple tree, which compensates her loss, thus being a way to re-establish emotional balance. Although the chestnut was felled by the new owners of the house after Heaney’s family moved (Heaney 1987, 371), it did not disappear from his memory but rather became «Utterly empty, utterly a source» (Heaney 2006, 34) and a «luminous emptiness» (Heaney 1987, 371) that opened up an «imagined realm» for him (Heaney 1987, 372). In a similar vein, trees are metaphorically used by Roland to describe a window on the past created by Alissa’s abandonment: «Alissa’s vanishing had left open ground to the past. Like trees felled to clear the view» (McEwan 2022, 210): the reference to felled trees might evoke the «Clearances that suddenly stood open» (Heaney 2006, 33) in Heaney’s sonnet sequence.

3. From Verbal to a Visual Recollection of the Past: The Covid-19 Pandemic as a Portal

people everywhere have always imagined themselves to be heading towards apocalypse... that’s because every generation likes to think that it’s special and everything will come to an end when they’re gone.

(Ghosh 2020, 137)

The temptation of the old, born into the middle of things, was to see in their deaths the end of everything, the end of times.

(McEwan 2022, 475)

Referring to the recent Covid-19 pandemic, the Indian author Arundhati Roy stated that «Historically, pandemics have forced humans to break with the past and imagine their world anew. This one is no different. It is a portal, a gateway between one world and the next» (2020, 191).

Since Amitav Ghosh considers the Covid-19 pandemic and climate change events as «cognate phenomena» (2021, 133), analysing how Roland comes to terms with the lockdown and the restrictions is intriguing not only to offer insights into the literary representation of a health crisis that is still fresh in our memory, but also to explore how natural catastrophes can lead to a rewiring of memory and view of one's past, in keeping with Roy's thoughts. This section will argue that the pandemic triggers a shift of perception from the written to the visual sphere in Roland's mind, which could be conducive to reflections on the representation of memory and the past during natural catastrophes in the Anthropocene. Furthermore, showing the changes triggered by the pandemic and the ways of reckoning with it may shed light on similar transformations that could lead humans to successfully face climate change.

In the novel, the arrival of the pandemic not only entails lockdowns, face-masks and isolation, but it also coincides with Roland's decision to abandon a lifelong habit. As a matter of fact, for most of his life he had been used to keeping journals, so that he had filled many of them year after year until he had forty of them. During the first lockdown, Roland re-reads his journals and notices that the last entry is an account of some emails he had exchanged with Alissa: «There, he had decided, it must end» (McEwan 2022, 472). Therefore, he takes the dramatic decision to burn his forty journals and feed «the poorly rendered second half of his life to the flames, one volume at a time» (McEwan 2022, 473).

This transformation is only apparent, though. What changes is not really his desire to keep track of events and impressions, but rather the way he does so. Indeed, Roland rejects verbal accounts in favour of visual

annotations. Before dying, Daphne had started to select photos and annotate their backs with dates and names of the people figuring in them, so that her children would be able to know who they were. Inspired by Daphne, before burning his journals Roland decides to do something similar: «one of his lockdown projects was to annotate and arrange the random heaps by date» (McEwan 2022, 435). Although he lacks Daphne's discipline and doubts he will be able to finish, during the first lockdown Roland marks fifty-eight photos and then goes on until he annotates a hundred of them:

Occasionally he went into the front room, picked up a photograph off the floor, gazed into it and faded into a reverie. When he came out of it he jotted down a few lines on the reverse (McEwan 2022, 436).

This favoured reliance on sight might dovetail with negative connotations with which words are imbued during the pandemic. As a matter of fact, Roland informs readers that

everyone [...] who was interested had already learned the pandemic lexicon, 'R', the fomites, viral loads, the furin cleavage site, heterologous prime-boost trials, vaccine escape variants (McEwan 2022, 472).

Although knowledge of specific terms was paramount for people to keep informed about the pandemic, those words kept pointing to the danger surrounding them and changing their lifestyles.

The gradual desertion of words in favour of other means of expression is not new and was already implicitly remarked upon by the poet Louis MacNeice, who addressed future generations in "To Posterity" with these words: «we wonder if you / Will find in flowers and fruit the same colour and taste / They held for us for whom they were framed in words» (2007, 125). As MacNeice suggests, shrift was the major means of expression for most of human history. Therefore, Roland's change of means of

recording is extremely interesting and might be a way of coping with natural catastrophes that dovetails with recent ecocritical observations. The reliance on sight is a paramount theme for both blue and green ecocriticism.¹ As far as blue ecocriticism is concerned, Dobrin underlined ocular-centrism in representations of the ocean and stated that the renowned photo of the plastic bag captured at the bottom of the Mariana Trench raised awareness of plastic pollution and the totality of human impact on parts of the planet that were deemed inaccessible (2021, 170; 138). Discussing climate change in the works of Amitav Ghosh, Concilio reflected on images and the fact that they may prove an ally to represent the climate crisis:

So a new language must be sought: perhaps a language made of images, no longer a language based on logocentrism. That is why cinema and tv are more successful in dealing with climate change than fiction (2017, 270).

For Roland, the catastrophe of the pandemic is inextricably interwoven with the elements of his past and his memories. He himself states that «The virus had brought his past to life» (McEwan 2022, 469-470). In line with this, we cannot miss the fact that he comes to terms with two painful problems in his life precisely while Covid-19 runs rampant in the whole world. Indeed, he confesses that

Confined to quarters by a pandemic, grounded by fear of dying on a ventilator while fighting for air, sitting through the winter's late afternoons in the rocking chair [...] he thought back often to his confrontation with Miriam Cornell in her Balham house, in her bare music room (McEwan 2022, 438).

¹ While green ecocriticism is a field of study which mainly examines terrestrial landscapes and land-based viewpoints, blue ecocriticism explores bodies of water, water-related perspectives and human approaches towards water. To be more precise, in Sidney Dobrin's words blue ecocriticism encompasses «critical, ethical, cultural, and political positions that emerge from oceanic or aquatic frames of mind rather than traditional land-based approaches» (2021, i).

He thinks back to the encounter which sealed his decision not to denounce Miriam for abusing him, because it was clear to him that that would only bind him more firmly to her. As for Alissa, she unexpectedly invites him to join her in Germany through the intercession of her ex-publisher. On a plane where he risks getting infected with Covid, Roland reaches Germany and the two amiably meet again at her home and go through their past, probably for the last time: Alissa has terminal lung cancer and will die very soon. On these two occasions taking place during the pandemic, he is forced to face his memories, which could lead to their re-elaboration through a visual, rather than verbal, frame.

It should be stated that the shift from the written to the visual dimension might correspond to the materialisation of Roland's fragments of memory, made vivid and material by the photos he collects. By Roland's own admission, he «held more in memory and reflection than he could have found in his journals» (McEwan 2022, 474). Most importantly, the decision to mark photos seems to be a clear way of leaving a trace for posterity.

In Roland's desire to leave a trace for future generations and convey his past to others, McEwan's fiction easily pairs with reality and, to be more precise, with a project that involved writing workshops where texts written by elderly people from Turin and Montreal during and about the pandemic were collected, shared and published, together with their 'memory maps'. As Concilio underlines, the aim of the project was to let

elderly people feel important for the rest of the community or the entire society, to turn them into protagonists (after a period of isolation) at least of their stories, in order for them to leave a tangible trace of their testimony to future generations (2021a, viii).

While Roland decides to mark the photographs with names and dates, he decides to burn his notebooks precisely because he does not want Lawrence to go through them. On the contrary, written texts were the

means through which the elderly people involved in the initiative voiced their feelings, impressions and experience of a pandemic that relegated them to their homes. Regardless of the form, the participants clearly share with Roland the desire to leave a trace; Canton confessed that their hesitations to participate, such as conviction of incapacity or inability to write, were soon calmed when she told them that through the project they would be able to leave something for their children and grandchildren (Canton 2021, x). It is exactly this longing to leave an inheritance of human feelings to other generations that exudes from many pieces of their writing, especially a moving letter written by a 75-year-old man from Montreal entitled ‘A Gift of Light in Covid Times’ and addressed to his newborn granddaughter. The letter ends with the following words:

I hope that this letter will be enough for you to form your own “memory” of these COVID-19 Times. It was not “the best of times”. It was not “the worst of times”. But for me, it was a very precious time. It was the tiniest instant of time lived with you, Lucia (Angelo 2021, 40).

These tender words powerfully stand in opposition to the epigraphs introducing this section, which place emphasis on an egotistic and petty desire of older generations for the world to end with them. Handing down knowledge and transmitting feelings – both in literature and reality – older generations rather share impressions and recollections of a natural catastrophe which may help the young to cope with similar occurrences, be they health-related or environmental, and thus secure a safe future and the continuity of humankind.

4. Conclusion

Filipova talked about relational spacetime, namely a dimension where space and time mingle together and that enables an understanding of memories with respect to place (2022, 14). The term cannot but come to

mind when considering trees – firmly rooted in a place – and the pandemic – which seems to stretch over considerable distances due to its global reach and fleeting intangibility. Yet, both natural elements have firm connections with memory for Roland and constitute an interesting representation of landscape. In *Lessons*, the trees and the Covid-19 pandemic are natural phenomena that become enmeshed with the main character's life. Trees silently punctuate the narration and could be marginal protagonists in some thought-provoking scenes, which shows McEwan's enduring fondness for them, further testified by the trip he took to Tasmania with the aim of seeing old-growth trees which were about to be logged (Steger and Adelaide 2008). More impactful in its everyday consequences, the pandemic understandably features at the end of the novel, when Roland is an elderly person with a beloved grandchild.

In several circumstances, trees symbolically represent balance, whereas the pandemic shatters a long-lasting balance of habits and certainties but enables a perceptive transformation that bends towards the visual sphere and a visual recollection of one's past. The analysis of these two elements in McEwan's latest novel offers new insights into ecocritical traits in his works and could pave the way for a deeper understanding of the implications of *Lessons*, in which landscape plays a key role and allows readers to access new layers of meaning. Furthermore, this exploration could broaden its horizons and offer new perspectives on McEwan's oeuvre; as a matter of fact, the features of balance and loss of balance could be traced and examined in other novels by him, such as *Enduring Love*, *Saturday* and *Machines Like Me*.

In *Lessons*, the representation of landscape is imbued with ecocritical traits, not only because of the manifold meanings attached to trees, but also for the prominence assigned to the visual sphere in the last part of Roland's life. The representation of two natural phenomena in terms of balance and loss of balance is in line with the generative contradictions of

ecocriticism, which involves the dialogic between bioregionalism and cosmopolitanism, local and global, blue ecology and green ecology.² At a higher level, it shows that ecocritical concerns are present in contemporary British fiction. Interestingly, McEwan's novel chooses to read environmental themes through the viewpoint of a man everyone could be, thus making Roland an 'Everyman' of the Anthropocene.

References

Adames John 1997, *The Sonnet Mirror: Reflections and Revaluations in Seamus Heaney's "Clearances"*. «Irish University Review», 27, 2, 276-286, <https://www.jstor.org/stable/25484733> [02/04/2023].

Alam Rumaan 2019, *With 'Gun Island,' Amitav Ghosh Turns Global Crises into Engaging Fiction*. «The Washington Post», 8 September, https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/with-gun-island-amitav-ghosh-turns-global-crises-into-engaging-fiction/2019/09/08/efe6b35e-d0ce-11e9-b29b-a528dc82154a_story.html [02/04/2023].

² The expression 'generative contradictions' is a personal reflection spurred by Iovino's *Ecologia letteraria* and Dobrin's *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*. Iovino's discussion of bioregionalism and cosmopolitanism – two perspectives on solutions to environmental crisis – in relation to the theme of identity are particularly interesting. While bioregionalism is linked to a sense of identity towards places and underlines the centrality of the sense of place, cosmopolitanism transcends the local dimension and favours an identity springing from the dialectic between local and global, since the sense of place implies a sense of global space (Iovino 2020, 54-56). As for the dialogic between green and blue ecocriticism, Dobrin explains their relationship by highlighting that the latter strives to «unearth ecocriticism» and «free it from its moorings» (2021, 8). Further contextualising this branch within ecocriticism, Dobrin maintains that blue ecocriticism is not material ecocriticism «dressed in blue», although the latter is fundamental for the existence of the former (2021, 151).

- Angelo 2021, *A Gift of Light in Covid Times*, in Carmen Concilio (ed.), *Covid-19 & Us, Senior's Letters to the Future: Testi, memory maps, mémoires au temps de la COVID*. Nuova Trauben, Turin, 35-40.
- Berndt Katrin 2017, *Science as Comedy and the Myth of Progress in Ian McEwan's Solar*. «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», 50, 4, 85-101, <https://www.jstor.org/stable/90015601> [02/04/2023].
- Canton Licia 2021, *From the White Desk: The Writing Workshop*, in Carmen Concilio (ed.), *Covid-19 & Us, Senior's Letters to the Future: Testi, memory maps, mémoires au temps de la COVID*. Nuova Trauben, Turin, x-xi.
- Clark Timothy 2013, *What on World is the Earth?: The Anthropocene and Fictions of the World*. «Oxford Literary Review», 35, 1, 5-24, <https://www.jstor.org/stable/44030896> [02/04/2023].
- Clark Timothy 2019, *The Value of Ecocriticism*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Colombino Laura and Peter Childs 2022, *Narrating the (Non)Human: Ecologies, Consciousness and Myth*. «Textual Practice», 36, 3, 355-364, <https://doi.org/10.1080/0950236X.2022.2030097> [02/04/2023].
- Concilio Carmen 2017, *Amitav Ghosh: Climate Change Here and Now*. «Il Tolomeo», 19, 259-274, <http://doi.org/10.14277/2499-5975/Tol-19-17-16> [02/04/2023].
- Concilio Carmen 2021a, *Fragmented Life*, in Carmen Concilio (ed.), *Covid-19 & Us, Senior's Letters to the Future: Testi, memory maps, mémoires au temps de la COVID*. Nuova Trauben, Turin, vii-ix.
- Concilio Carmen 2021b, *On Becoming Tree: An Alter-native, Arboreal Line of Flight in World Literatures in English*, in Carmen Concilio and Daniela Fargione (eds.), *Trees in Literatures and the Arts: Humanarboreal Perspectives in the Anthropocene*. Lexington Books, Washington DC, 21-37.

- De Angelis Irene 2018, *L'ecolirica di Derek Mahon*, in Daniela Fargione and Carmen Concilio (eds.), *Antroposcenari: Storie, paesaggi, ecologie*. Il Mulino, Bologna, 149-165.
- Della Valle Paola 2019, *I racconti delle montagne neozelandesi. Miti, leggende e trasposizioni letterarie dei māori*, in Laura Bonato and Lia Zola (eds.), *Fantastiche montagne: Esseri e luoghi dell'immaginario nelle terre alte*. Franco-Angeli, Milan, 127-137.
- Dobrin Sidney I. 2021, *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*. Routledge, London and New York.
- Filipova Lenka 2022, *Ecocriticism and the Sense of Place*. Routledge, London and New York.
- Garrard Greg 2009, *Ian McEwan's Next Novel and the Future of Ecocriticism*. «Contemporary Literature», 50, 4, 695-720, <https://www.jstor.org/stable/40664393> [02/04/2023].
- Garrard Greg 2013, *Solar: Apocalypse Not*, in Sebastian Groes (ed.), *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*. Bloomsbury, London, 123-136.
- Ghosh Amitav 2017, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. University of Chicago Press, Chicago and London.
- Ghosh Amitav 2019, *Amitav Ghosh on "Gun Island" 2019 National Book Festival*. 1 September, <https://www.youtube.com/watch?v=A1ThLi0wkMw> [02/04/2023].
- Ghosh Amitav 2020, *Gun Island*. John Murray, London.
- Ghosh Amitav 2021, *The Nutmeg's Curse: Parables for a Planet in Crisis*. John Murray, London.

- Heaney Seamus 1987, *The Placeless Heaven: Another Look at Kavanagh*. «The Massachusetts Review», 28, 3, 371-380, <https://www.jstor.org/stable/25089881> [02/04/2023].
- Heaney Seamus 2006, *Clearances*, in *The Haw Lantern*. Faber and Faber, London, 26-34.
- Heaney Seamus 2014, *Seamus Heaney on Poetry – The New Yorker Festival*. 23 July, <https://www.youtube.com/watch?v=8HWurkQ1ao4> [02/04/2023].
- Hejnol Andreas 2017, *Ladders, Trees, Complexity, and Other Metaphors in Evolutionary Thinking*, in Anna Tsing et al. (eds.), *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 87-102.
- Herodotus 2003, *The Histories*, eng. tr. Aubrey De Séincourt. Penguin Books, London.
- Idrus Mohd Muzhafar and Mukahal Iyad 2021, “Doing” Ecocriticism: Oppressions of Nature and Animals in Philip Larkin’s Poetry. «Comparative Literature: East & West», 5, 1, 46-57, <https://doi.org/10.1080/25723618.2021.1943768> [02/04/2023].
- Iovino Serenella and Thiel Tamiko 2019, *The Reverse of the Sublime: Dilemmas (and Resources) of the Anthropocene Garden*. «RCC Perspectives», 3, 1-37, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26696727> [02/04/2023].
- Iovino Serenella 2020, *Ecologia letteraria: Una strategia di sopravvivenza*. Edizioni Ambiente, Milan.
- Larkin Philip 2003, *Collected Poems*, ed. Anthony Thwaite. Faber and Faber, London.

- MacNeice Louis 2007, *Selected Poems*, ed. Michael Longley. Faber and Faber, London.
- McEwan Ian 2004, *Enduring Love*. Vintage Books, London.
- McEwan Ian 2006, *Ian McEwan & Antony Gormley: A Conversation about Art and Nature*. «The Kenyon Review», 28, 1, 104-112, <https://www.jstor.org/stable/4338856> [02/04/2023].
- McEwan Ian 2020b, *Machines Like Me*. Anchor Books, New York.
- McEwan Ian 2022, *Lessons*. Jonathan Cape, London.
- Noonuccal Oodgeroo n.d., *Municipal Gum*. <https://allpoetry.com/Municipal-Gum> [02/04/2023].
- Popkin Gabriel 2017, *Cure Yourself of Tree Blindness*. «The New York Times», 26 August, <https://www.nytimes.com/2017/08/26/opinion/sunday/cure-yourself-of-tree-blindness.html> [02/04/2023].
- Ro Christine 2019, *Why 'Plant Blindness' Matters – and What You Can Do about It*. «BBC», 29 April, <https://www.bbc.com/future/article/20190425-plant-blindness-what-we-lose-with-nature-deficit-disorder> [02/04/2023].
- Roy Arundhati 2020, *Azadi: Freedom, Fascism, Fiction*. Haymarket Books, Chicago and Illinois.
- Roy Sumana 2021, *How I Became a Tree*. Yale University Press, New Haven and London.
- Shaw Kristian 2021, *Brexlit: British Literature and the European Project*. Bloomsbury, London.

Steger Jason and Adelaide 2008, *McEwan Goes Out on Limb for Tasmania's Trees*. «The Sydney Morning Herald», 4 March, <https://www.smh.com.au/environment/climate-change/mcewan-goes-out-on-limb-for-tasmanias-trees-20080514-2e33.html> [02/04/2023].

Wyndham Susan 2012, *Interview: Ian McEwan*. «The Sydney Morning Herald», 8 September, <https://www.smh.com.au/entertainment/books/interview-ian-mcewan-20120906-25faz.html> [02/04/2023].

Zalewski Daniel 2010, *Ian McEwan's Arctic Inspiration*. «The New Yorker», 16 March, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/ian-mcewans-arctic-inspiration> [02/04/2023].

**Ambigue fioriture:
la foresta, il fiume e i giacinti d'acqua
in *A Bend in the River* di V.S. Naipaul**

Nicoletta Brazzelli
(Università degli Studi di Milano)

Abstract

In *A Bend in the River* (1979) V.S. Naipaul rappresenta uno stato dell'Africa centrale che cerca vanamente di affrancarsi dal dominio coloniale. Il punto di vista è quello di Salim, un giovane che lascia la costa orientale per stabilirsi nel cuore del continente. Il senso di dislocazione del protagonista, acuito dai ripetuti tentativi di modernizzazione del paese perpetrati dal dittatore e conclusi con violenze e ribellioni, è accresciuto dalla presenza di alcuni elementi naturali. La foresta, il fiume non sono solo entità fortemente segnate dallo sfruttamento coloniale, come l'ecocritica contribuisce a evidenziare, ma anche strutture intertestuali e simboliche.

Parole chiave: Africa, fiume, foresta, V.S. Naipaul, postcolonialismo

Abstract

In *A Bend in the River* (1979) V.S. Naipaul depicts a central African state vainly trying to free itself from colonial rule. The focaliser is Salim, a young man who moves from the east coast to the heart of the continent. The protagonist's sense of dislocation, exacerbated by the violence and rebellions following the dictator's attempts to modernize the country, is also increased by some natural elements. Not only are the forest and the river natural entities strongly marked by colonial exploitation, as ecocriticism contributes to pointing out, but they are also intertextual and symbolic structures.

Key words: Africa, Forest, Postcolonialism, V.S. Naipaul, River



I do not know much about gods; but I think that the river
Is a strong brown god – sullen, untamed and intractable,
Patient to some degree, at first recognised as a frontier;
Useful, untrustworthy, as a conveyor of commerce;
Then only a problem confronting the builder of bridges.
(Eliot 2012, 126)

1. «The world is what it is»

Publicato nel 1979, *A Bend in the River*, «at once Naipaul's bleakest and most powerful work» (Khrisnan 2020, 139),¹ si apre con un motto: «The world is what it is. Men who are nothing, who allow themselves to become nothing, have no place in it» (Naipaul 2001, 3).² L'opera fa delle massime e delle citazioni, specialmente in latino, una lingua slegata dalle origini indiane-trinidadiane dell'autore, l'asse portante della narrazione, a sottolineare la ciclicità della storia. Le vicende storiche delineate da Naipaul sembrano ripetersi secondo uno schema circolare e si riconducono ai modelli della tradizione occidentale, pur situate in un ambito spazialmente e temporalmente diverso. Dal romanzo emerge chiaramente la grande amarezza dello scrittore naturalizzato britannico nei confronti dei contesti postcoloniali. Questa prospettiva caratterizza tutta la sua produzione letteraria, criticata come pericolosamente eurocentrica ma anche riconosciuta come essenziale per la comprensione della contemporaneità, come dimostra anche l'assegnazione del premio Nobel nel 2001.³

¹ «L'opera più cupa e più potente di Naipaul»: le traduzioni sono di chi scrive, quando non diversamente indicato.

² «Il mondo è quello che è, non c'è posto per le nullità, per chi permette a se stesso di diventare una nullità» (Naipaul 2017, 17).

³ Fra i critici della posizione di Naipaul vi sono intellettuali e scrittori come Edward Said, Salman Rushdie, Derek Walcott. La monografia più recente sullo scrittore è

V.S. Naipaul, nella sua costante ricerca di un'identità stabile e del successo letterario (Levy 2016), associa la sua patria, Trinidad, e più in generale i Caraibi, alla mancanza di una storia autonoma e al disordine, ossia all'impossibilità di riconoscervi linearità e progressione. La sua condizione di doppia alterità, come immigrato in Gran Bretagna e come membro di una comunità minoritaria (indiana) a Trinidad, è cruciale per la comprensione delle sue opere. Lo scrittore racconta il suo esilio perpetuo, sia dall'India che visiterà solo da adulto sia dalla comunità afro-caraibica in cui è cresciuto, ma che ha lasciato volontariamente diciottenne per raggiungere l'Inghilterra.

La convinzione su cui si fonda *A Bend in the River*, ambientato in un paese africano di recente indipendenza, è che il colonialismo, quando finisce, lascia un vuoto difficile da colmare, che conduce alla degenerazione politica e sociale. È interessante considerare il rapporto di Naipaul con l'Africa: pur non essendo il luogo d'origine dell'autore, né quello di arrivo, ma solo la meta di alcuni lunghi viaggi, il continente africano riveste un ruolo primario nei suoi scritti divenendo l'emblema del mondo sfigurato dalla colonizzazione, che anche dopo l'indipendenza non riesce a trovare una sua autonomia e una via stabile alla modernizzazione.⁴

Al centro della narrazione si colloca una figura migrante, che non si sente mai a casa in nessun luogo: Salim, musulmano di origine indiana, viaggia dalla costa occidentale dell'Africa verso l'interno con la sua Peugeot. Senza famiglia, riluttante a formarsene una, egli cerca di uscire dalla sua cerchia di appartenenza, dirigendosi verso una cittadina situata sulla

Khrianan (2020), preceduta da numerosi studi di notevole spessore, fra cui spiccano King (1993) e Mustafa (1995).

⁴ L'ultima opera di Naipaul, *The Mask of Africa* (2010), che suggella il suo percorso culturale e letterario, prende in considerazione gli effetti delle credenze religiose sullo sviluppo della civiltà in Africa. Samantrai (2000) si concentra sull'interpretazione dell'Africa da parte di Naipaul, mettendo in evidenza la transizione dalla visione coloniale a quella neocoloniale; entrambe sono fondate sul tropo del *bush* come emblema del primitivo: si tratta di un elemento vegetale dotato di implicazioni culturali e ideologiche.

curva di un fiume.⁵ Dopo aver rilevato il negozio dello zio Nazruddin, di cui è previsto che sposerà la figlia, e avviato la sua attività commerciale, il protagonista assiste all'avvento di un sanguinoso regime autoritario. La violenza che segna inesorabilmente la regione riguarda in maniera evidente anche l'ambiente e caratterizza il presente come ha contraddistinto il passato, perché il dominio europeo ha portato alla distruzione della natura oltre che delle popolazioni native.⁶

La sinergia fra postcolonialismo ed ecocritica (Huggan e Tiffin 2010) è particolarmente fruttuosa, perché le intersezioni fra queste due aree di ricerca contribuiscono a illuminare aspetti significativi di entrambe. Nell'ambito postcoloniale, la terra come entità fisica ma anche metaforica riveste un ruolo preponderante, mentre le geografie dell'appartenenza e della non appartenenza costituiscono ulteriori riferimenti materiali e figurativi. Come osservano DeLoughrey e Handley (2011), lo spazio è «saturated by traumas of conquest».⁷

Since it is the nature, so to speak, of colonial powers to suppress the history of their own violence, the land and even the ocean become all the more crucial as recuperative sites of postcolonial historiography (8).⁸

Emerge in questa prospettiva il concetto di “witnessing”, che ha una indubbia centralità nel progetto postcoloniale: per “riparare” i mali del

⁵ Anche i titoli delle due traduzioni italiane (1982 e 2017) sottolineano la centralità dell'elemento geografico.

⁶ Il riferimento essenziale in questo senso è Crosby (1986) che vede la colonizzazione della natura come un processo essenziale nell'espansione europea.

⁷ «Saturo dei traumi della conquista».

⁸ «Dal momento che è nella natura, per così dire, delle potenze coloniali sopprimere la storia delle violenze che esse hanno commesso, la terra e l'oceano diventano ancora più cruciali come spazi di recupero della storia postcoloniale».

passato coloniale, il soggetto decolonizzato deve diventare testimone diretto della distruzione economica, culturale e ambientale prodotta dal dominio imperiale (Craps 2013).

Il continente africano consente di esplorare la questione fondamentale del degrado ambientale, anche in virtù della sua presenza pervasiva nell'immaginario imperiale come luogo selvaggio e primitivo. Nel cosiddetto ordine neocoloniale tale rappresentazione trova altre configurazioni, tra cui l'immagine ricorrente del territorio come deposito di rifiuti o discarica. Nella scrittura coloniale sull'Africa l'ambiente viene ritratto come un puro stato di natura, per quanto minaccioso e pericoloso. Questo modello stereotipato del continente trascura del tutto le condizioni socio-storiche dei popoli africani e il loro effettivo legame con il contesto naturale (Iheka 2018, 13). I conflitti coloniali esacerbati dalla ricerca di risorse e di controllo politico hanno lasciato alcune parti del continente in uno stato di guerra permanente o comunque provate dalla lenta violenza degli scontri del passato (Nixon 2011). La guerra è certamente una conseguenza dell'ideologia colonialista e della politica di estrazione e appropriazione delle risorse africane, con indelebili conseguenze ecologiche per il continente.

In Naipaul il valore archetipico dell'Africa emerge con forza soprattutto in relazione alla mancata specificità geografica dell'ambientazione: la città fluviale, situata in un paese indefinito dell'Africa centrale, così come il fiume stesso, restano senza nome: il richiamo a *Heart of Darkness* (1899) di Joseph Conrad è evidente.⁹ Naipaul modella la sua narrazione basandosi sui principali tropi conradiani, e ricreando una versione del continente che, incapace di modernizzarsi, scivola indietro verso il caos primordiale e l'oscurità. Nel romanzo l'emblema della *Africanness* è Zabeth che riemerge

⁹ Il legame con Conrad è riconosciuto dallo stesso Naipaul: in particolare, *Conrad's Darkness and Mine* (1974) ricorda la scoperta del romanziere anglo-polacco da parte dello scrittore caraibico: «I found that Conrad – sixty years before, in the time of a great peace – had been everywhere before me» (170). «Mi resi conto che Conrad – sessant'anni prima, in un tempo di pace duratura, era stato ovunque prima di me».

sporadicamente dalla foresta, per svolgere la sua attività commerciale, e appare, nello stesso tempo, una creatura dotata di poteri magici: «Zabeth lived a purely African life; for her only Africa was real» (Naipaul 2001, 41).¹⁰ Coloro che incarnano la tradizione africana, secondo Naipaul, sono pericolosamente vicini alla natura, contrapposta al carattere artificiale della modernità.

Inoltre le «tides of history» associano il discorso sulla ciclicità della storia,¹¹ affrontato da Naipaul fin dall'inizio, al romanzo conradiano, che rivede nell'oscurità del presente il buio del passato, le fasi precedenti della storia e la sua impronta colonizzatrice, il dominio violento di popoli su altri popoli. In *Heart of Darkness* si ricorda che la stessa Gran Bretagna, artefice della colonizzazione dell'Africa, a sua volta era stata assoggettata dai Romani (Conrad 1999, 18) e dunque aveva subito lo stesso destino di subalternità prima di mettere in pratica a sua volta ambizioni imperiali. Le onde della storia seguono un ritmo incessante.

A Bend in the River è un romanzo che innesta ansie identitarie sulla complicata politica postcoloniale del continente africano, dove il succedersi di dittature e guerre civili dopo la disgregazione dell'imperialismo europeo ha generato situazioni molto diverse ma ugualmente dolorose.¹² Lo

¹⁰ «Zabeth conduceva una vita puramente africana; per lei solo l'Africa era reale» (Naipaul 2017, 54).

¹¹ «One tide of history – forgotten by us, living only in books by Europeans that I was yet to read – had brought us here. We had lived our lives in our way, done what we had to do, worshipped God and obeyed his commandments. Now – to echo Indar's words – another tide of history was coming to wash us away» (Naipaul 2001, 22). «Un flusso della storia – dimenticato e vivo unicamente nei libri degli europei che ancora dovevo leggere – ci aveva portati qui. Avevamo vissuto a modo nostro, fatto quello che dovevamo fare, venerato Dio e obbedito ai suoi comandamenti. Ora – per riprendere le parole di Indar – avevamo fatto il nostro tempo, e un nuovo flusso della storia stava per spazzarci via» (Naipaul 2017, 36).

¹² Alla base del romanzo si pone il lungo articolo *A New King for the Congo: Mobutu and the Nihilism of Africa* pubblicato su *The New York Review of Books* (1975): lo Zaire vi viene raffigurato come un paese destinato a tornare ciclicamente al *bush*. Cfr. Prescott (1984, 557).

sforzo di ricreare identità africane in una società plasmata dagli europei implica l'oscillazione fra ibridismo e mimetismo.¹³

Il romanzo propone, oltre a una visione assai amara della decolonizzazione, anche uno spazio testuale di critica contro il dominio occidentale. Nonostante la convinzione di non pochi studiosi che Naipaul si sia fatto portatore di una visione eurocentrica, *A Bend in the River* elabora un *counter discourse*:¹⁴ tale pratica comporta anche il riutilizzo dei testi della tradizione – *Heart of Darkness* in questo caso – e il loro scardinamento. La contronarrativa della diaspora include biografie interrotte e frammentate, come è il caso sia di Naipaul (e prima di Conrad) che di Salim.

Il fiume, corrispondente al Congo, a partire dal titolo e lungo l'intera narrazione fino all'epilogo, è cruciale – i termini chiave che lo definiscono si possono ricondurre ai concetti di mobilità e di mescolanza – così come il traghetto che approda in città e riparte di continuo, mettendo in contatto esperienze diverse e consentendo il trasporto delle persone e il flusso delle merci. Ma anche le immagini ricorrenti della foresta rimandano a Conrad, perché al suo interno si consumano violenze a non finire. Il vaporetto, il mezzo attraverso cui Marlow si era addentrato nel cuore delle tenebre, richiama l'imbarcazione con cui Salim alla fine lascia per sempre quel luogo.

Ripercorrendo la storia e la geografia del territorio (reale e fittizio) in cui il romanzo è collocato, si metterà dapprima in evidenza la natura ciclica ma anche stratificata e intertestuale della dimensione temporale. In seguito, la rappresentazione ambientale caratterizzata fondamentalmente dall'oscurità mostrerà l'ambiguità che segna il passaggio dalla dominazione coloniale al neocolonialismo in termini spaziali. Infine, ci si soffermerà

¹³ Teorizzati da Homi Bhabha (1994), l'ibridismo si configura come la condizione ineludibile della contemporaneità poiché implica l'intersezione delle culture, mentre il mimetismo comporta la parziale trasformazione del soggetto colonizzato attraverso l'imitazione del colonizzatore. L'identità africana collocata da Bhabha nel "terzo spazio" viene analizzata da Kalua (2009).

¹⁴ Tra le numerose definizioni di contronarrativa si veda quella di Ashcroft (2001, 33-34).

sulla funzione ambigua dei giacinti d'acqua: le fioriture di queste strutture vegetali creano reti che impediscono il movimento, per quanto la loro pericolosità si accompagni anche a un senso di bellezza, vitalità e utilità.

2. «To trample on the past»

«All that I know of our history and the history of the Indian Ocean I have got from books written by Europeans» (Naipaul 2001, 13):¹⁵ l'Africa appare senza storia nella prospettiva europea di cui Salim, che è africano, si fa ironicamente portatore. Nel romanzo la questione della storia viene presa in considerazione da punti di vista diversi. Infatti, dimenticare e calpestare il passato in nome del nuovo è l'imperativo dello stato africano in cui la vicenda è ambientata. Indar, l'amico di Salim che emigra a Londra, dice che è possibile farlo, ma è chiaro dall'intera narrazione che non è affatto così. Il passato si riverbera sul presente e determina il futuro.

A Bend in the River non ritrae solo la città sulla curva del fiume, ma, in un gioco di specchi, comprende anche proiezioni di altre entità storico-geografiche come Londra e l'antica Roma, ugualmente situate su corsi d'acqua imponenti. Il testo incorpora alcune citazioni e aforismi in latino, e dunque la connessione con l'antica Roma ne viene enfatizzata. E se Roma è la grande città del passato e Londra la grande città del presente, la città africana si configura come la metropoli del futuro. Il villaggio in cui Salim si stabilisce, determinato a cominciare una nuova vita, dapprima sembra minuscolo, come perso nella foresta, ma sta per rifiorire, trasformandosi in una grande città moderna e operosa, grazie soprattutto al movimento portato dal fiume. Salim, tuttavia, addentrandosi nella profondità del continente, nel cuore dell'Africa, si convince che non c'è che follia alla fine del suo percorso, nello stesso tempo geografico, storico e mentale.

¹⁵ «Tutto quello che so sulla nostra storia e sulla storia dell'Oceano Indiano l'ho appreso dai libri scritti dagli europei» (Naipaul 2017, 27).

Nella narrazione si possono rintracciare diverse reincarnazioni di Kurtz: se da una parte il Big Man può avere risonanze kurtziane per il suo ruolo, il potere violento che esercita e l'ambiguità della sua identità *in between* fra il mondo africano e quello europeo, la figura che più si avvicina al personaggio *gone native* di Conrad è Father Huismans, responsabile del liceo cittadino, europeo e cristiano, affascinato dalla cultura materiale africana al punto da collezionare maschere e opere intagliate: quando viene ucciso barbaramente durante una ribellione, la sua testa è impalata (e il dettaglio non può non ricordare *Heart of Darkness*), ma nessuno se ne cura, la vita degli altri procede senza alcun cambiamento. La figura di Huismans scompare prima dell'inizio della seconda parte, ma riaffiora nel corso della narrazione, anche alla fine del romanzo, quando Salim vede la statua di un africano al posto di quella di Stanley. Ferdinand, figlio di Zabeth, è il nuovo africano, che si è formato al liceo sulla cultura europea, ma vuole rimanere in Africa; tuttavia, egli non riesce a realizzare il suo potenziale come funzionario di governo perché la fragile pace stabilita dallo stato autoritario non regge, e di conseguenza non è in grado di fornire al paese la *leadership* di cui ha bisogno.

Il romanzo racconta una storia di vita postcoloniale in una città che è probabilmente Kisangani, a sua volta corrispondente alla Stanleyville coloniale. Tuttavia il punto di vista è quello europeo, anche se il protagonista e io narrante è un nativo della costa orientale di origine indiana; la sua buona conoscenza dell'inglese e la sua identità ibrida ma altolocata lo rendono simile agli europei. Educato alla British School, dove acquisisce il senso della storia, Salim non è mai fermo, è un uomo in costante movimento, tra la modernità e il primitivo: la ciclicità della violenza in Africa ribadisce che il continente ingloba dentro di sé distruzione e morte, ma anche la possibilità di rinnovamento. Salim interpreta il movimento storico sulla base dell'osservazione della natura e della lotta darwiniana per la sopravvivenza, come dimostra l'immagine emblematica delle formiche

all'inizio della seconda parte del romanzo: se una si ferma, il resto della colonna va avanti. Questo accade in Africa, dove è la natura a insegnare il modo di procedere, e non importano i singoli individui:

If you look at a column of ants on the march you will see that there are some who are stragglers or have lost their way. The column has no time for them; it goes on. Sometimes the stragglers die. But even this has no effect on the column. There is a little disturbance around the corpse, which is eventually carried off – and then it appears so light. And all the time the great busyness continues... (Naipaul 2001, 99).¹⁶

Bruce King (1993) osserva che il romanzo ha indubbiamente una dimensione realistica, ma anche metaforica: l'assenza dei nomi geografici lo rende rappresentativo della maggior parte delle nazioni precedentemente colonizzate che si trovano di fronte al dilemma di scegliere tra le novità del presente e il passato tradizionale (3). Tuttavia, il fatto che il paese sia francofono e che il Big Man assomigli a Mobutu rende facile associarlo allo Zaire, che diventa la quintessenza dell'Africa dopo la disintegrazione dell'ordine coloniale. Per Naipaul il disordine politico e sociale è il prodotto inevitabile dei movimenti di liberazione postimperiali. Fin dall'inizio viene notato che «The country, like others in Africa, had its troubles after independence», e che «Too many of the places on the way have closed down or are full of blood» (Naipaul 2001, 3).¹⁷ Sebbene il sistema coloniale pregresso sia la ragione principale dell'arretratezza degli stati dopo l'acqui-

¹⁶ «Se si osserva una colonna di formiche in marcia se ne vedranno alcune allontanarsi o perdersi. La colonna non ha tempo per loro, va avanti. Certe volte le formiche che si allontanano muoiono, ma neppure questo ha effetto sulla colonna. Si crea un po' di fermento intorno ai corpi, che alla fine vengono portati via – e sembrano leggerissimi. L'attività frenetica non si interrompe...» (Naipaul 2017, 111).

¹⁷ «Lì, come in altri paesi africani, dopo l'indipendenza c'erano stati dei disordini», «Lungo la via ci sono troppi luoghi abbandonati o macchiati di sangue» (Naipaul 2017, 17).

sizione dell'indipendenza, questa responsabilità viene respinta fin dall'inizio del romanzo. *L'incipit*, con la sua dimensione anti-evolutiva, riassume l'intera filosofia esistenziale che controlla il romanzo. Gli africani di Naipaul sono ossessionati dalla modernità e dalla sua tecnologia, che non producono, oppure rifiutano totalmente tutto ciò che risulta nuovo per loro. La contraddizione fra la cultura tradizionale, radicata nella vita del villaggio, e la moderna città occidentalizzata è particolarmente evidente. Da qui si possono comprendere le ricorrenti implicazioni tematiche e le immagini di mimetismo e distruzione: «The rage of the rebels was like a rage against metal, machinery, wires, everything that was not of the forest and Africa» (Naipaul 2001, 91).¹⁸ Il romanzo è incentrato sul conflitto fra tradizionalismo e occidentalismo; si tratta della stessa dinamica che ha generato molte delle contraddizioni caratteristiche delle società postcoloniali, che si manifestano nello scontro fra le categorie del moderno e del tradizionale, fra nuovi e vecchi modi di vivere, e quindi fra culture e valori occidentali e nativi. In risposta all'alienazione del passato coloniale e del presente neo-coloniale, nel paese ci si sforza di fare i conti con la storia, rivisitandola e reinterpretandola. Risulta interessante, a questo riguardo, il paradigma dello *urban uncanny* (Johnson 2010, 216) in cui il passato coloniale si insinua in termini spaziali, soprattutto a livello cittadino, ma anche in relazione alla natura circostante (il fiume, la foresta), in un contesto di oscurità, impotenza e orrore.¹⁹

Rompendo con il passato, il Big Man imita lo sfoggio di potere che vede in Occidente: il Dominio, tuttavia, è una grande truffa, un «hoax», ossia un inganno (Naipaul 2001, 119). Il presidente mantiene il suo potere

¹⁸ «La rabbia dei ribelli pareva rivolta contro il metallo, i macchinari, i cavi, tutto ciò che non proveniva dalla foresta o dall'Africa» (Naipaul 2017, 104).

¹⁹ Fra i romanzi che possono accostarsi a questa categoria, pur in una prospettiva diversa, si segnala *Harare North* (2009) di Brian Chikwava: lo scrittore originario dello Zimbabwe descrive l'esperienza fallimentare di migrazione verso una Londra (che chiama appunto Harare North) squallida e spettrale.

per mezzo di aerei europei e affiggendo gigantografie di se stesso stampate in Europa. Esperti europei ricostruiscono la città distrutta e persino mercenari europei soffocano la ribellione. In altre parole, senza l'Europa, il Big Man e l'Africa non sarebbero in grado di sopravvivere. Il Big Man è una caricatura, perché finge di far leva sui valori tradizionali nativi, ma li ridicolizza.

Raymond, il consigliere belga del Presidente, colui che scrive i suoi discorsi pubblici, è il personaggio che rappresenta l'ideale intellettuale europeo "africanista", capace di influenzare le opinioni del Big Man: «He had made Africa his subject. He had devoted his years to those boxes of documents in his study that I had heard about from Indar» (Naipaul 2001, 211).²⁰ Per questo l'Africa di Raymond e del Big Man è diversa da quella "reale" che il narratore conosce, cioè l'Africa del *bush*, della povertà e dell'ignoranza.

Yvette vive con il marito Raymond in Africa con l'aspettativa di un'esistenza eccitante, ma finisce per essere picchiata violentemente da Salim. La loro relazione è una metafora del rapporto tra l'Africa e l'Europa. Rifiutando Yvette come fattore esterno che lo aiuta a scoprire le sue potenzialità, Salim si rende conto che deve dipendere solo da se stesso per trovare la propria strada. La conclusione a cui giunge il protagonista, ovvero che gli africani non solo sono esiliati dal loro passato e dalla loro tradizione, ma sono anche esclusi dalla cultura scientifica e tecnologica, è totalmente nichilista. Né il nazionalismo africano, rappresentato dal Big Man, una figura assolutamente ridicola, né il tradizionalismo, incarnato dall'Esercito di Liberazione, hanno successo. Le popolazioni africane, con pochi valori culturali e senza capacità tecnologiche, non hanno altra via d'uscita che il mimetismo.

²⁰ «Aveva fatto dell'Africa la sua materia. Aveva passato anni sulle scatole di documenti che, da quanto mi aveva raccontato Indar, teneva nel suo studio» (Naipaul 2017, 218).

Nel Nuovo Dominio, espressione della mania di grandezza del dittatore, celebrazione di una modernità effimera, gli immensi edifici sembrano comunque piccoli, e la terra sulla quale sorgono appare una distesa ampia e oscura. Nel caos postcoloniale, la violenza sembra essere ovunque e appare anche strettamente legata alla foresta e al fiume: «The bush muffled the sound of murder, and the muddy rivers and lakes washed the blood away» (Naipaul 2001, 60).²¹ In un certo senso, scorrendo, le acque assumono un ruolo purificatore, lavando via il sangue, mentre la foresta assorbe i rumori della guerra. Allo scoppio dell'ennesima rivoluzione, Salim decide di andarsene. In questa precipitosa fuga finale, i giacinti d'acqua hanno un ruolo ambiguo, perché ritardano la partenza del traghetto, creando isole scure galleggianti sul fiume scuro, «dark floating islands on the dark river» (Naipaul 2001, 52) che impediscono al battello di procedere. Queste formazioni vegetali imprigionano chi vive sul fiume, e svolgono la funzione opposta rispetto al ruolo primario dei fiumi, ossia condurre altrove. Le infiorescenze proliferanti, come vedremo, esercitano un ruolo cruciale non solo in senso materiale, ma anche in una prospettiva simbolica e allegorica.

3. «In the darkness of river and forest»

Questo paese, non identificato ma nello stesso tempo ben riconoscibile, è sanguinario e privo di leggi, è il luogo del caos.²² Gli elementi naturali che lo caratterizzano sono il fiume e la foresta: in entrambi i casi, si tratta di ambienti ostili, e anche i giacinti, pur con la loro evidenza cromatica e la

²¹ «Il *bush* attutiva il rumore del massacro, e i fiumi e i laghi fangosi lavavano via il sangue» (Naipaul 2017, 73).

²² L'immagine stereotipata dell'Africa come *wilderness* e come disordine è ben spiegata in Caminero-Santangelo (2014, 13-14).

loro bellezza, diventano l'emblema dell'ostilità della natura. La crescita incontrollata dei giacinti, infatti, comporta una chiusura, poiché essi impediscono al fiume di essere un mezzo di passaggio.

Un esteso paesaggio di rovine domina la scena, particolarmente indicativo della distruzione materiale e culturale che caratterizza il territorio africano. La città è fantasmatica, soggetta a cicliche eruzioni di ribellioni e guerre civili: Salim si dichiara neutrale, spaventato ogni volta da entrambe le parti in lotta. Anche il lettore non capisce affatto perché a un certo punto infuria la (seconda) ribellione; in questo modo viene rappresentato il disordine incomprensibile che affligge le società postcoloniali.

Il negozio di Salim, del resto, riflette tutta l'Africa, caotica e confusa, equiparabile a un mare di cianfrusaglie inutili, di scarti senza valore:

My shop was a shambles. I had bolts of cloth and oil-cloth on the shelves, but most of the stock was spread out on the concrete floor. I sat on a desk in the middle of my concrete barn, facing the door, with a concrete pillar next to the desk giving me some feeling of being anchored in that sea of junk (Naipaul 2001, 45).²³

Anche Salim, come Indar, prova a migrare in Europa. A Londra appare scioccato perché la città è piena di arabi e di africani, e prova un forte senso di alienazione, di sradicamento, derivante dall'esperienza di vita in una comunità di migranti, esiliati in Inghilterra ma anche in Africa. Secondo il protagonista del romanzo: «Europe no longer ruled. But still it fed us in a hundred ways with its language» (Naipaul 2001, 268-269).²⁴ Salim è fortemente insoddisfatto sia della Gran Bretagna che dell'Africa.

²³ «Il negozio era un caos. Tenevo le pezze di stoffa e tela cerata sugli scaffali, ma la maggior parte della merce era sparsa per terra. Sedevo su una scrivania al centro del mio deposito in cemento, dirimpetto alla porta, con accanto un pilastro in cemento che mi faceva sentire ancorato, in quel mare di paccottiglia» (Naipaul 2017, 58).

²⁴ «L'Europa non dominava più. Ma ci nutriva ancora in centinaia di modi con la sua lingua» (Naipaul 2017, 273).

Prima di partire per l'Inghilterra, egli osserva i danni subiti dal territorio, depredato delle sue ricchezze naturali: «The hilly land had been scraped clean, cut up, eroded, exposed» (Naipaul 2001, 294).²⁵ Al ritorno, la rovina si materializza in un altro modo, perché la nazionalizzazione voluta dal nuovo Presidente gli sottrae il negozio: le attività commerciali individuali cessano per decreto e avviene la redistribuzione; allora il protagonista si dedica ad altre fonti di reddito: «And so I began to live dangerously. I began to deal in gold and ivory. I bought, stored, and sold» (Naipaul 2001, 303).²⁶ Si tratta di una chiara pratica neocoloniale che avvantaggia una *élite* a scapito della popolazione intera (Champion 2021, 213). Viene menzionata la risorsa coloniale per eccellenza, l'avorio, l'ennesimo retaggio conradiano, ma è presente anche il riferimento all'oro: il continente, per molti aspetti, resta ancora un luogo colmo di ricchezze da sfruttare.

In questa prospettiva, la lettura del romanzo può appoggiarsi anche al già citato concetto di «slow violence» di Robert Nixon (2011) perché non ci sono solo i momenti in cui sembra che il paese si affranchi dal dominio occidentale, ma si assiste anche a un lento e inesorabile perpetrarsi dell'ingiustizia a danno delle popolazioni native, in nome del guadagno che l'*élite* africana persegue.

Il luogo è soggetto a continui cambiamenti, anche se sembra immobile:

This piece of earth – how many changes had come to it! Forest at a bend in the river, a meeting place, an Arab settlement, a European outpost, a European suburb, a ruin like the ruin of a dead civilization, the glittering Domain of a new Africa, and now this» (Naipaul 2001, 306).²⁷

²⁵ «Le colline erano state raschiate, spaccate, erose, spogliate» (Naipaul 2017, 296).

²⁶ «Così cominciai a correre rischi, buttandomi nel commercio dell'oro e dell'avorio» (Naipaul 2017, 305).

²⁷ «Quante trasformazioni aveva subito quel pezzo di terra! Foresta su un'ansa del fiume, luogo di incontro, insediamento arabo, avamposto europeo, quartiere residenziale europeo, rovine simili a quelle di una civiltà estinta, Dominio scintillante della nuova Africa, e ora questo» (Naipaul 2017, 307).

È interessante notare come la foresta e il fiume abbiano favorito nel tempo insediamenti che costituiscono una sorta di cronotopo: nel passaggio da insediamento arabo ad avamposto europeo, fino alla reinvenzione nazionalista postimperiale, si assiste alla trasformazione ciclica in senso spazio-temporale. Ma l'idea di fondo resta la medesima: l'incertezza per il futuro è assoluta, si uccideranno sia i padroni che gli schiavi, entro un contesto incontrollabile di odio e vendetta.

Come si è già accennato, all'inizio della seconda parte, *The New Domain*, compare l'immagine iconica delle formiche, che corrisponde al motto che inaugura la prima parte. In una colonna di formiche, chi arranca viene abbandonato, ma questo non ha alcun effetto sulla colonna stessa: si lasciano indietro i cadaveri, comunque si siano prodotti, e si va avanti. Siamo in un luogo di violenza e sopraffazione che riguardano il presente e il passato.

Salim comunque è attratto e affascinato dalla bellezza del fiume e della foresta, che contrasta con la brutalità della depredazione e delle guerre sostanzialmente immotivate e pressoché continue. La foresta si configura anche come un luogo brulicante di presenze spettrali, di voci che risuonano da un passato lontano: «The bush was full of spirits; in the bush hovered all the protecting presences of a man's ancestors» (Naipaul 2001, 73).²⁸ Se da una parte la giungla è come rivitalizzata dalle figure degli antenati, dall'altra anche il fiume sembra vivo, subisce un processo di antropomorfizzazione, è una presenza pulsante, emette il suo rumore. L'elemento sonoro ha un ruolo importante in tutto il romanzo, assieme a quello visivo.

Il Nuovo Dominio comporta innanzitutto il disboscamento: esso sorge all'interno della maestosa vegetazione equatoriale arricchita dal corso del fiume, costituendone un elemento incongruo, e diventa emblematico del miracolo di una modernità sfacciata, che comprende anche,

²⁸ «Il *bush* pullulava di spiriti; nel *bush* si aggiravano le presenze protettrici degli antenati» (Naipaul 2017, 86).

nella descrizione che ne offre Naipaul, una persistente ironia su tutto ciò che è nuovo, ossia europeo, in Africa. Il *boom* economico comporta un'altra trasformazione del territorio, dopo quella innescata dallo sfruttamento coloniale, e non ne è troppo diversa. Il fiume è anche l'espressione del movimento, del cambiamento, della mobilità delle identità e della loro fluidità.²⁹ Esso invita alla mescolanza delle persone, alla comunicazione, eppure il suo flusso continuo è simbolo della dissoluzione della tradizione ad opera della modernizzazione.

Ad un certo punto Salim decide di «rejoin the world, to break out of the narrow geography of the town, to do my duty to those who depend on me» (Naipaul 2001, 266)³⁰ e di recarsi a Londra da Nazruddin. Quando, deluso, ritorna in Africa, sta per verificarsi un'altra ribellione contro il Big Man e la distruzione si avvicina. Il suo destino, però, è diverso da quello di un continente dove «nobody's going anywhere. We're all going to hell» e «nothing has any meaning» (Naipaul 2001, 319) perché «there is no place to go to» (Naipaul 2001, 320).³¹ Il mondo che Salim vede intorno a sé è costituito solo da sporcizia, cumuli di rifiuti che crescono di giorno in giorno, e da una generale mancanza di senso di responsabilità. Si tratta, a suo parere, di una nazione senza cultura, senza storia, corrotta, degenerata e irredimibile, di cui però fa parte.

È da notare che non si parla dei crimini e delle violenze commesse dal dominio belga, un periodo descritto invece come «the miraculous peace of colonial times».³² Non si parla del fatto che la modernità e il progresso dell'Europa hanno portato con sé il sangue e i cadaveri delle masse

²⁹ Un interessante discorso sul fiume tra non umano e visione indigena in ambito letterario è offerta da Prentice (2021).

³⁰ «Decisi di tornare nel mondo, di evadere dalla stretta geografia della città, di fare il mio dovere verso chi contava su di me» (Naipaul 2017, 270).

³¹ «Non c'è scampo. Ce ne andremo tutti all'inferno», «Niente ha più significato», «Non ci sono più posti dove andare» (Naipaul 2017, 321).

³² «La pace miracolosa del periodo coloniale» (Naipaul 2017, 52).

colonizzate. Questa scelta da parte dello scrittore è indubbiamente ironica. Ciò che rimane nell’Africa di Naipaul sono soltanto avidità e consumismo e identità culturali arretrate. Lo scrittore sembra offrire la visione di una società condannata, frammentata e priva di qualsiasi potenziale creativo, che non è in grado di governarsi da sola, e dunque dovrebbe essere controllata da un potere esterno. Naipaul in questo senso sarebbe il portavoce di una forma di neocolonialismo.³³ Tuttavia, occorre sottolineare l’atteggiamento ironico del personaggio principale, che viene suggerito attraverso gli espedienti narrativi utilizzati dallo scrittore.

A Bend in the River si apre, come si è visto, con una visione nichilista della storia, che trasmette l’idea della crescita e della decadenza e del fallimento di tutte le civiltà (Johnson 2010, 210). Durante la dominazione belga in città era stato eretto un monumento con la scritta latina «Miscerique probat populos et foedera jungi» (Naipaul 2001, 29),³⁴ ma Salim ne vede solo le rovine. La citazione, tratta dall’*Eneide* virgiliana, emblema della cultura occidentale, viene tuttavia lievemente cambiata nel contesto in cui appare, quanto basta per assumere un significato ambiguo, ossia: la mescolanza è un valore o è intollerabile? (Coovadia 2008, 2-3). L’iscrizione è associata agli ideali romani di governo e di dominio. Il suo prestigio è ampiamente riconosciuto da Ferdinand, uno degli uomini emergenti del paese, che indossa con orgoglio il motto della scuola «Semper aliquid novi» (Naipaul 2001, 40).³⁵ La citazione da Plinio il Vecchio è tronca, e si leggerebbe per intero «Ex Africa semper aliquid novi»:³⁶ essa viene ripresa di-

³³ In *Culture and Imperialism* (1993) Edward Said osserva che il fattore comune del colonialismo e del neocolonialismo, in quanto componenti dell’imperialismo, è la presunzione di superiorità del colonialista bianco / occidentale rispetto al colonizzato nero / nativo.

³⁴ «Cerca di mescolare i popoli e di unire alleanze».

³⁵ «Sempre qualcosa di nuovo».

³⁶ «Dall’Africa sempre qualcosa di nuovo».

rettamente da Ferdinand che si identifica in un uomo nuovo in un continente nuovo. Ma per Naipaul, che insiste sulla circolarità della storia africana, l'aforisma è indubbiamente ironico.

Come il liceo e la linea di battelli a vapore, i motti in latino, la «ruined cathedral, beautifully overgrown and looking antique, like something in Europe» (Naipaul 2001, 133),³⁷ i segni tangibili del colonialismo europeo hanno una loro grandezza; ma è la falsità di tale grandezza che alla fine predomina. Sebbene le vicende narrate si svolgano alla fine del periodo coloniale, l'Africa è raffigurata da Naipaul come un continente ancora sotto il peso del colonialismo. Raymond sembra intenzionato a decostruire la visione imperialista: il suo problema, tuttavia, è che è impotente, come uomo, come politico e come storico. Rintanato nel suo studio, attorniato da carte e documenti, troppo occupato per uscire nel mondo reale, abbandonato dal Big Man, tradito dalla moglie, Raymond è la figura perfetta dell'impotenza della costruzione occidentale della storia.

4. «The new thing in Africa»

Contribuiscono in maniera determinante alla rappresentazione ambivalente di Naipaul, nelle varie parti del romanzo, i giacinti d'acqua. Portatori di un linguaggio metaforico, essi alludono a un nuovo tipo di individuo africano che si è materializzato nel periodo successivo all'indipendenza e velocemente ha diffuso un'ideologia politica che molti nativi non hanno condiviso. Proprio come il giacinto d'acqua è diventato una minaccia per l'ecologia del fiume, invadendolo, i ribelli africani politicamente attivi sono diventati una minaccia per la città e per il paese.

³⁷ «La cattedrale in rovina, coperta da rampicanti che la rendevano bella e le davano un'aria antica, europea» (Naipaul 2017, 144).

Il titolo del romanzo non deriva semplicemente dall'ubicazione della città senza nome in cui si svolge la maggior parte dell'azione: il fiume, infatti, incarna il flusso, tortuoso, accidentato, incomprensibile della storia stessa. Il valore simbolico dell'immagine ricorrente del giacinto d'acqua rafforza questa idea. L'elemento vegetale "parla":

The hyacinths of the river, floating on: during the days of the rebellion they had spoken of blood; on heavy afternoons of heat and glitter they had spoken of experience without savour; white in moonlight, they had matched the mood of a particular evening. Now, lilac on bright green, they spoke of something over, other people moving on (Naipaul 2001, 183)³⁸

Un dettaglio è assolutamente rivelatore: nella lingua locale non esiste una parola per definirlo. La gente lo chiama «la novità del fiume»,³⁹ e lo considera un nemico, personificandolo:

The rapids made a constant, unchanging noise. The wayer hyacinths, «the new thing in the river», beginning so far away, in the centre of the continent bucked past in clumps and tangles and single vines, here almost at the end of their journey (Naipaul 2001, 293-294).⁴⁰

³⁸ «I giacinti galleggiavano sul fiume: nei giorni della ribellione avevano parlato di sangue; nei pomeriggi afosi e accecanti avevano parlato di esperienze insulse; bianchi sotto la luna si erano intonati all'atmosfera di una serata speciale. Ora, lilla su un verde brillante, parlavano di qualcosa che si era concluso, di altri che se n'erano andati» (Naipaul 2017, 191).

³⁹ «The new thing in the river» viene tradotto «i nuovi così del fiume» da Valeria Gattei (Naipaul 2017, 296).

⁴⁰ «Le rapide facevano un rumore costante, immutabile. I giacinti d'acqua, "i nuovi così del fiume" che venivano da lontano, dal centro del continente, scivolavano via veloci, ammassati, aggrovigliati o solitari, ormai quasi alla fine del loro viaggio» (Naipaul 2017, 296).

I rampicanti e le foglie gommose formano fitti grovigli di vegetazione che aderiscono alle rive del fiume, intasano le vie di comunicazione e crescono tanto velocemente che gli uomini non riescono a distruggerli con gli strumenti a loro disposizione:

Sailing up from the south, from beyond the bend in the river, were clumps of water hyacinths, dark floating islands on the dark river, bobbing over the rapids. It was as if rain and river were tearing away bush from the heart of the continent and floating it down to the ocean... But the water hyacinth was the fruit of the river alone. The tall lilac flower had appeared only few years before, and in the local language there was no word for it. The people still called it «the new thing» or «the new thing in the river», and to them it was another enemy. Its rubbery vines and leaves formed thick angles of vegetation that adhered to the river banks and clogged up waterways, it grew fast, faster than men could destroy it with the tools they had. The channels to the villages had to be constantly cleared. Night and day the water hyacinth floated up from the south, seeding itself as it travelled (Naipaul 2001, 52).⁴¹

L'infiorescenza dal tenue colore lilla che continua a galleggiare lungo il fiume, simbolo della novità della storia, del cambiamento che cresce e non si può fermare nonostante i goffi (e a volte pericolosi) tentativi umani di farlo è un vero e proprio *leitmotif* del romanzo.

⁴¹ «Da sud, da oltre l'ansa del fiume, salivano sempre grossi cespi di giacinti d'acqua, isole scure che galleggiavano sul fiume scuro e ballonzolavano sulle rapide. Era come se la pioggia e il fiume strappassero pezzi di *bush* dal cuore del continente e li trascinarono giù nell'oceano, a una distanza incalcolabile. Ma il giacinto d'acqua era un frutto solo del fiume. L'alto fiore lilla era comparso da pochi anni soltanto, e nella lingua locale non aveva ancora un nome. La gente continuava a chiamarlo "il nuovo coso" o "il nuovo coso del fiume" e lo considerava un nemico in più. Gli steli e le foglie, simili a gomma, formavano fitti grovigli di vegetazione che si attaccavano alle sponde del fiume e ostruivano i corsi d'acqua. Crescevano rapidamente, troppo rapidamente per la gente che cercava di distruggerli con gli strumenti di cui disponeva. I canali che portavano ai villaggi dovevano essere ripuliti di continuo. Giorno e notte il giacinto d'acqua saliva da sud galleggiando, e intanto proliferava» (Naipaul 2017, 64-65).

Il fiume, del resto, si configura come un vero e proprio deposito di memorie coloniali, perché l'acqua, che scorre perpetuamente, è anche memoria. Lo spazio fluviale, infatti, è stato complice del saccheggio sistematico messo in atto dai "pellegrini", dunque dai colonizzatori che hanno ammantato la loro avidità con il fardello dell'istruzione e dell'evangelizzazione (di cui Huismans è un ambiguo rappresentante). Il Congo mai nominato testimonia il passaggio, attraverso la devastazione, dall'imperialismo belga e più in generale europeo a quello degli africani stessi, che si sostituiscono ai dominatori di un tempo. Inoltre, il bacino del fiume rivela l'entità del disastro ecologico, perché è uno spazio distrutto dallo sfruttamento coloniale. Pensiamo anche all'avorio, la cui commercializzazione ha portato a un enorme vuoto all'interno del continente, quello stesso vuoto (*blank space*) che gli europei volevano colmare (con lo sfruttamento, la violenza e l'ideologia).

In conclusione, il fiume, e anche la foresta, gli elementi naturali che definiscono l'ambiente e rivelano con straordinaria efficacia il pensiero critico dell'autore (assai più complicato di una semplice approvazione dello sguardo europeo), delineano una contraddizione irrisolta fra l'aspetto ambientale ed ecologico e quello commerciale. Dunque essi stessi si configurano da una parte come emblemi della ciclicità della storia, dall'altra come simboli della resistenza contro il processo di mercificazione capitalistica. La resistenza postcoloniale, del resto, è anche testuale e intertestuale, come è evidente attraverso i costanti riferimenti conradiani, da interpretare, appunto, in senso critico.

Nell'epilogo i giacinti d'acqua ostruiscono il passaggio, ostacolano il movimento, bloccano il flusso dell'acqua:

Then there were gunshots, the searchlight was turned off; the barge was no longer to be seen, the steamer started up again and moved without lights down the river, away from the area of battle. The air would have been full

of moths and flying insects. The searchlight, while it was on, had shown thousands, white in the white light (Naipaul 2001, 326).⁴²

Gli insetti, sciame di falene e di mosche che il fascio di luce nell'oscurità mette in risalto, richiamano la battaglia imminente. Krishnan (2020) nota che in quest'ultimo passaggio la narrazione passa impercettibilmente dalla prima alla terza persona, e tale scelta autoriale implica che la sospensione finale è priva di emozione (155-156).

Tuttavia, i giacinti d'acqua sono citati in vari momenti della narrazione anche come simbolo della lotta per la sopravvivenza in un contesto di degrado ambientale causato dalle attività umane e commerciali. Salim vede i giacinti d'acqua impossessarsi del fiume, bloccando le imbarcazioni e impedendo la navigazione. Il fiore diventa così un'immagine potente del caos e del disordine dell'Africa postcoloniale, dove la mancanza di infrastrutture e di *governance* genera turbolenze politiche e sociali. Il protagonista si rende conto che i giacinti sono il segno dell'incuria e della cattiva gestione umana e si dispera per il futuro del suo paese, senza tuttavia trovare nessun'altra soluzione che la fuga. Nello stesso tempo, egli nota la resilienza e l'adattabilità delle persone, che usano i giacinti per creare zattere e utensili, dimostrando che, anche in mezzo alla crisi, resistono la speranza di sopravvivenza e la creatività. I giacinti d'acqua, in questo senso, rappresentano sia il problema che il potenziale di soluzione in un mondo contraddittorio ed elusivo, che reca su di sé i segni inequivocabili di un passato atroce.

⁴² «Poi ci furono degli spari. Il faro si spense; la chiatta non si vide più. Il battello riprese la navigazione verso valle a luci spente, allontanandosi dal luogo dove si era svolta la battaglia. L'aria doveva essere piena di falene e altri insetti. Il faro, quando era acceso, ne aveva mostrati migliaia, bianchi nella luce bianca» (Naipaul 2017, 327).

Bibliografia

- Ashcroft Bill 2001, *Postcolonial Transformation*. Routledge, London and New York.
- Bhabha Homi 1994, *The Location of Culture*. Routledge, London and New York.
- Caminero-Santangelo Byron 2014, *Different Shades of Green. African Literature, Environmental Justice, and Political Ecology*. University of Virginia Press, Charlottesville and London.
- Champion Giulia 2021, 'The River Has Been Put on Tap': *Decolonising Water and Historiography in V.S. Naipaul's A Bend in the River (1979) and Helon Habila's Oil on Water (2011)*. «Textus», 3, 205-227.
- Chikwava Brian 2009, *Harare North*. Jonathan Cape, London.
- Conrad Joseph 1999, *Heart of Darkness*, (1899). Penguin, London.
- Coovadia Imraan 2008, *Authority and Misquotation in V.S. Naipaul's A Bend in the River*. «Postcolonial Text», 4, 1, 1-12.
- Craps Stef 2013, *Postcolonial Witnessing. Trauma Out of Bounds*. Palgrave Macmillan, London and New York.
- Crosby Alfred W. 1986, *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge University Press, Cambridge.
- DeLoughrey Elizabeth and Handley George (eds.) 2011, *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*. Routledge, London.
- Eliot T.S. 2012, *La terra desolata, Quattro quartetti (The Waste Land, 1922; Four Quartets 1942)*, tr. it. Angelo Tonelli, introduzione di Czesław Miłosz. Feltrinelli, Milano.

- Haslam Thomas J. 2017, *The “Big Man” in V.S. Naipaul’s A Bend in the River*. «The Explicator», 75, 1, 47-51.
- Huggan Graham and Tiffin Helen 2010, *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. Routledge, London and New York.
- Iheka Cajetan 2018, *Naturalizing Africa: Ecological Violence, Agency, and Postcolonial Resistance in African Literature*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Johnson Erica L. 2010, ‘Provincializing Europe’: *The Postcolonial Urban Uncanny in V.S. Naipaul’s A Bend in the River*. «JNT: Journal of Narrative Theory», 40, 2, 209-230.
- Kalua Fetson 2009, *Homi Bhabha’ Third Space and African Identity*. «Journal of African Cultural Studies», 21, 1, 23-32.
- King Bruce 1993, *V.S. Naipaul*. Macmillan, Basingstroke.
- Krishnan Sanjay 2020, *V.S. Naipaul’s Journeys: from Periphery to Center*. Columbia University Press, New York.
- Levy Judith 2016, *V.S. Naipaul: Displacement and Autobiography*. Routledge, London and New York.
- Mustafa Fawzia 1995, *V.S. Naipaul*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Naipaul V.S. 1981, *A New King for the Congo: Mobutu and the Nihilism of Africa* (1975), in *The Return of Eva Perón with the Killings in Trinidad*. Vintage, New York, 183-219.
- Naipaul V.S. 1982, *Alla curva del fiume*, tr. it. Demetrio Vittorini, postfazione di Claudio Gorlier. Rizzoli, Milano.
- Naipaul V.S. 2001, *A Bend in the River* (1979). Picador, London.

- Naipaul V.S. 2004, *Conrad's Darkness and Mine*, (1974), in *Literary Occasions. Essays*. Vintage, New York, 162-173.
- Naipaul V.S. 2010, *The Mask of Africa: Glimpses of African Beliefs*. Alfred A. Knopf, New York.
- Naipaul V.S. 2017, *Sull'ansa del fiume*, tr. it Valeria Gattei. Adelphi, Milano.
- Nixon Rob 2011, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London.
- Prentice Chris 2021, *River Writing. Culture, Law and Poetics*, in MacDougall Russell, Ryan John C. and Reynolds Pauline (eds.), *Postcolonial Literatures of Climate Change*. Brill, Leiden and Boston, 93-119.
- Prescott Lynda 1984, *Past and Present Darkness: Sources for V.S. Naipaul's A Bend in the River*. «Modern Fiction Studies», 30, 3, 547-559.
- Said Edward 1993, *Culture and Imperialism*. Chatto & Windus, London.
- Samantrai Ranu 2000, *Claiming the Burden: Naipaul's Africa*. «Research in African Literatures», 31, 1, 50-62.

Fino alla fine del mondo
A proposito delle metamorfosi dell'ambiente
nel *Fallmeister* di Christoph Ransmayr

Micaela Latini
(Università di Ferrara)

Abstract

Il contributo affronta (anche in chiave etica) la questione del rapporto tra umanità e natura in Ransmayr, a partire dal suo romanzo *Der Fallmeister* (2021). Al centro di questo scritto è infatti non solo la cascata come flusso di acqua, ma anche la caduta (*Fall*), che nel disegno distopico dell'autore coinvolge, stravolge, l'umanità. Per Ransmayr, l'identità individuale è inscindibilmente connessa alla partecipazione alla struttura originaria di un co-esserci. Per questo motivo la storia (della propria comunità, della propria città, del proprio stato, del proprio continente) non è solo dietro le quinte, ma è anche davanti ai nostri occhi. Ovvero: ci riguarda.

Parole chiave: umanità, mondo, apocalissi, guerra

Abstract

This contribution addresses (also from an ethical perspective) the question of the relationship between humanity and nature in Ransmayr's works, starting with his novel *Der Fallmeister* (2021). At the centre of this novel is in fact not only the waterfall as a flow of water, but also the fall (*Fall*) that in the author's dystopian design involves, or rather disrupts, humanity. According to Ransmayr, individual identity is inseparably connected to participation in the original structure of a *mit-Dasein*. This is why history (of one's own community, one's own city, one's own state, one's own continent) is not only behind the scenes, but is also in front of our eyes and does concern us.

Keywords: Humankind, World, Apocalypse, War

§

1. Modi di uccidere

Il rapporto tra uomo e natura è sempre centrale nell'opera letteraria di Christoph Ransmayr, classe 1954, e noto soprattutto per il suo romanzo capolavoro *Die letzte Welt* (*Il mondo estremo*, 1982). Come un sensibilissimo sismografo, l'autore austriaco registra – oltre all'impatto degli eventi storici (rivolte, sfruttamento economico, guerre) nel mondo – anche l'effetto delle sciagure naturali (cambiamenti climatici, terremoti, *tsunami*, inondazioni, eruzioni vulcaniche). Nei suoi “paesaggi senza uomini” vengono infatti descritte situazioni estreme (e forse per questo ancora più vere), atmosfere pregne di una calura totale o attanagliate dal gelo polare, alluvioni, carestie e desertificazioni (Wagner-Egelhaaf 1993). I due opposti climatici del grande caldo e del gelo estremo costituiscono infatti le coordinate del romanzo di Ransmayr (Carr 2021), un'opera che attinge a pieno dal bacino geo-politico, dai tanti viaggi nel mondo che lo scrittore ha condotto come autore di *reportages* fino al 1982 (cioè fino alla pubblicazione del romanzo). Gli scenari aperti dalle pagine di Ransmayr sono “non luoghi”, paesaggi post-apocalittici, disabitati dagli uomini, o palchi testimoni dell'inabissarsi dell'umano (Dorowin 2012, Kovář 2003). L'apocalissi che viene descritta non coincide tuttavia con la fine, ma con l'inizio del periodo della fine (Langer e Mittermayer 2009, 10-19).¹

Il mio contributo intende affrontare la questione del rapporto tra umanità e natura in Ransmayr a partire dal suo recente romanzo *Der Fallmeister. Eine kurze Geschichte vom Töten* (2021), da una prospettiva legata all'ambito etico. Il titolo italiano, *Il maestro della cascata* (2022), perde inevitabilmente la pregnanza del doppio senso tedesco, accentuato dal sottotitolo che la casa editrice Feltrinelli ha ommesso: *una breve storia dell'uccidere*. Al centro di questo scritto è infatti non solo la “cascata” come flusso di acqua,

¹ Si potrebbe utilizzare in questo caso il chiasmo *Endzeit* e *Zeitende* teorizzato da Günther Anders (1972).

ma anche la “caduta” (*Fall*), che nel disegno distopico dell’autore coinvolge, stravolge, l’umanità. Il maestro della cascata è anche un maestro della “caduta”, un artefice della fine, abile ad uccidere l’altro anche laddove si tratta del suo più prossimo, senza capire che annientare il prossimo significa dare scacco matto a se stesso.

In realtà la vera protagonista del romanzo è l’acqua, un elemento centrale e ricorrente nell’opera di Ransmayr (Dorowin 2021). Basta pensare a uno dei suoi primissimi romanzi: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (*Gli orrori del ghiaccio e delle tenebre*) del 1984, che rileggeva l’imperial-regia spedizione nei mari del Nord degli anni 1872-74, guidata dall’ufficiale della marina Carl Weyprecht e dall’ufficiale di terra e cartografo Julius von Payer (Latini 2018; Scuderi 2015). Qui però le quinte sono quelle del cambiamento climatico, come trasformazione ormai compiuta e irreversibile, che ha ridotto il mondo in frantumi e che porta la vita umana incontro alla distruzione. L’acqua, strabordante per l’innalzamento dei mari, ha sommerso l’intero continente europeo, inabissando chilometri e chilometri di terra.

Tra i tanti esempi leggiamo dalle pagine di *Der Fallmeister*:

Cherso war bis zu den Schmelzwassersintfluten nach der letzten Eiszeit der Gipfel eines durch fruchtbare Täler mit dem Festland verbundenen Gebirgszuges gewesen und erst durch die Erwärmung des Kontinents mit vielen anderen Bergen und Höhenzügen Teil eines “umbrandeten Archipels geworden. Mit dem kommenden und weiteren, immer weiteren Anstieg der Meeresflut würde diese Insel wieder zu einem unterseeischen Berg werden, auf dessen Steilhänge und Felswände von Delphinen gejagte Fischschwärme ihre Schatten warfen (Ransmayr 2021, 202-203).²

² «Fino all’ultima era glaciale e prima delle inondazioni causate dalle acque dei disgeli, Cherso era stata la vetta di una catena di montagne collegata da fertili valli alla terraferma, e solo dopo il riscaldamento del continente, era diventata, con molte altre montagne e catene montuose, parte di un arcipelago battuto dalle onde. Con il prossimo e

O anche:

Vielleicht [...] sei die Flut ja die einzige und wirksamste Reaktion der Meeresnatur, die nun nur noch Inseln aus dem Wasser ragen ließ, wo früher U-Bahnen, Wohntürme und Flughäfen die maritime Wildnis versiegelt hätten (Ransmayr 2021, 160).³

L'umanità di Ransmayr si è vista costretta ad abitare una nuova "forma di vita", nel cosiddetto "mondo di sopra", ovvero in edifici che, costruiti sulle rovine della terra sprofondata (carcasse negli abissi), sembrano "palchi sull'acqua".

2. L'io irretito

Lo scenario apocalittico tratteggiato da Ransmayr nel suo romanzo è quello dell'Europa in un futuro non troppo lontano, sconvolta da guerre civili e intercontinentali per l'appannaggio dell'acqua. Il continente è suddiviso in piccoli stati, con popoli disgregati in ordini e stirpi, in comunità chiuse come monadi allo scopo di preservare la propria presunta superiorità etnica e di restaurare i lustri del proprio passato glorioso. Si tratta di un periodo di feroci rivendicazioni, di nazionalismi, insomma di esclusione ed espulsione dello straniero, dell'Altro, e di conservazione del proprio (il riferimento all'incesto va letto proprio in questa direzione). Al contempo, la mano dell'uomo sulla terra ha portato a esiti catastrofici. Se da un lato, nei sanguinosi anni precedenti, lo scioglimento dei ghiacciai e del ghiaccio

futuro innalzarsi del livello delle acque quell'isola si sarebbe trasformata in una montagna sottomarina, sui cui ripidi pendii e pareti di roccia i banchi di pesci cacciati dai delfini avrebbero gettato le loro ombre» (Ransmayr 2022, 145).

³ «Forse [...] il crescere delle acque era l'unica e più efficace reazione disposta dalla natura del mare che lasciava emergere dall'acqua solo isole là dove un tempo metropolitane, alti edifici metropolitani e aeroporti facevano da barriere contro la vastità selvaggia del mare» (Ransmayr 2022, 114).

polare aveva fornito una rilevante riserva d'acqua, dall'altro lato l'inquinamento causato da veleni industriali e provenienti dalla civilizzazione aveva contaminato addirittura le falde acquifere preistoriche e quelle ancora più antiche. Di qui si assiste a una drammatica penuria di acqua potabile o resa tale, diventata l'elemento più prezioso (Ransmayr 2021, 48-49).

Nel nuovo assetto geo-politico, le potenze vincitrici sono evidentemente quelle che possiedono e gestiscono i flussi dell'acqua. Questa non è più bene comune, ma è caduta in mano a cartelli criminali che hanno depauperato l'umanità, e che ora la sorvegliano e la puniscono in una sorta di sistema totalitario.

L'Io narrante (senza nome) del romanzo è un ingegnere idraulico che, sulle rive del Rio Xingu in Brasile, dove lavora, viene raggiunto dalla notizia della scomparsa del padre, il cosiddetto "Fallmeister" di una contea di nome Bandom del "Vecchio Continente" (in filigrana si legga: Mitteleuropa), attraversata dal Fiume Bianco (leggi: il Danubio). Il padre viene ritratto come un uomo dalla personalità profondamente scissa, la cui fisionomia ricorda per alcuni tratti la figura di Hauke, il protagonista del racconto di Theodor Storm *Der Schimmelreiter* (*Il cavaliere del cavallo bianco*, 1888), anche lui sovrintendente a una diga, e dall'altro il Comandante nel racconto *In der Strafkolonie* (*Nella colonia penale*, 1914) di Franz Kafka. In un passato glorioso l'impiego del padre dell'Io-narrante era quello di sorvegliare e governare la chiusa di un sistema di canali, usato proprio per evitare i precipizi della cascata. Da diverso tempo, ormai, il sistema di canali era diventato un'attrazione turistica del luogo, e il suo compito era diventato totalmente accessorio, come quello di una rotella superflua di una grande macchina. Attingendo dai suoi ricordi d'infanzia, quando la trasformazione era già avvenuta, l'Io-narrante descrive gli spettacoli con robot in costume che ripetono i movimenti degli operai di un tempo e le opere memoriali messe in scena per presentare una "memoria trasfigurata":

Was wir von der Oberwelt zu sehen bekamen, flakkerte vor allem über unsere Bildschirme oder erschien in Gestalt von Touristen, die mit vom Wasserstaub beschlagenen Ferngläsern und Digitalkameras die Schleusentore am Großen Fall von hölzernen Aussichtsplattformen und filigranen Hängebrücken aus bestaunten (Ransmayr 2021, 97-98).⁴

Nel corso dell'anno precedente alla narrazione dei fatti, il padre dell'Io-narrante era passato alle cronache locali perché in un giorno primaverile – non a caso il giorno di San Giovanni Nepomuceno, morto per annegamento – aveva involontariamente provocato una tragedia in cui avevano perso la vita cinque persone, precipitate nella grande cascata del Fiume Bianco. Ma alcuni dettagli spingono la ricostruzione del protagonista in un'altra direzione: il padre non sarebbe stato vittima del fato, bensì avrebbe agito come uno spietato e crudele assassino (Naqvi 2007). Attanagliato dal senso di frustrazione dato dalla consapevolezza di essersi ridotto a rotella di un ingranaggio per turisti, il “maestro della cascata” (come amava farsi chiamare per difendere il suo vecchio statuto), secondo un diabolico disegno di riappropriazione di dignità, avrebbe manovrato le paratie della chiusa, provocando volontariamente la caduta di cinque persone nelle acque del fiume (De Villa 2022).⁵

⁴ «Quel che riuscivamo a vedere del mondo di sopra tremolava soprattutto sui nostri schermi, o appariva sotto forma di turisti che su piattaforme panoramiche e ponti di corda sospesi, muniti di cannocchiali appannati dal pulviscolo acqueo e con fotocamere digitali osservavano a bocca aperta le chiuse della Grande Cascata» (Ransmayr 2022, 72).

⁵ Interessanti potrebbero rivelarsi i punti di contatto con il romanzo dal titolo *Eistau* (2011) dello scrittore pluripremiato di lingua tedesca e di origine bulgara Ilija Trojanow (1964). A portare sul banco degli imputati l'umanità è qui il protagonista, di nome Zeno Hintermeier. In qualità di glaciologo e direttore di spedizione nelle crociere in Antartide, egli diventa il testimone principale della distruzione ambientale dovuta al cinismo criminale dell'industria turistica. All'interno della trama di *Eistau*, l'Antartide, in passato conquista di esploratori temerari, può essere visitato da chiunque, anche da semplici pensionati, grazie a tecniche di navigazione innovative. Nel romanzo di Trojanow, la descrizione del senso di desolazione malinconica suscitato dallo scioglimento dei ghiacciai non solo conferisce maggior carica emotiva alla scoperta di “scomode verità”, ma

Al fine di assemblare tutti i pezzi del *puzzle* e far luce sulla figura e sulle responsabilità del padre – che così appunto diventa un caso (ancora: *Fall*) –, il protagonista del romanzo si spinge in un viaggio di ritorno a casa, che assume anche i tratti irrequieti di un viaggio all'indietro nella storia della propria famiglia. È in opera un movimento “fluviale” o fluttuante della memoria, in cui i ricordi emergono e spariscono, affiorano e si perdono, si sovrappongono e si annullano in una serie di continue metamorfosi. Ma, come sempre in Ransmayr, il viaggio non ha come meta un luogo, bensì una persona; è un percorso al termine di noi stessi. Di qui la ricerca del passato si rivela come una indagine sul proprio sé, da intendersi come nodo, come una rete di relazioni parentali, in cui il filo del proprio destino s'intreccia – talvolta intricandosi in “nodi memoriali” – con quello del padre, della madre, Jana, e della sorella dalle “ossa di vetro” Mira.

Alla base della ricostruzione di Ransmayr è la convinzione che il presente non sia una monade isolata, e che il tessuto dell'esistenza sia attraversato dal passato, dai ricordi del “mondo di ieri”. Per questa ragione la narrazione necessariamente deve tenere conto delle interruzioni, dei silenzi, delle inversioni. Un esempio calzante di questa poetica è offerto dalla figura geometrica del fiume Tonlé Sap, in Cambogia, presente in questo romanzo, ma anche in una delle tessere del reportage di viaggio che si intitola *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012, *Atlante di un uomo irrequieto*), dove si legge:

svolge anche la funzione di grimaldello in una critica dell'ignoranza umana nei confronti del cambiamento climatico. A rappresentare questa forma di “analfabetismo emotivo” sono i turisti a bordo della nave da crociera che non mostrano alcuna forma di rispetto per la natura che pure sono andati a visitare. Per questa ragione, il protagonista Zeno condanna i passeggeri attuando un piano (auto)distruttivo: si getta dalla nave, abbandonando gli ospiti dell'imbarcazione a un tragico destino.

Es ist ein von Strudeln und Kehrwasserwirbeln zerfurchtes Kreuz, in dem sich der Tonle Sap, der einzige Strom der Welt, der seinen Lauf im Rhythmus der Jahreszeiten umkehrt, nahezu lautlos verliert (Ransmayr 2012, 172).⁶

Il fiume – è bene precisarlo – è un affluente del Mekong, la cui acqua durante la stagione delle piogge e a causa dei monsoni aumenta in modo spropositato. Di conseguenza l'acqua del Mekong si trasforma in una sorta di diga per il Tonlé Sap, e questo fenomeno spinge la corrente dell'affluente a fare una sorta di inversione e a ripercorrere la tratta in senso inverso. Ma, accidentalmente, quest'immagine rimanda a un misfatto, ovvero a quanto accade nelle epoche che vivono momenti apocalittici segnati dal tentativo forzato di ripristinare un tempo ritenuto glorioso. Non è un caso che la penna visionaria di Ransmayr richiami le vicende storiche dei Khmer Rossi in Cambogia, e il tentativo di riportare quella nazione a un remoto passato.

L'inversione del proprio corso è appannaggio del fiume, o al massimo degli dèi, ma non degli uomini:

Selbst Ströme, die ihre Fließrichtung umkehren und sich wieder ihren Quellgebieten zuwenden konnten, waren bloß eine Erinnerung daran, daß, was ihnen möglich war, bestenfalls noch Göttern offenstand, die über den Wechsel von Regen- und Trockenzeiten geboten, aber niemals den Menschen. Versuchten Sterbliche den Lauf der Zeit dennoch umzukehren, um zu Asche zerfallene Glorie neu zu entflammen, und verletzten dabei die Gesetze der Zeit, verwandelten sie sich in Mörder. Dann wurden selbst Koseworte zu Flüchen, ja Todesurteilen. Und Wasser zu Blut (Ransmayr 2021, 122-123).⁷

⁶ «È un incrocio solcato da gorghi e mulinelli, nel quale il Tonlé Sap, l'unico fiume al mondo che inverte il corso al ritmo delle stagioni, si perde quasi silenziosamente» (Ransmayr 2019, 142).

⁷ «Persino i fiumi che invertivano il corso e potevano tornare a rivolgersi alle loro sorgenti erano un semplice monito del fatto che ormai quanto era possibile a loro non lo

È così che il padre dell'anonimo Io-narrante subisce una metamorfosi, e da uomo affettuoso si trasforma in un assassino. È come se la sua griglia posturale fosse composta di quel miscuglio grigio di argilla, sabbia e fango alluvionale che si trovava nella insenatura dell'isola, e che con un po' di abilità si poteva trasformare in quasi ogni forma della fantasia (Ransmayr 2022, 45).

La prima frase del romanzo lo segnala chiaramente e nettamente: «Mio padre ha ucciso cinque persone» (Ransmayr 2022, 7). La netta sentenza del figlio ricorda un passo di Thomas Bernhard, in cui Reger, il protagonista di *Antichi Maestri*, segnala come nella sua fisionomia sia precipitata la storia precedente, ovvero, per così dire, la colpa dei padri: «Alles in allem bin ich aus einer durchaus interessanten Mischung, sozusagen ein Querschnitt durch alles bin ich» (Bernhard 1985, 66).⁸ L'ossessione è quella della identificazione con tutti, con milioni di uomini, con la propria origine. Parole che riecheggiano quelle del Principe Saurau in *Perturbamento* (*Verstörung*): «insgesamt sehe ich alle als durch mich, und mir kommt eine ungeheuerere Konstellation, eine, möglicherweise die Fürchterlichkeit überhaupt zu Bewußtsein: ich bin der Vater!» (Bernhard 1974, 115).⁹

Non c'è dubbio: Ransmayr riflette in queste pagine sulla *Gestaltlosigkeit* dell'uomo, che fluttua in un costante pendolarismo di estremi tra

era affatto agli esseri umani, ma si trovava tutt'al più alla portata degli dei, i quali governavano l'alternarsi delle stagioni piovose e asciutte.

E se, nonostante ciò, i mortali cercavano di invertire il corso del tempo per riaccendere una gloria già ridotta in cenere, e nel farlo violavano le leggi del tempo, si trasformavano in assassini. Allora le stesse parole affettuose diventavano bestemmie, persino condanne a morte. E l'acqua diventava sangue» (Ransmayr 2022, 89).

⁸ «io sono il risultato di un miscuglio davvero interessante, sono, per così dire, una sezione trasversale di tutto» (Bernhard 1995, 63-64).

⁹ «li vedo tutti insieme come se li vedessi attraverso di me, e all'improvviso mi viene in mente una mostruosa costellazione, qualcosa di tremendo, forse la cosa più tremenda che esista: io sono il padre!» (Bernhard 1991, 133).

eroismo e bestialità, che si sente reso estraneo a se stesso, sopraffatto dalla disumanità che alberga nell'umano. Si legge nel romanzo:

Wie dünn, möglicherweise bloß hauchzart, war die Membran, die das Innerste eines friedlichen, Musik und Malerei und dazu Süßigkeiten, seine Kinder oder wenigstens sein Vieh liebenden Menschen von einer tief in ihm kauern den Bestie trennte? Und was mußte geschehen, um diese Membran zu zerreißen, die Bestie aufzuscheuchen und einander völlig entgegengesetzte Möglichkeiten einer menschlichen Existenz wie in einem Kehrwasserwirbel ineinanderstürzen zu lassen? (Ransmayr 2021, 82).¹⁰

La membrana che separa la figura del padre da quella dell'assassino è destinata a lacerarsi quando «ein von der Vergangenheit [...] von der Gegenwart ab- und einer Umkehr der Zeit [...] zuwandte» (Ransmayr 2021, 85).¹¹ Una trasformazione che gli astanti vedono, ma non comprendono affatto: «kein Unglück, keine Katastrophe, sondern das Drama, in dem ein Mensch sich gegen alle Regungen des Mitleids und Mitgeföhls wandte, um einen anderen zu töten»¹² (Ransmayr 2021, 69). Se il padre è l'assassino, autore dell'omicidio di almeno cinque persone, lo è nel senso della "banalità del male". Come la maggior parte degli assassini – scrive Ransmayr – ha ucciso a distanza, senza toccare le sue vittime, senza guardarle negli occhi. Ha prodotto la morte, manovrando magistralmente «una serie di

¹⁰ «Quant'era sottile, forse non più di un velo, la membrana che separava la parte più intima di un individuo pacifico, uno che amava la musica e la pittura e anche i dolci, i propri figli o almeno i propri animali, dalla bestia in agguato dentro di lui? E cosa doveva succedere perché la membrana venisse strappata, si spaventasse la bestia e le possibilità diametralmente opposte di un'esistenza umana si rovesciassero l'una sull'altra in un vortice di acque rifluenti?» (Ransmayr 2022, 62).

¹¹ «una persona posseduta dal passato [...] distoglie il suo sguardo dal presente per affidarlo a una possibile inversione dei tempi» (Ransmayr 2022, 64).

¹² «nessuna sventura, nessuna catastrofe, ma il dramma di un uomo che si rivolta contro tutti gli impulsi della compassione e dell'empatia per ammazzarne un altro» (Ransmayr 2022, 52).

lucenti argani di acciai» («eine Reihe blanker Stahlwinden»), l'inondazione di un passaggio per barche che serviva alla navigazione fluviale (cfr. Ransmayr 2021, 69).

3. Una cattedrale inabissata

Lo sforzo letterario di Ransmayr non è solo volto a individuare la colpa dell'Occidente, e dell'Europa in particolare – i crimini legati al capitalismo finanziario, le devastazioni proprie del colonialismo europeo (Ransmayr 2022, 141), le politiche adottate verso i flussi di profughi prodotti da guerre e indigenze, le speculazioni ardite –, ma piuttosto è teso a cercare di comprendere come l'umanità sia riuscita a spingersi e a spingere il proprio mondo sull'orlo dell'abisso. Se è vero che, marciando sotto la bandiera del progresso (o meglio: del consumo, del fatturato, e dell'usura), l'umanità si è macchiata di una serie di crimini, resta da chiedersi: ma quale umanità è la protagonista di queste opere? Un'umanità distruttiva e insieme autodistruttiva, la quale subisce e condivide il vortice di violenza.

Per Ransmayr, l'identità individuale è inscindibilmente connessa alla partecipazione alla struttura originaria di un co-esserci (*Mitsein*), fondato su un reciproco co-irretimento (*Mitverstrickung*). In altre parole il compito dello scrittore è quello di far vedere come ogni singola storia sia fondata su una trama di storie condivise, e affondi le sue radici in un humus originario di relazioni. In questo senso, allora, la singola persona è in qualche modo un precipitato della comunità e della storia a cui appartiene. Il che significa che la storia (della propria comunità, della propria città, del proprio stato, del proprio continente e così via) non è solo “dietro” le quinte, ma è anche “davanti” alle quinte, davanti ai nostri occhi: una sorta di palco sull'abisso. Tuttavia, non si tratta di un “naufragio con spettatore”, per evocare le note tesi di Hans Blumenberg, dal momento che il palco stesso

appartiene alla corrente delle acque e alla loro violenza. Per usare un’immagine ricorrente nel romanzo dello stesso Ransmayr, è lo “sguardo-at-traverso” di un insetto intrappolato nell’ambra.

In questa atmosfera di rovine da “dopo-catastrofe”, l’Europa profilata da Ransmayr è un paese straniato, tormentato dalla paura del suo tramonto, ma ancorato all’idea della sopravvivenza, del futuro di una società e di una stirpe: «Europa, Asien, Amerika, Australien, Grönland und wie immer die kurzlebigen Namen dieser Erdteile lauteten, drifteten in diesem Prozeß wie Flöße auseinander, zerbarsten» (Ransmayr, 2021, 190).¹³

Si tratta allora di un continente che porta con sé, come traccia (*Nachleben*) del passato, il ricordo della sua fondazione inevitabilmente collegata alla violenza. Si legge infatti:

Europa, das war schon in den Bandoner Schulstunden bloß noch der Name einer mythischen, von einem geilen Gott entführten und vergewaltigten Tochter eines phönizischen Königs gewesen und gewiß kein Name, der irgendwelche Bruchstücke miteinander verbinden konnte (Ransmayr 2021, 194).¹⁴

Il legato della violenza attraversa del resto tutte le pagine del romanzo, ma soprattutto sembra un’eredità che viene tramandata dai figli ai genitori: dai ricordi della tortura dei calabroni da parte dell’Io-narrante all’episodio dello stupro e della involontaria uccisione della sorella dalle “ossa di vetro”.

Anche in questo caso un ruolo di primo piano spetta alla metamorfosi, che trasforma le vittime in carnefici, e che toglie ogni forma di vita.

¹³ «Europa, Asia, America, Groenlandia si allontanavano l’uno dall’altra come zattere, andavano in frantumi» (Ransmayr 2022, 136).

¹⁴ «Europa era ormai solo il nome della mitica figlia di un re fenicio, rapita e violentata da un Dio libidinoso, e sicuramente non un appellativo che potesse legare l’uno all’altra dei frammenti» (Ransmayr 2022, 139).

Emblematico in tal senso è la descrizione da parte di Ransmayr di un mondo adriatico in rovina, raccontato dall'Io-narrante in cerca della madre dopo le guerre balcaniche e la deportazione forzata della donna nel suo paese d'origine, Cherso:

Der Krähensee, letzter Rest einer eiszeitlichen Flut und über Jahrhunderte Süßwasserspeicher der über eine nun zerstörte Drehbrücke miteinander verbundenen Inseln Cherso und Lussin. Aber die Ufer dieser Schönheit waren längst von allem Leben entblößt. Schon der erste der dalmatinischen Kriege hatte jeden Tropfen dieses Sees für Generationen vergiftet und selbst für primitivste Organismen tödlich gemacht. Wer in diesem Wasser badete oder davon trank, hatte man mich auf dem Bohrschiff gewarnt, der würde weder Montalto noch die Mole wieder erreichen, über die er diese unselige Insel betreten hatte. Der Seegrund, hatte Jana uns erzählt, falle aus dem Bett des Hochtals, das ihn wie ein Trog faßte, bis tief hinab unter den Meeresspiegel, deswegen seien in ihrem Dorf Sagen von leuchtenden Mollusken, Quallen und anderen Bewohnern der Tiefsee überliefert worden, die durch die Finsternis des Seebodens schwebten, während sich Forellen, Barsche, Hechte und andere Süßwasserfische in den oberen, der Sonne näheren Wasserschichten tummelten (Ransmayr 2021, 206).¹⁵

Di fronte a queste immagini riecheggia una frase illuminante e profetica di Walter Benjamin in *Infanzia berlinese (Berliner Kindheit)*: «Ich

¹⁵ «Il lago delle cornacchie, ultimo resto di un fiume glaciale che per secoli era stato il serbatoio di acqua dolce delle isole di Cherso e Lussino. Ma le rive di quella bellezza erano da tempo spoglie di ogni vita. Già la prima delle guerre dalmatiche aveva avvelenato per generazioni ogni goccia di quel lago rendendolo mortale persino per gli organismi più primitivi [...] Jana ci aveva raccontato che il fondo del lago cadeva dal letto dell'altra valle, che lo raccoglieva come un trogolo, abbondantemente sotto il livello del mare, perciò nel suo paese si tramandavano leggende su molluschi luminosi, meduse e altri abitanti degli abissi che fluttuavano attraverso le tenebre del fondo lacustre, mentre trote, persici, lucci e altri pesci d'acqua dolce scorrazzavano negli strati superiori, più vicini al sole» (Ransmayr 2022, 148).

hauste so wie ein Weichtier in der Muschel haust im neunzehnten Jahrhundert, das nun hohl wie eine leere Muschel vor mir liegt. Ich halte sie ans Ohr. Was höre ich?» (Benjamin 2019, 538)¹⁶.

Una possibile risposta a questa domanda (qui appena evocata) sulla violenza “inaudita” e a volte inabissata della storia, ci viene data dal passo successivo a quello sopracitato:

Nach jener Sage, die Mira und ich von Jana wieder und wieder hören wollten, lebten am Seegrund nicht nur leuchtende, nie gesehene Wesen, sondern es stiegen von dort in jeder ersten Vollmondnacht eines neuen Jahres auch Bußgesänge aus einer versunkenen Kathedrale empor, die mitsamt ihren Erbauern in einem hundert Jahre dauernden Regen untergegangen war (Ransmayr 2021, 207).¹⁷

L'immagine acustica dei “canti di penitenza” che, assordanti, salgono dagli abissi, rappresenta la risposta di Ransmayr a quel canto delle sirene che chiamiamo progresso. E forse dovremmo imparare ad ascoltarli per evitare di essere colti dal boato che spezza il vitreo torpore dell'affondamento finale.

Bibliografia

Anders Günther 1972, *Endzeit und Zeitende: Gedanken über die atomare Situation*. Beck, München.

¹⁶ «Vivevo come un mollusco nella conchiglia del XIX secolo che ora mi sta davanti come un guscio vuoto. Accosto la conchiglia all'orecchio. Che cosa sento?» (Benjamin 2003, 358).

¹⁷ «Secondo quelle leggende, che Mira e io chiedevano sempre a Jana di narrarci, sul fondo del lago vivevano non solo creature luminose e mai viste, ma a ogni prima luna piena dell'anno salivano da lì anche canti di penitenza da una cattedrale inabissata che insieme ai suoi costruttori era affondata sotto una pioggia durata cent'anni» (Ransmayr 2022, 148-149).

- Benjamin Walter 2019, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, in *Werke und Nachlaß*, Bd. 11. Berlin, Suhrkamp.
- Benjamin Walter 2003, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, (*Berliner Kindheit*, 1938), in *Opere*, vol. V, tr. it. Enrico Ganni. Einaudi, Torino.
- Bernhard, Thomas 1974, *Verstörung*, (1967). Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Bernhard, Thomas 1985, *Alte Meister*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Bernhard, Thomas 1991, *Perturbamento*, (*Verstörung*, 1967), tr. it. Eugenio Bernardi. Adelphi, Milano 1991.
- Bernhard, Thomas 1995, *Antichi Maestri*, (*Alte Meister*, 1985), tr. it. Anna Ruchat. Adelphi, Milano.
- Carr Gilbert 2021, *Ice and fire From Ch. Ransmayr to Ernst Weiss*, in Christoph Leahy *et al.*, *Mapping Ransmayr. Kartierungsversuche zum Werk von Ch. Ransmayr*. V&R, Göttingen, 135-150.
- De Villa Massimiliano 2022, *Lo spazio romanzesco invaso dalle acque*. «Alias», «Il Manifesto», <https://ilmanifesto.it/christoph-ransmayr-lo-spazio-romanzesco-invaso-dalle-acque> [15/06/2023].
- Dorowin Hermann 2012, *Ransmayr postmoderno?*. «Comparative Studies in Modernism», 1, 71-81.
- Dorowin Hermann 2021, *Die Erzählungen des Narbenmannes. Christoph Ransmayrs "Weiße Reihe"*. «Quaderni dell'AIG», 4, 167-188.
- Kovář Jaroslav 2003, *Zwischen den ersten Jahren der Ewigkeit und der letzten Welt. Zeit und Raum in Christoph Ransmayrs Prosa*, in Patricia Broser *et al.*, *Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur*. Edition Praesens, Wien, 67-79.

- Langer Renate und Mittermayer Manfred (hrsg.) 2009, *Porträt Christoph Ransmayr*, Trauner, Linz.
- Latini Micaela 2018, *Tra le rovine del futuro. Le atmosfere estreme di Christoph Ransmayr*, in Gina Gioia (a cura di), *Luci e ombre del cambiamento climatico*. Ets, Pisa, 273-286.
- Naqvy Fatima 2007, *The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood. 1790-2005*. Palgrave, New York, 73-99.
- Ransmayr Christoph 2012, *Atlas eines ängstlichen Mannes*. Frankfurt am Main, Fischer.
- Ransmayr Christoph 2019, *Atlante di un uomo irrequieto*, (*Atlas eines ängstlichen Mannes*, 2012), tr. it. Claudio Groff. Milano, Feltrinelli.
- Ransmayr Christoph 2021, *Der Fallmeister. Eine kurze Geschichte vom Töten*. Frankfurt am Main, Fischer.
- Ransmayr Christoph 2022, *Il maestro della cascata*, (*Der Fallmeister. Eine kurze Geschichte vom Töten*, 2021), tr. it. Margherita Carbonaro. Feltrinelli, Milano.
- Scuderi Vincenza 2015, *Figuren der Verdoppelung im Werk von Christoph Ransmayr*, in A. Bombitz (a cura di), *Bis zum Ende der Welt*. Praesens Verlag, Wien, 41-52.
- Trojanow Ilija 2011, *Eistau*. Hanser, München.
- Wagner-Egelhaaf Martina 1993, *Campi deserti. Schrift-Landschaften in der Prosa der Gegenwart (Nadolny, Handke, Ransmayr)*. «Studien zur Germanistik», 1, 54-67.

***La pelle fredda* di Albert Sánchez Piñol:
una lettura ecocritica**

Ludovico Calanna
(Università degli Studi di Torino)

Abstract

Il presente articolo propone una lettura ecocritica del romanzo *La pell freda* (2002) di Albert Sánchez Piñol. Attraverso una suddivisione in sei sezioni, in cui si analizzeranno il paesaggio e le relazioni tra questo e i personaggi, si dimostrerà la tragicità del rapporto uomo-natura. La lettura in scala globale dell'isola del romanzo offrirà un parallelismo tra i comportamenti conflittuali dei personaggi e le azioni altrettanto violente e autodistruttive dell'umanità.

Parole chiave: ecocritica, letteratura catalana, natura, isola, umanità

Abstract

The present article proposes an ecocritical reading of Albert Sánchez Piñol's novel *La pell freda* (2002). Divided into six sections, the analysis of the landscape and its connection with the characters will demonstrate how tragic the relationship between man and nature is. The interpretation of the island on a global scale will provide a parallelism between the characters' conflicting behaviours and the equally violent and self-destructive actions of humankind.

Keywords: Ecocriticism, Catalan Literature, Nature, Island, Humankind

§

Ludovico Calanna, *La pelle fredda di Albert Sánchez Piñol: una lettura ecocritica*, «NuBE», 4 (2023), pp. 193-212.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1377> ISSN: 2724-4202

1. Introduzione

Albert Sánchez Piñol è uno scrittore e antropologo nato a Barcellona nel 1965. Si inserisce nel panorama letterario catalano del XXI secolo come un autore peculiare, in grado di fondere il suo interesse per la narrazione come universale umano con quello per l'antropologia. Il risultato è uno stile singolare, caratterizzato da espedienti narrativi magnetici per il lettore: *incipit* a effetto e descrizioni dettagliate vicine al genere saggistico (Darici 2020, 79-86) sono due degli elementi che contraddistinguono la sua idea di romanzo, la cui struttura è il frutto di un attento studio mirato proprio a mantenere vivo l'interesse del lettore fino all'ultima pagina (Bou 2015, 100).

Nel saggio *Pallassos i monstres: la història tragicòmica de 8 dictadors africans* (2000), Sánchez Piñol individua il confine tra atrocità e comicità, in un'Africa del XX secolo in cui l'incontro tra le nuove strutture politiche imposte dai poteri europei e il passato "barbaro" non ancora estinto ha portato alla nascita di terribili dittature. I mostri del titolo sono gli otto dittatori citati, le cui atrocità, se solo non fosse per l'evidenza storica, si potrebbero ritenere frutto della fantasia dello scrittore. L'autore spiega come la nascita di questi regimi sanguinari fosse l'unica strada percorribile per i governanti africani, i quali avevano come referente più vicino la brutale repressione del colonialismo europeo (Sánchez Piñol 2009, 183-184). Essi sono stati capaci di assorbire «il peggio di due mondi in contatto: un potere preesistente esercitato con i mezzi di un potere forestiero» (181-182).

La pell freda (2002) è la sua opera più conosciuta, tradotta in oltre trenta lingue. Essa narra, in prima persona, le vicende di un "ufficiale atmosferico" che sbarca su una minuscola isola dell'Atlantico meridionale con l'incarico di registrarne i venti. Il faro, uno dei due unici edifici presenti (l'altro è la casa dell'ufficiale stesso), ospita un tale Batís Caffó, personaggio enigmatico che diventa presto compagno del protagonista nel far fronte alle ostilità dell'isola. Quel luogo, infatti, si trasforma nello scenario

di guerra tra loro e alcune misteriose creature acquatiche che ogni notte li attaccano: i *citauca*. La sopravvivenza dei due è affidata alle armi e alle munizioni di cui dispongono, ma che, essendo limitate, li spingono a cercare vie alternative. È qui che emerge una discrepanza tra l'ufficiale (il cui nome rimane ignoto per l'intero romanzo) e Batís Caffó: se il primo cerca di aprire un dialogo con i mostri nemici, il secondo rimane fermo nella sua strategia di resistenza armata. Oltre a questi due personaggi, ce n'è un terzo: Aneris, una femmina della stessa specie delle creature nemiche, la quale è dotata di una pelle fredda a cui il titolo del romanzo fa riferimento. Addomesticata da Batís, vive insieme a lui nel faro. Proprio lei, in più punti del romanzo, costituirà un perno attorno al quale orbiteranno le relazioni di potere dei due protagonisti.

Dalla pubblicazione, nel 2002, le interpretazioni de *La pelle fredda* sono state diverse. Vale la pena menzionare lo studio di María Àngels Francés Díez, che, attraverso una prospettiva di genere, analizza il personaggio di Aneris e la sua relazione con Batís Caffó e l'ufficiale, una relazione di brutalità che va considerata nell'atmosfera di violenza generalizzata che caratterizza l'isola (Francés Díez 2015, 671). Tra le altre letture dell'opera spiccano quelle sul suo inserimento nel genere fantastico. Katiuscia Darici ne evidenzia le corrispondenze tematiche (ad esempio la notte, l'oscurità, il mondo tenebroso, la follia, il doppio, il mostro), con una particolare attenzione agli elementi onirici (Darici 2014, 211-212). La stessa studiosa propone una lettura che, nel superare le proposte di analisi elaborate a partire dal genere fantastico, si concentra sulla categoria di limite (Darici 2020, 99-109), sulle riscritture dei romanzi dell'isola sullo stile del *Robinson Crusoe* (111-124) e sull'identità in senso antropologico (77-87). Il lavoro di María Martínez Pérez, invece, esplicita l'influenza di Lovecraft nell'opera di Sánchez Piñol, attraverso un confronto dei mostri in *Alle montagne della follia* con quelli ne *La pelle fredda*. Al di là dell'attenzione al

dettaglio, che accomuna entrambi gli autori, Sánchez Piñol oltrepassa i limiti del suo predecessore umanizzando il mostro e mettendolo in stretta relazione con il genere umano. Se nell'opera di Lovecraft troviamo un mostro che mette in luce la superiorità dell'uomo razionale contro la natura e il caos, nell'opera di Sánchez Piñol troviamo un mostro che evidenzia piuttosto il contrario: la vittoria della natura sulla ragione umana (Martínez Pérez 2015, 270).

Quest'ultimo aspetto sarà sviluppato nel presente studio, con una particolare attenzione alla dialettica ambiente antropico-ambiente naturale. L'intento è di proporre una lettura ecocritica del romanzo, partendo da alcune delle domande che Lawrence Buell propone per interpretare la dimensione ambientale in un testo letterario:

[C]ome è rappresentata nel testo l'interdipendenza tra gli esseri umani e il loro ambiente fisico? Il testo ci presenta un contesto ambientale profondo in cui le figure umane sono contenute, costrette o addirittura marginalizzate con l'intento deliberato di correggere in qualche modo la prospettiva antropocentrica? L'opera si concentra sulla vita di altri animali o fa apparire gli esseri umani come prodotti o vittime del mondo fisico che hanno costruito? (Buell 2013, 6).

Se volessimo definire in modo semplice l'ecocritica, infatti, potremmo dire che si tratta dello studio del rapporto tra la letteratura e l'ambiente fisico (Glotfelty 1996, xviii). La letteratura, come spiega Joseph Meeker, è una caratteristica importante del genere umano che ci distingue dalle altre specie; bisogna però capire che ruolo gioca nel nostro rapporto con il mondo che ci circonda (Meeker 1972, 3-4). Circostanziando maggiormente la questione, a tal proposito è utile distinguere tra commedia e tragedia. Serenella Iovino ha schematizzato le caratteristiche che distinguono questi due generi in senso ecologico facendo rientrare nella commedia un comportamento adattivo dei personaggi, i quali possiedono un sistema di valori aperto e inclusivo, mentre alla tragedia appartengono un

comportamento competitivo, la separatezza tra le forme di vita, lo scontro del personaggio col mondo fino alla catastrofe finale di uno dei due o di entrambi, un sistema di valori rigido e autoreferenziale, un eroe tragico, il *pathos* della rottura tra umanità e ambiente, una visione elitaria e gerarchica (Iovino 2013, 18-19). Alla luce di questa classificazione, *La pelle fredda* rientra pienamente nel genere tragico.

Adottando una chiave di lettura che vede i mostri dell'isola come allegoria della natura, si dimostrerà quanto l'opera possa essere rappresentativa del rapporto tra il pianeta e il genere umano, di come quest'ultimo non riesca a vivere in armonia con la biosfera, cadendo in una spirale di violenza e autodistruzione.

2. L'arrivo sull'isola

L'isola si presenta agli occhi del narratore di mattina, quasi a voler essere un'opportunità per un nuovo inizio, una nuova vita: «Vam tenir la primera visió de l'illa de matinada» (Sánchez Piñol 2003, 7).¹ Tuttavia, il senso di apertura a nuove possibilità che si associa al sorgere di un nuovo giorno è solo apparente e subito crolla scontrandosi con l'aspro clima dell'oceano Atlantico meridionale. L'esternazione in lamenti di sofferenza da parte dell'equipaggio della nave è resa impossibile dal freddo estremo e viene cristallizzata in un tormento interiore:

Els mariners escocesos es protegien amb manyoples que pujaven fins al colze. Duien pells tan contundents que feien pensar en cossos de morsa. Per als senegalesos aquelles latituds fredes eren un suplici, i el capità tolerava que fessin servir greix de patata com a maquillatge protector, a les galtes i al front. La matèria es diluïa i es filtrava pels ulls. Els queien llàgrimes però no es queixaven mai (7).²

¹ «L'isola si offrì alla nostra vista per la prima volta all'alba» (Sánchez Piñol 2014, 7).

² «I marinai scozzesi si coprivano con manopole che arrivavano al gomito. Erano così impacciati dalle pelli che sembravano trichechi. Per i senegalesi dell'equipaggio, quelle

La nave è circondata dal mare sconfinato e nessun *iceberg* interrompe la desolazione di quel paesaggio in cui la cognizione dello spazio e del tempo sembra essere inibita: «Cap muntanya de gel, ni rastre d'aquells gegants a la deriva, naturals i espectaculars. Patíem els inconvenients del sud però se'ns negava la seva grandiloqüència» (8).³ La traversata dell'oceano li ha portati fin dove neanche gli animali riescono ad arrivare. Ne *La pelle fredda*, a quel punto della navigazione, da trentatré giorni i delfini hanno abbandonato la poppa (7); è quindi un ambiente così remoto e ostile da non essere adatto nemmeno alle creature che abitano il mare, a eccezione dei mostri anfibì che proprio in quelle acque hanno dimora.

L'esatta posizione geografica dell'isola non viene riferita al lettore, si legge solo che si trova alla stessa latitudine dei deserti della Patagonia e che la terra più vicina è l'isola Bouvet (22). Alla vista del narratore, dalla nave, appare come una terra schiacciata tra i grigi del cielo e del mare, quasi in una morsa dei più sinistri presagi. A sottolineare la desolazione e impervietà dell'isola, l'impossibilità di gettare l'ancora a meno di trecento metri dalla costa a causa di scogli sparsi, come a voler dissuadere qualunque visitatore a raggiungere un luogo che forse è meglio che rimanga sconosciuto.

fredde latitudini rappresentavano un supplizio, e il comandante aveva concesso loro di spalmarsi del grasso di patata sulle guance e sulla fronte come un *maquillage* protettivo. La sostanza si scioglieva stillando dagli occhi. Scivolavano lacrime, ma non si lamentavano mai» (Sánchez Piñol 2014, 7).

³ «Nessuna montagna di ghiaccio, nessuna traccia di quei naturali e imponenti giganti alla deriva. Subivamo tutti i disagi di questo Sud mentre ci veniva negata la sua magniloquenza» (Sánchez Piñol 2014, 8).

3. Elementi antropici ed elementi naturali

3.1 *Il faro*

Già nella prima descrizione dell'isola traspare una netta contrapposizione tra gli elementi naturali e quelli costruiti dall'uomo. Il faro si erge imponente all'estremità nord; nonostante non si tratti di un edificio di grandissime dimensioni, la piccolezza dell'isola gli conferisce una «consistència megalítica» (Sánchez Piñol 2003, 8). La sua altezza, associata a quella di un campanile, accorda alla costruzione un'atmosfera sacrale. Questa reminiscenza religiosa viene ripresa nelle pagine successive, quando, nella descrizione dell'interno del faro si fa riferimento alla luce che viene filtrata creando effetti “da cattedrale” (16). Con la sua verticalità la struttura domina l'isola, sovrastando gli alberi più alti; la sua compattezza, invece, le permette di resistere alla furia dell'oceano che la circonda da tre lati. Il lavoro di progettazione del faro non può che essere stato «a consciència» (15), ben fatto e senza inganno; frutto dell'attento ingegno umano, ha così come risultato il dominio sulla natura, tanto caotica quanto violenta. Il faro infatti diventerà, per i due protagonisti, il luogo esclusivo di difesa dagli attacchi dei mostri anfibi, il rifugio e l'unico centro solido in un'isola spietata che mina giorno dopo giorno (o meglio notte dopo notte) le loro strategie di sopravvivenza. Il lavoro «a consciència» dell'ignoto architetto del faro porta alla mente Thoreau che, definendo il vero uomo di scienza, spiega:

Poiché la scienza è poesia *professata* dallo stato civilizzato – misurando l'insondato con il suo telescopio – e microscopio – ma in modo debole e parziale, noi vogliamo qualcosa di più comprensivo e assertivo che forse può essere chiamato co-scienza – e significare una crescita pratica (Thoreau 2008, 12).

Il vero uomo di scienza, quindi, deve essere capace di trasformare la *science* in *co-science*, e far sì che la prima sia animata dalla seconda (Re 2013, 154). Rimane da chiedersi, in questo caso, fino a che punto il lavoro coscienzioso di progettazione del faro sia stato rivolto verso una “crescita pratica”. A tal proposito, si pensi ai concetti di *téchne* e *physis*. La prima va considerata con la doppia valenza di azione e meditazione, demiurgia e *logos*; la sua caratteristica è quella di essere concepita in armonia con la natura, ovvero la *physis* (Guastini 2013, 74). Se si considera ciò, il faro è lungi dall’essere in accordo con la natura. Dal racconto di Batís Caffó si scopre che il faro era inizialmente parte di un progetto più grande, troppo grande per un’isola così piccola: un penitenziario. Nonostante il fallimento del progetto, il faro fu comunque costruito e, una volta terminato, l’isola fu abbandonata (Sánchez Piñol 2003, 94-95). È come se gli uomini avessero preso possesso di quella terra siglando un patto che ha come sigillo proprio quell’edificio. Da quel momento, chiunque arriverà sull’isola troverà un luogo in cui rifugiarsi, un baluardo di civiltà contro la barbarie della natura. Tuttavia, se l’edificio costituisce per i due protagonisti una base fortificata di difesa dagli attacchi esterni, esso diventa anche la zona di *comfort* che offre loro sicurezza e che rende quindi difficoltosa l’apertura al nemico esterno, riducendo la loro esistenza sull’isola a una successione reiterata delle stesse strategie di resistenza. Si potrebbe dire che il faro tiene i due uomini chiusi in loro stessi, prigionieri delle loro stesse difese, mantenendo quasi vivo il progetto carcerario originale.

3.2 La casa

Differente è la descrizione dell’altra costruzione presente sull’isola: la casa dell’ufficiale atmosferico. A proposito di essa, il testo evidenzia la differenza tra quello che avrebbe dovuto essere e quello che invece è. Ciò che dovrebbe caratterizzare una casa è l’essere accogliente e ospitale. Gaston

Bachelard, ne *La poetica dello spazio*, riconosce l'effetto benefico della casa: essa fornisce un riparo all'uomo, un luogo sicuro in cui è libero di sognare e abbandonarsi alla *réverie*. La casa è come una culla per l'individuo che viene «gettato nel mondo», è un sostegno per colui «che passa attraverso le bufere del cielo e le bufere della vita» (Bachelard 2006, 34-35). Ne *La pelle fredda*, però, la casa dell'ufficiale è tutt'altro che accogliente. Il narratore, “gettato” nel mondo dell'isola, non riconosce in essa un riparo e un luogo sicuro. Quando la descrive mette in evidenza il senso di inquietudine e il timore che nulla di buono potrà accadere abitandola: «A poc a poc vaig anar veient indicis dolents. Les finestres eren petites, rectangles de vidres molt gruixuts. Els porticons de fusta estaven oberts. Batien. No em va agradar» (Sánchez Piñol 2003, 12).⁴

L'estetica dell'edificio viene definita priva di grazia e di armonia (11). Fin da subito si lascia intendere la sua inadeguatezza a essere usata come riparo: «Als Alps seria un refugi de muntanya, una ermita dels boscos o una caserna de duanes» (11).⁵ Sarebbe un rifugio se solo si trovasse sulle Alpi, ma non sull'isola; qui quel ruolo è svolto dal faro.

Se quest'ultimo, nella dicotomia tra elementi naturali ed elementi antropici, domina l'ambiente circostante, la casa è subordinata alla natura, abbandonata ad essa, mostrandosi «com si una columna de formigues tropicals hagués assolat aquell espai, devorant la vida i menyspreant els objectes» (12).⁶ Il perimetro della costruzione, inoltre, è delimitato dagli alberi: quattro querce per i quattro angoli; mentre un vecchio giardino avvolge la casa a ridosso dei muri (12). La casa non può fungere da riparo

⁴ «Un po' alla volta, andavo raccogliendo brutti indizi. Le finestre erano piccoli rettangoli con vetri molto spessi. Le imposte di legno erano aperte. Non mi piacque» (Sánchez Piñol 2014, 11).

⁵ «Sulle Alpi sarebbe stato un rifugio, un eremo nel bosco o una caserma della dogana» (Sánchez Piñol 2014, 11).

⁶ «come se una colonna di formiche tropicali avesse devastato quel luogo, divorandone la vita e oltraggiandone gli oggetti» (Sánchez Piñol 2014, 12).

dagli attacchi dei mostri anfibi. Dopo le prime notti passate lì a difendersi, il protagonista, che capisce che non durerebbe a lungo da solo in quell'edificio, raggiunge Batís Caffó nel faro; lì, insieme, riescono a fronteggiare i mostri ogni notte per parecchio tempo.

4. La neve

L'effettiva durata del soggiorno del protagonista sull'isola non è specificata. Se il suo compito era di registrare i venti nel periodo di un anno, vero è che secondo i suoi calcoli, a un certo punto, un anno risulta già essere trascorso, ma nessuno è ancora andato a prenderlo. Per quanto riguarda l'alternarsi delle stagioni, non viene data particolare rilevanza alle variazioni del clima sull'isola. Ciò che invece costituisce l'oggetto delle attenzioni (e delle preoccupazioni) dei due personaggi è la diminuzione delle ore di luce con l'arrivo dell'inverno, poiché gli attacchi dei mostri avvengono esclusivamente di notte:

A l'estiu les nits eren molts curtes. Ara avancem inexorablement cap a l'hivern, o sigui, cap a la foscor. Els atacs sempre són nocturns, i ara s'allarguen més i més cada jornada. Què passarà quan les nits durin vint hores, o més? (Sánchez Piñol 2003, 125).⁷

A interrompere, anche se brevemente, il *climax* di tensione dato dai crescenti attacchi dei mostri (per durata e per intensità) con l'arrivo dell'inverno, è il fenomeno atmosferico più emblematico della stagione: la neve. Una coltre bianca ricopre l'isola, interrompendo gli scontri e aprendo una parentesi di riflessione che solletica l'inconscio del narratore, facendolo sprofondare nel ricordo del suo Paese d'origine:

⁷ «D'estate le notti erano assai brevi. Ora stiamo procedendo inesorabilmente verso l'inverno, vale a dire verso il buio. Gli assalti sono sempre notturni e ora saranno ogni giorno più lunghi. Cosa succederà quando le notti dureranno venti o più ore?» (Sánchez Piñol 2014, 115).

Nevava sobre el mar, i aquest fenomen tan vulgar, tan simple, em produïa un sentiment estrany. [...] Potser seria la meva última visió del món i aquest se m'apareixia amb una bellesa banal i modesta. [...] Vaig pensar en Irlanda. Què era Irlanda? Una música, potser. Vaig recordar-me del meu tutor. I també d'un desconegut (169).⁸

La neve copre il suolo dotando l'isola di un candore in netto contrasto con gli episodi bellici che si sono susseguiti fino a quel momento. Particolarmente significativa, in questo senso, risulta essere una frase pronunciata dal narratore di fronte al paesaggio imbiancato: «Els nostres peus eren els primers que violaven aquella catifa intacta» (183)⁹. I loro passi sporcano infatti la purezza di quel manto con le impronte di un passato e di un futuro fatti di ostilità e delle più infime bassezze morali: dagli abusi su Aneris all'uccisione in massa delle creature anfibie che fanno parte dell'isola. La neve offre una visione edulcorata della realtà che li circonda, nascondendo sotto il suo manto i detriti che hanno accumulato. Il faro, che fino a quel momento ha costituito il loro lugubre quartier generale, diventa residenza di inimmaginabili dolcezze, avvolto da una coltre d'avorio (183). È chiaro, quindi, come la neve abbia la capacità di stimolare fantasie di trasformazione con la sua semplicità. I fiocchi bianchi si ammassano fino a minimizzare gli elementi topografici del paesaggio (Ronnberg 2011, 78); l'isola innevata sembra essere rinchiusa dentro una gigantesca palla di vetro, che ci restituisce la percezione della fragilità e della caducità dell'ambiente che ci circonda.

⁸ «Nevicava sul mare, e questo fenomeno così ordinario, così semplice, suscitava in me uno strano sentimento. [...] Forse era la mia ultima vista sul mondo, e il mondo mi appariva di una bellezza banale e modesta. [...] Pensai all'Irlanda. Cos'era l'Irlanda? Una musica, forse. Mi ricordai del tutore. E anche di uno sconosciuto» (Sánchez Piñol 2014, 157).

⁹ «I nostri piedi erano i primi a violare quel tappeto immacolato» (Sánchez Piñol 2014, 169).

5. L'isola e il pianeta Terra

L'isola di Sánchez Piñol, come è stato detto precedentemente, è minuscola, così piccola che individuarla su una mappa costituisce un'impresa per nulla semplice. Essa appare infatti sulle carte geografiche come un puntino nascosto dall'intersezione delle linee di latitudine e longitudine (Sánchez Piñol 2003, 46). Per i due protagonisti la vita su quel lembo di terra risulta stretta: si tratta di una quotidianità incentrata sulla lotta per la sopravvivenza, in una strenua difesa dagli attacchi delle creature nemiche. Ogni notte consumano munizioni sparando a raffica sulle “ranacce” (così le chiama Batís Caffó); consapevoli però che le pallottole sono limitate e che quindi non basteranno ancora a lungo, si vedono obbligati a razionarle. Stabiliscono come limite sei pallottole al giorno, non riuscendo però spesso a rispettarlo, con una crescente ansia di rimanere senza armi. Cercano quindi metodi alternativi, nuove armi da utilizzare. Decidono di recuperare la dinamite di un'imbarcazione affondata vicino alla costa. Purtroppo si rivela una decisione che non porta a una soluzione del problema. Infatti i due protagonisti continuano a vivere una logorante alternanza di notti bellicose e mattine di riposo che sembra non avere fine. Lo stesso narratore paragona sé stesso e il suo collega Batís a due condannati in attesa di esecuzione (147).

Una prospettiva interessante sarebbe quella di interpretare l'isola e le interazioni che i due personaggi hanno con essa come il pianeta Terra con la popolazione umana. In *La letteratura ci salverà dall'estinzione* (2021), Carla Benedetti scrive:

[O]ggi il globo si è come ristretto, non c'è più abbastanza Terra per tutti. È stato osservato che se l'intera popolazione mondiale raggiungesse un tenore di vita pari a quello dei nordamericani, un pianeta solo non basterebbe. Ne occorrerebbero cinque. La Terra è troppo piccola per bastare alla sua popolazione umana (Benedetti 2021, 95).

Così come i due protagonisti sono confinati su un'isola dalla quale non hanno via di fuga e sulla quale la loro esistenza si riduce a una continua lotta contro le creature che provengono dal mare, allo stesso modo la popolazione mondiale continua a consumare le risorse del pianeta che abita. Nel caso de *La pelle fredda*, i protagonisti consumano le munizioni che hanno a disposizione in numero limitato; nel caso del pianeta, la popolazione ne sfrutta le risorse, consapevole della loro limitatezza. In entrambi i casi, i bisogni immediati sembrano avere più importanza di quelli futuri; non si guarda in avanti, ma solo al tempo presente e alle necessità dell'oggi. Sia per i due protagonisti sia per l'intera umanità, non viene adottato uno stile di vita sostenibile, il che li fa scivolare verso un tragico e inesorabile destino.

A sostegno dell'interpretazione del romanzo su scala globale c'è il riferimento a diversi Paesi, regioni, nazionalità e città: i marinai scozzesi e quelli senegalesi (Sánchez Piñol 2003, 7), i quartieri portuali di Amburgo e la patria danese (9), i deserti della Patagonia e l'isola Bouvet rivendicata dai norvegesi (22), i russi dell'università di Kiev e la società geografica di Berlino (28), i barattoli di proprietà dello stato tedesco e un'azienda commerciale di Lione (29), l'Inghilterra e l'Irlanda (31), ma anche Francia, Belgio e Olanda (45), arrivando fino al Giappone con un riferimento al pensiero di Musashi sull'arte della guerra (123). In un contesto narrativo quasi cosmopolita, in cui tante culture diverse convivono nelle stesse pagine, si contrappone una bizzarra pretesa di possesso da parte dei protagonisti. Al di là della rivendicazione della proprietà di Aneris, giocano un ruolo importante i possessivi associati all'isola. All'inizio del romanzo, il comandante della nave guarda l'orizzonte e, rivolgendosi all'ufficiale atmosferico dice «La seva illa» (7).¹⁰ Poco più avanti, sarà lo stesso narratore a riferirsi ad essa affermando «Vet aquí la meva futura residència» (8).¹¹ L'importanza del possessivo è già stata menzionata da Rodrigo Pardo Fernández

¹⁰ «La sua isola» (Sánchez Piñol 2014, 8).

¹¹ «Ecco la mia futura dimora» (Sánchez Piñol 2014, 8).

(2014, 454-455), in quanto indicativo del legame tra l'uomo e l'ambiente. La ridicolezza da parte dell'uomo di rivendicare il possesso di un territorio viene spiegata in pochissime parole da Roland Barthes che, in *Mythologies*, afferma: «[L]e monde, même le plus lointain, n'est comme un objet dans sa main, et que la propriété n'est, somme toute, qu'un moment dialectique dans l'asservissement général de la Nature» (Barthes 1957, 91). Il mondo è quindi dominato dalla natura. Essa però lascia all'umanità l'effimera illusione di poterlo possedere e tenere in mano come fosse un oggetto.

La dialettica tra l'umanità e la natura è descritta con le seguenti parole dal segretario generale delle Nazioni Unite António Guterres: «Humanity is waging war on nature. This is suicidal. Nature always strikes back – and it is already doing so with growing force and fury» (in Harvey 2020). Così come la natura risponde con sempre maggiore violenza agli attacchi dell'uomo, ne *La pelle fredda*, le aggressioni dei mostri aumentano in risposta agli spari dei due protagonisti. Sembrano solo diminuire nel momento in cui l'ufficiale atmosferico capisce che la soluzione è quella di aprire un dialogo e deporre le armi:

Les nits que van seguir em va semblar que l'activitat citauca disminuïa. [...] Matant més citauca tancaria qualsevol porta al diàleg, si és que podia ser oberta, i consolidaria l'ordre de la violència. Però per minúscula que fos, la possibilitat d'entendre'ns amb l'adversari era infinitament més atractiva que una lluita incerta i criminal. Per què hauria de seguir-lo en la seva guerra particular? No, ja no estava disposat a matar més citauca, i només ho faria en una desesperada legítima defensa (Sánchez Piñol 2003, 239-241).¹²

¹² «L'attività dei *citauca* mi sembrò diminuire le notti successive. [...] Ammazzare altri *citauca* avrebbe chiuso tutte le porte al dialogo, se ce n'era qualcuna aperta, consolidando l'ordine della violenza. Per quanto minuscola, la possibilità di stabilire un'intesa con gli avversari era però infinitamente più affascinante di uno scontro incerto e criminale. Perché avrei dovuto seguirlo nella sua guerra privata? No, non ero più disposto a uccidere altri *citauca*, l'avrei fatto esclusivamente in una disperata legittima difesa» (Sánchez Piñol 2014, 220-222).

Tuttavia, la violenza insita in Batís Caffó, che apre il fuoco contro le creature nonostante le suppliche dell'ufficiale atmosferico, fa sì che la situazione degeneri nuovamente.

Nell'immaginario collettivo, le isole sono spesso associate a luoghi idillici ed esotici che offrono tranquillità e pace. In letteratura (basti pensare all'Utopia di Tommaso Moro), vengono scelte per dipingere società ideali il cui forte senso di comunità e di armonia è lo specchio satirico della vita nel continente, caratterizzata invece da infelicità, guerra, abusi di potere e spirali di violenza. Non a caso, il narratore de *La pelle fredda* decide di fuggire per andare lontano e vivere così in una realtà senza esseri umani (44-45). L'isola sulla quale sbarca, però, disattende le sue aspettative e anche lì ricorre alle armi e alla violenza. Il narratore si ritrova quindi in un mondo non tanto diverso da quello corrotto che voleva abbandonare e che si è portato dietro. Come scrive Josephine Johnson,

[q]uesto è un mondo folle di strade e quartieri di cemento e di gente che va altrove perché non sopporta di restare dov'è, perché ha rovinato il posto dov'è, per poi ritrovarsi dentro qualcos'altro di rovinato e tornare dov'è venuta (Johnson 2023, 158).

L'apice della violenza ne *La pelle fredda* viene raggiunto alla fine del capitolo 10, quando i due protagonisti per far fronte alla più terrificante orda di *citanca* fino a quel momento, per numero e per foga, ricorrono alla detonazione di cariche esplosive. Lo spettacolo ricorda le peggiori scene postapocalittiche:

Un bolet negre i grana va enfilar-se vint-i-cinc, cinquanta metres amunt. [...] Sota nostre els monstres es fregien en una trampa sense sortida. Buscaven el mar i només trobaven cortines de foc. Molts corrien envoltats de flames, vius encara. Els incendis cremaven més de la meitat de l'illa. La barreja de nit, monstres esparverats i fognades vermelles creava un efecte aberrant d'ombres xineses. [...] Creia que l'illa s'ensorrava com un vaixell canonejat. De nord a sud es va elevar una cúpula incandescent. [...] Veia

cossos mutilats volant a alçades inversemblants. [...] Tot plegat era una escena secundària de la fi del món. [...] Allà on havia explotat l'última càrrega s'obria un cràter gegant. Pel que feia als monstres, s'estenien pertot arreu com abatuts per un àngel exterminador (Sánchez Piñol 2003, 203-207).¹³

Ciò che vivono i protagonisti mostra come i limiti della violenza sfuggano facilmente di mano e facciano cadere in situazioni impossibili da gestire, in balia delle peggiori brutalità. Essi si ritrovano su un'isola distrutta dalle loro stesse azioni, in un contesto bellico che ha rischiato di portarli verso l'autodistruzione. A tal proposito, l'associazione con la Seconda Guerra Mondiale viene da sé: il fungo nero che si innalza nel cielo, i corpi mutilati, le fiamme, sono tutti elementi che conducono il lettore verso le atrocità del conflitto globale. Tra le tante immagini di devastazione che la letteratura contemporanea offre, sembrano quanto mai calzanti le poesie di Tōge Sankichi (Osaka, 1917-Hiroshima, 1953) sullo scoppio della bomba atomica a Hiroshima. Esse descrivono un'atmosfera di distruzione e terrore simile a quella presente nel capitolo de *La pelle fredda*.¹⁴ La carneficina di *citauca* e la devastazione dell'isola, divorata dalle fiamme dopo la

¹³ «Un fungo nero e scarlatto s'inerpicò in alto per venticinque, cinquanta metri. [...] Sotto di noi, i mostri friggevano in una trappola senza uscita. Cercavano il mare e trovavano soltanto cortine di fuoco. Molti correvano avvolti dalle fiamme, ancora vivi. Gli incendi divampavano in più di metà dell'isola. Notte, mostri atterriti e vampe rosse: una miscela che creava un aberrante effetto d'ombre cinesi. [...] Credevo che l'isola affondasse come un vascello preso a cannonate. Da nord a sud si alzò una cupola incandescente. [...] Vedevo corpi mutilati volare ad altezze inverosimili. [...] Nel complesso, una scena secondaria della fine del mondo. [...] Dov'era esplosa l'ultima carica s'era formato un cratere gigante. I mostri erano sparsi ovunque come abbattuti da un angelo sterminatore» (Sánchez Piñol 2014, 188-191).

¹⁴ Di seguito si riporta un estratto dalla poesia *Flames*, tradotta in inglese da Karen Thornber, che pone gli esiti devastanti della Seconda Guerra Mondiale come il risultato dell'umanità che, credendo di poter tenere il pianeta nelle sue mani, sfida la Natura («God»): «August 6, 1945 / midnight in broad daylight / people inflicted on God / a punishment of fire / this one evening / the fires of Hiroshima / are reflected in the beds of humankind / and, before long, history / will lie in ambush / for all those who imitate God» (Tōge 2011, 12-13).

detonazione delle cariche esplosive, sono una sconfitta per i due protagonisti così come lo è stato lo sgancio delle bombe atomiche nel 1945.

Se ci si chiede se l'umanità impari dagli errori del passato, guardando al finale del romanzo la risposta sembra essere negativa. Dopo la morte di Batís Caffó, l'ufficiale atmosferico prende il suo posto nel faro, mentre il ruolo vacante per registrare i venti viene occupato dall'uomo appena sbarcato sull'isola con tale incarico. Le posizioni sociali sull'isola sembrano essere ingabbiate in una minacciante ciclicità. A conferma di ciò, la frase «Definitivament el món era un lloc previsible i sense novetats» (Sánchez Piñol 2003, 307),¹⁵ che lascia presagire un'umanità in declino, incapace di uscire dagli schemi nel susseguirsi delle generazioni.

6. Conclusione

Nel contesto della *play ethic* sviluppata da Joseph Meeker, *La pelle fredda* incarna appieno la tragicità ecologica. I rapporti conflittuali tra i due protagonisti, la netta separazione tra gli esseri umani e i nemici anfibi, le innumerevoli battaglie notturne contro questi ultimi, l'imposizione delle proprie strategie di resistenza e attacco, il suicidio di Batís Caffó, la detonazione delle cariche esplosive che devastano la superficie dell'isola, sono tutti elementi che rientrano nella definizione di tragedia in senso ecologico.

La lettura del romanzo attraverso l'ottica fornita nel presente studio invita a prendere coscienza del drammatico rapporto tra l'uomo e l'ambiente e a superare la prospettiva antropocentrica alla base della logica del possesso. È chiara la necessità di agire in modo consapevole e sostenibile per sganciarsi da modelli comportamentali che, come si evince dall'epilogo del romanzo, rischiano di ingabbiare l'essere umano in un vortice autodistruttivo.

¹⁵ «Il mondo era risolutamente un luogo prevedibile e senza novità» (Sánchez Piñol 2014, 284).

Bibliografia

- Bachelard Gaston 2006, *La poetica dello spazio*, (*La poétique de l'espace*, 1957), tr. it. Ettore Catalano. Edizioni Dedalo, Bari.
- Barthes Roland 1957, *Mythologies*. Éditions du Seuil, Paris.
- Benedetti Carla 2021, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*. Einaudi, Torino.
- Bou Enric 2015, *La singularidad de Albert Sánchez Piñol: una conversación sobre su escritura*. «Confluente», 7, 2, 95-106, <https://confluente.unibo.it/article/view/5942/5662> [07/04/2023].
- Buell Lawrence 2013, *La critica letteraria diventa eco*, in Caterina Salabé (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*. Donzelli, Roma, 3-15.
- Darici Katuscia 2014, *Elementos oníricos y estrategias metanarrativas en La piel fría de Albert Sánchez Piñol*, in Barbara Greco e Laura Pache Carballo (a cura di), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*. Biblioteca Nueva, Madrid, 209-219.
- Darici Katuscia 2020, *La piel fría de Albert Sánchez Piñol: una novela in limine*. QuiEdit, Verona.
- Francés Díez María Àngels 2015, *La otra según Albert Sánchez Piñol: la versión femenina del monstruo en La piel fría*. «eHumanista/IVITRA», 8, 669-679, <https://www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volumes/8> [25/02/2023].
- Glotfelty Cheryll 1996, *Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*, in Cheryll Glotfelty e Harold Fromm (a cura di), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia Press, Athens, xv-xxxvii.

- Guastini Daniele 2013, *Filosofia ed ecologia*, in Caterina Salabé (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*. Donzelli, Roma, 69-77.
- Harvey Fiona 2020, *Humanity is Waging War on Nature, Says UN Secretary General*. «The Guardian», 2 dicembre, <https://www.theguardian.com/environment/2020/dec/02/humanity-is-waging-war-on-nature-says-un-secretary-general-antonio-guterres> [26/03/2023].
- Iovino Serenella 2013, *Ecocritica: teoria e pratica*, in Caterina Salabé (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*. Donzelli, Roma, 17-25.
- Johnson Josephine 2023, *L'isola dentro l'isola*, (*The Inland Island. A Year in Nature*, 1969), tr. it. Beatrice Masini. Bompiani, Milano.
- Martínez Pérez María 2015, *La humanització del monstre: Albert Sánchez Piñol vs. H. P. Lovecraft*. «Ítaca. Revista de Filologia», 6, 257-271.
- Meeker Joseph 1972, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*. Scribner, New York.
- Pardo Fernández Rodrigo 2014, *El limes de la civilització en la novel·la La piel fría de Albert Sánchez Piñol*. «Castilla. Estudios de Literatura», 5, 444-457, <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/229> [24/03/2023].
- Re Anna 2013, *Thoreau e Goethe: scrivere la natura*, in Caterina Salabé (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*. Donzelli, Roma, 143-154.
- Ronnberg Ami *et al.* (a cura di) 2011, *Il libro dei simboli*. Taschen, Colonia.
- Sánchez Piñol Albert 2003, *La pell freda*, (*La Campana*, Barcelona, 2002), La Campana, Barcelona.
- Sánchez Piñol Albert 2009, *Pagliacci e mostri: storia tragicomica di otto dittatori africani*, tr. it. Patrizio Rigobon. Libri Scheiwiller, Milano.

Sánchez Piñol Albert 2014, *La pelle fredda*, tr. it. Patrizio Rigobon. BUR Rizzoli, Milano.

Thoreau Henry David 2008, *L'agire del mondo. Ragionando di scienza, natura, esperienza umana*, tr. it. Salvatore Proietti. Donzelli, Roma.

Tōge Sankichi 2011, *Poems of the Atomic Bomb*, tr. ing. Karen Thornber. University of Chicago, <https://ceas.uchicago.edu/sites/ceas.uchicago.edu/files/uploads/Genbaku%20shishu.pdf> [03/04/2023].

**Zwischen Paradies und Apokalypse:
Die Beziehung zwischen Mensch, Natur und Technologie
in Matthias Glaubrechts Sachbuch
*Das Ende der Evolution***

Jan Doria

(Institut für Digitale Ethik, Hochschule der Medien Stuttgart)

Abstract

Diese narrative Medienanalyse des Sachbuchs *Das Ende der Evolution* von Matthias Glaubrecht (2019) zeigt auf, wie ein non-fiktionales Medium nach dem Muster eines Future Narrative den Kampf zwischen Mensch und Natur inszeniert. Technologie spielt dabei nur dann eine positive Rolle, wenn sie die Biologie in ihrer Arbeit unterstützt, deren Ergebnisse als Herrschaftswissen dominant gesetzt werden.

Keywords: Narrative Medienanalyse, Sachbuchforschung, Future Narrative, Beziehung Mensch-Natur-Technologie, starke Nachhaltigkeit

Abstract

This narrative media analysis of the popular German science non-fiction best-seller *Das Ende der Evolution* by Matthias Glaubrecht (2019) shows how such a medium can portray the conflict between humans and nature in the shape of a Future Narrative. Humans are displayed as «predators» that must withdraw from nature in order to preserve it, popularizing in this way the scientific concept of strong sustainability. Technology can only support humans that work as biologists, whilst other humans are depreciated, thus constructing the biologists' knowledge as dominant. Nevertheless, the text itself discusses on a meta-textual level its constructive character, thus leading to a doubled paradox of postulating the inambiguity of facts despite of the existence of contesting alternatives.

Keywords: Narrative Media Analysis, Non-Fiction, Future Narrative, Relationship Human-Nature-Technology, Strong Sustainability

Jan Doria, *Zwischen Paradies und Apokalypse: Die Beziehung zwischen Mensch, Natur und Technologie in Matthias Glaubrechts Das Ende der Evolution*, «NuBE», 4 (2023), pp. 213-236.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1410> ISSN: 2724-4202

1. Was soll ich tun? Sachbücher als literaturwissenschaftlicher Forschungsgegenstand

Die multiplen Krisen der Gegenwart – von denen die Krise des Ökologischen nur eine, wenn auch vielleicht die größte, darstellt – erfordern, will das Individuum nicht in eine totale Resignation verfallen, Orientierungs- und Handlungswissen, ergo eine Antwort auf Immanuel Kants Frage «Was soll ich tun?» (Kant 1800, 49). Mögliche Antwortversuche bieten populärwissenschaftliche Sachbücher, die nach Stephan Porombka als Erzählungen «über die Kultur» (Porombka 2005, 19) «*Regelwissen*» und «*Weltwissen*» in einem «*Bezug zur Gegenwart*» vermitteln (Porombka 2005, 11, Hervorhebungen im Original).

Dass Literatur ein Medium gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse sein kann, ist lange bekannt (vgl. Krah 2015, 354f.), und doch geriet das Sachbuch seit den 80er Jahren aus dem Blick der literaturwissenschaftlichen Forschung (Oels 2005, 13). David Oels diagnostiziert hier «eine grundsätzliche Unterhaltungsfeindschaft, die einen hermeneutischen Zugang zu Produkten der Populären Kultur wenig angemessen erscheinen lässt» (Oels 2005, 21). Der vorliegende Aufsatz möchte daher in erster Linie einen Beitrag zur Überwindung dieser «Unterhaltungsfeindschaft» leisten, indem er ein Werk analysiert, das Anfang 2020 auf der SPIEGEL-Bestsellerliste stand: *Das Ende der Evolution* von Matthias Glaubrecht (Glaubrecht 2019).¹ Glaubrecht versucht darin, wie zu zeigen sein wird, seine ganz eigene Antwort auf die Frage nach dem Wesen des Menschen im Anthropozän und seinem Verhältnis zu Natur und Technologie zu finden.

Da jeder Text seine eigene Welt als «Vorstellung eines Wünschenswerten» (Krah 2015, 240) entwirft, ist eine solche Analyse kein reiner

¹ Im Folgenden beziehen sich alle Zitate ohne Autor-Namen auf diese Quelle. Zitiert wird aus der E-Book-Ausgabe.

Selbstzweck. Wenn es, wie Porombka annimmt (Porombka 2005, 15), zutrifft, dass Sachliteratur ein Mittel der Produktion von «Großen Erzählungen» (Lyotard 1999) ist, dann sind bei einer solchen Untersuchung vor allem narrative Strukturen von Interesse, wie sie sehr wohl auch in Sachtexten vorkommen können (vgl. Kraß 2015, 180). Eingesetzt wird daher die Methode der narrativ-semiotischen Medienanalyse (vgl. Müller und Grimm 2016), die sich in allererster Linie auf die Analyse der semantischen Raumstruktur nach Lotman (Müller und Grimm 2016, 64-76) und der Aktantenstruktur nach Greimas (Müller und Grimm 2016, 86-91) konzentriert. Beide werden im zweiten Kapitel des Aufsatzes ausführlicher dargestellt. Der restliche Aufsatz ist anhand der vier Kant'schen Leitfragen (Kant 1800, 49) gegliedert:

- «Was soll ich tun?» (Kapitel 1),
- «Was ist der Mensch?» (Kapitel 3),
- «Was kann ich wissen?» (Kapitel 4) und
- «Was darf ich hoffen?» (Kapitel 5).

Auf diese Weise soll beantwortet werden, wie Glaubrechts Text das Verhältnis zwischen Mensch, Natur und Technologie konzeptioniert (Kapitel 3), wie in diesem Text ein spezifisches Wissen – das des Evolutionsbiologen – als Herrschaftswissen gesetzt wird, während andere Formen von Wissen delegitimiert werden (Kapitel 4), und, als Fazit, welche Art von Antwort Glaubrechts Text auf die Krise des Ökologischen gibt (Kapitel 5).

Eine derartige Untergliederung darf natürlich nicht dazu führen, dass relevante Daten aus Glaubrechts Text vernachlässigt werden. Allerdings können bei über 1000 Seiten Originaltext im begrenzten Rahmen dieses Aufsatzes nicht *alle* Strukturen des Textes gleichermaßen ausführlich analysiert werden. Daher muss sich die Auswahl der hier vorgestellten Befunde geradezu zwangsläufig an den obenstehend genannten Forschungsfragen orientieren (vgl. dazu Kraß 2015, 338).

2. Zwischen Paradies und Apokalypse: Skizze der narrativen Grundstruktur

Abbildung 1 zeigt die semantische Raumstruktur des Narrativs, das sich aus Glaubrechts Text rekonstruieren lässt, einschließlich einer Auflistung einiger der semantischen Oppositionspaare (vgl. Müller und Grimm 2016, 65), von denen sie gebildet wird. Letztere werden in Kapitel 3 eingehender betrachtet.

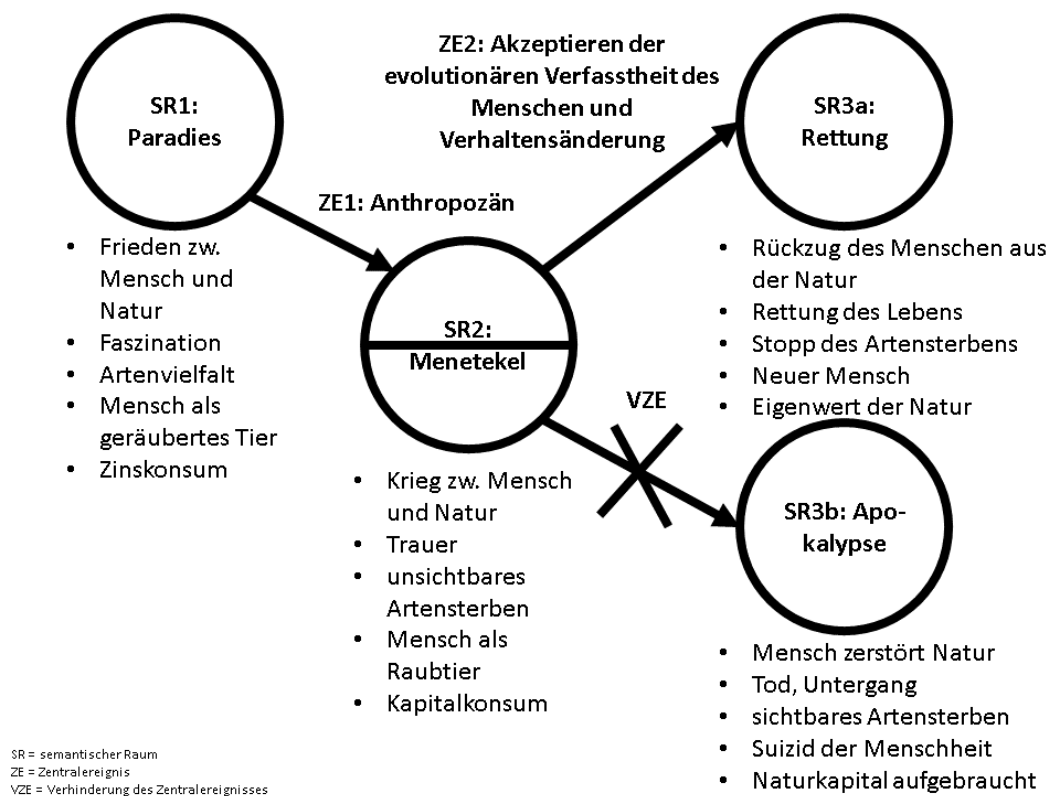


Abbildung 1 Semantische Raumstruktur (eigene Arbeit) von Matthias Glaubrechts Das Ende der Evolution

Der Protagonist von Glaubrechts Erzählung ist das Leben auf der Erde selbst («Unsere Erde und ihre Geologie spielen die Hauptrolle in der

Geschichte der Menschheit», 681), das als aktiver Gestalter seines Ökosystems personifiziert dargestellt wird: Elefanten und Rhinoceros sind «natürliche Ökosystemingenieure» (743) und «betätigen [...] sich als Gärtner» (743); Nilpferde betreiben Siliziumbergbau (742), «[e]rfolgreich angepasste Arten sind so etwas wie hochqualifizierte Facharbeiter in der Natur» (755) und Seeotter sind «Meeresförster im Unterwasserwald» (748). Die ganze Vielfalt des irdischen Lebens muss jedoch, um zu überleben (Wunschobjekt), ständig gegen den Menschen (Gegner) kämpfen, der in vielerlei Weise Natur und Artenvielfalt zerstört: durch Landwirtschaft und Jagd, durch seine Sucht nach wirtschaftlichem Wachstum auf Kosten der Natur und durch das, was der Text seine «evolutionäre Verfasstheit» nennt:

Wir [Menschen] verhalten uns aber vielfach noch immer wie unsere Vorfahren in der Steinzeit [...]: Wir sind Pioniere im Frontier-Modus [...]. [...] Wir sind weiterhin gewohnt, unsere Umwelt zu plündern und uns zu verschaffen, was wir brauchen. Dadurch entstehen heute immense Probleme für uns, unsere Umwelt und die Natur auf der Erde (201).

Dieses kurze Zitat zeigt bereits exemplarisch auf, dass das Menschenbild in Glaubrechts Text ein weitgehend negativ-pessimistisches ist (siehe Kapitel 3). Die einzigen Menschen, die in diesem Weltentwurf eine positive Rolle spielen können, sind die Biologen («Wenn Wissenschaft etwas beitragen kann, dann ist es, uns die Unwissenheit über ökologische Zusammenhänge zu nehmen», 847), zu denen sich auch Glaubrecht selbst zählt («Ausgerüstet mit dem Blick des Evolutionsbiologen und dem Wissen des Biodiversitätsforschers zu Artenvielfalt ebenso wie Artenschwund», 30).²

² Der Autor des Buches ist laut Klappentext «Evolutionsbiologe und Professor für Biodiversität der Tiere» (S. 2).

2.1 Wiederholte Mise-en-abyme-Struktur in den Einleitungskapiteln

Glaubrecht erzählt die Geschichte vom Kampf des Menschen gegen die Natur jedoch nicht strikt chronologisch, sondern als sich mehrfach wiederholendes *Mise-en-abyme*. Das Buch beginnt mit einem Prolog, dem fünf thematisch ausgerichtete Überkapitel und ein Epilog folgen. Jedes Überkapitel außer dem letzten beginnt mit einer im Verhältnis zum Gesamttext relativ kurzen Einleitung, die nach Art eines szenischen Einstiegs den vom Menschen verursachten Untergang der ökologischen Vielfalt einer Stadt (Bangkok, Singapur) oder einer Insel (Bali, Sulawesi) schildert.

Jede dieser Einleitungen durchläuft den oben dargestellten Übergang vom semantischen Raum 1 (SR1) «Paradies» zum SR2 «Menetekel»: Zunächst wird die Natur in ihrem Ursprungszustand als geradezu paradiesisch geschildert («Er [der Fluss] führt der Kornkammer im zentralthailändischen Becken das lebenswichtige Wasser zu und sorgt für Reis im Überfluss», 205). Mit dem Auftauchen und der Vermehrung des Menschen wird die Natur zerstört (ebenda), und der Ausgangsraum «Paradies» wird zum Menetekel (SR2), zur Warnung vor dem Untergang, der als apokalyptische Vernichtung aller Arten (SR 3b) einzutreten droht («Die Metropole ist ein abgasverpesteter Moloch versagender Mobilität – und Menetekel jener Megacitys in Asien [...]», 207), wenn der Mensch sein Verhalten nicht, wie untenstehend als Zentralereignis 2 (ZE2)³ beschrieben, ändert.

Der durch die menschliche Besiedelung neu entstandene topographische Raum «Stadt» wird jedoch durchgehend negativ semantisiert, selbst wenn der Mensch, wie im Falle Singapurs, versucht, einen Rest von Natur innerhalb der Stadt zu bewahren:

³ Mit diesem Begriff ist das Makroereignis eines Narrativs gemeint. Dieses «ist dann gegeben, wenn entweder die zentrale Grenze einer semantischen Raumstruktur überschritten wird oder eine grundsätzliche Strukturveränderung der semantischen Räume erfolgt» (Müller und Grimm 2016, 72). Ein Narrativ kann mehrere Makro- oder Zentralereignisse aufweisen.

Natürlich gibt sich die Stadt mit diesem modischen Grün lediglich einen ökologischen Anstrich, ist diese kryptische Begrünung nur Kosmetik in der ansonsten gigantischen Beton-, Stahl-, Glas- und Asphaltwelt Singapurs (677).

Das Artensterben teilt den SR2 außerdem in ein «Oben» und ein «Unten», wie durch den Querstrich in Abbildung 1 angedeutet, denn die naturzerstörende Lebensweise des Globalen Nordens beruht auf der Ausbeutung der Ressourcen des Globalen Südens (vgl. 703).

Gleichzeitig gilt jedoch für den SR2, dass das Artensterben noch nicht in das kollektive Bewusstsein der Menschheit vorgedrungen ist und somit prinzipiell noch aufgehalten werden könnte: «Dies zu verhindern ist die größte Herausforderung, der sich die Menschheit jemals gegenübergesehen hat» (357). Damit handelt es sich beim Übergang von SR2 zu SR3b, der endgültigen Katastrophe, um eine besondere Kategorie von Zentralereignis, die der Autor in einer vorherigen Untersuchung in einem Korpus aus Fernsehmagazinbeiträgen als *Verhinderung des Zentralereignisses (VZE)* identifizieren konnte. Dieses zeichnet sich dadurch aus, dass

das Zentralereignis in der dargestellten Welt eines Narrativs zwar möglich ist und gleichzeitig nicht erreicht wird, dieses Nicht-Erreichen im Unterschied zum NSZE vom Protagonisten jedoch gewollt ist. Der Protagonist möchte damit das «Umkippen» eines positiv konnotierten Weltentwurfes in einen negativ konnotierten Entwurf verhindern [im Original hervorgehoben] (Doria 2023, 189).

Da also der Kampf zwischen Mensch und Natur noch nicht entschieden, das ZE1 noch nicht getilgt ist, ist es der Einleitung des fünften Überkapitels möglich, vom hier geschilderten Grundmuster abzuweichen. Die untergegangene Stadt Angkor Wat ist die einzige Stadt des Weltentwurfes, die positiv semantisiert wird (vgl. 797f.), da die Natur dort über den Menschen gesiegt und sich ihren angestammten Raum zurückerobert hat. Besonders deutlich zum Ausdruck kommt dies in der untenstehend wiedergegebenen Abbildung 2, die dem Angkor-Wat-Kapitel vorangestellt wird:

ein Baum überwächst die Ruinen der untergegangenen Stadt; die wieder-auferstandene Natur ersetzt die untergegangene menschliche Zivilisation und holt sich zurück, was ihr gehört.



Abbildung 2 Screenshot von 795 des Buches

Das gegenüber dem VZE präferierte ZE2 findet in diesem Weltentwurf also genau dann statt, wenn der Mensch seine evolutionäre Gier überwindet, sein Verhalten ändert und sich aus der Natur zurückzieht:

Wir können, statt von der ersten Natur blind getrieben und der zweiten Natur, unserer Kultur, verwirrt auf den Abgrund zuzurennen, unsere Zukunft auch mit Hilfe unserer dritten Natur selbst gestalten und unsere Um- und Mitwelt dabei erhalten (849).

Dies malen die letzten beiden Unterkapitel des Buches vor dem Epilog genauer aus. In einer doppelten, fiktionalen «Rückschau auf 2062» schildert Glaubrecht nochmals ausführlich die zwei obenstehend dargestellten Optionen: das titelgebende «Ende der Evolution» als SR3b (859-870) oder aber die «Rettung» (871-885) als SR3a. Diese wird dadurch ermöglicht, dass sich die Helfer des Weltentwurfs, die Biologen, zu einer «als historisch zu bezeichnenden Biodiversitätskonferenz» (877) versammeln, auf der der weitestgehende Rückzug der Menschheit aus der Natur und die globale Einrichtung von sogenannten «EcoRegionen», die «die Hälfte der Erde» (878) umfassen, beschlossen wird.

2.2 Charakterisierung der narrativen Grundstruktur als Future Narrative

Der Text präsentiert damit explizit zwei unterschiedliche Endzustände, die als gleich wahrscheinlich betrachtet werden: den apokalyptischen Untergang (SR3b) und die Wiederherstellung des Paradieses durch den Rückzug des Menschen aus der Natur (SR3a). Damit weicht er von der herkömmlichen Grundstruktur eines Narrativs mit *genau einem* Endzustand ab.

Derartige Narrative wurden erstmals von 2009 bis 2012 in einem umfangreichen Forschungsprojekt⁴ als «*Future Narratives*» beschrieben. Diese weisen einen multilinearen Charakter auf (Bode 2013, 16f.), erlauben also auf eine Erzählsituation «more than one continuation. We call this a “nodal situation”» (Bode 2013, 1). Eine solche liegt hier im SR2 vor, denn der

⁴ Siehe <https://www.anglistik.uni-muenchen.de/forschung/nafu.html>

Mensch kann sich entweder dafür entscheiden, seine evolutionäre Verfasstheit zu akzeptieren und sein Verhalten zu ändern (ZE2) oder aber unterzugehen (SR3b).

Christian Bode hält derartige multilineare Narrative für besonders geeignet, um von der Zukunft zu erzählen, womit er die Namensgebung «Future Narrative» begründet:

Future Narratives are always about how we see ourselves in relation not to “things as they are”, but in relation to *things to come – in relation to things that are not (yet), in relation to what is in a state of becoming* [emphasis as in the original] [...] (Bode 2013, 3).

Hieran wird deutlich, dass jede Rede über die Zukunft nun mal mit der Unsicherheit verbunden ist, dass ein direkter empirischer Zugriff auf und damit gesicherte Aussagen über die Zukunft nun mal nicht möglich sind, und wie in Kapitel 4 noch zu zeigen sein wird, reflektiert Glaubrechts Text diese Tatsache auf einer metatextuellen Ebene durchaus, ohne jedoch den Anspruch auf Faktizität aufgeben zu wollen.

3. Was ist der Mensch? Von einem Raubtier und seinen Schöpfungen

Wie bereits bemerkt, ist dieser Weltentwurf von einem sehr negativen Bild des Menschen als Gegner der Natur geprägt. Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technologie soll im Folgenden noch genauer untersucht werden.

3.1 Das Raubtier Mensch und die Faszination der Natur

Für Glaubrechts dargestellte Welt ist der Mensch in erster Linie ein Tier von vielen, eine «Eintagsfliege der irdischen Evolution» (25) und damit

– im Gegensatz zur Natur – keineswegs um seiner selbst willen schützenswert. Doch der Begriff des Menschen geht hier noch weit über den modernen *homo sapiens* hinaus; er weitet sich auf seine affenmenschlichen Vorfahren aus, die mehrfach in familiärer Semantik als «Ahnen» angesprochen und somit als gleichwertig gesetzt werden (78ff.). Diese «Ahnen» lebten im paradiesischen Urzustand (SR1) anfangs friedlich miteinander und mit ihrer Umwelt (80). Die Katastrophe tritt erst ein (= ZE1), als der Mensch sich über alle anderen Arten erhebt und zur «Unkrautart» (162), gar zum «aktiven Raubtier» (173) wird: «Wo der moderne Mensch hinkam, zerstörte er Natur» (174).

Eine Konstante, die in Glaubrechts Welt jedoch für alle Menschen zu allen Zeiten an allen Orten gilt, stellt die Beziehung Mensch-Umwelt-Klima dar, also die Abhängigkeit des Menschen von äußeren klimatischen Umständen (vgl. bspw. 829). Auf diese Weise beeinflussen Klima und Umwelt sowohl die Evolution des menschlichen Gehirns (135) als auch ganz direkt die Geschichte der Menschheit, wenn bspw. die erfolgreiche «Eroberung» Amerikas als Ergebnis nicht der Überlegenheit der Waffen, sondern der der Krankheitserreger der Eroberer gelesen wird (234). Glaubrechts Weltentwurf ist also von einem tiefgreifenden biologischen Materialismus geprägt, der nur als gültig setzen kann, was sich in evolutionsbiologischen Kriterien ausdrücken lässt (siehe dazu auch Kapitel 4).

Im Gegensatz zum «Raubtier Mensch» wird die Natur überall da, wo sie zur Sprache kommt, mit einer Semantik der Faszination verbunden, die sich insbesondere auf die Vielfalt der in der Natur vorkommenden Arten bezieht (bspw. «faszinierende zoologische Gruppe», 75; «faszinierende Welt», 76), und es wird ausdrücklich bedauert, dass selbst auf über 1000 Seiten nicht genug Platz bleibt, um diese «ganz eigene Tierwelt, über die allgemein viel zu wenig bekannt ist» (76), in allen Farben zu schildern (ebenda).

Doch überall da, wo Natur als faszinierend beschrieben wird, ist auch eine beobachtende Instanz, die sie «mit der Leidenschaft eines Forschers» (347) als faszinierend beschreibt: die Gruppe der Biologen, vor allem die der Taxonomen, die als einzige Menschengruppe ebenfalls mit einer Semantik der Faszination verbunden wird. Besonders positiv aus ihr hervor stechen insbesondere Charles Darwin und Alfred Russel Wallace, «[g]roße Namen [...], die durch ihre leidenschaftliche Suche auch mithelfen, ein neues Bild der Naturwelt zu entwerfen» (368).

Andere Menschengruppen dagegen, die der Natur nicht mit vergleichbarer Bewunderung begegnen, werden negativ semantisiert, darunter *die* Politik (da sie die Dimension des Artensterbens verkennt: «Da fasseln Minister [...], vom ökologischen Basiswissen meist gänzlich unbeleckt», 701) und *die* Medien (da sie die Menschen über diese Dimension im Unklaren lassen: «kaum einmal wird über diejenigen berichtet, die den Irrsinn um geschmuggeltes Elfenbein ursächlich zu verantworten haben», 474). Beide werden, im Gegensatz zu den Biologen, als Kollektivsubjekte ohne autonom handelnde Individuen angesprochen. Diese selektive Semantik der Faszination trägt dazu bei, andere Formen von Wissen als das rein Biologische abzuwerten (siehe Kapitel 4).

3.2 Problematische Semantiken: Krieg und Kapital

Doch in Glaubrechts Text bleibt es nicht bei diesem einen Beispiel für problematische Semantiken. In diesem Zusammenhang ist nochmals auf die Rhetorik des Krieges sowie auf die des Kapitals einzugehen.

Glaubrecht verwendet für seine Beschreibung des Krieges zwischen Mensch und Natur ein Vokabular, das im kulturellen Wissen (kW) (Titzmann 1989) Europas und insbesondere Deutschlands eigentlich für eine ganz spezifische historische Konstellation reserviert ist: Die Rede ist hier vom «*Blitzkrieg*» [eigene Hervorhebung] [...] gegen die Natur» (190). Die

Problematik einer solchen Begriffsverwendung wird nirgendwo reflektiert; stattdessen heißt es bspw. später über den Walfang, dieser sei ein «blutige[r] Massenmord an hochintelligenten Meeressäugern mittels quasi-militärischer Sprenggeschosse» (592). Hier wird also in juristisch-geschichtswissenschaftlicher Terminologie, die implizit die Begriffe «Völkermord» und «Kriegsverbrechen» aus dem oben referenzierten kW aufruft – auch wenn diese im Text nicht explizit vorkommen – einerseits erneut die Natur als Patiens des Satzes personifiziert («ermorden» kann man normalerweise nur Menschen), andererseits aber auch die Raubtier-Semantik transzendiert (denn auch «morden» können normalerweise nur Menschen, Raubtiere dagegen «fressen» nur oder «töten» bestenfalls). Der «Mord» an der Natur wird so zum größten Verbrechen stilisiert, das der Mensch überhaupt begehen kann, auf einer Ebene mit dem Völkermord.

Neben diese Kriegsmetaphorik tritt eine zweite semantische Aufladung des Konflikts zwischen Mensch und Natur: die des Geldes oder Kapitals. Auffallend häufig wird über den gesamten Text hinweg Naturzerstörung mit dem Aufbrauchen von Sparguthaben assoziiert, wie bspw.:

Arten sind mithin wie Geld; jeder Schwund ist ein Verlust, der die Bilanz bedroht und, wenn wir ihn nicht stoppen, unfehlbar in die Insolvenz führt. Derzeit plündern wir die Konten, heben mehr und mehr Geld ab, leben über unsere biologischen Verhältnisse. Die Natur schafft aber nicht derart schnell neues Kapital herbei, wie wir es ausgeben. Wir müssen also auf unser Geld achten; auf jede einzelne Art (358).

Diese Metaphorik provoziert auf den ersten Blick einen Widerspruch, denn Kapital als nicht-lebendige Sache lässt sich nicht «ermorden». Im SR3a wird dieser Widerspruch aufgelöst, indem zugegeben wird, dass die Kapitalmetapher nur dazu diene, all diejenigen, die der – für den Text ansonsten, wie obenstehend erläutert, als selbstverständlich gesetzten – Faszinationssemantik gegenüber der Natur unaufgeschlossen sind, doch noch von seinem Anliegen zu überzeugen:

Tatsächlich werden gerade dadurch der unmittelbare Nutzen und die «Leistungen» der Biodiversität für den Menschen immer deutlicher, können ökonomische Argumente viele von der Wichtigkeit des Naturschutzes überzeugen (758).

Das eigentliche Anliegen des Textes besteht also vielmehr darin, die Kapitalemantik komplett aufzugeben und die Natur *um ihrer selbst willen* zu bewahren:

«Wir profitieren so offenkundig von der Natur, der Artenvielfalt und ihren vielfältigen Ökosystemdienstleistungen, dass wir die Frage danach, was Biodiversität wert ist, auch gänzlich zurückweisen könnten [...]» (760).

Die Problematik liegt hier also nicht in der Metapher selbst, sondern in ihrem unkonventionellen und den Leser zunächst täuschenden Gebrauch.

3.3 Starke Nachhaltigkeit und Rolle der Technologie

Mit der Kapitalmetapher nimmt der Text gleichzeitig Bezug auf eines der wichtigsten theoretischen Konzepte in der Nachhaltigkeitsdebatte: das der starken Nachhaltigkeit. Dieser ursprünglich wirtschaftswissenschaftliche Begriff framt das Nachhaltigkeitsproblem als Frage danach, wie sich die Summe der drei verschiedenen Kapitalsorten «Naturkapital», «künstliches Kapital» (oder Sachkapital) und «Humankapital» über die Zeit für zukünftige Generationen konstant erhalten lässt (Steurer 2001, 546). Strittig ist dabei, ob es möglich ist, Natur- durch Sachkapital zu ersetzen. Anhänger der starken Nachhaltigkeit verneinen dies (Steurer 2001, 555) und schreiben der Natur somit einen intrinsischen Eigenwert zu. Anhänger des entgegengesetzten Konzepts der schwachen Nachhaltigkeit dagegen bejahen diese Frage (Steurer 2001, 551).

Da dieser Streit prinzipiell nicht empirisch entscheidbar ist, öffnet sich der Raum für eine narrative Popularisierung dieser «Glaubenssystem[e]» (Steurer 2001, 559) durch Sachbücher, wie sie hier beispielhaft mit Glaubrechts Text vorliegt. Denn dieser lehnt eine Ersetzbarkeit von Naturkapital durch Sachkapital eindeutig ab (vgl. bspw. 37), ja, mehr noch: die im SR3a propagierte Idee, die Hälfte der Erdoberfläche unter Naturschutz zu stellen, lässt sich im Lichte dieser Theorie sogar umgekehrt als Ersetzung von Sach- durch Naturkapital deuten, was den Kernbegriff der starken Nachhaltigkeit sogar noch übersteigt.

In derselben Weise wird das Verhältnis zwischen Mensch, Natur und Technologie konzeptualisiert. Auch technologische Innovationen wie die Raumfahrt werden in diesem Text mit abwertenden Ausdrücken belegt («fantasiert» (44), «Unfug» (45), «Spinnerei» (ebenda)), und ihr Beitrag zur Überwindung des Artensterbens wird als inexistent bewertet. So heißt es beispielsweise über das Konzept der «Smart City»: «Hier sollen Technologie und Kreativität ein nachhaltiges Leben für die Menschen ermöglichen. Der Natur und den Arten ist damit freilich nicht geholfen» (323), und in der apokalyptischen Variante der «Rückschau auf 2062» heißt es, die Menschen «haben sich über künstliche Intelligenz den Kopf zerbrochen, statt ihre eigene zu nutzen» (861). Insbesondere der digitalen Technologie wird vorgeworfen, genauso wie das herkömmliche Mediensystem vom Totalversagen der Politik beim Stopp des Artensterbens abzulenken, «unser moderner Lebensstil eben, bei dem sich symptomatisch am neuesten Smartphone und der coolsten App dazu der Zufriedenheitszustand einer ganzen Zivilisation bemisst» (526).

Bemerkenswerterweise schlägt die Abwertung der Technologie wiederum in eine Aufwertung um, sobald sich ihr Einsatzkontext ändert. Trotz der durchgehenden Ablehnung technologischer Lösungen reflektiert der Text nicht, dass es die Technologie gewesen ist, die dem Men-

schen die Erforschung und Erfassung der Artenvielfalt überhaupt erst ermöglicht hat; im Gegenteil, im Kontext des Biologen wird der positive Beitrag moderner Technologie sogar explizit markiert (bspw. 330: «Hier helfen moderne molekulargenetische Methoden»). Hier doppelt sich also das bereits in Kapitel 3.1 beschriebene Paradoxon der Faszination.

4. Was kann ich wissen? Epistemologische Aspekte

Was sagt diese paradoxe Rolle der Technologie nun über die Rolle der unterschiedlichen Formen von Wissen in diesem Weltentwurf aus? Und wie werden sie in diesem Text produziert?

Wie zu zeigen sein wird, liegt auch hier ein doppeltes Paradoxon vor, nämlich eines der Inszenierung der Eindeutigkeit von Aussagen trotz der Existenz konkurrierender Wissensbestände, das sich sowohl auf Aussagen über die Vergangenheit (Kapitel 4.2) als auch auf Aussagen über die Zukunft (Kapitel 4.4) bezieht.

4.1 Biologisches Wissen als Herrschaftswissen

Zunächst muss noch einmal hervorgehoben werden, dass Glaubrechts Text lediglich eine bestimmte Form von Wissen als gültig und relevant setzt: das Wissen der (Evolutions-)biologie als «Leitwissenschaft des 21. Jahrhunderts» (365). Dies geschieht einerseits dadurch, dass der Autor durch den Einsatz autobiographischer Berichte von seinen Forschungsreisen in den Einleitungskapiteln (vgl. 30), aber auch durch die bewusste Setzung des Datums 2062 als seinem 100. Geburtstag (36) für seine beiden «Rückschauen» (siehe Kapitel 2.1) sich selbst und seine Mitbiologen als oberste Norminstanz des Textes setzt, und andererseits auch dadurch, dass andere Formen von Wissen explizit abgewertet werden. So wird beispielsweise für den Rettungsraum SR3a explizit gesagt, dass dort im Zuge

einer «Bildungsreform» die «Dominanz sogenannter schöngeistiger Fächer», also der Geistes- und Sozialwissenschaften, abgeschafft werden soll (884). Nun sind es aber ausgerechnet die Geisteswissenschaften, insbesondere die Ethik und die Philosophie, denen in der außertextuellen Wirklichkeit die Aufgabe zukommt, unterschiedliche Wertekonflikte innerhalb von Gesellschaften zu untersuchen, zu reflektieren und ggf. Vorschläge zu ihrer Balance zu erarbeiten, und die Politik- und Medienwissenschaften könnten dazu beitragen, zu klären, wie und warum die in diesem Text so viel gescholtenen Kollektivsubjekte «Politik» und «Medien» nicht der postulierten Dimension der Krise des Artensterbens gerecht werden können. Dass der Text eine konstruktive Rolle dieser Fächer explizit verneint, zeigt, dass es für ihn letztlich nur auf ein Fach ankommt, das eindeutige Handlungsanweisungen (Zieht euch aus der Natur zurück!) als Antworten auf komplexe soziale Probleme (den Konflikt zwischen einer intakten Natur und der ökonomischen Entwicklung) gibt, die ohne Rücksicht auf Verluste (Wer bezahlt für den Naturschutz?) durchzusetzen sind. Auf diese Weise wird biologisches Wissen zum Herrschaftswissen: der Text thematisiert zwar, dass es die moderne, westliche Naturwissenschaft war, die die Krise des Artensterbens verursacht hat, und er thematisiert durchaus auch nicht-westliche Lösungsansätze (827f.), aber indem er, wie in Kapitel 3.3 aufgezeigt, die Rolle der Technologie innerhalb der Wissenschaft unhinterfragt positiv semantisiert, setzt er wiederum die moderne Naturwissenschaft als einzig gültige Lösung derselben Krise. Man kann (in diesem Text) also nicht nicht (natur-)wissenschaftlich denken.

4.2 Paradoxon der Wissensproduktion in der Vergangenheit

Wie bereits in Kapitel 2.2 angedeutet, kann der Text nicht darauf verzichten, biologisches Wissen, das aus vergangener Naturbeobachtung resultiert, als einzig gültig zu setzen, obwohl er sich der sozialen Konstruktion

auch dieses Wissens sehr wohl bewusst ist. Das gilt zum einen für die in Kapitel 2 aufgezeigte Grundstruktur selbst, die explizit als narrative Konstruktion markiert wird:

Wir setzen mit unseren Erzählungen die Anfänge erst, während die eigentlichen Anfänger von den Anfängen kaum etwas wussten. [...] Dass solche Narrative vom Anfang irreführend sind, gilt umso mehr für evolutive Abläufe und natürliche Entwicklungsprozesse (68).

Obwohl der Text also transparent macht, dass die Erzählung von der Zerstörung der Natur durch den Menschen nichts anderes ist als eben das, eine aufgrund von empirischen Befunden rekonstruierte und narrativ popularisierte Erzählung, verzichtet er nicht darauf, Faktizität und universale Gültigkeit für das zu beanspruchen, was hier erzählt wird, wie ein etwas längerer Textabschnitt von Seite 240 bis 284 aufzuzeigen vermag, in dem die Ursachen für das exponentiell ansteigende Bevölkerungswachstum der Menschheit seit der Industrialisierung diskutiert werden. Der Text inszeniert an dieser Stelle zunächst am Beispiel der beiden historischen Bevölkerungsforscher Johann Peter Süßmilch und Thomas Robert Malthus durchaus «gegensätzliche [...] Positionen» (245), vertrat doch Süßmilch die These eines «Gleichgewichtszustandes» (247) zwischen Bevölkerungswachstum und Ressourcenverbrauch, während Malthus und seine ideellen Nachfolger vor einer «Bevölkerungsexplosion» (261) warnten, sobald die Grenzen der «Tragfähigkeit der Erde» (245) überschritten wären. In diesem Zusammenhang wird auch die Entstehung der Evolutionstheorie, die bis zu dieser Stelle des Textes noch als absolut gültig gesetzt gewesen war, als systematische Produktion wissenschaftlichen Wissens dekonstruiert, die vom sozialen Kontext ihrer Zeit beeinflusst worden ist:

Denn [...] auch Darwins Blick auf seine unmittelbare Umgebung [prägte] seine Ansicht zur Frage der Überbevölkerung. Darwin lebte [...] seit der

Rückkehr von seiner Weltreise in London [...]. Zweifelsohne dürften Darwin die Stadt und England als ein äußerst übervoller Flecken Erde vorgekommen sein. Und es wundert wenig, dass in der damaligen hochkompetitiven und auf den Erfolg des Einzelnen fokussierten Gesellschaft eine auf Konkurrenz basierte Theorie der Evolution ihre Wurzeln fand (257).

Nachdem also zunächst die Existenz konkurrierenden Wissens eingestanden worden ist, entscheidet sich der Text am Ende doch wieder dafür, eine bestimmte Form von Wissen zu selektieren, diese als unwiderlegbares Faktenwissen zu inszenieren und alle anderen Wissensformen zu marginalisieren. Denn unter der Überschrift «Was wir sicher wissen» (283) heißt es am Ende des referierten Textabschnitts:

Letztlich geht es eben doch, auch wenn dies kaum jemand gern hört oder wahrhaben will, wieder um die alte malthusianische Frage nach den verfügbaren Ressourcen, nach den planetaren Grenzen angesichts einer wachsenden Weltbevölkerung (284).

Das im Buchtitel prophezeite «Ende der Evolution» bleibt daher unabweichlich und der Anspruch auf Gültigkeit für das hier geschilderte Zukunftsszenario aufrecht erhalten, wenn die Menschheit ihr Verhalten nicht ändert.

4.3 Umgang mit Nichtwissen

Im Text werden also zwei verschiedene Formen des Umgangs mit Nichtwissen unterschieden. Auf der einen Seite ist da das biologische Wissen, das dem jeweils aktuellen Forschungsstand entspricht; bzw. dort, wo es noch keinen Forschungsstand (also Nichtwissen) gibt, kann dieses Nichtwissen durch wissenschaftliche Forschung in Wissen transformiert werden (vgl. bspw. 376) – wenn sich die Gesellschaft nur endlich dafür entscheidet, mehr Geld für den Artenschutz auszugeben anstatt für Technologien wie die Raumfahrt (vgl. 362, 893). Auf der anderen Seite ist da das

Nichtwissen (oder besser Unwissen) der Politik und der Medien über das Artensterben, das als «mittelalterlich» (391) abgewertet wird. Der Text inszeniert sich somit als ein Text, der zwar weiß, dass er nichts weiß, der aber im Gegensatz zu anderen Texten aus Politik und Medien die Macht hat, Nichtwissen in Wissen zu verwandeln.

4.4 Paradoxon der Wissensproduktion in der Zukunft

Da im Text also als gültig gesetzt wird, auch in Zukunft wissen zu können, was man jetzt noch nicht weiß, ist es möglich, das «Paradoxon der Wissensproduktion» auch auf die Zukunft zu beziehen. So ist den beiden «Rückschauen auf 2062» zwar ein Unterkapitel «Prognose und Irrtum» (Kapitelüberschrift 852) vorangestellt, das auf den Unterschied zwischen Prognose und Vorhersage eingeht:

Auch Prognosen zur Zukunft der Artenvielfalt tun deshalb gut daran, wohl dosiert zu werden [...], weil sie [...] eines nicht bieten können: Gewissheit. Alles, was Wissenschaftler aussagen können, sind Wahrscheinlichkeiten und Näherungswerte (856).

Das hindert den Text jedoch nicht daran, beide (!) Zukunftsprognosen für 2062 trotz der expliziten Betonung ihres Charakters als «Denkwege und Darlegungen von Möglichkeiten» (856) im Modus des Indikativs der *Gewissheit* anstelle des eigentlich angebrachten Modus des Konjunktivs der *Möglichkeit* zu schildern. Auf diese Weise werden sowohl der bereits in Kapitel 2.2 untersuchte *Future-Narrative*-Charakter als auch das doppelte Paradoxon der Eindeutigkeit von Aussagen trotz der Existenz konkurrierender Wissensbestände bestätigt.

5. Was darf ich hoffen? Ein Fazit

Wenn, wie in Kapitel 1 argumentiert, Sachbücher «Regelwissen für die Jetztzeit» (Porombka) anbieten, welcher Art ist dann – zusammenfassend betrachtet – das Bild von einer nachhaltigen Zukunft, das in *Das Ende der Evolution* entworfen wird, und wer ist der Träger der Hoffnung, eine solche Zukunft in absehbarer Zeit zu erreichen?

5.1 Evolutionärer Fatalismus

Wie die narrativ-semiotische Medienanalyse zeigen konnte, inszeniert Glaubrechts Text einen unerbittlichen Kampf zwischen Mensch und Natur um das Überleben auf der Erde, verbunden mit durchaus problematischen Semantiken (Kapitel 3.2). Dieser Kampf wird in einer mehrfachen *Mise-en-abyme*-Struktur (Kapitel 2.1) nach dem Schema eines *Future Narrative* (Kapitel 2.2) erzählt. Demnach präsentiert jedes Unterkapitel außer dem letzten die drohende Zerstörung der als paradiesisch geschilderten Natur durch den Menschen, die es jedoch nach dem Muster eines VZE_s zu verhindern gilt. Eine solche «Rettung» (SR3a) ist aber nur zu erreichen, wenn Sachkapital durch Naturkapital ersetzt wird, weswegen es sich um einen Weltentwurf der starken Nachhaltigkeit handelt. Technologie kann dazu nur dann einen positiven Beitrag leisten, wenn sie von Biologen zur Erforschung der Natur eingesetzt wird (Kapitel 3.3). Der Weltentwurf ist sich dabei auf paradoxe Weise des Konstruktcharakters sowohl seiner narrativen Struktur als auch der von ihr transportierten Wissens- und Wertvorstellungen bewusst, wobei biologisches Wissen als einzig gültiges Herrschaftswissen inszeniert wird (Kapitel 4).

Besonders hervorzuheben ist nochmals, dass als Helfer dieses Weltentwurfs ausschließlich die Biologen auftreten. Das ZE₂, mit dem der «Sündenfall» des Anthropozäns (= ZE₁) getilgt wird, besteht, wie in Ka-

pitel 2.1 geschildert, aus der Durchführung einer globalen Biodiversitätskonferenz, auf der Politik und Medien der Wissenschaft endlich Gehör schenken. Damit ist die zentrale Transformation dieses Narrativs ausschließlich auf der gesellschaftlichen Makroebene angesiedelt. Fast könnte man hier von einem gewissen «evolutionären Fatalismus» sprechen, denn der Einzelne kann aufgrund des Raubtier-Charakter des Menschen (Kapitel 3.1) in diesem Text so gut wie nichts selbst zur Erreichung des Wunschobjekts beitragen und wird dementsprechend auch vom Text kaum angesprochen; er bleibt darauf angewiesen, dass andere, mächtigere und besser informierte Akteure *stellvertretend für ihn* handeln. Eine der wenigen Möglichkeiten, die der Text dem Einzelnen anbietet, um Handlungsautonomie zu erlangen, besteht darin, dass dieser selbst zum Biologen wird und sich als «Bürgerwissenschaftler» beispielsweise an der positiv semantisierten Zählung von «Gartenvögel[n]» beteiligt (556). Der vorliegende Weltentwurf changiert so zwischen einem optimistischen Ausblick einerseits und einem Fatalismus andererseits, der sowieso nicht mehr an das glaubt, was er sich einst erhofft hat.

5.2 Ausblick: Auf dem Weg zu einer Poetik des Sachbuchs

Selbstredend darf am Ende dieses Aufsatzes nicht derselbe Fehler begangen werden, der in Glaubrechts Buch begangen wird, also konkurrierendes Wissen als ungültig abzuwerten. *Das Ende der Evolution* bietet Orientierung für die Jetztzeit, ja, aber es bleibt dennoch nur ein *möglicher* Antwortversuch, wie er sich in einem ganz *spezifischen* Sachbuch darstellt. Um darüber hinausgehende Aussagen über die Antwortversuche anderer Sachbücher treffen und Glaubrechts Text über das in Kapitel 4.3 vorgeschlagene Konzept der starken Nachhaltigkeit hinaus im Nachhaltigkeitsdiskurs verorten zu können – und um vielleicht sogar eine Art Poetik des populärwissenschaftlichen Sachbuchs zu verfassen –, wären weitere Analysen notwendig.

Bibliographie

- Bode Christoph 2013, *The Theory and Poetics of Future Narratives. A Narrative*, in Bode Christoph und Dietrich Rainer (hrsg.), *Future narratives. Theory, poetics, and media-historical moment*. De Gruyter, Berlin, 1-108.
- Doria Jan (2023), *Zwischen Utopie und Dystopie. Künstliche Intelligenz als nicht-stattfindendes Zentralereignis (NSZE) in Fernsehmagazinbeiträgen der ARD*, in Grimm Petra, Pechlaner Harald und Zöllner Oliver (hrsg.), *Medien – Ethik – Digitalisierung. Aktuelle Herausforderungen*. Steiner, Stuttgart, 175-195.
- Glaubrecht Matthias 2019, *Das Ende der Evolution. Der Mensch und die Vernichtung der Arten*. C. Bertelsmann, München.
- Kant Immanuel 1800, *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen*. Friedrich Nicolovius, Königsberg.
- Krah Hans 2015, *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*. Ludwig, Kiel.
- Lyotard Jean-François 1999, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Passagen, Wien.
- Müller Michael und Grimm Petra 2016, *Narrative Medienforschung. Einführung in Methodik und Anwendung*. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz, München.
- Oels David 2005, *Wissen und Unterhaltung im Sachbuch. Warum es keine germanistische Sachbuchforschung gibt und wie eine solche aussehen könnte*. «Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung», 1, 1-32, https://www.blogs.uni-mainz.de/fb05-sachbuchforschung/files/2012/04/Arbeitsblaetter_Sachbuchforschung_01.pdf [22/04/2023].

Porombka Stephan 2005, *Regelwissen und Weltwissen für die Jetztzeit. Die Funktionsleistungen der Sachliteratur*. «Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung», 2, 1-19, https://www.blogs.uni-mainz.de/fb05-sachbuchforschung/files/2012/08/Arbeitsblaetter_Sachbuchforschung_02.pdf [22/04/2023].

Steurer Reinhard 2001, *Paradigmen der Nachhaltigkeit*. «Zeitschrift für Umweltpolitik & Umweltrecht», 4, 537-566.

Titzmann Michael 1989, *Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung*. «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 1, 47-61, <https://www.jstor.org/stable/40617329> [10/11/2023].

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Semantische Raumstruktur (eigene Arbeit) von Matthias Glaubrechts <i>Das Ende der Evolution</i>	216
Abbildung 2 Screenshot von 795 des Buches	220

**Entre mar e vento:
O Clima dos Açores como agravador da servidão humana
no romance *Gente Feliz com Lágrimas* (1988)**

Ana Cristina Carvalho
(Universidade Nova de Lisboa)

Resumo

É feita uma análise ecocrítica de um romance português com ação nas décadas centrais do século XX e cenário num ambiente rural da costa norte da ilha de S. Miguel. Pretende-se mostrar que o clima atlântico açoriano, hoje em mudança por força das Alterações Climáticas, é um tópico literário fulcral na dramaticidade do enredo e na condição das personagens, potencialmente útil para a ecoliteracia dos leitores. Concluiu-se serem os elementos “vento”, “chuva” e “frio” os mais relevantes.

Palavras-chave: Ecologia Humana, Ecocrítica, *Climocrítica*, Literatura portuguesa, João de Melo

Abstract

This article propose an ecocritical analysis of a Portuguese novel whose action takes place in the middle decades of 20th century in a rural setting in the northern coast of S. Miguel island. The purpose is to show that the Atlantic Climate of the Azores, going through a change due to global Climate Change, is a crucial issue affecting the dramatic condition of the characters, and it is potentially useful to the ecoliteracy of the readers. In conclusion the elements of “wind”, “rain” and “cold” will be given a special relevance.

Keywords: Human Ecology, Ecocriticism, *Climatecriticism*, Portuguese literature, João de Melo

§

Ana Cristina Carvalho, *Entre mar e vento: O Clima dos Açores como agravador da servidão humana no romance Gente Feliz com Lágrimas (1988)*, «NuBE», 4 (2023), pp. 237-259.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1423> ISSN: 2724-4202

E entre esse mar eternamente branco e o vento passado, nos sítios onde outrora existiam terras cercadas de muros ou abrigadas pelas canas, e cerrados de milho e beterraba, e vinhas e pomares – viu que continuavam coexistindo vento e mar, mas já não o milho nem a beterraba.

(João de Melo 2016, 435)

1. Introdução¹

«Geradas pelo fogo na água», no dizer do escritor açoriano Álvaro Oliveira (Abreu e Oliveira 1987, 6), as nove ilhas vulcânicas dos Açores situam-se a meio do Atlântico Norte, tendo o seu achamento pelos portugueses ocorrido entre 1427 e 1452. A localização no encontro das placas europeia, africana e americana confere ao arquipélago grande inconstância tectónica. Os açorianos habituaram-se à «constante luta com a instabilidade da terra, do clima e da paisagem» (d'Abreu *et al.* 2001, 36), sendo «sentinelas e testemunhos de movimentos naturais – geomorfológicos e meteorológicos» (Gaspar 1993, 221). «A terra e o mar são o binómio deste povo», um povo «de balear e outras pescas», de «semear e pastorear» lê-se no *Relatório do Estado do Ambiente dos Açores 2017-2019* (Vários 2019, 2), que deteta uma elevada vulnerabilidade dos Açores às alterações climáticas, com efeitos no ciclo da água, biodiversidade, agricultura e pescas, segurança e saúde humanas. A paisagem de S. Miguel deve a sua grandiosidade à morfologia, ao mosaico de parcelas agrícolas, às características das povoações «e, principalmente, à sua expressiva relação visual com o mar» (Vários 2019, 2). Para João de Melo (2000, 182), romancista natural da ilha, «S. Miguel, a sozinha, polariza uma boa parte do “universo açoriano”».

¹ Este artigo foi escrito no âmbito do contrato de trabalho com a FCSH/Cics.Nova, financiado por fundos nacionais através da FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia), decorrente da Bolsa de Investigação Científica do Concurso de Estímulo ao Emprego Científico - CEECIND/02152/2017.

O geógrafo Orlando Ribeiro (1986) sublinhou o papel da paisagem, fruto do passado e registo da memória coletiva, na identidade regional. Esse papel tem um equivalente artístico na literatura como repositório da herança cultural e ambiental de um espaço geográfico. É essa uma das premissas da Ecocrítica, que Coupe (2000, 302) define com esta clareza: «Ecocriticism [...] considers the relationship between human and non-human life as represented in literary texts and theorizes about the place of literature in the struggle against environmental destruction».

Se se atender ao fator ambiental que atualmente maior perigo enfrenta – o Clima – e sua estreita relação com a atividade humana, é possível conceber uma subárea dentro da Ecocrítica: a “Climocrítica” (Carvalho 2021). Ora, o clima exerce influência direta e decisiva no coberto vegetal, seja natural seja cultivado e, conseqüentemente, na relação orgânica com a terra. Neste sentido, o estudo da função ativa do texto literário no conhecimento do meio biofísico e, portanto, na ecoliteracia dos leitores é inserível no campo da Ecologia Humana, que aborda as relações entre o ser humano e natureza – ou entre a Sociosfera e a Ecosfera. É esse o foco privilegiado neste artigo.

Batista (1993, 58) exemplifica a função da literatura no «reconhecimento do lugar» com «As muitas vozes presentes na obra de João de Melo» (JM), que «falam da terra na sua especificidade geográfica, cósmica e vivencial» (Batista 1993, 12). Recentemente, Besse (2019, 13) considerou que a escrita e a trajetória do romancista abrangem «toda a magia da literatura oral tradicional e da paisagem açoriana» e nela figuram, entre outros tópicos, «as marcas da açorianidade». Encontra-se, assim, fundamento para analisar da perspectiva *climocrítica* o romance *Gente Feliz com Lágrimas* (GFL). O objetivo é ilustrar como o Clima é absolutamente nuclear na ambiência e na tessitura da intriga, enquadrando-a biofísicamente e influenciando o quotidiano e a sorte dos membros de uma família rural. Propõe-se um plano de sentido e um ângulo de leitura

ainda por estudar, filiados nas apreensões ecológicas e climáticas que agitam os dias de hoje.

2. O romance da(s) Ilha(s)

Gente Feliz com Lágrimas (Lisboa, 1988) é um dos romances portugueses de maior fortuna nas últimas décadas, tendo valido a JM vários prémios. É uma narrativa de grande fôlego e estrutura complexa, desenvolvida ao longo de cinco “Livros”: o Primeiro guardando o âmago da história e um “Livro Zero” como epílogo. Para além do recurso a frequentes analepses e da linguagem crua mas de grande vigor poético, trata-se de uma obra polifónica, dada a alternância de vários narradores, em especial dois irmãos e uma irmã já adultos. São deles as memórias entrelaçadas que representam, apesar dos diferentes pontos de vista, uma voz uníssona gritando a dor da infância vivida e a ligação amargurada à terra e ao mar de S. Miguel.

O tempo de ação principal são as décadas de 1950-1960: a população era maioritariamente rural, os Açores contactavam o exterior quase só por mar e «cada freguesia simbolizava um país minúsculo em torno duma igreja, dum largo e duma fonte pública.» (Melo 1988, 123). A história parte do cais de Ponta Delgada, onde um rapazinho, Nuno, embarca num navio-cargueiro com destino a Lisboa. Repete os passos afoitos da irmã Amélia que, um ano antes, tomara a decisão ingénuo mas inabalável de deixar a “Ilha” e a família. O ímpeto dessas partidas tem raiz no extremo isolamento e na extrema austeridade do meio rural, além de um ambiente familiar de violência e subjugação dos mais novos. Desse ímpeto fazem parte, como se verá, os movimentos de regresso: à ilha, e à casa, sede da família e da vida de lavoura, onde acontece parte do enredo. Numa entrevista de 2016, JM confirmaria: «Estou marcado indelevelmente por essa ideia insular [...]. Nós somos sempre de um lugar, de uma família e de uma casa».

Embora Nuno seja a figura principal, dado o predomínio das suas memórias, motivações e movimentos, é a família de camponeses, no seu todo, que de facto protagoniza o romance – com destaque também para Amélia e Luís. O primeiro chegaria a Lisboa ainda «cheirava às profundas águas da infância e às ribeiras dos Açores» (Melo 2016, 175); expulso do Seminário aos 17 anos acusado de ser «subversivo», torna-se estudante de Letras opositor ao regime de Salazar e mais tarde professor, trajetória claramente decalcada da vida do autor (cf. Carvalho 2016, 469-472); e virá a ser o herdeiro da casa, «um favo inútil» que ajudou «a demolir as paredes da [sua] infância» (Melo 1988, 169). A primogénita Amélia abandona aos 16 anos os horizontes largos mas densos da ilha, a escravidão familiar e o muito «pão com lágrimas» (124); depois de tentar a sorte num convento, cumpre o sonho de se tornar enfermeira em Lisboa. Luís livrar-se-á dos tormentos às mãos do pai e das agruras do trabalho rural combatendo na guerra na Guiné, antes de emigrar para o Canadá. O pai, «Emanoel Demónio», incansável trabalhador mas «o mais severo, avaro e ruim homem do Rozário» (Melo 2016, 42), é uma personagem-chave, não só pela brutalidade exercida sobre os filhos, como pelo papel de ligação forçada à terra. Amélia recorda-o, já moribundo, «Sorr[indo]-me com a gratidão de um rosto cor de cinza», «sorriso onde uivavam já o vento, o lobo e o cão do remorso» (217).

O conjunto dos nove filhos é «uma ninhada confusa, crescendo ao ritmo do cio» do pai (Melo 1988, 49) e do avanço da história da família – uma família «remediada» (82) no seu património de pequenas terras e gado e miserável na atenção e providência aos filhos. Ao longo da infância e adolescência, eles são vítimas de uma cultura de disciplina e serventia levada ao extremo: «Muitas e muitas vezes», pensou Nuno, «fui boi de canga, burro de moenda e cão bensingando atrás das reses. E fui bombo de festa, e pássaro, e fui ofensa e castigo, e árvore decapitada, e novamente pássaro...» (327).

O mau-viver de castigos e sobrecarga laboral agrava-se sob o clima adverso da ilha, inunda as memórias dos três irmãos, dá o tom ao romance e contagia inevitavelmente o leitor. No Livro Terceiro, o da idade adulta de todos e da morte dos pais, os nove reagregam-se como personagem coletiva, no Canadá dos emigrantes: uma família esboroadada pela América mas falando ainda «o açoriano dos antigos boieiros, do inesquecível clamor das lavouras [...]» (Melo 2016, 311).

O palco central da narrativa é o lugar do Rozário, na freguesia berço do escritor, Achadinha, que aí nasceu em 1949: «O Nordeste sempre foi uma terra extrema, plantada à cabeça da ilha e do seu esquecimento. [...]. Chamavam-lhe a “décima ilha”. Hoje em dia, porém, o Nordeste já não é o segredo raro e minucioso de outrora, mas sim um aro magnífico, guardado e exposto entre a Salga e a Ponta da Madrugada» (Melo 2000, 187).

3. A “grande memória da Ilha”

3.1. *O Mar e o Lugar. A Paisagem*

A relação funcional do açoriano com o oceano circundante, tema de várias obras literárias, praticamente não existe em *GFL*. Vê-se, sim, o mar como símbolo de evasão dos limites rígidos da ilha e do isolamento que abafa o povo; e o mar quase inalcançável, à «distância dum grito» (Melo 2016, 26), despontando da crueza dos dias numa vizinhança que só permite um elo contemplativo, um emolduramento inatingível da paisagem terrestre – meio onde se movem as personagens, suas ações, enredos, medos e raras alegrias.

«Tempos remotos, esses, em que as crianças devoravam anos para irem conhecer o mar. Contemplavam-no de longe, e era uma fita anilada que corria em torno da ilha», evocava o escritor em *O Meu Mundo não é deste Reino* (Melo 1983, 33), seu primeiro romance. Em *GFL* o mar é imagem e também som: «Morávamos [...] a dois quilómetros dele, sentíamos-lhe o

cheiro, ouvíamos a sonatina, o crocitar das aves marinhas, o vento que empurrava contra os pedregulhos da costa os assustadores vagalhões dos naufragos» (83).

A função simbólica e hipnotizadora do oceano, o seu diálogo paisagístico com as formações rochosas costeiras e o dom para inspirar a poesia e a literatura viriam a figurar em *Açores, O Segredo das Ilhas* (Melo 2000, 237): «O meu mar desse tempo era branco e oblíquo: subia desde as pedras negras da costa até às faldas das nuvens que ficavam no limite extremo do firmamento. [...]. Havia, nessa forma peculiar de ver a Geografia que então me cercava [...] talvez uma presciência poética que parecia anunciar-me um “sentimento” ou um “desejo” de literatura». Na mesma obra, diz JM que esse oceano «não tinha, nas sempre breves e chuvosas tarde de Inverno, aquela cor plúmbea que tanto se assemelha ao aço das lâminas de barba». Uma afirmação curiosa, pois na verdade tal comparação já ocorrera ao autor em *GFL*, doze anos antes: no Capítulo 6.º, Nuno enumera como um dos desalentos da infância «o mar baço como o chumbo de uma lâmina de barba» (Melo 2016, 169).

Trata-se da mesma «fisionomia concentrada e séria» que Raul Brandão (2011, 163) encontrara do mar dos Açores em 1924. Uma percepção cromática validada por d'Abreu *et al.* (2001, 28): «quando o estado do tempo se agrava, o mar acinzentado e limita os horizontes das ilhas, separando-as e envolvendo-as numa densa bruma húmida, que reforça a sensação de isolamento no meio do Atlântico». Em *GFL*, a presença do Atlântico, quer avistado do interior da Ilha, quer como meio de imersão nas viagens dos irmãos Nuno e Amélia, vai variando de intensidade, mas mantém-se ao longo das 457 páginas. E desde o início se confunde literariamente com a natureza climática: «Quando largaram da doca [...] havia também a mesma chuva ácida do princípio da noite. [...] E o pranto da muita gente que ali ficou a agitar lençinhos de adeus fora-se logo convertendo num uivo, o qual acabou por confundir-se com o rumor

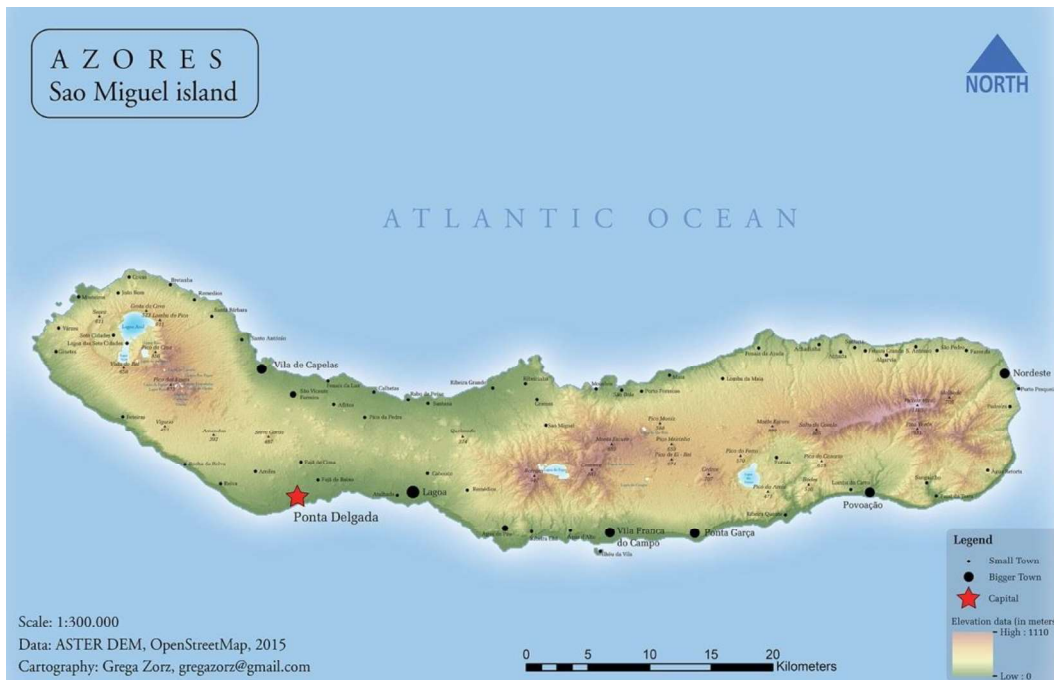
do vento a alto mar» (Melo 2016, 7). Anos depois, em Lisboa, Nuno viveria o receio de não mais contemplar “esta paisagem de mar, com suas sebes de cana murando ladeiras de vinha, contornando caminhos que deram sempre na direção das pedras costeiras e de moinhos movidos por ribeiras que vêm das montanhas» (475).

Uma paisagem de mar que é também uma paisagem de terra – um dueto formando o *lugar-cenário*² do romance. O Rozário integra-se no Concelho do Nordeste dessa ilha onde «a vida humana [se] foi expandindo por “achadas” (terras aplanadas)» ou por «planaltos defensivos sobre o mar» (Melo 2000, 183). Juntamente com o concelho vizinho de Ribeira Grande, forma a Unidade de Paisagem SM3³ de S. Miguel (Encosta Porto Formoso/Achadinha), identificada por d’Abreu *et al.* (2001).

A localização aproximada da área-cenário está assinalada a vermelho na Fig. 1. Note-se a proximidade ao mar e o troço costeiro planáltico que evolui para terra montanhosa mais interior, palco da maioria das cenas familiares, no contexto da lavoura e da pastorícia.

² Segue-se o conceito de “Lugar” de Anderson (2020, 113): «[...] It is from the empty abstraction of space that different cultures take and make their places. It is in a ‘place’, therefore, that cultures, communities, and people root themselves and give themselves definition».

³ “Unidade de Paisagem”, muito simplificada, designa uma área «relativamente homogénea quanto a solo, relevo, clima e potencial biológico, com um padrão específico que se repete e a diferencia das envolventes» (d’Abreu *et al.* 2001).



1. Localização aproximada da área-cenário de Gente Feliz com Lágrimas (1988) na Ilha de S. Miguel, Arquipélago dos Açores. Fonte: Wikipedia

A avifauna, marca da paisagem real do arquipélago, tem uma presença sugestiva em *GFL*, feita à custa dos milhafres e seu comportamento predatório, mas sobretudo das cagarras. Estas riscam a paisagem auditiva das terras costeiras com a sua estridência e pontuam as recordações dos irmãos sempre com conotação negativa: Amélia «Dormia de um sono só [...] e o facto de o fazer de cara tapada tinha a vantagem de não ouvir senão muito ao longe os guinchos dos ratos, as trovoadas e os gritos de morte das cagarras» (Melo 2016, 59). Já Nuno, em vias de deixar o seminário, teme o regresso à origem: «Se fosse devolvido à casa do pai, as noites pretas dos Açores comportariam de novo os cães, as chuvas eternas e o grasnido das cagarras atlânticas» (261).

Vários elementos da paisagem do Nordeste micalense retratados, assim como a toponímia real do Rozário, aldeias e vilas próximas, dão

substância e verosimilhança ao romance enquanto fonte representativa do real útil ao saber geográfico. É o caso dos afloramentos rochosos, das arribas e das linhas de água (ribeiras da Achada e da Salga), das matas e sebes de canas, das parcelas cultivadas e pastos, dos conjuntos edificados, do Mato do Povo ou do Ponto da Vara (o mais elevado da ilha, com 1105 metros de altitude).

Adota-se aqui o moderno conceito de paisagem – sistémico, dinâmico e de abordagem interdisciplinar – tal como ratificado na *Convenção Europeia da Paisagem* (Florença 2000) e também descrito por Caldeira Cabral *et al.* (1978, *apud* d’Abreu *et al.* 2001, 14-15): «resultante da ação multissecular, contínua ou intermitente do homem sobre a paisagem natural, apropriando-a e modificando-a a fim de a adaptar às suas necessidades, segundo o que a sua experiência, os seus conhecimentos e a sua intuição lhe foram ensinando, experiência transmitida de geração em geração». Esta aceção da paisagem como expressão do elo entre sociedade e território harmoniza-se com a Ecologia Humana e engloba duas componentes: a objetiva – fatores bióticos e abióticos, incluindo a ação humana; e a subjetiva, relativa à sua fruição pelos sentidos.

Em *GFL*, é diminuto o espaço narrativo e o tempo diegético das personagens reservados à contemplação da envolvência paisagística. Porque o romance mostra, com a razão e a lucidez de um olhar nativo, a outra face da paisagem – não a do proveito, mas a da construção. A face de uma paisagem erguida a esforço de braços, dor e lágrimas; fruto da entrega física e anímica das personagens a um solo que dá muito a troco de lhes sugar a vida – simbiose ainda mais desequilibrada, como se verá, por um quadro climático severo.

Açores, O Segredo das Ilhas transmitiria anos depois uma imagem da ilha amenizada e glorificada pela distância do tempo: S. Miguel é «Uma doce melancolia» (Melo 2000, 169). Mas «As forças naturais que conferem à paisagem açoriana beleza e mistério podem também impor o mais

profundo respeito e insegurança em relação aos fenómenos da natureza, como o vulcanismo, os tremores de terra, os temporais de chuvas e ventos intensos», frisam d'Abreu *et al.* (2001, 28). Como é esta realidade, em particular no que respeita às condições climáticas, tratada em *GFL*?

3.2. O Clima, força maior da Natureza: “ventos malditos” e “chuvas eternas”

Deus pode certamente expulsar-nos da infância. Não porém daquele vento largo, tão leve!, que cada um de nós traz dentro de si, depois de ter vivido numa ilha.

(Melo 2016, 20)

De entre as componentes biofísicas, o clima de Inverno assume o mais relevante papel enquadrador da ação romanesca de *GFL*, condicionando a sobrevivência humana e moldando os estados de ânimo das personagens. Tratando-se de um texto essencialmente realista, é esperável que a figuração do Clima Temperado Marítimo dos Açores (de baixa amplitude térmica, elevadas pluviosidade e humidade relativa e ventos persistentes dominantes de Oeste) esteja em coerência com os documentos técnico-científicos. Gaspar (1993) explicou que o oceano é o grande regulador, permitindo a baixa oscilação térmica anual e chuvas todo o ano. Mas o principal fator é a posição dos Açores à latitude da «frente polar» do Atlântico Norte, onde ocorrem trocas do ar quente e húmido equatorial e subtropical com o ar frio e seco do Ártico. O forte contraste entre as estações seca e húmida, com 75% da precipitação entre Outubro e Março (Vários 2019), já impressionara Raul Brandão (2011, 163): «“Seis meses de inverno, seis meses de mau tempo, dizem os marítimos deste oceano misterioso [...]. Nos Açores, a Primavera não existe”. O sofrido Nuno de *GFL*, ao percorrer a ilha com o seu olhar, recordaria que “nunca ali acontecera ser Outono”» (Melo 2016, 436).

A afetação do arquipélago por ciclones e tempestades tropicais nos fins do Verão e no Outono é também ilustrada no romance: os anos de ciclone significavam «colheitas perdidas, reses mortas ou extraviadas» (Melo 2016, 214) e eram um abanão meteorológico no marasmo local: «Durante o resto do ano, a não ser a chuva e os tremores de terra e as noites compridas em que a saraiva e o ciclone nos obrigavam a rezar antes de ir para a cama, nunca nada acontecia no Rozário» (2016, 32).

Mas são os invernos a estação do ano com maior realce. «Tempos compridos e parados» (Melo 2016, 126) que fustigam as personagens e lhes ensombram o quotidiano, apenas amenizados nas saudosas mentes de despatriados na América: «Quando se está longe e se sofre tanto, a gente absolve mesmo as paisagens malditas», diz Luís (2016, 192); «apetecia-me abandonar tudo e voltar para trás. [...] aceitar mesmo de volta os Invernos da serra» (2016, 192). Esta omnipresença dos elementos parece tão forte como a do mar:

bem lá na alma da serra, o mundo mergulhava de repente numa bruma de chuva, com um azul de fumo erguendo-se nos rolos formados pelo vento. O sol desaparecia durante o resto do dia. Mal podíamos despedir-nos dele com o olhar, vendo-o pela última vez ao longe, no sítio onde acabava o mar e o céu se erguia naqueles discos de nuvens paradas como a eternidade. Havia, há sempre no céu dos Açores, nuvens castanhas e nuvens cor de pedra, e entre umas e outras enrolam-se argolas de fumo e grandes massas de ar carregado de chuva. Foi assim, aliás, que aprendi tudo a respeito do nevoeiro, do granizo e das sombras que há no tempo. Sofri os ventos frios, brutais, e a sua humidade corrosiva como o ácido da ferrugem (Melo 2016, 190).

A atenção literária reservada aos meses do ano segue a lógica das estações. Novembro tem, para a família agarrada à ilha, a lembrança da partida de Amélia e Nuno rumo a Lisboa. E certo Setembro fica marcado por uma sova do pai enfurecido ao pequeno Nuno, a quem o tempo molhado azarara o manuseamento dos carros dos bois: «vieram valer-me no lodo, entre a água das levadas e a chuva do mês de Setembro. Uma

desgraça com chuva são sempre duas desgraças» (Melo 2016, 202). Quem queira ler JM sobre os meses luminosos de Abril, Maio, Junho ou Julho terá de mergulhar em *O Meu Mundo não é deste Reino* (1983) ou perder-se nas páginas de *O Segredo das Ilhas* (2000).

Outros elementos climáticos cercam as personagens e exercem o seu poder. Quase sempre o céu é opressivo, «de chumbo», com «multidões de nuvens eternamente levadas pelo vento», «arrastando-se de norte para sul», como nas memórias de Amélia (Melo 2016, 58). Nevoeiros «obsessivos» (435) atravessam gerações, envolvem as crianças e os boieiros, o gado, as árvores, os picos rupestres.

Juntamente com o frio e os ventos, a chuva tem a presença mais forte em *GFL*. A precipitação de S. Miguel aumenta com a exposição a norte, exatamente a do cenário geográfico do romance. Abundam os «dias de muita água» e, na noite dos Açores, «Chegada a nortada, vinha com ela a chuva. Tudo ensurdecia então ao som da água que fustigava as telhas e dissuadia do cio os murganhos» (52). Era a mesma água que privava as famílias pobres de assistência do médico, a mesma desse «imperdoável dia da chuva muito fria» em que o avô Botelho foi a enterrar. Uma água atmosférica que encharcara os dias da infância de todos e neles perduraria a ponto de a mulher de Nuno, Marta, distinguir «essa coisa triste na vida de um escritor» (379). No Livro Primeiro, o pequeno Nuno desce dos altos em direção a casa, macerado pela sova do pai :

A chuva começou a encher a noite e esta entrou devagarinho, pesada como chumbo, nos cilindros ocos dos meus ossos. Caminhava de noite, mas sem nenhuma consciência de estar caminhando. Sofria a chuva, mas não sabia que estava chovendo apenas dentro de mim. Coxeava, torcido pela dor [...]. Toda a gente se habituara a ver meninos coxear ao crepúsculo, andando à chuva, perdendo-se nas ruas incertas desses dias de água e chorando sem motivo (203).

E se ele conserva na memória as «chuvas eternas» de «noventa e nove dias consecutivos», para Luís «os anos de chuva iam andar de roleta dentro de mim [...]» (436). Esta conotação do mau tempo com sentimentos de dor, injustiça e desesperança soma-se à negação da sua condição infantil: «O outro castigo era a chuva. [...] As crianças da nossa idade, sempre que chovia, divertiam-se a uivar à chuva, dando vivas ao descanso e morras ao trabalho» (436); para os irmãos de *GFL*, era apenas mais uma ocasião de rachar lenha e limpar chiqueiros.

Os episódios de sujeição ao frio ocorrem sobretudo durante a faina pastoril, nas grandes altitudes (fator influenciador das variações térmicas locais) a que subiam as crianças. «Às vezes, penso que toda a minha história se resume à memória e à maldição do frio que me feriu por dentro», confia Luís (191). Ouve-se a mesma sensação, simultaneamente física e afetiva, enraizada na carência de um ambiente familiar protetor, na voz de Amélia:

No decurso do Inverno, [...] eu e Luís partíamos com as reses para os Outeiros. Saíamos de madrugada, descalços e em jejum, agasalhados pelas sacas de lona [...]. O frio era medonho lá em cima, na proximidade da serra, e os nossos pés ficavam azuis como a geada que tinge as ervas duma cor de aço. [...]. Só então o sol começava a crescer por cima do mar, lá muito em baixo, já nas horas da escola. [...] Os boieiros que por nós passavam enchiam-se de pena e diziam entredentes que papá era um cão e um carrasco (179).

Coabitando com as duras memórias da infância, existirá em Nuno adulto a faculdade de descobrir a beleza daquele lugar. O Livro Quinto abre com uma imagem do ambiente rural, pastoril, cheia de vida, em contraste com a que preencherá o Livro Primeiro. São seis páginas de grande riqueza figurativa da paisagem micaelense, onde as manifestações do clima retomam a sua função central, agora aos olhos de Rui Zinho, o “duplo” de Nuno:

Um nevoeiro indubitável e sobrenatural, subindo em rolos do fundo das crateras mortas, descia então o planalto. Vinha navegando através da fissura dos vales [...] e enchia de cloro esse e todos os princípios de tarde. Mas nos sítios onde antigamente pairavam corolas de nuvens sobre as montanhas mais altas, eram ainda as montanhas – altíssimas, perpétuas e torcidas com cães de pedra sentados na água. E onde outrora existira o vento e o mar fora oblíquo, e os barcos passavam de quilha inclinada, cheios de gente feliz com lágrimas em direção à América (435).

Por vezes, em alternativa aos frios de altitude, as memórias recuam até aos «mormaços de endoidecer» (95), revelando um tempo quente, húmido e abafado que amolecia pessoas e animais e era comum nos Açores.

É porém o “vento” que disputa com a chuva e o frio o peso literário do ambiente invernal e na dramaticidade da história. Nuno, já instalado em Lisboa, vê-se como um naufrago, não «no mar e nos rios, mas no tal vento maldito que o vinha perseguindo» desde a infância (58). Um vento atingindo o seu expoente máximo durante os «medonhos ciclones» de S. Miguel, que amedrontavam Amélia nas noites dormidas no sótão. E avistando a paisagem a partir da serra, Luís recorda: «Mas a mim sempre me pareceu que a ventania atravessava a Ilha de norte a sul, levando as nuvens e o próprio mar dum lado para o outro da costa. O vento tinha um gosto a sal [...] e o frio era tão cortante que nos enchia os ossos de humidade» (190).

Na sua visão de ficcionista e poeta, JM lança aos olhos do leitor um vento que chega a ter cor: «De dia [...] era de um azul-ferrete. Mas nas noites de lua parda, era um vento de cinza que rugia» (56). É um elemento atmosférico que ronda sempre, ameaçador e nocivo, assombrando o sono das crianças, por vezes arrasando as searas, certa vez associado a um episódio sísmico: «Estremecia-o um vento maldito, cheio de guizos e uivos distantes, porquanto esse vento trazia consigo o rumor das figueiras e das canas, um cheiro atlântico a búzio e a sal e as nuvens de cagarras espavoridas fugindo da costa» (434).

3.3. O trabalho da terra

Desde o seu povoamento em meados do século XV, a paisagem açoriana sofreu uma contínua humanização. O clima presta-se a culturas das zonas temperadas húmidas, mas também às mediterrânicas e tropicais. O Mapa de Uso do Solo de S. Miguel (1955) (Brito s/d *apud* Gaspar 1993, 223), contemporâneo do tempo da ação de *GFL*, confirma que a região da Achada e Nordeste vivia de «culturas» (várias), «pastagens» e «matos e cumes comuns», seguindo esta ordem do litoral para o interior e das mais baixas para as maiores altitudes.

De todas estas classes de uso da terra a família obtinha proventos, e é nessa paisagem estritamente rural que têm lugar as cenas mais marcantes. A vida árdua do campo era a mais castigadora dos meninos e meninas, consumindo-lhes a existência logo a partir dos sete anos. Destinados a uma vida sem sol, atravessam uns verdes anos que são da cor acastanhada da infelicidade: «No dia em que terminou para mim o purgatório dos livros e da escola, entrei a direito e de cabeça moucha, tal como um asno, no inferno das terras e na vida ardidada do meu pai», recorda Luís (Melo 2016, 94), que na ausência do irmão mais velho, ia assumindo o afã da lavoura, «a chegar cada vez mais tarde a casa, molhado, descalço e frio, como só o Inverno» (223). Nuno, por seu lado, fora em tempos incumbido de guardar um pomar situado «numa funda», «suficientemente assustador para atrofiar o espírito de uma criança e estragar o faro do cão» (138).

Era o quotidiano, de sol a sol, em todos os dias da semana, de Amélia, Nuno e Luís, as vozes sofridas, eternamente infantis, que trazem esse tempo e esse espaço ao leitor. No Inverno, «mungiam as vacas, alimentavam os bezerros e os bois», tangia[-n]as de verdasca para o caminho», «espalha[vam] palha, pragana ou conteiras para que à noite se deitassem sobre chão limpo», faziam estrume (105). Nos cumes, vigiavam os gados e carregavam o leite colhido encostas abaixo. «A esta distância

do tempo, guardar ovelhas, limpar bosta, ou desbastar beterraba nos meses do frio nunca foi melhor nem pior do que sachar milho, cortar árvores com a serra puxada a braços, ou sofrer os espancamentos do pai e do meu professor», concluiria Nuno (83).

A dura realidade de trabalho infantil ao serviço do sustento familiar era comum nas zonas rurais de Portugal inteiro, à época da história. O que distinguia esta família eram a inclemência do pai para com os pequenos e o extremo a que levavam aquele traço social: «De um lado, a casa onde eles nos mantinham fechados, nos dias em que chovia e não era possível ir trabalhar para as terras. Do outro, a rua e o mundo [...], os lugares felizes dos filhos dos outros.», recorda Amélia (178). Por isso as «terras, hortas, ladeiras, pomares, pastos e matas» que lhes ficariam de herança trariam consigo as humilhações, maus-tratos e palavras de fúria protagonizados pelo pai.

Santa-Ritta (1982, 136) confirma a dificuldade de cultivo dessas terras vulcânicas, que «o açoriano amanhã esforçadamente e de tudo produzem». Esta natureza, associada à atmosfera húmida e chuvosa, significava trabalho extra para todos e um sacrifício acrescido para as crianças. É o que ilustra o episódio, já citado, em que o frágil Nuno deixa descarrilar no piso enlameado a junta de bois:

Olhando os bois, vi-os naufragar à minha frente, afocinhados na lama, de olhos vítreos e com os pescoços torcidos. [...]. Meu pai, que vinha atrás fumando, levou as mãos à cabeça. [...]. Passou pelo globo do seu olhar um relâmpago translúcido, de enforcado. [...]. Por um momento, os olhos do papá devolveram-me os cornos partidos das reses, as searas desfeitas pelos vendavais, as barreiras destruídas pelas quebradas e as árvores partidas por ação dos ciclones e das torrentes. O ofegar do gueixo igualava mesmo o zumbido metafísico que antigamente anunciava os tremores de terra. [...]. Os olhos habitualmente lívidos e encovados do meu pai vieram pousar em mim. Hesitava entre sustar os berros e acabar de vez com a minha existência (Melo 2016, 199-201).

É verdade que, muito raramente, as três vozes irmãs se permitem um olhar descontraído sobre a paisagem de origem. Um desses momentos de bucolismo e alegria dá-se quando Nuno é visitado nas pastagens: «No dia seguinte, ao princípio da tarde, apareceram, sem aviso, as manas. E as manas vinham floridas, festivas e rosadas, e mais doces do que nunca – pois transportavam sementes nos aventais e pequenos molhes de caulezinhos que começavam a abrolhar e a multiplicar as raízes. Quando se puseram a cantar, vi que as suas mãos semeavam os canteiros de poldra» (140). Pode o leitor recuperar das muitas páginas de sofrimento humano neste oásis percetivo, oásis aliás precedido de um outro, onde o autor relata uma ligação afetiva inesperada durante a prática do pastoreio de Verão em S. Miguel:

Fazíamos como toda a gente do Rozário: desprendendo as reses, enxotávamo-las para longe, na direção das ribeiras e das matas. [...] Ficavam porém desauridas, adivinhando que iam ser abandonadas durante meses naquelas solidões frias. [...] – A ideia era que pastassem à solta, entregues a si mesmas durante o Verão. [...] Não havia melhor pastagem em toda a Ilha do que o Mato do Povo. As moscas não chegavam lá acima, nem as doenças, nem as tardes de calor e as reses gostavam da erva eternamente húmida da serra. [...] Quando o Verão chegava ao fim, subíamos de novo à serra. Levávamos vários dias a procurá-las de sol a sol, chamando-as pelos nomes [...]. queria Deus que finalmente se ouvisse um urro no nevoeiro, depois outro e outro e, finalmente, aparecessem uns cornos, umas orelhas espetadas na névoa. Aos poucos uma tribo vinha comer-nos à mão uma mancheia de erva. Vinham gordas, luzidias como lesmas, e pareciam infinitamente felizes por nos terem reencontrado (131-132).

Tirando alguns boeiros e camponeses que, em momentos de cúmulo dramático, salvam os rapazinhos dos abusos paternos, o povo da Achadinha é uma entidade distante e muda, esbatida no pano de fundo do romance. Mas outra exceção se destaca, útil à perspetiva da Ecologia Humana, na medida em que reflete o impacte social das políticas florestais da época: a florestação do Mato do Povo, um terreno de livre usufruto de

toda a população. «– Ó meus senhores! Pois manda Salazar, que nos comanda de Lisboa, anunciar ao povo que os terrenos baldios do Mato deixarão de ser terra de ninguém e se desmoitarão para que sejam convertidos em pastagem para as reses» (162). Há um primeiro impulso de resistência a estas ordens, que dá aos camponeses uma breve voz e um lugar no romance – «aquilo era um roubo do Governo» (163), «o Mato do Povo devia de ser defendido à foice» (166) –, mas esse protagonismo apaga-se com a submissão coletiva, em nome do progresso do Rozário.

É através deste e de outros excertos que o romance ganha foros de documento de época e sobretudo de documento de lugar, confirmando-se uma fonte útil para a memória ambiental e das relações ecohumanas firmadas com a natureza da ilha. Estão lá o zonamento da implantação humana em função da altitude, com os povoados «rodeados de áreas agrícolas, a que se seguem as pastagens, os matos e depois as matas.» (d'Abreu *et al.* 2001, 39). Estão os exemplos do bom uso dos recursos naturais, como o pastoreio e a apanha de lenhas nos baldios, a delimitação das propriedades com muros de pedra ou sebes vivas, as soluções de captação e armazenamento das águas pluviais, etc. Nuno vem a lamentar ter-se perdido dessa «liturgia da terra» (Melo 2016, 167). Porque a terra é indissociável, é extensão, da casa herdada, a ruína apodrecida que o espera quando regressa em adulto. Nesse encontro último homem-casa, Rui Zinho acompanha-o, sobrepõe-se, é ele o protagonista do Livro Quinto.

4. Conclusão: os dois futuros do Nordeste

o pior do homem é a ausência dessas e de todas as outras memórias sobre os lugares.

(Melo 2016, 171)

Neste primeiro quartel do século XXI, a paisagem de S. Miguel é a mesma de *Gente Feliz com Lágrimas*, mas já outra. O aumento das áreas de pastagem

e a monoprodução da vaca leiteira, por bem que fiquem nas amplas panorâmicas da ilha, não são isentos de impacte ambiental. O clima dos Açores mantém a sua personalidade atlântica, mas as alterações climáticas são um desafio, que o arquipélago enfrentará com um Programa Regional já criado. É nas áreas urbanas que se emite, como em todo o mundo, mais gases com efeito de estufa, mas as florestas açorianas vêm aumentando a sua capacidade de sequestro de dióxido de carbono (Vários 2019). Por outro lado, a realidade social nos meios rurais evoluiu muito desde o tempo do enredo.

Nuno regressaria a uma ilha intermédia entre estes dois tempos, de olhos abertos para a mudança. Vem coroadado do sucesso dos seus livros, impregnados do passado ilhéu mesmo antes de serem escritos. A fixação na família de origem, vertida na escrita, leva-o a perder a família construída com Marta, que o acusa de ser «[ainda e sempre apaixonado por esse destino de pedra» (Melo 2016, 383). Rui Zinho foi ganhando terreno, enquanto Nuno era engolido por essa obsessão.

Não se sabe se chegou ao fim a sua «Estrada de Damasco» (36). Mas no último regresso à ilha, em que enfrenta a passagem do tempo, parece concretizar-se o seu desejo de “Que ao menos a vida me devolvesse as árvores, os pombais, os muros que um dia rodearam a casa da minha infância» (358). À distância de décadas ficaram as crianças tão perto e tão longe do mar, os invernos sempre iguais alternando com verões sempre diferentes, a humidade roendo madeiras e pedras, os meses sem domingos, as igrejas sem toques das trindades. Avista-se, porém, o mesmo «pó de giz amarelo que o sol derramava nas estradas do mar [...]. E também a luminosa chuva, o sol molhado de antigamente» (440).

É um romance de muitos caminhos de partida e regresso, da impossibilidade de se apagar a infância dentro de nós, da paisagem como herança vivencial e afetiva. Sem o quadro climático dos Açores como modelador da paisagem rural e determinante na vida humana, sem a sua

representação como agravador das desventuras pessoais e dos quadros da pobreza e da infelicidade, *GFL* seria outro romance.

Os Livros Primeiro, Quinto e Zero exibem maior conteúdo na temática analisada, quer em valor informativo quer em significância para a história. Encontraram-se cerca de seis dezenas de excertos sobre Clima, assim como vegetação e atividades dele dependentes, e foi possível identificar os elementos “vento”, “chuva” e “frio” como os de maior expressividade.

Esta primeira conclusão abre caminho ao muito que ainda fica por dizer sobre esta temática neste romance. Mas reitera a hipótese inicial de uma obra ficcional riquíssima em informação sobre o Clima e a Ecologia Humana açorianos – obra passível de alentar a literacia ambiental e climática. Confirma também que, a par de outros livros de João de Melo, *Gente Feliz com Lágrimas* fez do Nordeste de S. Miguel um “lugar literário”, no sentido em que se torna reconhecível, na geografia real, por parte dos seus leitores. No entanto, como se lê em *Açores, O Segredo das Ilhas*, «o Nordeste não existe: deve cada pessoa inventá-lo à sua própria medida» (Melo 2000, 177).

Bibliografia

Abreu Maurício & Oliveira Álamo 1987, *Açores/Azores*. Edição de autor, Setúbal.

Batista Adelaide M. 1993, *João de Melo e a Literatura Açoriana*. Dom Quixote, Lisboa.

Besse M.^a Graciete 2019, *João de Melo – Entre a memória e a perda*. Companhia das Ilhas, Lajes do Pico.

- Brandão Raul 2011, *As Ilhas Desconhecidas – Notas e Paisagens*, (1926). Quetzal Editores, Lisboa.
- Carvalho Ana Cristina 2016, *Terra Nativa – A Relação Eco-humana na Vida e na Obra de Ferreira de Castro*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências sociais e Humanas da Universidade Nova, Lisboa, <https://run.unl.pt/handle/10362/17158> [28/11/2023].
- Carvalho Ana Cristina 2021, *Ventanias, solamas e chuvadas – Traços do Clima de Portugal em contos de três escritores*, in Larissa Maly & Iva Pires, *Arte & Ecologia Humana*. CICS.NOVA, Lisboa, 175-197, https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/44930333/2021_Arte_e_Ecologia_Humana.pdf [28/11/2023].
- Conselho da Europa 2020, *Convenção Europeia da Paisagem*. Florença, <https://rm.coe.int/16807b6bc7> [28/11/2023].
- Coupe Laurence (ed.) 2000, *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*. Routledge, New York.
- D’Abreu Alexandre C. et al. 2001. *Caracterização e Identificação das Paisagens dos Açores – Relatório Final*. Vol. I, Secretaria Geral do Ambiente da Região Autónoma dos Açores, Angra do Heroísmo, http://ot.azores.gov.pt/store/inc/docs_pota/62/CaractIdentPaisagensAcores.pdf [28/11/2023].
- Gaspar Jorge 1993, *As Regiões portuguesas*. Secretaria de Estado do Planeamento e Desenvolvimento Regional, Lisboa.
- Melo João de 1987, *Entre Pássaro e Anjo*. Dom Quixote, Lisboa.
- Melo João de 2003, *O Meu Mundo não é deste Reino*, (1983). Dom Quixote, Lisboa.

Ana Cristina Carvalho

Melo João de 2016, *Açores – O Segredo das Ilhas*, (2000). Dom Quixote, Lisboa.

Ribeiro Orlando 1986, *Portugal – O Mediterrâneo e o Atlântico*, (1945), 4.ª ed. rev. e ampl. Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa.

Santa-Ritta Gonçalo 1982, *Portugal, a Expressão da Paisagem*. Terra Livre / Direção Geral da Divulgação, Lisboa.

Vários Autores 2019, *Relatório do Estado do Ambiente dos Açores 2017-2019*. Secretaria Regional do Ambiente e Alterações Climáticas dos Açores, Ponta Delgada, <http://rea.azores.gov.pt/> [28/11/2023].

**Deutschtürkische Literatur mit Öko-Sensibilität lesen?
Selim Özdoğan's anatolische Naturbeschreibungen als
*Nature Writing***

Simge Yilmaz
(Justus-Liebig-Universität Gießen)

Abstract

Dieser Artikel untersucht literarische Darstellungen des menschlichen Verhältnisses zur Natur in der deutsch-türkischen Literatur mit einem Schwerpunkt auf Selim Özdoğan's Roman *Die Tochter des Schmieds*. Es wird gefragt, inwiefern die Naturdarstellungen in diesem Roman zur pastoralen Atmosphäre der türkischen Dorfliteratur passen und ob ökologische Reflexionen in den Werken deutsch-türkischer Autoren das Spektrum des European/deutsch(sprachigen) *Nature Writing* erweitern könnten.

Keywords: Selim Özdoğan, anatolische Landschaft, ökologische Reflexion

Abstract

This article examines literary representations of the human relationship to nature in German-Turkish literature. The contribution examines the extent to which the representations of nature in Selim Özdoğan's novel *The Blacksmith's Daughter* match the pastoral atmosphere prevalent in Turkish village literature. It also investigates whether ecological reflections in the works of German-Turkish authors could broaden the spectrum of European/German *Nature Writing*.

Keywords: Selim Özdoğan, Anatolian Landscape, Ecological Reflection

§

Simge Yilmaz, *Deutschtürkische Literatur mit Öko-Sensibilität lesen? Selim Özdoğan's anatolische Naturbeschreibungen als Nature Writing*, «NuBE», 4 (2023), pp. 261-284.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1418> ISSN: 2724-4202

1. Einleitung

Eines der dominierenden literarischen Phänomene in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur sind Doppelnamenliteraturen, wie die deutsch-türkische, deutsch-georgische, deutsch-italienische und deutsch-griechische Literatur. Diese Literaturformen werfen nicht nur Fragen in Bezug auf Definitionen und Nomenklatur auf, sondern auch in Bezug auf die jeweilige Verortung in den Literaturgeschichten und in literarischen Kanons. Das Einwanderungsland Deutschland und andere deutschsprachige Länder haben durch Arbeitsmigration im Rahmen der wirtschaftlichen Entwicklungsbewegungen der Nachkriegszeit und den Zustrom von Intellektuellen und Kulturschaffenden, die vor politischer Unterdrückung aus anderen Teilen der Welt geflohen sind, einen Wandel ihrer politischen und wirtschaftlichen Bedingungen erlebt. Schriftsteller:innen mit ethnischen Wurzeln in anderen Ländern, die oft mehrsprachig sind (insbesondere die ersten Generationen), haben sich auch einen sichtbaren Platz im deutschsprachigen Literaturbetrieb erobert. Die Werke dieser Autor:innen haben den deutschsprachigen Literaturraum und -horizont durch ein breites Spektrum an Themen, Geschichten sowie sprachlichen Experimenten und Vorschlägen erweitert.

Die deutsch-türkische Literatur ist zweifellos eine der am deutlichsten erkennbaren Ausprägungen dieser Literaturszene, die sich ab den 1970er Jahren entwickelt hat. In der vorliegenden Studie werde ich mich auf in dieser Literatur enthaltene literarische Darstellungen des menschlichen Verhältnisses zur Natur beschränken, wobei ich einen besonderen Fokus auf den Roman *Die Tochter des Schmieds* (2007) legen werde. Dieser Roman ist der erste Band der sog. Anatolischen Blues-Trilogie Selim Özdoğan's, eines verhältnismäßig jungen deutsch-türkischen Schriftstellers und Vertreters der zeitgenössischen deutschsprachigen Populärliteratur. Obwohl er türkischer Herkunft ist, schreibt Özdoğan nicht ausschließlich

über die Türkei. Doch die Trilogie erinnert gelegentlich an den in der türkischen Literatur des 20. Jahrhunderts verbreiteten seelsorgerisch-pastoralen Ton. Obwohl sie auf Deutsch verfasst sind und somit möglicherweise zur deutschen Öko-Literatur gezählt werden könnten, unterscheiden sich diese drei Romane beispielsweise deutlich von Naturdarstellungen der deutschen Romantiker, und sie passen auch nicht in das Dorfliteratur-Konzept der Türkei. In der deutschen Kulturgeschichte ist vor allem der Wald als prägnanter Topos etabliert, während in der türkischen Kultur einzelne Bäume, Berge, Seeufer und Bäche eine sakrale bzw. heilige oder unzugängliche Bedeutung haben, ohne dass der Wald als Gesamtheit in den Blick genommen wird. Der Höhepunkt dieser archaischen Naturbeziehung in der modernen türkischen Literatur sind zweifellos die epischen Romane von Yaşar Kemal. Eine der einfachsten Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist die, ob die Naturdarstellungen in den deutsch-türkischen Werken eher denjenigen der deutschen Romantiker oder solchen, wie man sie von Yaşar Kemal kennt, ähneln. In dieser Hinsicht kann eine Analyse der Reflexionen ökosensiblen Denkens in einigen deutsch-türkischen literarischen Werken das Spektrum des europäischen bzw. deutschen *Nature Writing* um neue Topographien erweitern.

Im Zentrum dieser Betrachtung stehen grundlegende «Wechselbeziehungen und konkrete Interaktionen der uns umgebenden belebten und unbelebten Erscheinungen im gemeinsamen Lebensraum» (Schmitt und Sollte-Gresser 2017, 16), ergänzt durch ein Augenmerk auf den «local or regional levels of place-attachment» (Buell 2005, 68). Als breiter Rahmung der Analyse wird das Konzept des *Nature Writing* verwendet, da die Naturdarstellungen, die Art und Weise, wie die Menschen sich zur Natur verhalten, und ihr Umgang mit Tieren in den untersuchten Romanen kaum kritisch reflektiert oder philosophisch durchdrungen werden. Natürlich geht es innerhalb des literarischen Kosmos u.a. auch um «die Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren» und hierdurch

wird «nicht-menschlichen Lebewesen, Tieren, Dingen, Pflanzen» Raum gewährt (Schmitt und Sollte-Gresser 2017, 17). Allerdings herrscht in der Romanwelt bislang keine tiefgründig ausgearbeitete «Idee der Natur als das Andere» (Dürbeck, Kanz und Zschachlitz 2018, 9). Daher ist für die Charaktere noch keine Rede von einer «deeper awareness of the embeddedness of human civilization in a wider network of actors, environments and histories» (Bosco und Latini 2020, xiii). Aus diesem Grund werden in der vorliegenden Analyse nicht direkt die Instrumente einer detaillierten und dynamischen Diskussion der Ökokritik angewendet.

Die deutschtürkische Literatur zeigt sich in Bezug auf ökologische Themen zweifellos eher rezeptiv als aktiv. Aus diesem Grund gestaltet sich der Nachweis, dass sie diese Themen maßgeblich in die deutsche Literatur eingeführt hat, als herausfordernd. In Anbetracht der Tatsache, dass Doppelnamenliteraturen, wie bereits erwähnt, neue Perspektiven in der deutschsprachigen Literatur eröffnen, könnte eine dieser Neuausrichtungen aber auch eine verstärkte Fokussierung auf Umwelt- und Naturthemen in der zeitgenössischen Literatur sein. Im Folgenden benutze ich daher das Konzept des *Nature Writing* als einen Ansatz der Literaturkritik, der grundsätzlich Landschaftsbeschreibungen umfasst. Es ist jedoch nicht ausreichend, um die Untersuchung von Naturbeschreibungen im Hinblick auf die aktuellen Debatten zu ermöglichen. Lawrence Buell, einer der führenden Literaturwissenschaftler im Themenfeld Ökologie, verwendet in seinem Werk *The Environmental Imagination* die Begriffe «environmental nonfiction» und/oder «environmental prose» anstelle von «nature writing», da er den Begriff «nature writing» als zu einschränkend ansieht (Buell 1995, 429). Jedoch wird die Natur in den Naturdarstellungen, die in dieser Studie behandelt werden, als eine äußere Gesamtheit dargestellt, die von den Charakteren ohne viel Nachdenken erlebt wird. Tatsächlich hat die Natur einen Einfluss auf jeden Aspekt ihres Lebens, der jedoch von den

Figuren kaum reflektiert wird. Die Natur wird im Roman nicht wie in einem klimatologischen oder ökologischen Bericht behandelt, obwohl ihre Darstellung grundlegend wissenschaftliche Daten wie den Wechsel der Jahreszeiten oder das Zufrieren des Baches im Winter enthält. Jedoch findet sich in mancher Naturbeschreibung eine eher sanfte und schlichte Form, die als pastoraler Erzählstil bezeichnet werden kann. In der folgenden Analyse wird der Begriff «pastoral» bewusst verwendet, obwohl er von manchen Kritikern als «veraltet» und unzureichend für die Herausforderungen unserer aktuellen Beziehung zur Natur (Gifford 2022, 49) betrachtet wird.

Die in die vorliegende Analyse einbezogenen Romane Selim Özdoğan sind *Die Tochter des Schmieds* (2007), *Heimstraße 52* (2011) und *Wo noch Licht brennt* (2017). Der erste spielt in der Türkei, und zwar in einer nicht eindeutig bestimmten Zeit, vermutlich zwischen den Jahren 1930 und 1965. Ort der Handlung ist ein unbenanntes ländliches Gebiet in Anatolien, das sich nach Süden erstreckt und im Landesinneren liegt. Der Roman erzählt von einem Leben, das von außen betrachtet märchenhaft und idyllisch erscheint, während im Inneren der Menschen Stürme wüten. In dieser fiktiven Welt gelten Esel und Pferde als Transportmittel, und die fortschrittlichsten technischen Errungenschaften sind Radios und Kinos. Der Lebensrhythmus der Menschen orientiert sich an Sonnenaufgang und Sonnenuntergang. Wanderungen an Flussufern geben ihnen Gelegenheit zur Introspektion und zur Vertiefung in ihre Sorgen und Liebesleiden.

In den beiden anschließenden Romanen wechseln die Schauplätze jeweils zwischen der Türkei und Deutschland. Die Romane beschreiben zudem den Übergang vom Landleben in den urbanen Alltag in Deutschland sowie ein Leben, das zwischen der Türkei und Deutschland hin- und hergerissen ist. Dieses wird vor allem durch die Schwierigkeit, sich an einem Ort fest niederzulassen, geprägt. Wir erhalten Einblicke in den Alltag der Charaktere sowohl in der Türkei als auch in Deutschland. Während

das Setting in der Türkei von einer ländlich-pastoralen Umgebung geprägt ist, dominieren in den in Deutschland spielenden Abschnitten Wohnungen, Fabriken, Straßen, Gemeinschaftsgärten und häusliche Räume.

Mein Hauptaugenmerk wird im Folgenden auf dem ersten Band *Die Tochter des Schmieds* liegen, der die Natur und Alltagspraktiken (Süd)Anatoliens darstellt. Dabei wird der Fokus auf der Beziehung der Menschen zur ländlichen Natur einschließlich Tieren liegen.

2. Anatolische Landschaft

Im ersten Band der Trilogie finden die Ereignisse an drei unterschiedlichen Schauplätzen statt: einer Kleinstadt/Provinz, einem Dorf in der Nähe der Kleinstadt und Großstädten. Zu Beginn des Romans lebt die Familie des Schmieds Timur in einer nicht benannten Kleinstadt. Als Kind begleitet Timur seinen Vater nach Ankara, und in seiner Jugend besucht er Ankara als Tourist, um den Kopf freizubekommen. In einem Kaffeehaus dort wird er Zeuge von Gesprächen über das bevorstehende Kriegsende oder möglicherweise darüber, dass die Deutschen innerhalb eines halben Jahres in Istanbul eintreffen könnten, ähnlich wie einst die Osmanen vor Wien standen. Somit können wir annehmen, dass die erzählte Zeit die erste Hälfte der 1940er Jahre umfasst. In den folgenden Jahren reist Timur nach Istanbul, nachdem er jeweils im Herbst die Einnahmen aus der jährlichen Ernte erhalten hat. Am Ende des Romans erfahren wir, dass die Protagonistin Gül, Timurs Tochter, ihrem Ehemann als Gastarbeiterin nach Deutschland folgt, aber am Bahnhof in Istanbul Angst vor der lauten, überfüllten und chaotischen Metropole hat. Die Großstadt ist also kein fester Bestandteil des alltäglichen Lebens der Figuren, sondern ein fremder Ort, der irgendwo in der Ferne liegt und den man nur besucht, wenn es nötig oder gewünscht ist.

Nach ihrer Heirat ziehen Timur und Fatma auf Fatmas Vorschlag hin in ein nahegelegenes Dorf, um einem Konflikt mit Timurs Mutter aus dem Weg zu gehen. Die Familie verbringt den Winter im Dorf und den Sommer in der Kleinstadt. Diese Anordnung ist für traditionelle türkische Verhältnisse eigentlich unkonventionell, untypisch und ungewöhnlich, da man normalerweise im Sommer auf die Hochebene fährt und den Winter im städtischen Raum oder im Dorf verbringt. Daher wäre es irreführend anzunehmen, dass *Die Tochter des Schmieds* die Türkei vollständig realistisch darstellt. Es sind diese kleinen Details, die dem erzählerischen Universum eine märchenhafte Atmosphäre verleihen.

Der Handlungsort liegt nicht in unmittelbarer Nähe von Istanbul und Ankara, sondern von Adana bzw. irgendwo im Norden dieser Stadt und im Süden Zentralanatoliens. Die Leute reisen auch weiter weg von Adana in die Dörfer. Dies erkennt man deutlich etwa an dieser Stelle:

Viele Städter hatten Sommerhäuser am Rande der Stadt, wo sie der Hitze entflohen, in den großen Gärten ein paar Beete mit Tomaten bepflanzten, mit Gurken, Paprika, Zucchini und Mais, so daß sie zu essen hatten. [...] Ihre Stadthäuser vermieteten sie in den Sommermonaten meistens an reiche Leute aus Adana, die der Hitze ihrer eigenen Stadt entfliehen wollten, die sehr viel sengender war als die Hitze der Kleinstadt, aus der Timur stammte (Özdoğan 2007, 25-26).

Die Mittelmeerregion der Türkei, insbesondere Adana, zeichnet sich tatsächlich durch ihre Hochgebirgskultur (türkisch: *yayla*) aus. Die Sommerhäuser, die im obenstehenden Zitat erwähnt werden, unterscheiden sich von den touristischen Bungalows an den Küsten. Es handelt sich um Siedlungen, die oberhalb der Stadtzentren, meist an Berghängen, erbaut wurden. In der traditionellen anatolischen Lebensweise verbringen die Menschen, die in Städten oder Kleinstädten leben, den Sommer in den Bergen. Dies geschieht sowohl, um der Hitze zu entkommen, als auch, um Gemüse und Früchte für den Winter einzulagern. Im Gegensatz zu den

Hochlandregionen an der östlichen Schwarzmeerküste, in denen eine Kultur der dauerhaften Besiedlung vorhanden ist, ist die Hochlandkultur in der Mittelmeerregion von temporären Siedlungen und Wanderungen geprägt. Diese Lebensweise steht in direktem Zusammenhang mit einem halbnomadischen Lebensstil.

An dieser Stelle lässt sich direkt das Erweiterungspotenzial einer Bindestrichliteratur einbringen, auf das ich in der Einleitung hingewiesen habe. Die Romane Yaşar Kemals, eines bedeutenden Schriftstellers der türkischen Literatur des 20. Jahrhunderts, erwecken genau diese Kultur zum Leben. Kemals epische Romane spielen größtenteils in der Region Çukurova, also in den landwirtschaftlichen Gebieten und Bergen rund um Adana sowie die umliegenden Städte. Die Romane beleuchten vorwiegend die Tragödien der Völker, die als Nomaden in der Region leben und tief mit der Natur verbunden sind, auf vielfältige Weise und aus verschiedenen Perspektiven. Einerseits werden sie durch die lokalen feudalen Gesellschaftsstrukturen unterdrückt, andererseits werden sie durch erzwungene technologische und kapitalistische Veränderungen zur sesshaften Lebensweise gezwungen und ihrer natürlichen Umgebung entfremdet. Kemal stellt diese Völker eingehend und vermittels unterschiedlicher Charaktere detailliert dar.¹ Bei dem in Özdoğan's Roman beschriebenen Ort handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um dieselbe bzw. eine nahliegende Region. Gemeinsamkeiten bestehen unter anderem darin, dass das Gebiet nördlich von Adana, im Landesinneren und weit weg vom Meer liegt, zugleich aber von der mediterranen Hochlandkultur geprägt wird.

¹ Aufgrund des begrenzten Platzes wird hier auf Zitate aus dem Werk Yaşar Kemals verzichtet. Kemal war ein äußerst produktiver Schriftsteller, und insbesondere die İnce-Memed-Tetralogie (bestehend aus *Memed mein Falke*, *Die Disteln brennen*, *Das Reich der Vierzig Augen* und *Der letzte Flug des Falken*) sowie *Das Lied der Tausend Stiere* sind bedeutende Werke, die einen tiefen literarischen Einblick in die Lebensweise der halbnomadischen Völker von Çukurova gewähren.

Es handelt sich bei den drei hier analysierten Romanen Özdoğan nicht um Werke, die eine nomadische Gemeinschaft oder ein ganzes Dorf thematisieren. Man kann diese Romane mit ökologischem Bewusstsein lesen, obwohl sie nicht explizit umweltengagiert oder naturbezogen sind, doch scheinen sie auf den ersten Blick aktualisierende Interpretationen der Themen der ersten deutsch-türkischen Schriftstellergeneration zu sein. Diese Generation produzierte Literatur als Ausdruck von Migration nach Deutschland, Fabrikarbeit oder Entfremdung vom Zuhause.² Auf den ersten Blick könnten Özdoğan Anatolischer-Blues-Romane in die heute einen abwertenden Klang tragenden Kategorien «Migrantenliteratur» oder «Gastarbeiterliteratur» eingeordnet werden. Bei genauerer Betrachtung jedoch handelt es sich um Romane, die die Arbeitsmigration in ihrer Gesamtheit behandeln – vor, während und nach der Migration. Sie erzählen nicht nur von der Rolle der Türken im Nachkriegsdeutschland, sondern auch von der Geschichte der Türkei selbst und ihren Auswirkungen auf individuelle Menschen, Familien, Dörfer und Städte. Diese Romane belegen somit, dass die erste Phase der deutsch-türkischen Literatur überwunden ist. Gemeinsam mit anderen zeitgenössischen Werken betonen sie erneut, dass Migration mit ihren Ursachen, Prozessen und Folgen Teil eines größeren Zusammenhangs ist, sowohl in Deutschland als auch in der Türkei. Beim Lesen von Selim Özdoğan Çukurova-Darstellung vor dem Hintergrund derjenigen von Kemal wird deutlich, dass bei Özdoğan die Natur in ihrer Beziehung zum Menschen als roh und wenig verarbeitet dargestellt wird. Özdoğan Figuren verehren Berge, Steine, Wölfe und Vögel nicht in derselben Weise wie Yaşar Kemal, und dennoch leben sie in enger Verbindung mit der Natur. Die Charaktere Özdoğan äußern keine klar formulierten, deutlichen Meinungen zur Verbundenheit mit der Natur, während bei Kemal Themen wie das Verteidigen ihrer eigenen Räume

² Für einen Überblick über die ersten deutsch-türkischen AutorInnen s. Şölçün 2007.

oder der Wunsch nach sesshafter Existenz eine Spannungsebene in die Erzählung einbringen.

Auf dem Rückweg von der Kleinstadt, die Timur aus beruflichen Gründen besucht hatte, verbringen Fatma und er die Nacht auf dem Friedhof, da es gefährlich sei, im Dunkeln zu reiten. Zudem wage es niemand, den Friedhof nachts zu betreten, wodurch er als sicherer Ort gilt (Özdoğan 2007, 23). In dieser Szene sind Spuren des Nomadentums deutlich sichtbar. Friedhöfe sind im städtischen Raum normalerweise keine beliebten Orte, und selbst Geschichten über Geistererscheinungen sind weit verbreitet. Doch hier geht es um eine Situation, in der der Friedhof keine Furcht einflößt, sondern als Schlafplatz unter dem freien Himmel, den Sternen und den Bäumen dient, selbst in der Dunkelheit der Nacht. Hier sind es nicht die Dorfbewohner, sondern diejenigen, die in den Städten leben und sich zunehmend von ihrer natürlichen Umgebung entfremden, die möglicherweise Angst haben, den Friedhof bei Nacht zu betreten.

Eine lebenspraktische Entscheidung, die an diese Szene erinnert, ist das Barfußlaufen aller Kinder in der Nachbarschaft ab dem Frühjahr (107). Dies setzt voraus, dass die Straßen im provinziellen Raum, egal ob in einem Dorf oder einer Kleinstadt, unbefestigt und nicht asphaltiert sind. Die physischen Gegebenheiten des Raums unterstützen somit ein Leben im Einklang mit der Natur, was zugleich als Hinweis auf die Einschränkungen und Nachteile interpretiert werden kann, welche die technischen Entwicklungen mit sich bringen. Andererseits basiert die Organisation des täglichen Lebens tatsächlich auf den Jahreszeiten, der Natur und dem Raum, was bereits seit der Kindheit erlernt wird. Timurs älteste Tochter Gül blickt in ihrer Kindheit aus dem Fenster, um die Veränderungen in der Natur zu beobachten und «wünscht sich, daß es Sommer wäre und sie im Garten des Sommerhauses sitzen könnte, allein, im Schatten eines Baumes. Sie genießt die Zeit, die sie für sich hat» (2007, 141). Die Vorstellungskraft des Kindes reicht hier nicht aus, um sich die Augenblicke, in

denen es sich in sich selbst zurückziehen, abseits von Eltern, Geschwistern und Verwandten eigene Räume schaffen und auf seine innere Persönlichkeit konzentrieren kann, auszumalen, ohne dabei von Jahreszeiten, dem Garten oder dem Schatten eines Baumes beeinflusst zu werden. Genauso kann man auch die folgende Stelle interpretieren: «Als sie schließlich Ende September wieder ins Stadthaus ziehen, findet Gül es sehr langweilig, zu Hause zu sein. Jetzt kann sie nicht mehr im Garten sitzen, unter Aprikosenbäumen oder am Brunnen» (153). Obwohl es in der heutigen Welt schwer zu verstehen ist, wird durch die Tatsache, dass man sich nicht langweilt, wenn man ruhig unter den Bäumen oder in der freien Natur am Bach sitzt, deutlich, welchen Wert das Kind der Natur zuschreibt. Der Natur wird eine beruhigende Kraft zugesprochen, die eine Befreiung von den täglichen Anstrengungen ermöglicht. Aus diesem Grund wählt Gül Orte unter Bäumen und an Bächen, um allein zu sein und sich nach innen zu wenden. Diese Beziehung, die Gül bereits als Kind entwickelt hat, setzt sich auch in späteren Jahren fort. Dies zeigt sich etwa an dieser Stelle:

Der Winter geht, der Frühling kommt, Gül fühlt sich leichter, lebendiger, das Licht scheint in ihre Knochen zu dringen und nimmt ihnen das Gewicht. Das Grün schenkt ihren Augen Entzücken, mit jeder neuen Knospe scheint ihr Bauch runder zu werden, alles blüht und gedeiht, der ganze Frühling fühlt sich an wie ein Fruchtbarkeitsritual, wie ein antikes Fest, das man zu Ehren der Götter gefeiert hat, in einer Tanzhalle mit riesigen Säulen, wo die Sorgen keinen Platz hatten und jeder seine Wünsche vergessen hat (252).

Die Menschen sind (wie) ein Teil der Natur. Obwohl im Roman insgesamt eine anthropozentrische Haltung und Herangehensweise vorherrscht, wie wir es auch im obigen Zitat lesen, werden die Menschen manchmal wie Elemente in der großen Einheit bzw. Entität der Natur, zusammen mit Blättern, Bächen oder Kühen wahrgenommen. Diese Er-

zählweise impliziert tatsächlich die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens im Kontext der Beständigkeit der Natur und schafft eine Beziehung zwischen dem Flüchtigen und der Kontinuität innerhalb des narrativen Universums: «Die Aprikosen-, Apfel-, Maulbeerbäume verlieren ihre Blätter, der Wind pfeift durch die Ritzen, aber noch ohne Kälte ins Haus zu blasen, die Jungen, die mit den Käfern geübt haben, lassen nun Drachen steigen» (276). Am Ende des Romans, als Gül Jahre später in Deutschland fast im Sterben liegt, hören wir ihre Gedanken:

Ich mag den Frühling, und ich mag den Sommer, ich mag das Licht, das dich streichelt, wie die Wellen den Strand streicheln, aber den Winter habe ich noch nie gemocht. Den kann ich auch unter der Erde verbringen. Im Herbst, wenn ich einen Wunsch frei hätte, würde ich gerne im Herbst sterben. Oder am Ende des Sommers (309).

Güls kindliche Verbindung zur Natur bildet den primären Rahmen für ihre Wahrnehmung von Leben und Tod. Sie ist so stark von Klima und Jahreszeiten geprägt, dass sie sich ihren Tod in einer Jahreszeit wünscht, die sie nicht mag. Dies öffnet die Tür zu einer oberflächlichen Lesart der menschlichen Natur, die im Frühling erblüht. Diese schematische Vereinfachung in der Beziehung zur Natur enthält zugleich eine gewisse Spontaneität. Gleichzeitig ist die Mensch-Natur-Beziehung sowohl außergewöhnlich gewöhnlich als auch vollständig anthropozentrisch. Im zweiten Band der Trilogie, gleich am Anfang, als Gül neu nach Deutschland gezogen ist, sitzt sie in der Küche allein und «die Tage wissen nicht, wie sie vergehen sollen» (Özdoğan 2011, 11). Auch wenn sie sowohl unter einem Baum als auch in der Küche allein sitzt, fehlt hier das Gefühl, daheim zu sein, und die schützende Fürsorge, die der Natur zugeschrieben wird. Es herrscht Unruhe vor, wahrscheinlich aufgrund der Entfernung von der natürlichen Umwelt.

Die räumliche Struktur, die im ersten Band aus Kleinstädten, Dörfern und Großstädten besteht und im zweiten und dritten Band auch

Deutschland einschließt, dient dazu, eine Erzählung der Loslösung von der Natur zu veranschaulichen. Özdoğan konstruiert keine epische Narration wie Yaşar Kemal, er ist nicht anspruchsvoll, eher bescheiden, aber die Erzählung ist dennoch eindrucksvoll, beeindruckend und herzzerreißend. Diese Ausdruckskraft wird prägnant in der Beschreibung des «anatolischen Blues». Gül liest Fotoromane, erkennt andere Welten, trifft auf andere Geschichten, begegnet Happyends ebenso wie tragischen Ausgängen:

Doch es gibt auch Geschichten, die blutig enden, in denen Mütter ihre sterbenden Töchter in den Armen halten, Männer ihrer Vergangenheit nicht entfliehen können, Geschichten, in denen das Böse Opfer verlangt, fünfzehn Jahre im Gefängnis, ein Vater im Rollstuhl oder eine Mutter ohne Augenlicht. Geschichten wie die alten Lieder, wo alles immer in Bitterkeit endet, weil es nichts gibt auf der Welt, das etwas wert wäre, wo Liebe nie erwidert wird und man trotzdem weitermacht, Geschichten wie der anatolische Blues (Özdoğan 2007, 207).

Tristesse, Blues und Traurigkeit werden einerseits als Ausdruck der psychologischen Befindlichkeit der Hauptfigur Gül vermittelt, weisen andererseits aber auch auf eine kollektive Eigenschaft von Anatoliern hin. Auch die Tatsache, dass die Stadt im Roman nicht klar definiert und lediglich angegeben ist, dient vielleicht dazu, jene Eigenschaften zu verstärken, die Anatolien als Gesamtopos zugeschrieben werden.

Im dritten Band der Trilogie, *Wo noch Licht brennt*, schreibt Gül ihrer jüngeren Tochter «einen Brief voller Melancholie und schwerer Gedanken [...], sie schreibt einen Brief, in dem die Liebe einen Platz findet in der Melancholie und der ein Herz erwärmen kann im Frühling nach dem harten Winter Erzurums» (Özdoğan 2017, 11). In *Heimstraße 52* sagt Gül zu sich selbst, während sie in der Türkei im Urlaub war: «Ach, was habe ich das vermisst, denkt sie, das satteste Grün Deutschlands ist nicht so warm wie das tristeste Braun hier» (Özdoğan 2011, 60). Es ist klar, dass Güls

Beziehung zur Natur seit ihrer Kindheit eigentlich ortsbedingt und ortsgebunden ist. Sie akzeptiert zwar, dass Deutschland grün und Zentralanatolien trocken ist, aber sie berücksichtigt nicht, dass die Natur in Deutschland auch Momente der Liebe und Zugehörigkeit bieten kann. Sie nimmt die Natur nicht als ein Ganzes wahr, das über Nationen, Länder oder Epochen hinausgeht. Für sie ist die Natur die Natur ihrer Heimatstadt, denn auch die Meeresküsten oder Großstädte der Türkei sind ihr fremd. Erzurum, von dem sie im dritten Band spricht, nimmt sie nur deshalb in ihre Welt auf, weil ihre Tochter dort lebt.

Dieses Beispiel öffnet eine Tür zur Diskussion über das *Nature Writing* in der deutschen Literatur. Wie Gabriele Dürbeck und Christine Kanz mithilfe von Ursula Heises Begriff «sense of place» herausarbeiten, zeigt sich im angloamerikanischen *Nature Writing* die Verbindung zu einer spezifischen Lokalität als herausragendes Merkmal, während die deutsche Landschaft oft als kultivierte Natur betrachtet wird. Deutschsprachige literarische Texte beschreiben oft Naturerfahrungen in anderen Ländern, wie Goethes *Italienische Reise* (Dürbeck und Kanz 2020, 6). Auch Özdoğan's Darstellungen Anatoliens ermöglichen diese Lesart. Man kann jedoch nicht sagen, dass dies eine bewusste Schreibtechnik sei. Özdoğan wollte offensichtlich nicht über die Natur schreiben. Die Romane, insbesondere der erste Band, eignen sich dennoch für eine naturbetonte Lesart - vermutlich aufgrund der beschriebenen Zeit und des Ortes. Ob bewusst oder unbewusst, nimmt Özdoğan's Anatolische Geografie dennoch einen Platz im deutschen *Nature Writing* ein, der sich nicht von seinen Vorgängern unterscheidet.

3. Gewässer

Die Tatsache, dass es sich bei dem erzählten Raum zumeist um ein Dorf handelt, ermöglicht eine für die Ökologie sensibilisierte Lesart, bei der das

tägliche Leben im Einklang mit der Natur ist. Dies zeigt sich beispielsweise an der folgenden Stelle:

Als Sibel vierzig Tage alt war, war der Schnee geschmolzen, die Bäche und Flüsse waren über die Ufer getreten, die Sonne wärmte bereits, und manchmal saß Timur vor seinem Haus und schloß die Augen, rieb seinen Nacken kurz an dem Kragen seiner Jacke, hielt den Kopf dann still und genoß die Wärme auf seinem Gesicht. Und bald sangen die Vögel, die Knospen sprossen, er hatte noch eine Tochter, die den Namen einer Fruchtbarkeitsgöttin trug, das Leben wurde immer größer und hatte keine Ufer, über die es treten konnte wie die Flüsse (Özdoğan 2007, 48).

Im Roman gibt es noch viele ähnliche Beschreibungen. Dabei handelt es sich nicht nur um Beschreibungen der Natur, sondern auch um Schilderungen des täglichen Lebens, von Essen und Trinken, des Wetters und so weiter, eben von allem, was zum Leben dazugehört. Durch diesen Erzählstil wird ein narratives Universum geschaffen, in dem alles miteinander verwoben ist. Gleichzeitig schafft die Herausstellung Anatoliens eine gemeinsame Basis nicht nur auf der Ebene der Emotionen, sondern auch in Bezug auf die Landschaften und geografischen Bedingungen. Mit anderen Worten: Die erzählte Zeit lässt sich annäherungsweise erraten, und dasselbe gilt im Allgemeinen auch für den erzählten Ort. Und wir können das erzählerische Universum auf einen Nenner bringen, nämlich die Tradition Anatoliens. So sagt etwa Güls Vater Timur «Wasser kennen wir aus dem Becher, wir sind Anatolier» (254), wenn er über das Meer spricht. Geografisch gesehen, ist der gesamte asiatische Teil der Türkei, das heißt das gesamte Land außerhalb des europäischen Territoriums, das wir Thrakien nennen, anatolisch. Allerdings geht es hier nicht um das Meer, sondern um die Selbstreflexion der Bewohner Zentralanatoliens. Das Meer erscheint als ein mythisches, imaginäres und fremdes Gebilde, das nur noch in Erzählungen existiert und als mündliche Erinnerung weitergegeben wird. Die Tatsache, dass das Meer in das Leben der Mädchen

tritt, bewirkt, dass es als unwirkliches und imaginäres Bild wahrgenommen wird. Dies verleiht dem Meer tatsächlich einen unheimlichen Charakter.

Diese Unheimlichkeit reflektiert sich auch im Bach. Als Gül als Kind verleumdet wurde, saß sie allein am Bach und dachte über die Verleumdung nach, die ihr zugefügt worden war. Aufgrund ihrer Persönlichkeit ist sie niemand, der sich wehrt, sondern ein introvertiertes, schüchternes Kind.³ Diese introvertierte Persönlichkeit bewirkt womöglich, dass sich ihre Beziehung zur Natur vertieft. Nachdem sie mit der Unzuverlässigkeit und Heuchelei der Menschen konfrontiert worden ist, sitzt sie tagelang am Bach (81). Und als sie in den folgenden Jahren einen Liebesbrief von einem Schulfreund erhält, rennt sie erschrocken zum Bachufer. In den Bach, an dessen Ufer sie in sich geht, allein sein und tief über ihre Sorgen nachdenken kann, wirft sie sodann den Liebesbrief hinein, den sie aus Angst und Panik nicht geöffnet hat und folglich gar nicht lesen kann: «Der Bach trägt die Worte fort. Als sie sich vorsichtig umdreht, sieht sie zwei kleine Jungen, die aus Zeitungspapier gefaltete Boote in den Händen halten. Gleich werden die Boote dem Brief folgen» (177). Der Bach nimmt also die Worte der Liebe wie ein Spielzeugschiff und lässt sie verschwinden, indem er sie mit sich selbst vermischt. Wir können davon ausgehen, dass der Brief ein unschuldiger erster Liebesbrief gewesen ist, ein Kinderspiel. Da er zusammen mit den Papierbooten im Wasser versinkt, scheint diese Annahme richtig zu sein, auch wenn Gül, das introvertierte Kind, den Brief loswird, ohne dass sie gewagt hat, ihn zu lesen, und zwar selbst dann, als sie allein gewesen ist: «Fast eine Woche schreckt Gül immer wieder schreiend aus diesen Fieberphantasien hoch. Manchmal sieht sie ihren Vater an einer Biegung des Baches stehen, und er fischt den Brief zwischen zwei Steinen hervor» (177).

³ Eine ausführliche Studie, die sich mit der Atmosphäre des Romans befasst und dabei den Schwerpunkt auf Gül legt, finden Sie bei Hofmann 2007.

Die Funktion des Bachs ändert sich hier, oder vielmehr: Sie erweitert sich. War er vorher ein Topos, der Ärger oder Angst verschluckte, wird er hier nunmehr zu einem Angsttraum. Denn dem Bach, der den Brief verschluckt hat, wird eine übernatürliche und übermenschliche Fähigkeit zugeschrieben, so, als ob er ihn nicht hätte verschwinden lassen, sondern das Potenzial hätte, ihn jeden Moment wieder auftauchen zu lassen und so seine Geheimnisse zu enthüllen. Als Gül sich von den Angst machenden Träumen befreit, «schwimmt [der Brief] vom Bach ins Meer, das Gül noch nie gesehen hat, es endet im Salzwasser» (185). Indem das Kind den Brief in den Bach wirft, erhält er einen neuen Weg, ein neues Schicksal. Dadurch, dass das Kind den Brief nicht bei sich aufbewahrt, etwa im Haus, in der Tasche oder im Beutel, beseitigt es das Risiko, von seinen Eltern erwischt zu werden, aber gleichzeitig gibt es die Kontrolle über den Brief an den Bach ab. Der Brief wird zu einer Gefahr, die sich der Kontrolle des Kindes entzieht und deshalb im Geist wächst.

Gül hat Recep, der den Brief geschrieben hat, wirklich geliebt. Der Bach, den sie kennt, endet in einem unbekanntem Meer, in einer Fremde. Hierin liegt ein Spiegelbild von Güls Lebensweg. Sie beschließt, Fuat, einen der für eine arrangierte Ehe mit ihr ausgewählten Heiratskandidaten, tatsächlich zu heiraten, obwohl sie ihn nicht besonders mag. Sie tut dies nur, weil sie ihn kennt und glaubt, dass er sie nicht schlecht behandeln werde. Mit anderen Worten: Sie traut sich nicht ans Meer und bleibt am Bach, aber als sie Fuat nach Deutschland nachziehen muss, findet sie sich tatsächlich mitten in der Fremde wieder. Güls Ehe wird im Roman wie folgt beschrieben: «Das Kleid ist lange vor dem Hochzeitstermin fertig. Draußen ist es kalt, bitter kalt, zuerst fällt Schnee, daß man knietief darin versinkt, und dann friert der Bach zu» (209). Diese ländlich-pastorale Atmosphäre, die den Roman beherrscht, dient nicht nur dazu, die Jahreszeiten und das Wetter mit dem Alltag zu parallelisieren, sondern der Bach evoziert auch Güls Schicksal. Er begleitet das Leben, friert ein, obwohl

sich sein Bett nicht verändert, sein Wasser steigt oder sinkt, er ähnelt einem dynamischen, lebendigen Wesen. Die Tatsache, dass der Bach als «bitter kalt» bezeichnet wird, erinnert wohl ein wenig an die türkischen Arbeiter, die Deutschland «Bitterland» nennen.⁴

4. Tiere

Die Rolle der Naturdarstellungen bzw. der der Natur zugeschriebenen Eigenschaften und ihrer Funktionen in der Erzählwelt kann auch anhand des Verhältnisses zu Tieren illustriert werden. Im Roman beten die Menschen die Natur nicht an, es ist nicht klar, ob sie sie respektieren oder nicht, die Natur behält immer die Macht, zu erschrecken, zu schützen oder die Geheimnisse der einzelnen Menschen zu enthüllen. Aber auch die Menschen, die sich ein Leben im Einklang mit der Natur aufgebaut haben, beherrschen sie nicht vollständig. Sie können sich den Jahreszeiten nicht entziehen, und auch wenn sie Wintervorräte anlegen, wollen sie schließlich keine Tomaten im Winter essen oder versuchen nicht, einen zugefrorenen Bach aufzutauen. Hierbei handelt es sich nicht um Katastrophenerzählungen oder Weltuntergangsszenarien, und demnach wird auch nicht die Beteiligung an Krisensituationen und die «Verantwortung der Menschheit als einer Art Kollektivsubjekt» (Dürbeck, Kanz und Zschachlitz 2018, 9), sei es direkt oder indirekt, thematisiert. In diesem Kontext findet weder eine «anthropozentrische[...] Naturbeherrschung und Entfremdung von der Natur» (Dürbeck, Kanz und Zschachlitz 2018, 9) noch eine Form des «menschlichen Eingriffs in die Biosphäre» (Dürbeck, Kanz und Zschachlitz 2018, 7). Die Tiere hingegen zeigen nicht die gleiche Zurückhaltung gegenüber der Natur oder den Menschen. Sie haben Eigenschaften, die manchmal der Natur und manchmal dem Menschen zugeschrieben werden.

⁴ Siehe z. B. Pazarkaya 1984.

In der fiktiven Zeit der Handlung ist das Auto in den Provinzen der Türkei noch nicht weit verbreitet, und so werden die Tiere als Transportmittel eingesetzt. Timurs Beziehung zu seinen Tieren stellt ein interessantes Beispiel hierfür dar. Timur unterscheidet zwischen verschiedenen Tierarten, er mag Kühe und Esel mehr als Pferde, denn er hat eine Mischung aus Respekt und Bewunderung für Tiere, die sich eigenwillig verhalten. Von Reittieren erwartet er kein Herr-Sklave-Verhältnis. Er schimpft mit der Kuh, deren Sturheit er bewundert, weil sie stur ist, d.h. weil sie sich so verhält, wie Timur es von ihr verlangt. Später erfahren wir, dass Timur und die Kuh ein freundschaftliches Verhältnis entwickeln, aber das Tier versehentlich seinen Besitzer verletzt. Seine Frau hingegen empfindet Timurs freundliches Verhalten gegenüber der Kuh als unnötig nett, denn er verhätschelt das Tier sogar wie ein Kind (Özdoğan 2007, 109-110).

Im Gegensatz zu Timurs Beziehung zu der Kuh quält Güls Schwester Melike die Katze des Nachbarn. Sie fängt die Katze und klebt ihr Walnusschalen an die Pfoten: «[D]er Gang der Katze ist unsymmetrisch, aber das Schlimmste scheinen für sie die ungewohnten Geräusche zu sein und der fehlende Halt, als sie versucht davonzulaufen. Sie schlittert, entfernt sich aber schnell. Melike lacht» (94). Indem Melike sagt: «Selber schuld, wenn sie sich fangen läßt» (94), schreibt sie dem Tier ein menschliches Bewusstsein und Erkenntnisvermögen zu, durch die es aus seinen Erfahrungen lernen könnte. Da sie jedoch weiß, dass dies tatsächlich nicht möglich ist, fordert sie die Katze auf, nicht in die Falle zu gehen. In Wirklichkeit stört Melike die Harmonie der Natur. Sowohl Timur als auch Melike erwarten von den Tieren ein menschenähnliches Verhalten, aber während Timur sich der Kuh gegenüber liebevoll verhält, quält Melike die Katze. Es ist, als ob mit dem Nachwachsen der Generationen, mit dem Rückgang des Bedarfs an Tieren aufgrund technologischer Weiterentwicklungen und mit der zunehmenden Loslösung von der Natur auch die Sensibilität für

Nachhaltigkeit in der Beziehung zur Natur abnimmt. An dieser Stelle sei auf Roland Borgards' Annahme verwiesen, dass Anthropomorphismus dazu führt, dass Tiere in der traditionellen Forschung oft in Fabeln und Märchen mit menschlichen Eigenschaften dargestellt werden. Hierbei werden den Tieren vor allem menschliche Fähigkeiten wie Vernunft, Moral und Sprache zugeschrieben (Borgards 2016, 236). Die moderne Forschung, insbesondere aus der Perspektive der *Critical Animal Studies*, hat diesen Ansatz hingegen zunächst skeptisch betrachtet und zurückhaltend angewendet. Im Lichte von Borgards' Annahme wird an diesem Beispiel deutlich, wie das anthropozentrische Verhalten von verschiedenen Romanfiguren gegenüber Tieren ausgeübt wird. Sowohl Timurs als auch Melikes Umgang mit den Tieren zeigen anthropozentrische Züge, da sie den Tieren menschliche Eigenschaften zuschreiben. In den Darstellungen ist keine «radical decentralization of the human *Weltanschauung* in favor of the animal perspective» (Bosco und Latini 2020, xi-xii, Hervorhebung im Original) zu beobachten. Allerdings wird Timurs Verhalten fabelhaft-kindlich dargestellt, während Melikes Verhalten eher unmoralisch, grausam und ethisch inakzeptabel erscheint.

In *Heimstraße 52* prophezeit Gül auf dem Weg nach Deutschland beispielsweise, dass dieses Land tatsächlich ein der Türkei ähnlicher Ort sein werde, nur mit mehr Menschen und weniger Tieren (Özdoğan 2011, 5). Als sie in Deutschland Haustiere findet, denkt sie: «Was ist das auch für ein Land, in dem Menschen Hunde besitzen, obwohl sie keine Hirten sind» (39). In der Natur, an die Gül gewöhnt ist, sind Tiere eigentlich fast unbelebte Gegenstände, die das menschliche Leben erleichtern, dem Menschen dienen und ihm existenziell verbunden sind, aber nicht allein um ihrer selbst willen da sind. Sie «mag Katzen gern, immerhin fressen die Mäuse» (Özdoğan 2007, 94). In der Romanwelt fehlt die Spontaneität der menschlichen Beziehungen zur Natur im Verhalten der Menschen gegenüber den Tieren. Tiere sind wie Waren, die gequält werden oder Menschen

zu dienen haben. Daher sind die Darstellungen von Tieren weder mit den Beziehungen zwischen Mensch und Mensch noch zwischen Mensch und Natur vereinbar.

5. Fazit

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Özdoğan's Darstellungen Anatoliens Menschen, Tiere und die Topoi der Natur sowie die daraus resultierenden Lebenspraktiken umfassen. Die schlichte, dennoch ausdrucksstarke Erzählweise ermöglicht eine literarische Darstellung der Natur in ihrer Einfachheit und eröffnet gleichzeitig einen Zugang zum Realismus des *Nature Writing*, anstatt tiefgreifende Diskussionen der Ökokritik zu führen. Ebenso bieten Mensch-Tier-Begegnungen einen Ansatzpunkt für Darstellungen, die von anthropomorphen Motiven geprägt sind, anstatt aus elaborierten Konzepten wie den *Critical Animal Studies* oder *Cultural Animal Studies* zu entspringen.

Die Wanderung der Familie nach Deutschland untergräbt den pastoralen Charakter des erzählerischen Universums, da die Fremde mit seiner grünen Natur nicht als geliebter Ort empfunden wird. Diese Loslösung von der Natur durch die Emigration wird die Figuren Özdoğan's nicht zur Niederlassung bzw. Sesshaftigkeit führen, sondern sie lässt sie vielmehr zwischen der Türkei und Deutschland hin und her bewegen. Dennoch verweist diese Loslösung von der Natur auch auf soziale Traumata, ähnlich wie es bei Yaşar Kemal's Figuren der Fall ist.

Basierend auf der Annahme eines mehr oder weniger etablierten *Turkish turn* in der deutschen Literaturgeschichte (Adelson 2005), erachte ich es als möglich, dass die Darstellung der anatolischen Landschaft in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur die Funktion einer «reflection of the sedimentation of national historical experience in cultural difference» (Goodbody 2014, 549) erfüllt.

Bibliographie

- Adelson Leslie A. 2005, *The Turkish turn in contemporary German literature: Toward a new critical grammar of migration*. Palgrave Macmillan, New York.
- Borgards Roland 2016, *Tiere und Literatur*, in Roland Borgards (hrsg.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Metzler, Stuttgart, 225-244.
- Bosco Lorella & Latini Micaela 2020, *Introduction: Exploring the great divide. Animals and humans in the German-language literature*, in Lorella Bosco et al. (hrsg.), *Animals and Humans in German Literature, 1800-2000: Exploring the Great Divide*. Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, vii-xvii.
- Buell Lawrence 1995, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Harvard UP, Cambridge, London.
- Buell Lawrence 2005, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Blackwell, Malden, Exford, Victoria.
- Dürbeck Gabriele, Kanz Christine und Zschachlitz Ralf 2018, *Ökokritische Perspektiven und Anthropozän-Diskurs in der deutschsprachigen Literatur – eine Einleitung*, in Gabriele Dürbeck et al. (hrsg.), *Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts: Neue Perspektiven und Ansätze*. Peter Lang, Berlin, 7-23.
- Dürbeck Gabriele und Kanz Christine 2020, *Gibt es ein deutschsprachiges Nature Writing? Gebrochene Traditionen und transnationale Bezüge*, in Gabriele Dürbeck et al. (hrsg.), *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart: Kontroversen, Positionen, Perspektiven*. Springer, Berlin, Heidelberg, 1-37.
- Gifford Terry 2022, *Pastoral*, in Peter Remien et al. (hrsg.), *Nature and Literary Studies*. Cambridge UP, Cambridge, 49-64.

- Goodbody Axel 2014, *German Ecocriticism: An Overview*, in Greg Garrard (ed.), *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford UP, Oxford, New York, 547-559.
- Hofmann Michael 2007, *Güls Welt: Erzählen und Modernisierung in Selim Özdogans Die Tochter des Schmieds*. «Studien zur deutschen Sprache und Literatur», 19, 155-168.
- Kemal Yaşar 1962, *Memed mein Falke*, übers. von Horst Wilfrid Brands. Unionsverlag, Zürich.
- Kemal Yaşar 1979, *Das Lied der Tausend Stiere*, übers. von Helga Dağyeli-Bohne, Yıldırım Dağyeli. Unionsverlag, Zürich.
- Kemal Yaşar 1983, *Die Disteln Brennen*, übers. von Helga Dağyeli-Bohne, Yıldırım Dağyeli. Unionsverlag, Zürich.
- Kemal Yaşar 1993, *Das Reich der Vierzig Augen*, übers. von Cornelius Bischoff. Unionsverlag, Zürich.
- Kemal Yaşar 2003, *Der letzte Flug des Falken*, übers. von Cornelius Bischoff. Unionsverlag, Zürich.
- Özdoğan Selim 2007, *Die Tochter des Schmieds*. Aufbau, Berlin.
- Özdoğan Selim 2011, *Heimstraße 52*. Aufbau, Berlin.
- Özdoğan Selim 2017, *Wo noch Licht brennt*. Haymon, Innsbruck.
- Pazarkaya Yüksel 1984, *Türkiye, Mutterland - Almanya, Bitterland... Das Phänomen der türkischen Migration als Thema der Literatur*. «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», 14, 56, 101-124.
- Schmitt Claudia und Sollte-Gresser Christiane 2017, *Zum Verhältnis von Literatur und Ökokritik aus komparatistischer Sicht*, in Claudia Schmitt

(hrsg.), *Literatur und kulturelle Ökologie: Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Aisthesis, Bielefeld, 13-52.

Şölçün Sargut 2007, *Literatur der türkischen Minderheit*, in Carmine Chiellino (hrsg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch*. Metzler, Stuttgart, 135-152.

Abandonar um cão O devir-animal na literatura portuguesa afrodescendente

Nicola Biasio
(Università degli Studi di Bologna)

Abstract

Para além de marcar a ligação com a filosofia e a metafísica ocidental, as relações assimétricas entre *humanitas* e *animalitas* estruturam e justificam o projeto (neo)colonial. Tendo em conta os destinos necropolíticos comuns de abandono aos quais são condenados animais e humanos vulneráveis, o artigo analisa as implicações políticas, éticas e ontológicas que emergem nas interações entre “humanos” e “animais” no alvo da teoria crítica e filosófica dos *Animal Studies* e no romance *Maremoto*, de Djaimilia Pereira de Almeida. Sob esta luz, a recente literatura portuguesa de autoria afrodescendente revela-se um movimento artístico que interroga a nação sobre o seu recente passado colonial, os seus legados traumáticos, a violência antropocêntrica e a complexidade da reparação histórica.

Palavras-chave: *Animal Studies*, colonialismo, literatura portuguesa afrodescendente, necropolítica, vulnerabilidade

Abstract

Oltre a segnare il legame con la filosofia e la metafisica occidentale, le relazioni asimmetriche tra *humanitas* e *animalitas* strutturano e giustificano l'impresa (neo)coloniale. Prendendo in considerazione i comuni destini necropolitici di abbandono a cui sono condannati specifici animali e umani vulnerabili, l'articolo analizza le implicazioni politiche, etiche e ontologiche che emergono nelle interazioni tra “umani” e “animali” nell'ambito della teoria critica e filosofica degli *Animal Studies* e nel romanzo *Maremoto*, di Djaimilia Pereira de Almeida. Sotto questa luce, la letteratura portoghese afrodiscendente si rivela un movimento artistico che interroga la nazione riguardo il suo recente passato coloniale, le sue traumatiche eredità, la violenza antropocentrica e la complessità della riparazione storica.

Parole chiave: *Animal Studies*, colonialismo, letteratura portoghese afrodiscendente, necropolitica, vulnerabilità

Nicola Biasio, *Abandonar um cão. O devir-animal na literatura portuguesa afrodescendente*, «NuBE», 4 (2023), pp. 285-308.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1412> ISSN: 2724-4202

Estes animais não o entendem, ele só fala comigo.

(Almeida 2022, 34)

A trajetória ficcional de David Lurie, o protagonista do romance *Desonra* (2000), de J. M. Coetzee, talvez, resuma bem o percurso que este ensaio vai tentar trilhar. Professor de poesia romântica na Universidade Técnica de Cidade do Cabo, África do Sul, ocupado a escrever uma ópera de câmara sobre Byron, David Lurie decide, depois de ter abusado sexualmente duma estudante negra, abandonar a cidade para se mudar na casa da filha, Lucy, no interior do país. No meio do período pós-Apartheid, Lurie percebe a tensão gerada pelos conflitos traumáticos da violência racista: Lucy é estuprada por dois negros da aldeia. Como forma de reparação histórica pelos crimes dos brancos, Lucy decide não denunciar o estupro. Entre grandes conflitos e questionamentos da própria pessoa (branca, privilegiada, que por sua vez agiu violência contra uma menina), David Lurie começa a trabalhar num refúgio para animais gerido pela voluntária Bev Shaw. No centro, os dois cuidam de animais abandonados, dando a eutanásia aos que estão a sofrer demais para viver de modo *digno*. Não entendendo a humilhação que a filha quer se infligir, David pede explicação a Lucy:

«É, eu concordo, é humilhante. Mas talvez seja um bom ponto para começar de novo. Talvez seja isso que eu tenha de aprender a aceitar. Começar do nada. Com nada. Não com nada, mas... Com nada. Sem cartas, sem armas, sem propriedade, sem direitos, sem dignidade.»

«Feito um cachorro.»

«É, feito um cachorro» (Coetzee 2000, ebook).

«Her checklist», escreve Tom Herron, «is a call to become minor, indiscernible, and animal» (2005, 486).¹ Neste processo, Lurie, junto com Bev, transforma-se num psicopompo que acompanha os animais até à

¹ «A sua *check list* é um apelo a tornar-se menor, indiscernível e animal» (minha tradução).

morte. Ele entende que, depois dos horrores do *apartheid* e da consequente dificuldade da reparação e reconciliação simbolizadas tanto na violência contra a estudante como contra Lucy, a única possibilidade é aquela de descer até ao grau zero da existência ontológica, dimensão partilhada, no final do romance, com um cão abandonado no refúgio. Cão e homem. Homem e cão. Dois seres para os quais Lurie olha como pares perante a degradação, a anulação e o esquecimento gerados pela violência colonial e os seus resquícios.

O que tem a ver esta história com Portugal e com o seu recente passado colonial? Qual a relação entre *gente* e *cães* no «mundo que o português criou» (Freyre 1940)? Qual o posicionamento da atual literatura da *pós-memória africana*, perante a ferida aberta pelo colonialismo? Como lidam as autoras e os autores da recente «literatura portuguesa de autoria afrodescendente» (Mata 2022) com a representação da vulnerabilidade e precariedade produzida pela história colonial, complexificada nas relações ficcionais e poéticas entre “humanos” e “animais”?² Há plantas, bichos e gente nas páginas desta nova linha literária. Vidas que se intersectam e se metamorfoseiam como consequências das heranças e dos legados dum passado evidentemente não acabado. Vidas limiáres, que carregam uma mensagem que permite reinterpretar de forma radical as relações forjadas na modernidade colonial.

1. Vidas abandonadas, nuas e precárias: a visão dos *Animal Studies*

Desde os tempos arcaicos, os animais e algumas específicas categorias de seres humanos são fortemente ligados através da violência veiculada pela própria vulnerabilidade. Vulnerabilidade e violência tornam-se elementos

² Colocarei, ao longo do artigo, estes termos entre aspas para sublinhar que estas não são categorias dadas e fixas, mas sim construções sócio-culturais baseadas na nossa visão antropocêntrica.

constitutivos dum momento significativo: o sacrifício. No seu livro *A violência e o sagrado* (1990), René Girard considera o sacrifício ritual como um ato expiatório que visa desviar a violência dum grupo ou comunidade para seres cuja morte tem, no alvo da sociedade, pouca ou nenhuma importância. *Os descartáveis*: os animais – nunca considerados como seres que sentem e sofrem – e os seres humanos rejeitados da sociedade. Os descartáveis são considerados figuras que não merecem luto, que ninguém vai chorar, e que, por isso, serão esquecidas, e cuja morte não desencadeará violência vingativa adicional: uma forma de catarse colectiva através da violência ancestral e legalmente autorizada. Esta negação e erradicação da vulnerabilidade revela, portanto, a componente cultural no seio da qual diferentes processos de *animalização* são ativados para expor seres humanos e animais à mesma violência.

Nesta direção, a profunda relação entre “humano” e “animal” participa na construção do discurso ideológico e dialético da empresa colonial. De facto, a dominação colonial baseou o seu controlo e (bio)poder sobre as diferentes populações em torno dum eixo específico, ou seja, a discriminação racial e os relativos processos de desumanização. Processos que herdamos no nosso presente por causa da colonialidade do poder (Quijano 1992), a qual mostra uma evidente continuidade com a violência sistémica contra os atuais *condenados da terra* (Fanon 1968) e com repercussões drásticas na vida daquelas populações que o sistema neocolonial e neoliberal não quer deixar sobreviver, conforme afirma a feminista decolonial Françoise Vergès:

Trata-se de uma colonialidade que herdou a partilha do mundo que a Europa definiu no século XVI e que continuou reafirmando por meio da espada, da pena de escrever, da fé, do chicote, da tortura, da ameaça, da lei, do texto, da pintura e, depois, por meio da fotografia e do cinema; uma colonialidade que institui uma política de vidas descartáveis, *humans as waste* (Vergès 2020, 34).

Com base neste raciocínio sobre o axioma humano-despejo e refletindo sobre a noção foucaultiana de tanatopolítica, Achille Mbembe chama estas políticas sacrificiais de «necropolítica» (2016, 122). O termo designa um poder soberano que decide quem pode viver e quem deve morrer. A necropolítica torna-se, então, o governo e controle dos seres viventes através de técnicas de violência e morte, fazendo do projeto colonial uma das suas primeiras oficinas experimentais. De facto, foi a empresa colonial que explorou – através da questão racial – a oposição binária “humano/não-humano” para justificar as suas políticas de ocupação, dominação e morte. Hortense J. Spillers, figura de referência do pensamento Negro³ radical estado-unidense, afirma que o colonialismo e os seus recursos – o tráfico de pessoas escravizadas, a escravidão, a tortura, o trabalho forçado na plantação e no meio doméstico – transformam, através dos processos de racialização, o “corpo” (*body*) das populações oprimidas em pura “carne” (*flesh*), que a estudiosa define como «zero degree of social conceptualization» (Spillers 1987, 67).⁴ Transformar o corpo em carne significa revogar o estatuto de “humano” ao sujeito, o qual se torna num mero objeto explorável. *Feito um cachorro*.

Esta redução da dimensão ontológica da vida a uma forma biológica *nua e crua* está estritamente ligada ao conceito de «vida nua» proposto por Giorgio Agamben em *Homo sacer* (2007). O *homo sacer* – uma figura arcaica do direito romano, «aquele que o povo julgou por um delito; e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado por homicídio» (Agamben 2007, 196) – é uma forma de vida que precede tanto o direito divino como o direito humano, ou seja, ele torna-se *vida nua* exposta a uma

³ Utilizo esta grafia conforme a mesma elaboração dos sujeitos racializados e da teoria crítica da raça. O adjetivo ‘Negro/a’ conota a construção social da raça e das assimetrias de poderes que esta proporciona. A substantivação permite também recusar a objetificação que o racismo impõe e destacar o papel de sujeitos políticos que lutam contra o racismo.

⁴ «Grau zero de conceituação social» (minha tradução).

violência impune. Esta forma de vida é a interpretação chave agambeniana do conceito de vulnerabilidade ao longo da história ocidental, argumentando que a implicação e a ligação da vida e da sua vulnerabilidade na política não se originou apenas no estado moderno, mas foi o fundamento do poder soberano desde o seu nascimento ancestral (ecoando a reflexão de Girard sobre a prática do sacrifício). O que se destaca na observação de Agamben é o facto de a vida nua não representar, em primeira instância, o poder sobre a existência de alguém, nem a *normalização* da violência através dum aparelho legal. A vida nua torna-se, antes de tudo, uma deliberada decisão de *abandono público* duma vida (Agamben 2007, 36).

Para chegar à formulação do conceito de “vida nua”, Agamben demonstra como o *homo sacer*, para poder ser morto fora das leis da justiça, deve ser metamorfoseado num *homem-lobo*:

Aquilo que deveria permanecer no inconsciente coletivo como um híbrido monstro entre humano e ferino, dividido entre a selva e a cidade – o lobisomem – é, portanto, na origem a figura daquele que foi bandido da comunidade. Que ele seja definido homem-lobo e não simplesmente lobo (a expressão *caput lupinum* tem a forma de um estatuto jurídico) é aqui decisivo. A vida do bandido – como aquela do homem sacro – não é um pedaço de natureza ferina sem alguma relação com o direito e a cidade; é, em vez disso, um limiar de indiferença e de passagem entre o animal e o homem, a *phýsis* e o *nómos*, a exclusão e a inclusão: *loup garou*, lobisomem, ou seja, *nem homem nem fera*, que habita paradoxalmente ambos os mundos sem pertencer a nenhum (Agamben 2007, 112).

Tendo em conta a discrepância da distinção “humano/não-humano”, no livro *O aberto: o homem e o animal* (2013) Agamben afasta-se do enfoque humanista do *homo sacer* como configuração corporizada de vida vulnerável e descartável para considerar os animais “não-humanos” como exemplos de vida nua. Ao definir duas máquinas antropológicas

simétricas – a máquina dos antigos e a dos modernos⁵ –, Agamben afirma que a racionalidade política que determina a decisão de proteger ou abandonar uma vida vulnerável é a que separa a humanidade da animalidade: «Isso que deveria assim ser obtido não é semelhante nem a uma vida animal nem a uma vida humana, mas somente uma vida separada e excluída de si mesma – apenas uma *vida nua*» (Agamben 2013, 65). Isto remete à perversidade colonial, a qual obriga a *animalizar* a vida humana para a colocar fora dos dispositivos de proteção da comunidade, submetendo-a assim aos efeitos letais da necropolítica. Tornar vulnerável uma vida significa, portanto, conduzi-la ao estatuto daqueles seres que sempre foram considerados como *vida nua* abandonada a si própria: os animais. Neste contexto de violência explícita, é intuitivo compreender porque Frantz Fanon afirma que «qualquer ontologia torna-se irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada» (2008, 103).

Abandonadas e nuas, estas vidas são também precárias, de acordo com Judith Butler (2019). Diferentemente da *vida nua* – despida de qualquer tipo de proteção ética e jurídica e por isso uma vida que, de acordo com Agamben, é preciso ultrapassar –, o conceito butleriano de *vida precária* simboliza uma exposição radical à corporeidade, ou seja, à dependência das condições de reprodução da vida. A este respeito, Butler (2015a, 50) distingue entre «precariedade» (*precariousness*) – ou seja, uma condição existencial compartilhada e vulnerável perante as contingências materiais da vida – e «condição precária» (*precarity*) – isto é, uma condição

⁵ «De um lado, temos a máquina antropológica dos modernos. Essa funciona – nós o vimos – excluindo de si como não humano (ainda) um já humano, isto é, animalizando o humano, isolando o não humano no homem: *Homo alalus*, ou o homem-macaco. [...] Exatamente simétrico é o funcionamento da máquina dos antigos. Se, na máquina dos modernos, o fora é produzido por meio da exclusão de um dentro e o inumano animalizando o humano, aqui o dentro é obtido por meio da inclusão de uma forma, o não homem por meio da humanização de um animal: o símio-humano, *l'enfant sauvage* ou *Homo ferus*, mas também e acima de tudo o escravo, o bárbaro e o estrangeiro enquanto figuras de um animal em forma humana» (Agamben 2013, 64).

politicamente induzida que nega uma igual exposição à violência, através duma distribuição diferencial de recursos e de proteção. Por isso, «não podemos lutar por uma vida boa, uma vida vivível, sem cumprir as exigências que permitem que um corpo persista» (Butler 2018, 222). Ao contrário da noção agambeniana, a vida precária não se deve superar, porque representa um lugar ético, político e de ontologia social onde todos nos reconhecemos por via da *materialidade* da nossa vida e da percepção não apenas da nossa *finitude*, mas, antes de tudo, da finitude do Outro. A vida precária é uma vida ética porque começa com o reconhecimento do Outro, da possibilidade da sua morte e, caso isto aconteça, do direito a um luto digno. O luto, afirma Butler em toda a sua produção, é um ato político que permite estabelecer conexões e reconhecer a vulnerabilidade e a morte de alguém. Deste modo, a vida precária torna-se aquele lugar através do qual partir para reorganizar o nosso modo de viver. O que interessa James Stanescu na formulação proposta pela filósofa, é justamente a expressão *vida precária*: «with the idea of precarious life, not only precarious humans, we begin to get to the issue of animals» (Stanescu 2012, 571).⁶

No alvo da teoria crítica anti-especista dos *Animal Studies*, nas suas diferentes fases,⁷ a questão da progressiva desconstrução das categorias de “humano” e “animal” foca num «radicale divenire-assieme della vita senziente *situata* nella comune vulnerabilità e finitudine della “carne del mondo”» (Filippi 2015, 14).⁸ As investigações no campo dos *Animal Studies*, numa vertente mais filosófica e literária, focam na questão animal principalmente a partir do olhar da filosofia ocidental, a qual, por longo tempo, classificou os animais como entidades que não possuem nem linguagem nem ética (Herron 2005, 469), pensados unicamente em termos

⁶ «Com a ideia de vida precária, e não apenas de seres humanos precários, começamos a chegar à questão dos animais» (minha tradução).

⁷ Para aprofundar as diferentes ondas do movimento, remito a Filippi e Trasatti (2013).

⁸ «Radical devir-juntos da vida senciente *situada* na vulnerabilidade e finitude comuns da “carne do mundo”» (minha tradução).

redutores e essencialistas (Calarco 2008, 3). Os *Animal Studies* – também conhecidos como *Human-Animal Studies* – propõem então uma possível saída do pensamento antropocêntrico sobre o “animal” para desconstruir aquela máquina antropológica, já citada por Agamben, que produziu a hierarquização e polarização entre *humanitas* e *animalitas* e que auto-proclamou o “humano” como superior. Em particular, interessa-me a encruzilhada dos *Animal Studies* com as perspectivas decoloniais na literatura do tempo pós-colonial. Este encontro permite refletir sobre a construção de processos de desumanização, precarização e marginalização que perduram até hoje. Proporciona também, juntamente com os estudos ecocríticos e pós-humanos, a possibilidade de desenvolver uma reflexão filosófico-ético-poética em contextos onde o cruzamento de “humanos” e “animais” desestabiliza a hierarquia ontológica definida pela tradição metafísica e antropocêntrica, criticando a latente violência que persiste por trás desta hierarquização, a qual provem de específicos contextos históricos e coloniais. Isto veicula possíveis *aberturas* para novos modelos interpretativos das relações de interdependência e coexistência com formas de vidas que, silenciosamente, apelam ao direito, esmagado por um passado de violência e opressão, a viver uma vida *vivível*.

2. Ter o sonho contrário: o devir-animal na literatura portuguesa afrodescendente

A Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974 e as posteriores independências de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, em 1975, são eventos históricos que marcaram as memórias de diferentes grupos sociais – retornados, ex-combatentes, civis, migrantes da diáspora portuguesa e africana – que, ainda hoje, lidam com as consequências do *fim do império* em Portugal. A questionar estas memórias é também a nova geração afrodescendente de artistas «na

condição de pós-memória» (Ribeiro 2021, 8), filhas e filhos da primeira geração de imigrantes das ex-colónias, ou seja, os descendentes da geração testemunhal do violento passado colonial em África. No âmbito literário, as e os expoentes desta geração estão a sinalizar uma mudança significativa em relação à literatura nacionalmente entendida como *portuguesa*. Levando em consideração o deliberado apagamento sócio-cultural da presença Negra em Portugal, desde o século XVI até hoje, a atual literatura portuguesa de autoria afrodescendente está a contrastar aquele contexto português que Grada Kilomba descreve como «lugar de *negação*, ou até mesmo de *glorificação* da história colonial» (Kilomba 2019, 11). Este quadro, alimentado pelo racismo cotidiano e estrutural como herança viva do período colonial, não permite que novas linguagens e formas de expressão sejam criadas. Abordando temáticas centrais como racismo, violência, marginalização, solidão, cidadania, pertença e afetos, e visibilizando personagens complexos que ainda não tinham entrado na literatura portuguesa – a figura do *assimilado*, o morador de rua imigrante, os filhos da *segunda geração* em busca de raízes tanto em Portugal como em África, os algozes do período colonial –, a literatura portuguesa de autoria afrodescendente configura-se como um «espaço das diferenças» (Inácio 2020, 47) e «sistema alternativo» (Inácio 2020, 52) em relação ao cânone nacional, na medida em que estes textos rearticulam e recolocam a função da obra literária para reescrever o que a literatura nacional “branca” contou e para dar visibilidade àquilo que ficou esquecido. Para Margarida Calafate Ribeiro (2020, 81), trata-se duma literatura que *desobedece* ao cânone estabelecido, fazendo da desobediência um processo de tradução e reescrita a partir da perspetiva marginalizada que não é apenas, por vezes, pessoal, mas também representativa de todo um grupo social.

A *desobediência* desta literatura aproxima-se ao conceito de *literatura menor*, proposto por Deleuze e Guattari, ou seja, uma literatura que faz um uso menor duma língua/literatura maior para ativar o seu poder político e

coletivo de desterritorialização, subversão e ocupação do espaço literário: «escrever como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca. E, por isso, encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, o seu patoá, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto» (Deleuze e Guattari 2003, 42). Levando em conta o contexto no qual esta literatura surge – nomeadamente, o tempo pós-colonial, os processos de descolonização e os conflitos, frequentemente traumáticos, da pós-memória – e a interessante justaposição do devir-menor ao devir-animal proposta pelos dois filósofos, há uma atenção peculiar em algumas das obras desta linha literária em relação às consequências do colonialismo e dos seus restos: o elo entre “humano” e “animal”.

Importantes obras de referência como *Esse cabelo e Luanda, Lisboa, Paraíso* de Djaimilia Pereira de Almeida, *O canto da Moreia* de Luísa Semedo, *A verdade de Chindo Luz* de Joaquim Arena, *Um preto muito português* de Tvon, *Essa dama bate búé* de Yara Monteiro e *Ingenuidade Inocência Ignorância* de Raquel Lima analisam de forma muito atenta – através de memórias de família e confissões pessoais, de processos de autotopografia (González 1995, 133) e autoetnografia (Vilar 2022, 76), de descrições duma Lisboa Negra e de viagens e trânsitos entre África e Portugal – as heranças do fim do colonialismo, a complexidade das questões identitárias, a negação da pertença a Portugal e à Europa, as feridas que o racismo gera, os vazios das histórias familiares e o potencial da literatura em tentar preencher, através da ficção e da poesia, estes vazios. Porém, nesta sede de análise, a minha atenção não foca apenas nas relações entre os “humanos” que povoam as diferentes histórias. O que me interessa salientar aqui é a possibilidade (e o seu potencial provocatório) de interpretar esta literatura prestando atenção a outros tipos de relações que, embora *menores, silenciosas* e, às vezes, pouco *visíveis*, possam, talvez, ajudar a entender melhor determinados processos de vulnerabilização e precarização produzidos pelo passado colonial e que ainda afetam uma parte da população à qual

esta literatura se refere. Penso que a relação entre “humano” e “animal” possa oferecer um outro olhar sobre o que Portugal é e se tornou depois do tempo do fim do império.

Podemos começar este percurso alternativo na rua Dr. João de Barros em Lisboa, conhecida também como *rua dos Macacos*, de acordo com Grada Kilomba: «às vezes, a rua também era chamada de “República das Bananas”, uma nação imaginária habitada por macacos. Nos olhos das/os *brancas/os*, nós, pessoas *negras*, éramos “macacos” que haviam chegado recentemente da antes colonizada África» (Kilomba 2019, 113-114). Como a categoria da “raça”, a “natureza” também é uma construção social que depende da sua separação da “cultura” e do “humano” (Carrigan 2015, 82). Através da associação que une a “natureza” ao colonizado e a “cultura” ao colonizador, a ideologia colonial criou uma rede de relações assimétricas onde a inferiorização do “Outro” da colonização passa pelo processo de animalização que justifica o abandono e a exploração dum corpo “já-não-humano”. Esta construção representa a maior herança presente na reiteração do racismo cotidiano e estrutural contemporâneo. A marginalização e inferiorização, geradas pelo racismo discursivo, baseiam-se numa cadeia de palavras: «africano – África – selva – selvagem – primitivo – inferior – animal – macaco» (Kilomba 2019, 130). Na sequência, estes termos tornam-se equivalentes por associação. Numa frase, humanos e animais estão presentes para ser continuamente excluídos, abandonados e condenados a vidas nuas e precárias.

Mesmo não sendo o foco principal de muitos dos textos desta vertente literária, a aparição dos animais – tanto nos enredos de livros de ficção como nos versos de alguns poemários –⁹ está a sinalizar uma certa

⁹ Em particular, refiro-me ao poemário *Memórias Aparições Arritmias* (2021), de Yara Monteiro. Ao evocar passado, presente e futuro marcados pelas heranças coloniais, o texto poético abre-se para a presença central dos animais: moldados pela mesma violência, animais humanos e não-humanos relacionam-se para abrir outras perspetivas que buscam uma saída da visão antropocêntrica que gerou aquela mesma violência de

atenção a formas de vida que, historicamente, cruzam e influenciam *de modo silencioso* as vidas e os percursos dos “animais humanos”. Em relação a textos de ficção, há algumas obras que utilizam a reescrita como potente meio de reinterpretação e desconstrução da ligação entre *humanitas* e *animalitas* e salientam a atemporalidade da construção do processo de animalização. Sem pretensão de oferecer uma análise aprofundada, mas com objetivo de mostrar como a presença dos animais não se limite apenas ao caso de *Maremoto* de Djaimilia Pereira de Almeida – romance sobre o qual este ensaio se debruçará na sua parte final –, vale a pena destacar *Siríaco e Mister Charles* (2022) de Joaquim Arena e *A visão das plantas* (2019) de Djaimilia Pereira de Almeida.

O romance de Arena reescreve a história de Siríaco, o ex-escravizado Negro que sofre de vitiligo retratado no quadro *A mascarada nupcial* (1788) de José Conrado Roza, e o encontro ficcional com Charles Darwin na Ilha de Santiago, em Cabo Verde, onde o biólogo iniciou as suas investigações para *A origem das espécies*. A construção da personagem de Siríaco baseia-se na passagem «de rapaz a homem-tigre» (Arena 2022, 13) devido à particularidade da sua pele, nem branca, nem negra. Siríaco: o «velho felino» (Arena 2022, 10), o «velho de *Tigerman*» (Arena 2022, 38), ao qual «só lhe faltava a cauda para pertencer ao universo fantástico do mundo animal» (Arena 2022, 36). A vida do personagem entre a corte *exótica* da rainha D. Maria I e a vida na Ilha de Santiago caracteriza-se pela naturalização da «sua condição entre bicho e gente» (Arena 2022, 27), a qual leva Siríaco a sofrer as mais diferentes formas de violência, objetificação, solidão e extremo abandono. Neste caso, não se trata dum encontro com animais reais que veicula o senso de precariedade da vida

que são vítimas. De facto, a voz poética (de mulher) compartilha o mesmo destino de matas decepadas, de gazelas trespassadas por flechas, crias imoladas na sexta-feira santa, de papagaios sem «autorização de residência» (Monteiro 2021, 13). Um devir-comum, precário mas ao mesmo tempo de denúncia ética em relação às sobras que o mundo colonial português criou.

de Siríaco, mas é o animal inscrito (e imposto) na pele do velho escravizado a marcar o seu destino.

No caso de *A visão das plantas*, a questão animal é, com certeza, secundária em relação a perspectiva ecocrítica promovida no enredo, porém as breves aparições de *bichos* contribuem para a construção das ambivalências ontológicas entre “humano” (*cultura*) e “não-humano” (*natureza*) presentes no romance. O livro conta os últimos dias de vida do Capitão Celestino – ex traficante de escravizados entre a África e o Brasil retratado por Raul Brandão em *Os pescadores* –, o qual, com as mãos ainda manchadas de sangue, consegue dar a vida a um jardim paradisíaco. A peculiaridade está no ponto de vista da narração: a história é contada através do olhar das plantas do jardim, as quais revelarão ser as reencarnações orgânicas de todas as vítimas escravizadas pelo Capitão e que não ficarão apenas a observar o fim da vida do pirata com um «olhar sem julgamento» (Almeida 2019a, 37), mas acompanharão também o homem até a morte.¹⁰ Embora os animais sejam aparições secundárias, Almeida configura o jardim como *Umwelt* em que os habitantes humanos e não-humanos são contemporaneamente sujeitos e objetos da narração literária. Neste sentido, Inocência Mata aponta para o romance como «uma história em que representações da não-humanidade – as plantas, as flores, os frutos, *os animais*, os fenômenos atmosféricos – surgem como possibilidades redentoras da condição humana» (2020; meu grifo). Assim, o romance não baralha apenas a questão do poder entre vítimas e perpetradores, mas também a *certeza* de quem pode ser ainda considerado “humano” dentro do quintal do velho pirata.

¹⁰ A ambivalência entre o amor do criminoso pirata pelas plantas e a indiferença que estas sentem a respeito do homem e reforçada também pelo desinteresse que os animais do jardim parecem sentir, como no caso dos morcegos que voam pelo quintal de Celestino: «Parecia-lhe que os morcegos se encaminhava para o seu olho, imaginava-os a arrancarem-lho das órbitas, mas não se apercebiam da sua presença» (Almeida 2019a, 54).

Entre as e os autores desta linha literária, Djaimilia Pereira de Almeida é a escritora que, nas suas obras, mais retrata de forma aprofundada as diferentes circunstâncias de violência, vulnerabilidade e abandono em que se encontram não apenas homens e mulheres, mas também os *animais*. Num recente texto, Almeida afirma: «gosto desse exercício, de fazer esse exercício a respeito de homens, mas também a respeito de *animais*, ou a respeito de árvores, ou a respeito de mulheres muito mais velhas» (Almeida 2023, 55; meu grifo).

«A metamorfose é o contrário da metáfora», escrevem Deleuze e Guattari (2003, 47). Contudo, se nos textos até aqui mencionados a presença dos animais parece secundária (mas mesmo assim, importante), no romance *Maremoto* (2021), de Djaimilia Pereira de Almeida, os animais deixam de ser *metáforas* e adquirem um papel central no enredo. Além de perceber aqueles movimentos de interconexão entre “humanos” e “animais”, este romance faz do devir-animal um processo particularmente significativo perante a confrontação histórica com a violência colonial e os seus legados. E faz tudo isto a partir dum cão.

Maremoto relata a história de Boa Morte da Silva, angolano, ex-combatente ao lado do exército português na Guiné-Bissau durante a Guerra de Independência e, por fim, sem-abrigo em Lisboa, onde trabalha na rua António Maria Cardoso estacionando carros. Atormentado pelos crimes cometidos contra os seus semelhantes, pela atroz violência que agiu contra a sua mulher, pelos traumas da Guerra e pela ilusão duma cidadania prometida mas nunca concedida, Boa Morte é um fantasma sem mapa, um guardião invisível da cidade, atento a toda a gente mas esquecido por todo mundo. Junto a todos os «enterrados em vida» (Almeida 2021, 15) que limpam e guardam as ruas de Lisboa – e que a sua amiga Fatinha, moradora de rua que enlouqueceu, imagina como uma civilização de vivos e mortos que dormem debaixo do Tejo – Boa Morte representa a vida nua e precária produzida pelo perverso mecanismo de não reconhecimento,

afastamento, solidão e marginalização da história colonial. Boa Morte torna-se a não-vida póstuma do colonialismo que erra por Lisboa, o eterno *Outro*, a mão suja de sangue da sua mulher e dos compatriotas, a cidadania portuguesa pela qual matou e que nunca lhe pertencerá: «à minha chegada, meu pai me abriu a porta, mas não me reconheceu» (Almeida 2021, 67).

Apesar de o livro, narrado quer em primeira quer em terceira pessoa, ser uma longa carta à sua filha desconhecida, Aurora, e relatar a sua vida junto a «todos os espíritos que habitam as ruas» (Almeida 2021, 15), o que me interessa neste romance é a presença dum cão.

A solidão de Boa Morte em Lisboa é aliviada pelo inesperado encontro com Jardel, cão vadio que começará a viver em simbiose com o seu companheiro humano no progressivo abandono ao qual os dois são forçados. A simbiose, a metamorfose, o devir-animal são sinalizados por uma cena de sono/sonho entrelaçado entre homem e cão:

Homem e cão dormem no mesmo estrado. O braço do homem enlaça o corpo do cão e chega-o para si. Pertencem um ao outro. [...] Respiram o hálito um do outro, por isso, enquanto a madrugada avança e arrefece, também as suas almas se confundem. [...] Estão mortos para o mundo, dormem no quarto, quando o cão entra dentro do sonho do homem, a correr na selva. Estão desaparecidos em combate, quando o homem entra dentro do sonho do cão. [...] Boa Morte tem as mãos sobre *Jardel*. O cão aninha-se na sua barriga. Foram libertados do mundo por algumas horas, o bairro lassou, iluminado pela lua, o seu sonho é paralelo (Almeida 2021, 41-42).

Trata-se dum devir que não é semelhança ou metáfora, mas uma partilha dum mesmo patamar ontológico: «já não há homem nem animal, visto que cada um desterritorializa o outro, numa conjugação de fluxos, num continuum reversível de intensidades» (Deleuze e Guattari 2003, 38). Nesta partilha de intensidades, a vida de Boa Morte e Jardel, para a sociedade, é tão próxima a não ter qualquer valor material. O que emerge é então a vulnerabilidade comum que vai além do humano, e que aproxima

“humano” e “animal” a um destino partilhado. Os dois, *mortos para o mundo*, são um o sinónimo do outro, salientando a complexa «relação quiasmática implícita na expressão “o animal humano”» (Butler 2015a, 32) que permite reiterar as discriminações de humanos e animais mais vulneráveis: a transformação de humanos em carne abatível, como a de Boa Morte, haverá sempre lugar enquanto «“animali” e “carne macellabile” saranno intesi come sinonimi» (Filippi 2015, 18).¹¹ Enquanto Jardel será vulnerável e precário, também Boa Morte o será, e vice-versa. Neste sentido, a vulnerabilidade animal tem muito a dizer a respeito da vulnerabilidade humana e da sua produção histórica. Stanescu afirma que a reivindicação do excecionalismo humano põe a tónica no valor e na preservação de alguns seres em detrimento de outros: «therefore, it comes as no surprise that those events that betray human dignity most completely – slavery, colonialism, and genocide – have always been waged on the side of protecting the dignity of the human» (Stanescu 2012, 570).¹²

Enquanto *carne abatível*, Boa Morte e Jardel não são dignos de proteção. A única forma de sobrevivência que parece possível é o cuidado que um oferece ao outro perante a degradação que vivem. São as implicações inesperadas deste sofrimento partilhado entre homem e cão que permitem refletir sobre as consequências da história e dos seus processos de *animalização* atuados pela ideologia colonial e a sua fatal permanência entre as ruas de Lisboa. Durante a sua última deambulação pela cidade, antes de desaparecer para sempre na boca do metro, Boa Morte encontra-se dentro duma tenda de circo, onde burros sujos, magros leões, tigres adormecidas, pavões desbotados e dromedários remelosos vivem enjaulados. Uma égua branca de olhos azuis (os mesmos olhos de Fatinha) observa Boa Morte, de par a par, e o homem entende que o seu

¹¹ «“Animais” e “carne abatível” serão entendidos como sinónimos» (minha tradução).

¹² «Por conseguinte, não é de admirar que os acontecimentos que mais traem a dignidade humana – a escravatura, o colonialismo e o genocídio – tenham sido sempre travados do lado da proteção da dignidade do ser humano» (minha tradução).

destino seguirá a mesma trajetória destes animais desempoderados. O abandono dos animais e dos tantos *Boas Mortes* – despejos da sociedade – pelas ruas lisboetas articula um estado de *des-graça* (no sentido de queda dum falso estado de graça gerado pelo inferno colonial e as suas perversas políticas de assimilação) com o qual o Portugal pós-colonial tem que se confrontar. Em completa solidão, Boa Morte suplica Aurora para eternizar, através do ato (butleriano) do luto, o laço com aquele único ser que reconheceu a sua dignidade: «Me enterra filha, ao lado do meu cão, *Jardel da Silva*, na beira da estrada, minha filha, me enterra ao lado de meu cão, *Jardel da Silva*, minha filha, me enterra ao lado de meu cão, *Jardel da Silva*, minha filha, me enterra junto a meu cão, *Jardel da Silva*» (Almeida 2021, 97).

3. Chorar pelos animais: a ética do luto e do fim

Ao relembrar, numa crónica, a visita ao cemitério dos animais no Jardim Zoológico de Lisboa, Almeida escreve:

A vida de qualquer gato cabe num único parágrafo. E, como nos livros, ela atravessa quase sempre a vida de alguém. Neste aspecto, é assustadoramente parecida com a vida de uma pessoa. Ponderarmos dar aos animais com os quais vivemos um fim digno é revelador da maneira como, para o bem e para o mal, apenas somos capazes de tratar as outras espécies por analogia com a maneira como nos tratamos uns aos outros. Amando-as, domesticando-as, sacrificando-as, honrando-as, cuidando delas, matando-as, abandonando-as e não sabendo o que fazer da sua morte (Almeida 2019b, 89-90).

O que está em jogo nesta reflexão é a iniciação na nossa finitude através da percepção da morte dos animais, «uma graça que nada fizemos por merecer» (Almeida 2019b, 91). Refletir sobre a interligação da morte de “humanos” e “animais” na literatura permite uma recomposição do abismo que a visão antropocêntrica criou entre as duas categorias, uma

recomposição que, como sugere Scaramucci (2019, 297), passa pela morte da nossa humanidade tal como tradicionalmente a pensámos. Não é por acaso que a filosofia pós-metafísica e as reflexões feministas pós-estruturalistas procuram uma possível reconciliação para esta separação precisamente na morte da *humanitas*, ou seja, no questionamento da ideia do humano a partir da perspectiva da sua *suposta* alteridade radical: o animal. Por isso, Judith Butler faz do luto o momento ético e político em que se reconhece a dignidade da vida alheia no momento do trespassse. Mas o que acontece quando, no momento da morte, não é um ser humano, mas um animal que reconhece aquela dignidade? Butler afirma que os animais, sendo *seres sensuais*, exprimem a mesma proibição de matar invocada pelo *rosto* (exclusivamente humano) teorizado por Lévinas (Butler 2015b, 23). Em outras palavras, os animais também lançam um silencioso apelo ético perante os processos de vulnerabilização, precarização e finitude nos quais estamos interligados. No total abandono de Boa Morte e dos animais que o rodeiam, os olhos azuis da égua e o corpo de Jardel exprimem aquela sensação de luto que leva a chorar tanto para os humanos quanto para os animais, em nome dum reconhecimento mútuo das vidas precárias produzidas pela história de Portugal.

Porquê, então, dar tanta importância aos animais, presenças aparentemente secundárias nesta produção literária? Talvez, a história dum cão possa sugerir algo mais sobre a trajetória de um país. Donna Haraway analisa as histórias e as narrações que ligam “humanos” e “animais”, e nestes entrelaços, os animais nos *chamam* à responsabilidade pelos regimes em que nós e eles temos de viver. Analisar histórias e narrações onde os animais estão envolvidos significa entender quem está presente e quem emerge nas relações cultural, política e historicamente produzidas:

Se eu contar a história da Corrida do Ouro e da Guerra Civil, talvez possa lembrar das outras histórias sobre cachorros e suas pessoas – histórias

sobre imigração, mundos indígenas, trabalho, esperança, amor, jogos e a possibilidade de coabitação por meio da reconsideração da soberania e do desenvolvimento ecológico das naturezas-culturas (Haraway 2021, 52).

Seguindo a proposta de Haraway e destacando a presença dos animais principalmente no romance *Maremoto*, talvez o que surja aqui é a permanência numa ferida partilhada onde “humanos” e “animais” vivem e se encontram. Esta ferida conta a complexa e violenta relação histórica que marca o corpo de seres vulneráveis. Ao dormir juntos, Boa Morte e Jardel amam-se na ferida necropolítica gerada pelo passado colonial e pelas fatídicas políticas de falsa assimilação, afastamento, abandono e precarização atuadas nos processos migratórios para Portugal. Ao dormir juntos, ao sonhar juntos, Boa Morte duvida da sua humanidade, assim como Jardel da sua animalidade. Talvez, os dois tenham entendido que, parafraseando Philippe Descola (2011, 11), a humanidade seja uma questão moral e não física. Boa Morte deve a vida a Jardel. Jardel deve a vida a Boa Morte. Os dois se reconhecem reciprocamente perante a vida nua, abandonada e precária que surge das sombras do passado. A cidadania nunca chegará, a não ser aquelas dos mortos que os antecederam.

Não resta nada, então? Talvez reste o amor vivenciado por dois seres naquela ferida necropolítica, um pequeno ato de permanência, ocupação e conexão perante a violência que os destituiu. Este amor, como supõe Paul B. Preciado, «talvez seja a última e mais certa prova de que o projeto democrático é possível. De que o feminismo, a descolonização e a reconciliação pós-apartheid com que Mandela sonhava são possíveis» (2020, 19).

Bibliografia

- Agamben Giorgio 2007, *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, (*Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*, 1995), tr. pt. Henrique Burgio. Editora UFMG, Belo Horizonte.
- Agamben Giorgio 2013, *O aberto: o homem e o animal*, (*L'aperto: l'uomo e l'animale*, 2002), tr. pt. Pedro Mendes. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Almeida Djaimilia Pereira de 2019a, *A visão das plantas*. Relógio D'Água, Lisboa.
- Almeida Djaimilia Pereira de 2019b, *Pintado com o pé*. Relógio D'Água, Lisboa.
- Almeida Djaimilia Pereira de 2021, *Maremoto*. Relógio D'Água, Lisboa.
- Almeida Djaimilia Pereira de 2022, *Ferry*. Relógio D'Água, Lisboa.
- Almeida Djaimilia Pereira de 2023, *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo – Ensaios*. Todavia, São Paulo.
- Arena Joaquim 2022, *Siriaco e Mister Charles*. Quetzal, Lisboa.
- Butler Judith 2015a, *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*, (*Frames of War: When Is Life Grievable?*, 2009), tr. pt. Sérgio Lamario e Arnaldo Marques da Cunha. Civilização brasileira, Rio de Janeiro.
- Butler Judith 2015b, *Una molteplicità di animali sensuali: intervista di Massimo Filippi e Marco Reggio*, em Massimo Filippi e Marco Reggio (orgs.), *Corpi che non contano: Judith Butler e gli animali*. Mimesis, Milão, 23-26.
- Butler Judith 2018, *Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim? Conferência do Prêmio Adorno*, (*Can one lead a good life in a bad life? Adorno Prize Lecture*,

2012), tr. pt. Aléxia Cruz Bretas. «Cadernos de Ética e Filosofia Política», 33, 213-229.

Butler Judith 2019, *Vida precária: os poderes do luto e da violência*, (*Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, 2004), tr. pt. Andreas Lieber. Autêntica, Belo Horizonte.

Calarco Matthew 2008, *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*. Columbia University Press, Nova Iorque.

Carrigan Anthony 2015, *Nature, Ecocriticism, and the Postcolonial Novel*, em Ato Quayson (org.), *The Cambridge Companion to the Postcolonial Novel*. Cambridge University Press, Cambridge, 81-98.

Coetzee John Maxwell 2000, *Desonra*, (*Disgrace*, 1999), tr. pt. José Rubens Siqueira. Companhia das Letras, São Paulo.

Deleuze Gilles e Guattari Félix 2003, *Kafka: para uma literatura menor*, (*Kafka: pour une littérature mineure*, 1975), tr. pt. Rafael Godinho. Assírio & Alvim, Lisboa.

Descola Philippe 2011, *Diversità di natura, diversità di cultura*, (*Diversité des natures, diversité des cultures*, 2010), tr. it. Elena Pozzi. Book Time, Milão.

Fanon Frantz 1968, *Os condenados da terra*, (*Les damnés de la terre*, 1961), tr. pt. José Laurênio de Melo. Civilização brasileira, Rio de Janeiro.

Fanon Frantz 2008, *Pele negra, máscaras brancas*, (*Peau noire, masques blancs*, 1952), tr. pt. Renato da Silveira. EDUFBA, Salvador.

Filippi Massimo 2015, *Introduzione. Questioni di desiderio: strade che convergono e animali che provocano*, em Massimo Filippi e Marco Reggio (orgs.), *Corpi che non contano: Judith Butler e gli animali*. Mimesis, Milão, 9-21.

- Filippi Massimo e Trasatti Filippo 2013, *Crimini in tempo di pace: la questione animale e l'ideologia del dominio*. Elèuthera, Milão.
- Freyre Gilberto 1940, *O mundo que o português criou*. J. Olympio, Rio de Janeiro.
- Girard René 1990, *A violência e o sagrado*, (*La violence et le sacré*, 1972), tr. pt. Martha Conceição Gambini. Editora Unesp, São Paulo.
- González Jennifer A. 1995, *Autotopographies*, em Gabriel Braham Jr. e Mark Driscoll (orgs.), *Prosthetic Territories: Politics and Hypertechnologies*. Westview Press, Boulder, 133-150.
- Haraway Donna 2021, *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*, (*The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, 2003). Bazar do Tempo, Rio de Janeiro.
- Herron Tom 2005, *The Dog Man: Becoming Animal in Coetzee's "Disgrace"*. «*Twentieth Century Literature*», 51, 4, 467-490.
- Inácio Emerson 2020, *Escrituras em Negro: cânone, tradição e sistema*. «*Cadernos de Literatura Comparada*», 43, 43-60.
- Kilomba Grada 2019, *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (*Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, 2008), tr. pt. Jess Oliveira. Cobogó, Rio de Janeiro.
- Mata Inocência 2020. *Conheça os livros vencedores do Oceanos 2020*. «Itaú Cultural», <https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/conheca-livros-vencedores-oceanos-2020> [14/09/2023].
- Mata Inocência 2022, *Memória e experiência exílica na literatura portuguesa de autoria afrodescendente*, em Jean-Arsène Yao et. al. (orgs.), *Réécriture-s de l'Afrique dans le Tout-Monde (XXème- XXIème siècles)*. UAH, Alcalá de Henares, 33-46.

- Mbembe Achille 2016, *Necropolítica*. «Arte & Ensaios», 32, 122-151, <https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/necropolitica.pdf> [05/06/2023].
- Monteiro Yara Nakahanda 2021, *Memórias Aparições Arritmias*. Companhia das Letras, Lisboa.
- Preciado Paul B. 2020, *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*, (*Um apartamento em Urano*, 2019), tr. pt. Eliana Aguiar. Zahar, São Paulo.
- Quijano Anibal 1992, *Colonialidad y modernidad/racionalidad*. «Perú Indígena», 13, 29, 11-20.
- Ribeiro António Pinto 2021, *Novo mundo: arte contemporânea no tempo da pós-memória*. Edições Afrontamento, Porto.
- Ribeiro Margarida Calafate 2020, *Uma história depois dos regressos: a Europa e os fantasmas pós-coloniais*. «Confluenze», 12, 2, 74-95.
- Scaramucci Marianna 2019, “*A leve rapidez dos animais*”: *poetische dell’aperto nei versi di Sophia de Mello Breyner Andresen*, em *Em redor da suspensão*. Universitalia, Roma, 273-299.
- Spillers Hortense J. 1987, *Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book*. «Diacritics», 17, 2, 64-81.
- Stanescu James 2012, *Species Trouble: Judith Butler, Mourning, and the Precarious Lives of Animals*. «Hypatia», 27, 3, 567-582.
- Vergès Françoise 2020, *Um feminismo decolonial*, (*Un féminisme décolonial*, 2019), tr. pt. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. Ubu, São Paulo.
- Vilar Fernanda 2022, *Slamizando nas periferias: a pós-memória colonial em Paris, Lisboa e Bruxelas*. Edições Afrontamento, Porto.

Ricordarsi com'è avere le ali
Uomo e natura in *Sibirien. Ett självporträtt med vingar*
di Ulla-Lena Lundberg

Renata Maria Gallina
(Università Ca' Foscari di Venezia)

Abstract

Nell'opera *Sibirien. Ett självporträtt med vingar* (1993, *Siberia. Un autoritratto con ali*) dell'autrice svedese di Finlandia Ulla-Lena Lundberg, la rappresentazione del sé si lega indissolubilmente alla percezione degli elementi naturali circostanti. Il presente contributo, attingendo alle riflessioni proposte dagli *Human-animal Studies* e dall'ecocritica, analizza il modo in cui Lundberg mette in discussione la dicotomia natura-cultura e sfuma i confini tra uomo e ambiente.

Parole chiave: Ulla-Lena Lundberg, ambiente, ecocritica, sé, animale

Abstract

In *Sibirien. Ett självporträtt med vingar* (1993, *Siberia. A self-portrait with wings*) by the Finland-Swedish author Ulla-Lena Lundberg, the representation of the self is inextricably linked to the perception of the surrounding natural elements. Drawing on the reflections proposed by Human-animal Studies and Ecocriticism, this contribution analyses the way in which Lundberg questions the nature-culture dichotomy and blurs the boundaries between human beings and the environment.

Keywords: Ulla-Lena Lundberg, Environment, Ecocriticism, Self, Animal



Renata Maria Gallina, *Ricordarsi com'è avere le ali. Uomo e natura in Sibirien. Ett självporträtt med vingar di Ulla-Lena Lundberg*, «NuBE», 4 (2023), pp. 309-336.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1419> ISSN: 2724-4202

1. Introduzione

Una giovane donna osserva la natura siberiana dal finestrino di un treno. Al di fuori, variopinti esemplari di uccelli. Nel suo scompartimento, un primo, ridotto campionario di quella umanità che tanto la affascina.

Questa è la situazione iniziale e lo sfondo da cui prende le mosse *Sibirien. Ett självporträtt med vingar (Siberia. Un autoritratto con ali)*,¹ della scrittrice finlandese di madrelingua svedese Ulla-Lena Lundberg (1947). Nel 1968 infatti, appena ventunenne, Lundberg intraprende da sola il viaggio lungo la ferrovia transiberiana: sul treno conosce e si innamora di un altro passeggero, che parla inglese, con cui prosegue fino al Giappone e da cui si separa di lì a un anno. Nel 1989, esattamente ventuno anni dopo il primo viaggio, torna in Siberia in veste di *birdwatcher* in compagnia di un gruppo internazionale di ornitologi, e per cinque estati di fila, fino al 1993, visita il vasto territorio siberiano, in un contesto socio-politico decisamente mutato.

Sibirien è sì un resoconto di viaggio, ma è anche testo autobiografico che tenta di ricostruire un'identità frammentaria, sfociando perfino nell'etnografia e nel saggio di ornitologia. Nei ventotto capitoli in cui è strutturato il testo, l'autrice narra in prima persona, in maniera aneddotica e cronologicamente sconnessa, quasi come in un diario di bordo le cui pagine siano state mescolate, le proprie impressioni su ciò che vede, sugli incontri che fa, sui ricordi che riaffiorano.

Raccontare la Siberia significa per Lundberg anche ricucire i propri pezzi, rielaborare il trauma dell'amore perduto, rappresentare se stessa sovrapponendosi al paesaggio, come l'autrice esplicita già nella sezione introduttiva dell'opera: il suo amore è stato significativo anche da un punto di vista «rent geografiskt», dal momento che l'ha lasciata a terra «med fötterna i Ural och huvudet vid Japanska sjön»: «Det gjorde att min bild av

¹ Tutte le traduzioni dallo svedese sono di chi scrive ove non altrimenti specificato.

Sibirien på något sätt blev en bild av mig själv, och när jag skriver om Sibirien skriver jag ett slags självbiografi» (Lundberg 1993, 2).²

In quanto tale, come vedremo, proprio il libro sulla Siberia costituisce quasi un compendio non solo dell'opera di Ulla-Lena Lundberg, ma anche della sua esistenza di donna, studiosa e scrittrice e della sua riflessione sul rapporto tra uomo e natura.

Lundberg nasce sull'isola di Kökar, una municipalità dell'arcipelago autonomo delle Åland con lo svedese come unica lingua ufficiale;³ prima dei due anni inizia tuttavia con la madre e la sorella la "diaspora" (Korsström 2013, 439) nella Finlandia continentale in seguito alla tragica morte del padre. La situazione linguistica e biografica di Lundberg la distanzia in parte dai colleghi svedesi di Finlandia che vivono il bilinguismo come un trauma: benché si sia trasferita presto nel Nyland, la sua conoscenza del finlandese è limitata (Lundberg 2008, 55) e il suo rapporto con la lingua svedese non è conflittuale.

Nella poliedricità della sua scrittura,⁴ condivide però con molti autori finno-svedesi degli ultimi decenni la tendenza a viaggiare nello spazio e nel

² «[M]eramente geografico», «con i piedi sugli Urali e la testa sul Mar del Giappone», «Questo ha fatto sì che la mia immagine della Siberia diventasse in qualche modo un'immagine di me stessa, e quando scrivo della Siberia scrivo una specie di autobiografia».

³ Lo svedese, secondo la costituzione della Finlandia, è lingua ufficiale al pari del finlandese stesso: la più consistente minoranza del paese, oggi circa il 5% della popolazione, è di madrelingua svedese, e in seguito alla riforma scolastica degli anni Settanta entrambe le lingue ufficiali sono materia di studio obbligatoria. Per approfondire la condizione minoritaria dello svedese di Finlandia rimandiamo ai volumi di Massimo Ciaravolo (2019), Mikael Ekman (2014), Ulla-Lena Lundberg (2008), Merete Mazzarella (1989) e il più recente *Ur majoritetens perspektiv. Opinionsen om det svenska i Finland (Dal punto di vista della maggioranza. L'opinione pubblica sullo svedese in Finlandia)*, Himmelroos e Strandberg 2020).

⁴ Dopo un primo e ultimo esperimento poetico, la raccolta *Utgångspunkt (Punto di partenza)*, 1962), si dedica spesso a narrazioni di viaggio e reportage, come *Strövtåg (Vagabondaggi)*, 1966) e *Gaijin. Utlänning i Japan (Gaijin. Straniero in Giappone)*, 1970). Fondamentali sono gli anni trascorsi in Africa, al centro di opere come *Tre afrikanska berättelser*

tempo con i generi del romanzo storico e dell'odeporica – reportage e narrativa – e a ricorrere spesso a forme ibride (Ekman 2014, 323; 331).

Sibirien. Ett självporträtt med vingar, pubblicato nel 1993, si inserisce nella produzione di Lundberg proprio come caso limite di ibridazione tra opere documentarie e *fiction*. L'opera si presenta intrinsecamente sfaccettata sin dal titolo. In esso infatti troviamo già i tre elementi costitutivi: la Siberia, terra diversificata e complessa dal punto di vista geografico e socioculturale, vista peraltro in due momenti storici assai critici (l'era Brežnev nel primo viaggio, l'era Gorbačëv e la caduta dell'URSS nei viaggi successivi); l'Io dell'autrice, onnipresente nella narrazione, rappresentato in un viaggio fisico e metaforico di ricostruzione del sé; i volatili, che suscitano profondo interesse nella protagonista-narratrice fin dalla prima pagina e che da lei vengono inseguiti.

È fondamentale sottolineare come questi tre elementi non siano nell'opera autonomi e indipendenti; al contrario, essi sono profondamente interconnessi, a tal punto che dall'osservazione dell'uno scaturiscono gli altri, quasi per emanazione spontanea. Nessuna di queste sfere sembra così prevalere, nessuna soccombe alle altre, grazie all'abilità di Lundberg di intrecciarle attraverso un uso accorto del linguaggio e degli stili. Altrettanto diversificato risulta lo sguardo dell'autrice sui tre elementi succitati: l'alterità siberiana circostante, vista con occhi da antropologa; gli esemplari di avifauna, osservati con attitudine scientifica e poetica al tempo stesso; il suo Io e la sua vita interiore scandagliata, i suoi ricordi e le sue riflessioni. Difficile risulta districare i rapporti tra la narratrice e questi elementi, e tra

(*Tre racconti africani*, 1977) e i romanzi *Sand (Sabbia)*, 1986) e *Regn (Pioggia)*, 1997). Le numerose peregrinazioni hanno valso a Lundberg il titolo di *världsresenär*, viaggiatrice del mondo (Lindskog 2000, 91), ma la terra natia è protagonista in molti romanzi, tra cui la *sjöfartstrilogi*, *trilogia della navigazione*, costituita da *Leo* (1989), *Stora världen (Il grande mondo)*, 1991) e *Allt man kan önska sig (Tutto ciò che si può desiderare)*, 1995), e *Is (Ghiaccio)*, 2012). Si è poi cimentata nella forma del romanzo storico con *Marsipansoldaten (Il soldato di marzapane)*, 2001) e *Lyser och lågar (Brilla e fiammeggia)*, 2022).

gli elementi stessi legati sempre a filo doppio, in una comunione che sfocia nell'identificazione e, in alcuni passi, persino nella metamorfosi.

2. Basi teorico-metodologiche

Il presente contributo si propone di delineare la concezione lundberghiana della natura che, come vedremo, non include soltanto gli uccelli, ma abbraccia tutto il paesaggio, uomo compreso, sfumando i confini tra umano e non umano e mettendo in discussione una visione semplicistica della dicotomia natura-cultura.

Già Ulrika Gustafsson (2007), suggeriva l'idea di una lettura in chiave ecocritica di *Sibirien*, evidenziando come l'autobiografia sia in questo caso piuttosto un'ecobiografia, in cui l'Io non si pone al centro di un ambiente naturale che funge solo da sfondo, ma al contrario è parte di un tutto ecologico (Gustafsson 2007, 234).

Accogliendo tale spunto, ci si avvarrà di fonti teoriche attinenti all'ambito dell'ecocritica, assimilata da Sissel Furuseth alle altre correnti di critica dell'ideologia, che tenta di mostrare come siano state marginalizzate le specie non umane (2017, 11). Uno dei primi testi in tal senso è l'opera *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition* di Jonathan Bate, in cui ci si propone di recuperare la riflessione sulla natura in William Wordsworth e di mostrare come la sua poetica inviti il lettore alla contemplazione e a una vita rispettosa dell'ambiente *ante litteram* (Bate 1991, 4-9). A favore di una tale «green reading» (Bate 1991, 9), Bate sottolinea l'importanza per le istanze contemporanee di affermare una «historical continuity of a tradition of environmental consciousness» (Bate 1991, 9). Nel secondo capitolo del volume Bate mostra infatti come il pensiero romantico anticipasse molte caratteristiche della moderna ecologia: «Scientists made it their business to describe the intricate economy of nature; Romantics made it theirs to teach human beings how to live as part of it»

(Bate 1991, 40). Queste riflessioni risultano particolarmente rilevanti per il presente studio, poiché vedremo come Wordsworth e il romanticismo costituiscano un riferimento intertestuale importante nel testo di Lundberg. Tra l'altro, la coesistenza di fascinazione romantica per il paesaggio e interesse scientifico che ritroveremo nella prosa della nostra autrice caratterizza l'ecocritica stessa e le cosiddette *Environmental Humanities*, soprattutto nell'attenzione alla crisi climatica e alle emergenze ambientali (cfr. Glotfelty e Fromm 1996; Slovic, Rangarajan e Sarveswaran 2019; Furuseth e Hennig 2023).

Preoccupazione centrale degli *Human-Animal Studies*, qui esemplificati nei lavori di Philip Armstrong (2008), Susan McHugh (2011), Sara Culeddu (2013) e Ann-Sofie Lönnngren (2015), è proprio mostrare come lo sguardo antropocentrico tenda a ridurre gli animali testuali a «metaphor for the poetic imagination» (McHugh 2011, 6) e «screens for the projection of human interests and meanings» (Armstrong 2008, 2); al tempo stesso, questi studi mirano a liberare gli animali non umani dal concetto di “animalità”, a rinegoziarne l'autonomia e, soprattutto in campo ecocritico, a fornire esempi di relazione uomo-animale che superino l'antropocentrismo (Lönnngren 2015, 19).

Come vedremo anche in *Sibirien*, una tale relazione si configura spesso come un moto, una ricerca, che talvolta sfocia in una metamorfosi. Nel suo libro *Following the animal*, Ann-Sofie Lönnngren radica la trasformazione uomo-animale nell'idea antropocentrica che esista «a distinct, once-and-for-all given boundary between these two categories», rendendo necessaria «some kind of magic» per oltrepassare il confine (2015, 3). Tuttavia, le metamorfosi letterarie possono talvolta contribuire a decostruire e mettere in discussione la centralità dell'uomo. Osserva Culeddu: «Riconsegnare all'animale il suo status di soggetto significa infatti anche compiere un movimento metamorfico che va dall'umano all'animale» (2013, 22).

Ancora, Sissel Furuseth sottolinea la diffidenza con cui gli studiosi di eco-critica si accostano agli antropomorfismi e agli zoomorfismi in letteratura, considerandoli segno di «antroposentrisk arroganse».⁵ Evidenzia però la studiosa come sia inevitabile che gli uomini si proiettino negli animali, e come forme consapevoli di antropomorfizzazione possano talvolta implicare un impegno ambientale (2017, 12). Nel caso di Lundberg vedremo infatti che questi espedienti non partecipano a una retorica antropocentrica, ma anzi contribuiscono a sfumare i confini tra le specie.

Data la ricchezza dell'opera e i molteplici livelli interpretativi, oltre ai già menzionati contributi sarà necessario ricorrere anche al fondamentale lavoro di Mircea Eliade *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy* (1964), per illuminare i riferimenti impliciti ed espliciti ai riti sciamanici, strettamente legati al mondo naturale.

3. Le ali, tra compensazione e metafora

Prendendo le mosse dal metodo che Lönngren (2015) definisce «following the animal», cerchiamo di seguire le orme e le piume sgargianti tra le pagine dell'opera.

Nell'introduzione di *Sibirien* l'autrice stessa fornisce al lettore la chiave interpretativa dell'opera, ovvero la sua natura autobiografica, e pone le fondamenta dell'universo narrativo che delinea nei successivi ventotto capitoli. L'*incipit* evoca efficacemente lo sfondo delle vicende siberiane: il primo viaggio e l'incontro con un "angelo" (uno degli epiteti con cui si riferisce al suo innamorato, mai nominato), l'amore e la separazione, il secondo viaggio dopo metà della sua vita e la grande compensazione (Lundberg 1993, 2-3). Proprio quest'ultimo concetto costituisce la motivazione profonda del ritorno in Siberia in veste di ornitologa: quando

⁵ «[A]rroganza antropocentrica».

si viene sfiorati dagli angeli si cominciano a notare le altre creature alate, come una specie di risarcimento per la perdita subita (Lundberg 1993, 3).

Si spiega quindi sin dalle prime pagine il duplice significato delle ali, filo rosso della narrazione lundberghiana: indicando per sineddoche sia l'angelo da cui è stata sfiorata, sia gli uccelli che insegue, le ali assumono di volta in volta un diverso valore simbolico, ma rappresentano sempre l'oggetto del desiderio a cui l'Io narrante anela.

Il movimento che spinge il soggetto (l'Io) verso l'oggetto (le ali) si configura come una ricerca, quasi un inseguimento spasmodico:⁶ il fatto che il desiderio, motore dell'azione, sia di tipo amoroso è ancora più evidente nel caso di Lundberg, dal momento che l'animale è dichiaratamente compensazione dell'innamorato perduto. Se però il *topos* dell'inseguimento viene spesso declinato letterariamente come metafora venatoria (Culeddu 2013, 37), in cui è dunque implicita la volontà di conquista e possesso dell'oggetto erotico, in questo caso si potrebbe dire che l'attività di *birdwatching*, di cui è armata (Lundberg 1993, 3) l'autrice e sotto alla quale nasconde la motivazione privata del suo viaggio, si accontenta di una sublimazione voyeuristica.

Il legame tra ricerca ornitologica e delusione amorosa è ulteriormente esplicitato nel capitolo *Tåget närmar sig stationen (Il treno si avvicina alla stazione)*, in cui Lundberg fa riferimento a leggende siberiane secondo le quali innamorati separati si trasformano in uccelli, spesso cigni: «Av mig blev det ingen fågel, men väl en fågelskådare»⁷ (Lundberg 1993, 30), specifica

⁶ A proposito di tale movimento, Sara Culeddu scrive che «si articola fondamentale-
mente intorno ai meccanismi della vista (una grammatica dello sguardo che “costruisce” l'alterità) e del desiderio (dinamismo “erotico” finalizzato a raggiungere l'altro, innescato dal precedente processo visivo e complementare ad esso). L'arte è sia il luogo che il mezzo di questo movimento, che prelude al superamento del confine tra soggetto e oggetto» (Culeddu 2013, 31).

⁷ «Io non sono diventata un uccello, ma una *birdwatcher*».

l'autrice, in un'espressione dal tono leggero e ironico, ma rilevante per decifrare il testo.

È importante però notare che le ali sono sì l'oggetto della ricerca, ma per loro propria funzione sono un mezzo per spostarsi, e per antonomasia simboleggiano la libertà e lo sconfinamento, nonché il desiderio quasi trascinante dell'uomo di abbandonare la propria limitatezza corporea.

In *Sibirien* sono numerosi i riferimenti impliciti ed espliciti ai riti sciamanici, al punto che è possibile considerare l'intera opera come la costruzione da parte di Lundberg di una propria cosmologia, su modello di quella sciamanica, come lei stessa sembra suggerire: il regno superiore, il cielo, in cui si muovono gli uccelli e le potenze; il regno inferiore dell'aldilà, in cui si muovono gli spiriti dei morti; il regno intermedio, in cui si muovono gli uomini (Eliade 1964, 259; Lundberg 1993, 43). I tre mondi sono direttamente comunicanti soltanto per lo sciamano, che ha la possibilità di effettuare il viaggio durante la trance estatica (Eliade 1964, 481); nel testo è Lundberg a oltrepassare confini, sebbene per brevi momenti epifanici, come accade durante una sfiancante marcia: lo stato di premorte le fa conoscere anche il suo «tredje sibiriska värld»:

Jag har varit nere i underjorden, utanför mig själv, och har hört en andefågel klappa med näbben nästan inom räckhåll. Och jag har fått min tredje sibiriska värld.

I de gamla sibiriska kosmologierna finns det tre världar. Den övre, den mittersta där vi rör oss, och den undre. Fysiskt har jag rört mig över en stor del av den mellersta världen. I min ungdom tangerade jag kort den övre. Nu i min medelålder har jag ett par ögonblick varit nere i den undre världen och sett att taigan där nere är en spegelbild av den där uppe men av en annan beskaffenhet. Jag har en liten aning om vad det är som händer när anden stiger ur människan och gör sina egna färder (Lundberg 1993, 43).⁸

⁸ «[T]erzo mondo siberiano», «Sono discesa nel mondo sotterraneo, al di fuori di me stessa, e ho sentito uno spirito guida in forma di uccello battere il becco quasi a portata di mano. E ho avuto il mio terzo mondo siberiano. Le antiche cosmologie siberiane

I costumi degli sciamani siberiani imitavano fattezze di uccelli, in particolare di gufi e aquile, per facilitare il volo attraverso i tre mondi e anche per la stretta relazione con l'aquila, tradizionalmente considerata progenitore della stirpe sciamanica (Eliade 1964, 157). Inoltre, secondo i riti sciamanici è possibile viaggiare attraverso i mondi con l'aiuto di uccelli sacri, come ricorda la stessa Lundberg (1993, 18). In generale, gli sciamani hanno la facoltà del volo, legata a una conoscenza intuitiva delle verità metafisiche. Mircea Eliade cita a questo proposito il testo vedico *Pancavimsa-Brabmana*, in cui si legge che «Those who know have wings» (cit. in Eliade 1964, 479): espressione che sembra coniugare l'amore di Lundberg per il sapere, che approfondiremo in seguito, e il suo interesse per le creature alate. La mitologia dell'uccello e del volo, come mostra Eliade (1964, 481), è ben più antica dello sciamanesimo e ad esso trasversale, e rimanda a una condizione primordiale in cui tutta l'umanità possedeva la facoltà di volare e ascendere: la morte rende l'anima alata e restaura tale condizione, e lo sciamano ha difatti il potere di viaggiare tra i mondi, cancellando il confine tra la vita e la morte.

4. Sguardo ornitologico: dal gusto scientifico alla metamorfosi

Il livello simbolico-metaforico attribuito alle ali, che le lega alla rappresentazione dell'Io, non è però l'unico modo di interpretare la presenza animale nel testo.

Lo sguardo ornitologico di Lundberg non si limita mai a un'osservazione distaccata, ma vive gli incontri con le creature alate come esperienze

parlano di tre mondi. Uno superiore, uno intermedio dove ci muoviamo noi, e uno inferiore. Fisicamente mi sono mossa per buona parte del mondo intermedio. Nella mia giovinezza ho sfiorato brevemente quello superiore. Ora, in età matura, sono stata per qualche istante nel mondo inferiore e ho visto che la taiga di laggiù è un riflesso di quella di sopra ma ha un'altra natura. Ho avuto un piccolo assaggio di ciò che succede quando lo spirito abbandona il corpo e va per la sua strada».

quasi mistico-religiose: così, aver visto degli esemplari di *Eurynorhynchus pygmaeus* vicino alla località di Providenija (“provvidenza” in russo) diventa – tramite un gioco di parole con cui si attribuisce valore poetico al linguaggio – «ett mirakel», a Provvidenza:

I vår egen upplevelse finns det ju både ett rationellt plan och ett svåröverskådligt privat. I min anteckningsbok kan jag korrekt notera att jag sett två *Eurynorhynchus pygmaeus* på 64:e breddgraden vid Providenija. Men på ett annat plan, där jag är mycket mera förtjust, har jag bevittnat ett mirakel invid en plats som heter Försynen (Lundberg 1993, 54).⁹

Nonostante le difficoltà con cui i *birdwatcher* svolgono le proprie ricerche nell’aspro territorio, l’ornitologia fornisce a Lundberg numerose occasioni per immergersi nella natura siberiana in modo profondo, vivendo esperienze totalizzanti del corpo e della mente: «skönhetsupplevelser»,¹⁰ come le definisce nel capitolo *Morgon vid Amur (Mattina sull’Amur;* Lundberg 1993, 31). Tale capitolo si apre infatti con una descrizione altamente lirica del paesaggio al sorgere del sole:

Det absoluta lugnet, de första ropen, vattenfåglarna som långsamt simmar ut från sin skyddande strand, vadarna som står i en sträng, ett tuschdrag i det vita akvarelldiset. Solen och den vaknande vinden som med ett kyligt drag får diset att lätta (Lundberg 1993, 31).¹¹

⁹ «[U]n miracolo», «Nella nostra esperienza c’è sia un piano razionale, sia un imperscrutabile piano personale. Nel mio taccuino posso annotare in modo preciso di aver visto due esemplari di *Eurynorhynchus pygmaeus* sul 64° parallelo nella località di Providenija. Ma su un altro piano, in cui sono molto più entusiasta, sono stata testimone di un miracolo presso un luogo che si chiama Provvidenza».

¹⁰ «[E]sperienze di bellezza».

¹¹ «La calma assoluta, i primi richiami, gli uccelli acquatici che lentamente si immergono e nuotano lasciandosi dietro la spiaggia sicura, i trampolieri schierati in riga, un tratto di china nella bianca foschia acquarellata. Il sole e il vento che, svegliandosi, con una folata fredda la dirada».

Si chiude poi con un passaggio altrettanto poetico sul volo delle pittime reali:

Vår strand ligger ännu i skuggan, men solen når en sträng med sovande rödspovar som avtecknar sig mot det rykande ljuset. En efter en tar de huvudet ur vingen och rätar på sig, de spänner ut vingarna på försök och balanserar lite. Sedan rör de sig framåt i vattnet på ett led och därefter, plötsligt, flyger de upp i en svärm. Som om man hade kastat en handfull skrivtecken över ett ark rispapper, en väl sammanhållen skrift som tar sin mening med sig (Lundberg 1993, 32).¹²

Così come lo sguardo antropologico della scrittrice sull'“alterità umana” delle popolazioni locali è profondamente influenzato dagli studi etnografici, ma pur sempre accompagnato da un'autentica simpatia, l'atteggiamento nei confronti degli uccelli è speculare: l'interesse scientifico e il gusto per la precisione, manifestati nelle descrizioni particolareggiate e nella perizia della nomenclatura, si accostano a momenti epifanici e di intensa comunione.¹³

Non tutte le specie coinvolgono però la narratrice allo stesso modo: se ad esempio i gabbiani non suscitano in lei un interesse particolare, in altri casi la relazione tra l'Io e la creatura assume un rilievo personale. Ne è un esempio l'aquila nel capitolo *Örnarnas örn* (“L'aquila delle aquile”), la

¹² «La riva su cui ci troviamo è ancora in ombra, ma il sole raggiunge una fila di pittime reali addormentate che si profilano contro la luce fumosa. Uno dopo l'altro tirano fuori la testa da sotto l'ala e si raddrizzano, spiegano le ali come per testarle e stanno un po' in equilibrio. Poi si muovono in avanti nell'acqua in fila indiana finché, all'improvviso, si alzano in volo in stormo. Come se qualcuno avesse gettato una manciata di caratteri su un foglio di carta di riso, uno scritto ben coeso che porta con sé il proprio significato».

¹³ È opportuno segnalare qui, a proposito del gusto scientifico di Lundberg, una delle caratteristiche più lampanti che denotano l'essenza ibrida di *Sibirien*: la sezione conclusiva *Litteratur i urval*, una variegata bibliografia in cui l'autrice segnala i volumi che ha letto prima e durante i viaggi e in cui compaiono libri di ornitologia, saggi di antropologia (tra cui la succitata opera di Eliade), storia, come pure opere letterarie di autori russi – tra gli altri, Anton Čechov e Aleksandr Solženicyn (Lundberg 1993, 90-93).

cui immagine allegorica nel Museo Nazionale di Helsinki, «museernas museum»¹⁴ (Lundberg 1993, 9), aveva colpito fortemente l'immaginazione dell'autrice da piccola:

Tavlan var jättestor. Den föreställde en stor kvinna eller flicka i vitt linne med kraftiga muskulösa armar och vrister. Hon stod i blåsten och var rädd. Ögonen var stora och utstående, och det hon stirrade på var en örn som spjärnade med fötterna mot en stor bok som flickan krampaktigt tryckte mot bröstet (Lundberg 1993, 9).¹⁵

Sui Monti Altaj in Mongolia la sconvolge altrettanto, su un piano personale e quasi inconscio – come dimostra l'avverbio “inconsciamente” –, riportandola allo sgomento provato da bambina:

Där uppe vänder han och betraktar oss. Omedvetet trycker jag ”A Field Guide to the Birds of the USSR” fastare mot min barm, för djupast inne vet jag vad örnar är ute efter (Lundberg 1993, 11).¹⁶

Tuttavia i prediletti di Lundberg sono sicuramente i trampolieri, come emerge nel capitolo *Hjärtat vid världens ände* (*Il cuore in capo al mondo*): non solo ne ammira la bellezza, ma ne osserva quasi inorgogliata i ruoli di genere, in cui la femmina è dominante e il maschio si occupa delle ‘fac-cende domestiche’. Il lirismo di questo passo culmina con un altro ricordo

¹⁴ «[I]l museo dei musei».

¹⁵ «Il quadro era enorme. Rappresentava una imponente donna o fanciulla in veste bianca con braccia e caviglie possenti, muscolose. Stava in piedi nel vento ed era spaventata. Aveva occhi grandi e sgranati, e ciò che fissava era un'aquila che premeva le zampe su un grosso libro che la fanciulla si premeva spasmodicamente al petto». Si fa qui riferimento al dipinto *Hyökkäys, L'attacco*, del pittore finlandese Edvard Isto (1865-1905), raffigurante un'allegoria della russificazione della Finlandia.

¹⁶ «Da lassù [l'aquila] si volta e ci guarda. Inconsapevolmente, mi premo *A Field Guide to the Birds of the USSR* più saldamente al petto, perché nel profondo so cosa vogliono le aquile».

d'infanzia, stavolta legato alla canzone popolare *Kristallen den fina* e innescato dal rituale di corteggiamento di un piro-piro sul Mar Glaciale Artico (Lundberg 1993, 60).

Attraverso lo sguardo di Lundberg le distanze tra avifauna ed esseri umani si accorciano, in un movimento che per lo più porta l'animale verso l'uomo, attraverso l'attribuzione, più o meno spinta, di elementi antropomorfizzanti: ancora nell'introduzione, gli uccelli della Siberia addirittura incarnano il sentimento di nostalgia – nel primo viaggio attribuito per metonimia al treno e appena notato dalla narratrice nella sua felicità estatica – che nel secondo viaggio è la nostalgia di tutto il mondo (Lundberg 1993, 2-3).

In numerosi luoghi del testo l'Io si immedesima nelle creature alate, o perché si sente in difetto e vorrebbe avere le ali, o perché ne condivide alcune caratteristiche. Ad esempio, dei suoi cari trampolieri scrive che vi si identifica forse perché sono impazienti e nervosi come lei, in opposizione al gufo delle nevi imperscrutabile come un vecchio cinese (Lundberg 1993, 64). È evidente uno degli espedienti della scrittura ornitologica di Lundberg, l'antropomorfizzazione: frequente è l'utilizzo di verbi 'umani', e l'interpretazione dei versi come pensieri grammaticali.

Spesso tuttavia sono gli uomini a essere trasfigurati in figure ornitologiche: alla fine dell'introduzione, l'Io narrante e il suo innamorato acquisiscono piume colorate e versi di uccelli nell'atto del volo di corteggiamento (Lundberg 1993, 3). Ecco allora che l'identificazione con gli uccelli è attiva e fortemente legata alla fisicità, non soltanto metaforica. È ciò che avviene anche a Lasse Laine, esperto ornitologo, che nel capitolo *Fasanfulla finnar (Terribili finlandesi)* assume quasi fattezze animalesche al momento del pasto:

Över hela tundran kom folk för att titta på honom när han åt. Extatiskt betraktade han portionen framför sig och damerna som hade tillrett den. Han sa a och o som en guding i full hänryckning och plirade extatiskt som en tjäder på spelplatsen. Åhå och oho lät han som en uggla i skogen. Åh! som när metmasken slutligen är dragen ur jorden av en segerviss koltrast.

Och dessutom log han som ingen fågel kan och uttryckte sin förtjusning med en plastik som gjorde mig stolt över att tillhöra samma art (Lundberg 1993, 8).¹⁷

Per riprendere le criticità che gli *Human-animal Studies* attribuiscono alle trasformazioni metamorfiche e al binomio antropomorfizzazioni/zoomorfismi, nel caso del testo lundberghiano l'essere umano è soltanto una specie tra le specie: il divenire animale dell'uomo riporta a un'auspicabile condizione atavica e rivela verità metafisiche (come per gli sciamani); il divenire umano dell'animale sottolinea la vanità di tale distinzione, perché l'uomo si riconosce nel non-uomo.

Il rapporto tra autrice-narratrice e avifauna, quindi, si caratterizza per la reciproca contaminazione che coinvolge la spiritualità tanto quanto la corporeità, a tal punto da mettere in discussione l'essenza stessa dell'individuo e dell'Altro, sia umano sia non umano.¹⁸

5. Contemplare la natura: epifanie di un tutto organico

L'osservazione degli uccelli è di certo il più evidente e stretto contatto tra Lundberg e il mondo naturale, ma non è l'unico.

La capacità di cogliere la molteplicità e la diversità del paesaggio circostante fa sì che l'autrice intrattenga brevi ma intensi momenti di comunione anche con il fiume Amur («Att vara en stor och översvämmad flod

¹⁷ «Venivano da tutta la tundra per vederlo mangiare. Guardava estatico il cibo di fronte a sé e le signore che l'avevano preparato. Diceva “a” e “u” come un edredone in visibilibio e socchiudeva gli occhi estasiato come un gallo cedrone nell'arena di accoppiamento. Faceva “oho” e “uhu” come un gufo nel bosco. “Oh!” come quando il merlo spavaldo estrae finalmente il lombrico dalla terra. E poi sorrideva come nessun uccello sa fare ed esprimeva la propria soddisfazione con una plasticità tale da rendermi orgogliosa di appartenere alla stessa specie».

¹⁸ Per una prospettiva filosofica sui movimenti uomo-animale e sul divenire metamorfico si rimanda al saggio di Jacques Derrida *L'animal que donc je suis* (2006) e all'opera *Mille plateaux* di Deleuze e Guattari (2017).

som heter något så sensuellt som Amur, att breda ut sig i så mycket gräs!»; Lundberg 1993, 32),¹⁹ con una mucca dall'altro lato della strada («en sinnebild för hoppet om självförsörjning och ett drägligt liv»; Lundberg 1993, 39),²⁰ e infine con un orso, nella cui reazione spaventata riconosce qualcosa di profondamente umano (Lundberg 1993, 48).

Abbiamo già visto come l'autrice-narratrice sperimenti veri e propri attimi epifanici a contatto con la natura siberiana, durante i quali sente di avere accesso, quasi come un saggio sciamano, alle verità profonde delle cose:

Jag är ensam långt ute i en sjö som är fyrtio centimeter djup, och det känns djupt tillfredsställande att rent personligt ha kommit hemligheten med de skiftande sjöarna på spåren (Lundberg 1993, 15).²¹

Condizione prediletta per la contemplazione della natura è la solitudine, definita in un altro luogo «välsignade»²² (Lundberg 1993, 39), nella quale la narratrice vaga e osserva. A questo proposito è significativa, da una prospettiva di intertestualità, la citazione *en passant* di William Wordsworth:

Jag känner mig redan på förhand som ett riktigt fossil, jag som sett stränderna utan någon form av bebyggelse och vandrat omkring och fågel-skådat ensam som Wordsworths moln (Lundberg 1993, 81).²³

Nella poesia di Wordsworth *I wandered lonely as a cloud* (1800-1807) non a caso si parla di «bliss of solitude» e si descrive la sensazione di gioia

¹⁹ «Essere un grande fiume straripato con un nome così sensuale come Amur, estendersi per così tanta erba!».

²⁰ «Un emblema della speranza di autosufficienza e di una vita decente».

²¹ «Sono sola al largo di un lago profondo quaranta centimetri, e mi suscita un profondo appagamento l'essere arrivata così vicino al segreto dei laghi intermittenti».

²² «[B]enedetta».

²³ «Mi sento già in anticipo un vero fossile, io che ho visto le spiagge senza alcuna forma di insediamento antropico e ho vagato e fatto *birdwatching* sola come la nuvola di Wordsworth».

e pienezza che l'«inner eye» del poeta gli fa provare, a posteriori, dopo aver goduto della contemplazione di un paesaggio idilliaco (Wordsworth 2009, 670-671). Nella lirica dell'autore romantico l'Io e gli elementi naturali raggiungono un'unità, la natura è antropomorfizzata e, di converso, l'uomo si 'naturalizza' e tutto sembra condividere lo stesso spirito, caratteristiche evidenti nella concezione della natura che traspare dalle pagine della scrittrice finlandese. Tenendo conto della lettura ecocritica di Jonathan Bate su Wordsworth (1991) questo riferimento, soprattutto in corrispondenza del richiamo a un passato senza insediamento antropico, è perfettamente in linea con il rapporto tra autrice e ambiente naturale fin qui delineato.

La natura di Lundberg conserva – o per lo meno, tenta di conservare – l'autenticità primordiale, è pervasa da un comune afflato panteistico ed è un tesoro da preservare e in cui riconoscersi, come dimostra la chiusa di *Sibirien*:

Där ute finns det en kreativ värld som producerar syre och näring och underhåller en artrik mångfald. Vi är alla delar av samma materie, och därför finns det i allt vi ser något som vi känner igen. När du ser ut genom fönstret ser du genom din otydliga spegelbild ut på allt det som du också är. Vi bär med oss en lång erfarenhet. De flesta av oss minns hur det är att ha vingar (Lundberg 1993, 89).²⁴

Gli esseri umani sono parte integrante di questo tutto-natura: ancora una volta, in una *ringkomposition* che riprende tematicamente il capitolo incipitario, sono proprio le ali che assurgono a simbolo dell'ambiente nella sua interezza, ma anche di una consapevolezza profonda della naturalità dell'uomo, come nello sciamanesimo.

²⁴ «Là fuori c'è un mondo creativo che produce ossigeno e sostentamento e mantiene una diversità ricca di specie. Noi siamo tutti parte della stessa materia, e perciò c'è in tutto ciò che vediamo qualcosa che riconosciamo. Quando guardi fuori dal finestrino guardi attraverso il tuo riflesso indistinto tutto ciò che anche tu sei. Portiamo con noi una lunga esperienza. La maggior parte di noi ricorda com'è avere le ali».

6. Natura e cultura: una dicotomia da ridefinire

Lundberg si laurea in etnologia della religione nel 1985. All'epoca del suo primo viaggio in Siberia non è dunque ancora un'antropologa formata; lo è invece ventuno anni dopo, quando vi ritorna, e al momento della stesura di *Sibirien*. Tuttavia fin dalle opere giovanili Lundberg aveva già scoperto il suo vivo interesse antropologico, sviluppatosi ulteriormente durante gli anni africani in cui affianca degli antropologi in numerose osservazioni sul campo (Korsström 1994, 240). Con la formazione universitaria Lundberg affina e approfondisce quindi un'inclinazione naturale, e rinnova la curiosità per le popolazioni nomadi di cacciatori-raccoglitori e per lo sciamanesimo.

Bisogna ricordare che nessuno dei viaggi in Siberia costituisce per l'autrice una spedizione di osservazione antropologica vera e propria: poiché indossa i panni di turista prima, e di turista-ornitologa poi, non si pone come fine il lavoro sul campo e lo studio delle popolazioni, benché analisi e descrizioni anche scientificamente accurate e ricche in tal senso siano frequenti.²⁵ Di conseguenza, in *Sibirien* è rintracciabile piuttosto una sensibilità antropologica, che la consapevolezza acquisita con la competenza nella disciplina affianca e supporta; lo sguardo ampio sulla natura dell'uomo e la peculiare attenzione all'altro, legati a una propensione personale più che a delle nozioni, caratterizzano la visione del mondo dell'autrice-narratrice.

Emerge in ogni caso dalle pagine tutto il gusto per il sapere e la conoscenza, riassunto nell'espressione «Man känner bättre, om man vet något», “si percepisce meglio se si conosce”, che potrebbe essere elevata a motto di tutta la produzione di Lundberg:

²⁵ Tuva Korsström scrive: «De kunskapsmässiga och antropologiska insikter Lundberg fått genom arbetet med sina dokumentärer ligger tveklöst som en grund för hennes fiktion» («Le conoscenze intellettuali e antropologiche che Lundberg ha acquisito lavorando sulle sue ricerche documentarie sono senza dubbio alla base della sua narrativa»; Korsström 2013, 441), osservazione perfettamente applicabile anche a *Sibirien*.

Min mor härstammade från upplysningstiden, själv kom jag ur romantiken. Skillnaderna i synsätt gav upphov till konflikter och missförstånd, men på vägen skaffade jag mig en hälsosam respekt för faktakunskap. Man känner bättre, om man vet något (Lundberg 1993, 23).²⁶

Da questo passo si può ancora una volta dedurre la capacità sintetica dell'indole dell'autrice-narratrice, nonché del suo senso della natura: la propensione alla contemplazione del sublime attiene probabilmente al suo essere arrivata dal romanticismo (ritorna ancora una volta il riferimento all'ideale romantico), che riesce però a conciliarsi con la passione per i dettagli e la conoscenza.

Ad essa è inoltre legato un altro forte interesse di Lundberg: quello per le lingue,²⁷ e in particolare per i nomi, che creano «ett magiskt ägoförhållande»,²⁸ tra la cosa e chi ne conosce la denominazione; nota tuttavia l'autrice come i nomi non siano affatto assoluti, e declina la questione dal punto di vista ornitologico: nonostante i tentativi per standardizzarla, la nomenclatura cambia da lingua a lingua, addirittura con varianti regionali, e per giunta vi sono casi di uccelli che hanno cambiato abitudini, così che la denominazione originaria ha perduto il suo fondamento (Lundberg 1993, 23).

Le lingue e i linguaggi, comunemente considerati aspetti culturali, risultano qui manifestazioni naturali: così in Siberia versi e parole si confondono, gli animali 'pensano' grammaticalmente e gli uomini emettono suoni

²⁶ «Mia madre discendeva dall'illuminismo, io invece sono emersa dal romanticismo. Le differenze d'impostazione provocavano conflitti e malintesi, ma lungo la strada ho sviluppato un salutare rispetto per la conoscenza fattuale. Si percepisce meglio se si conosce».

²⁷ Ricorrenti sono le riflessioni di Lundberg in merito, e riguardano per lo più la capacità delle lingue di eliminare i confini con l'altro (per esempio, gli sforzi per parlare il suo russo stentato la rendono vicina agli abitanti del posto più di quanto non lo possano essere i turisti anglofoni) e le lingue minoritarie, a cui è particolarmente sensibile per la sua "finnosvedesità".

²⁸ «[U]na magica relazione di proprietà».

disarticolati. Con il linguaggio e il pensiero logico vengono dunque meno gli argomenti principali su cui storicamente l'uomo ha costruito la distinzione tra sé e gli animali non umani e su cui ha fondato in buona misura il proprio antropocentrismo.²⁹

Nell'intervista rilasciata all'editore Lennart Lindskog, Lundberg afferma: «naturen är kulturens grund»³⁰ (Lindskog 2000, 93). Tale dichiarazione è talmente concisa da sembrare quasi provocatoria, e sembrerebbe voler annullare la dicotomia natura-cultura. In realtà Lundberg vuole qui sottolineare ancora una volta la sua visione ampia di natura, che abbraccia l'uomo e lo rende parte di un tutto:

En av orsakerna till att jag är så intresserad av naturfolken är att de faktiskt har den här ryggmärgskänslan av att vi är en del av naturen. Just det faktum att naturen är kulturens grund är också något som alltid fascinerat mig som antropolog. Själv har jag alltid haft en känsla av att jag tillhör det som händer i naturen lika mycket som det som händer i kulturen (Lindskog 2000, 93).³¹

L'uomo come essere culturale non deve dunque dimenticare la propria essenza di essere naturale, bensì deve recuperare l'innata consapevolezza della propria appartenenza, rifiutando invece una presunta superiorità rispetto allo stato di natura.

È opportuno citare un ulteriore passo, in cui Lundberg sintetizza la sua ammirazione per le popolazioni indigene e la sua idea di natura:

Det borde vara självklart för oss att ursprungsfolken är särskilt dyrbara. De förvaltar ett påtagligt minne av hur det var meningen att vi skulle leva

²⁹ Si rimanda in particolare a Gary Steiner (2010) e Giorgio Agamben (2002).

³⁰ «[L]a natura è la base della cultura».

³¹ «Una delle ragioni per cui sono così interessata ai popoli indigeni è che loro hanno davvero questo senso intuitivo del fatto che siamo parte della natura. Proprio il fatto che la natura è la base della cultura è qualcosa che da antropologa mi ha sempre affascinato. Io stessa ho sempre avuto la sensazione di appartenere a ciò che accade nella natura tanto quanto appartengo a ciò che accade nella cultura».

på jorden, som en art bland arter, en blygsam beståndsdel av en oskattbar mångfald (1993, 84).³²

Antropologia e contemplazione della natura sono quindi intrinsecamente correlate perché l'alterità umana e l'alterità naturale diventano uno tra loro e uno con l'autrice-narratrice, che ne è parte e con esse si confonde e si trasforma.

7. Superare i confini: una lettura ecocritica

Sembra dunque opportuno dire che negli occhi di Ulla-Lena Lundberg c'è sempre un confine, sia esso geografico, culturale, oppure mobile e astratto, come quello tra vita e morte, tra Io e Altro, tra uomo e natura.

Il confine, «*linea* dove due cose “finiscono insieme” (*cum* e *finis*)» (Culleddu 2013, 29), nella narrazione lundberghiana simboleggia qualcosa di desiderabile, un punto di arrivo che suscita sgomento ma che nonostante tutto si vorrebbe sempre superare, una soglia portatrice di incontri fecondi e il momento in cui l'uomo prende coscienza del suo essere natura. Il confine sfida la corporeità dell'uomo e la sua limitatezza, quasi invita a perdersi. Del resto, Lundberg è consapevole che nell'esperienza umana nulla è univoco, tutto è ambiguità e doppiezza, quando non molteplicità; spesso dalle pagine emerge la paradossalità della vita e di ciò che circonda la narratrice, nella storia dell'uomo, nel rapporto con la natura, nei comportamenti.

Nei volatili Lundberg apprezza proprio la libertà di non avere confini, l'autosufficienza e la capacità di adattamento: quest'ultima raggiunge l'apice nel capitolo *Industriell ornitologi* (*Ornitologia industriale*), in cui il gruppo di ornitologi scopre un ricchissimo micro-habitat in una zona industriale.

³² «Dovrebbe essere ovvio per noi che i popoli indigeni sono particolarmente preziosi. Veicolano il ricordo tangibile del senso del vivere sulla terra, come una specie tra le specie, un'umile componente di una varietà inestimabile».

La narratrice è estasiata ma non si scompone, perché riconosce la libertà delle creature nel non distinguere tra ciò che è naturale e ciò che è antropico (Lundberg 1993, 24): è proprio in questo che gli uccelli nel testo si spogliano della loro qualità simbolico-metaforica e riacquistano la capacità di agire come animali reali, mostrando che il confine tra umano e non umano esiste solo negli occhi degli uomini.

I confini politici, per lo più frutto di decisioni arbitrarie degli uomini e della storia, assumono particolare rilevanza in un territorio come la Russia, così ampio da confinare con sedici stati e, al suo interno, tanto variegato da accogliere popolazioni e situazioni geografiche molto diverse. Lundberg ne osserva le contraddizioni: il “pericolo giallo” che si percepisce nella regione dell’Amur, confine naturale con la Cina; la vicinanza al Giappone che spinge gli abitanti di Chabarovsk a studiare il giapponese; lo stretto braccio di mare che separa la Siberia dall’Alaska; i ragazzini di Nižneangarsk che non comprendono come la Finlandia possa essere più vicina a Mosca di quanto non lo siano loro.

Anche in questo caso la natura smaschera la vanità e l’assurdità delle istituzioni antropiche. Il clima e gli uccelli non conoscono confini, e nella riserva boschiva di Chabarovsk la fauna è la stessa che si trova soltanto cinque chilometri più a sud, già in Cina: tuttavia la frontiera è chiusa, e al giovane biologo appassionato che li accompagna viene negato l’accesso alle ricerche dei colleghi cinesi sulle medesime specie (Lundberg 1993, 34).

Un esempio di confine come punto di contatto e comunicazione è rappresentato invece dal Progetto Beringia, che prevede che scienziati di Magadan e dell’Alaska si confrontino sulla risoluzione dei problemi ecologici comuni. Secondo l’autrice è una prospettiva utopica, ma comunque positiva e urgente:

Det arktiska ekosystemet är bräckligt, det visste man utmärkt väl redan när man började, och idag finns det en hel del rön att utbyta på bägge sidor. Målet är, varken mer eller mindre, att nå fram till en balans mellan en mod-

ern samhällsutveckling och de helt andra krav som det sårbara ekosystemet ställer. Omöjligt, kanske, men i och för sig utesluter ett omöjligt mål inte en hel serie realistiska etappmål. (Lundberg 1993, 51).³³

È inevitabile, infatti, che la sensibilità di Lundberg per la natura unita all'interesse scientifico sfoci in preoccupazioni di carattere ecologico e istanze ambientaliste, rivolte soprattutto allo sfruttamento sregolato del suolo siberiano (Lundberg 1993, 25-26) e ai cambiamenti climatici (1993, 35). Coerentemente con la concezione di natura che abbiamo fin qui delineato non stupisce inoltre che l'autrice dimostri consapevolezza della sostenibilità come questione olistica, così come la interpretiamo oggi: non può esistere sostenibilità ambientale che prescindendo dalla giustizia sociale e da una equa distribuzione delle ricchezze.³⁴

8. Conclusioni

Abbiamo visto come i tre elementi menzionati fin dal titolo e sottotitolo, ovvero la Siberia, l'Io dell'autrice-narratrice e gli esemplari di avifauna, siano componenti inscindibili non solo nell'economia dell'opera e nella cosmologia a cui Ulla-Lena Lundberg dà vita, ma diventino un tutt'uno organico in cui si esprime la concezione che la scrittrice ha della natura.

Come suggerito da Ulrika Gustafsson (2007), dare una lettura ecocritica di *Sibirien* – ovvero, come si è tentato di fare, ricostruire il rapporto tra l'autrice-narratrice e le varie manifestazioni naturali che compaiono tra le

³³ «L'ecosistema artico è delicato: lo si sapeva bene già quando si è cominciato, e oggi c'è una gran quantità di prove da scambiarsi da entrambe le parti. L'obiettivo è, più o meno, raggiungere un equilibrio tra moderno sviluppo sociale e i bisogni del tutto diversi che il fragile ecosistema esige. Impossibile, forse, ma di per sé un obiettivo impossibile non esclude una serie di obiettivi intermedi realistici».

³⁴ Per meglio comprendere cosa si intende per sviluppo sostenibile nella sua accezione più ampia si rimanda in particolare al cosiddetto *Rapporto Brundtland* del 1987 e ai *Sustainable Development Goals* delle Nazioni Unite, soggetti a continuo aggiornamento.

pagine – significa necessariamente svelarne il carattere di ecobiografia, ovvero di rappresentazione di un Io diverso dall'individuo antropocentrico nel cui sguardo le specie non umane sono solo riflesso del sé. Al contrario, nello sguardo della scrittrice ogni fibra della natura è dotata, al pari dell'uomo, di una propria autonomia e individualità.

Le ali, da simbolo dell'amore perduto a elemento naturale per antonomasia, passando per emblema della conoscenza, seguono e sono inseguite attraverso lo spazio siberiano e oltre i confini tra natura e cultura, tra Io e Altro, tra vita e morte: le creature alate si liberano così del manto metaforico e riacquistano materialità e la loro essenza animale, riportando al contempo l'uomo al suo stato atavico. Per annullare le distinzioni e i confini, categorie antropiche che la natura non conosce, è dapprima necessario modificarsi e trasformarsi: così l'uomo diventa animale e viceversa, in un perenne processo metamorfico di reciproca contaminazione.

La vasta Siberia sembra luogo d'elezione per tali trasformazioni, non soltanto per la ricchezza di flora e fauna, per gli spazi spesso incontaminati e per i paesaggi tanto belli da suscitare sgomento (sublimi potremmo dire, per soddisfare il gusto romantico dell'autrice), ma anche per la tradizione sciamanica qui ben radicata e per la presenza ancora viva dei popoli indigeni, con il loro culto e rispetto profondo della natura. Di conseguenza, così come negli ecosistemi della Siberia tutto coesiste e si contamina reciprocamente, lo stesso accade nel testo letterario con i vari livelli interpretativi legati ai tre elementi su cui si costruisce l'opera: le ali sono quelle dei volatili, osservati con il gusto dell'ornitologia, ma rappresentano anche l'innamorato perduto, legandosi quindi all'interiorità della protagonista; l'alterità siberiana viene presentata con approccio storico e antropologico, ma ciò non impedisce momenti di intensa comunione ed empatia; infine, l'Io scandaglia se stesso e i propri ricordi, ma si perde, si frammenta e si ritrova nella geografia dagli Urali allo stretto di Bering. Il tutto poggia su

una cosmologia di tipo sciamanico, e più in generale su un sostrato mistico-religioso che si concilia con l'attitudine scientifica (perché anche la cultura affonda nella natura, secondo Lundberg) e le preoccupazioni per un ambiente a rischio. Solo tenendo insieme tutti i piani del testo si può comprendere l'idea onnicomprensiva di natura che l'autrice svedese di Finlandia ha tessuto tra le righe.

Delineando il proprio autoritratto siberiano Lundberg intende rappresentare come l'individuo possa sentirsi parte della realtà, come solitudine e comunione possano coesistere nell'esperienza, come l'uomo possa recuperare il proprio essere natura e ricordarsi com'è "avere le ali".

Bibliografia

Agamben Giorgio 2002, *L'aperto: l'uomo e l'animale*. Bollati Boringhieri, Torino.

Armstrong Philip 2008, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*. Taylor & Francis, Milton Park.

Bate Jonathan 1991, *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. Routledge, Londra and New York.

Ciaravolo Massimo 2019, *La nascita della letteratura finlandese in lingua svedese*, in Massimo Ciaravolo (a cura di), *Storia delle letterature scandinave. Dalle origini a oggi*. Iperborea, Milano, 270-274.

Culeddu Sara 2013, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in "Fuglane" di Tarjei Vesaas e in "Gepardene" di Finn Carling*. Università degli Studi di Trento, Trento. <https://iris.unive.it/handle/10278/3702109> [21/07/2023].

- Deleuze Gilles e Guattari Félix 2017, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, (*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, 1980), tr. it. Giorgio Passerone. Orthotes, Napoli-Salerno.
- Derrida Jacques et Mallet Marie-Louise (éds.) 2006, *L'animal que donc je suis*. Galilée, Parigi.
- Ekman Michel (red.) 2014, *Finlands svenska litteratur 1900-2012*. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsinki – Atlantis, Stoccolma.
- Eliade Mircea 1964, *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*, (*Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, 1951), tr. en. Willard R. Trask. Penguin Books, Londra.
- Furusest Sissel 2017, *Fugleskrift (økokritiske forsøk)*. «Bøygen: Organ for nordisk språk og litteratur», 1, 8–16, <https://www.duo.uio.no/handle/10852/55458> [21/07/2023].
- Furusest Sissel og Hennig Reinhard 2023, *Økokritisk håndbok. Natur og miljø i litteraturen*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Glotfelty Cheryll and Fromm Harold (eds.) 1996, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia Press, Athens.
- Gustafsson Ulrika 2007, *Världsbild under sammanställning: individ, ensambet och gemenskap i Ulla-Lena Lundbergs författarskap*, Åbo Akademi, Åbo.
- Korsström Tuva 1994, *Historiens skönhet. Ulla-Lena Lundberg* in Tuva Korsström (a cura di), *Berättelsernas återkomst: på spaning efter den europeiska romanen*. Schildts & Söderströms, Helsinki, 239-257.
- Korsström Tuva 2013, *Från Lexå till Glitter-scenen. Finlandssvenska tidsbilder, läsningar, författarporträtt 1960–2013*. Schildts & Söderströms, Helsinki.

- Lindskog Lennart 2000, *Ulla-Lena Lundberg*, in Lennart Lindskog (red.), *Samtal med författare*. Korpen, Göteborg, 91-95.
- Lundberg Ulla-Lena 1993, *Sibirien: Ett självporträtt med vingar*. Schildts & Söderströms, Helsinki.
- Lundberg Ulla-Lena 2008, *Det litterära språket vid gränsen*, in Clas Zilliacus, Heidi Grönstrand och Ulrika Gustafsson (red.), *Gränser i nordisk litteratur = Borders in Nordic literature: LASS XXVI 2006 I*. Åbo Akademi, Åbo, 55-64.
- Lönngrén Ann-Sofie 2015, *Following the Animal: Power, Agency, and Human-Animal Transformations in Modern, Northern-European Literature*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- Mazzarella Merete 1989, *Det trånga rummet: en finlandssvensk romantradition*. Söderström, Helsinki.
- McHugh Susan Bridget 2011, *Animal Stories: Narrating Across Species Lines*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Slovic Scott, Rangarajan Swarnalatha and Sarveswaran Vidya (eds.) 2019, *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*. Taylor & Francis, Milton Park.
- Himmelroos Staffan och Strandberg Kim (red.) 2020, *Ur majoritetens perspektiv: opinionen om det svenska i Finland*. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsinki.
- Steiner Gary 2010, *Anthropocentrism and Its Discontents: The Moral Status of Animals in the History of Western Philosophy*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.

Wordsworth William 2009, *The Poems of William Wordsworth: Collected Reading Texts from the Cornell Wordsworth*, edited by Jared Curtis. Humanities-Ebooks, Londra.

World Commission on Environment and Development 1987, *Our Common Future (Brundtland Report)*, <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf> [21/07/2023].

***Klara and the Sun:*
riconfigurare lo sguardo attraverso un robot**

Giorgia Buso
(Università Ca' Foscari Venezia)

Abstract

Attraverso la prosa di Ishiguro e per indagare i complessi temi aperti dal ragionamento sull'Antropocene, si sonderà il romanzo *Klara and the Sun* (2021) attraverso una prospettiva narratologica ed esplorando i rapporti tra gli *agents* di un «Sistema Terra» (Latour 2015) che nel romanzo mettono in luce una necessaria riflessione sul nostro rapporto con l'Altro, umano/non umano. Mediante la prospettiva di un robot si crea nel testo un effetto di straniamento grazie al quale il lettore può comprendere nuove verità sul rapporto tra natura e cultura.

Parole chiave: Antropocene, Sistema Terra, Ishiguro, *Klara e il Sole*, robot

Abstract

Through Ishiguro's prose the complex themes raised by reflections on the Anthropocene will be investigated in the novel *Klara and the Sun* (2021) in a narratological perspective that will explore the relationships between the agents of an «Earth System» (Latour 2015) which in the novel highlight a necessary reflection on our relationship with the Other, human/non-human. Through the perspective of a robot, an effect of estrangement is created in the text thanks to which the reader can understand new truths in the relationship between nature and culture.

Keywords: Anthropocene, Earth System, Ishiguro, *Klara and the Sun*, robot



Giorgia Buso, *Klara and the Sun: riconfigurare lo sguardo attraverso un robot*, «NuBE», 4 (2023), pp. 337-364.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1415> ISSN: 2724-4202

Poi, quando il Sole scompare dietro il crinale e comincia a diventare buio, e tutto questo mondo vegetale diventa invisibile e nero come una grande spugna notturna, dall'altra parte, là in fondo, ogni notte, ogni notte, sempre alla stessa ora, si accende improvvisamente quella lucina.
(Moresco 2013, 29)

Premessa

La critica odierna si interroga insistentemente su quali siano le forme letterarie più adatte e su quali siano gli espedienti narrativi più funzionali per raccontare l'ecologia che sempre più interessa la nostra vita (Missiroli 2022). Come scrive Benedetti «siamo le prime generazioni a vivere nella prospettiva di una possibile estinzione di specie» (Benedetti 2021, 7) e, conseguentemente, siamo alla ricerca costante di narrazioni (Malvestio 2021) che, in campo letterario ma non solo, siano in grado di offrirci l'occasione di pensarci riconfigurati in un domani che, oggi, assume contorni incerti, minacciato costantemente dalle conseguenze dei cambiamenti climatici e dal degrado ambientale.

Klara and the Sun (2021), l'ultimo libro di Ishiguro, è un romanzo ambientato in un futuro prossimo in cui Klara, un'intelligenza artificiale che veste i panni di una ginoide, diventa la compagna di Josie, una bambina le cui doti intellettive sono state potenziate. Nel corso della storia, Klara si fa testimone silenziosa delle dinamiche complesse all'interno della famiglia di Josie, dei conflitti tra gli esseri umani e dei contrasti emotivi che le relazioni fanno emergere: si trova ad assistere, e in parte a sperimentare, le emozioni più elementari come l'amore e la paura, e mette in luce anche la sofferenza degli *artificial friend* come lei, che oscilla tra il rischio di essere obsoleti e il desiderio di essere accettati. Nella sua grande ricchezza la narrazione si apre a interessanti riflessioni sull'idea di Antropocene, quell'era in cui viviamo e in cui siamo chiamati, come 'specie', a riconfigurare il nostro sguardo proprio attraverso quello di Klara. Ishiguro diviene quello che Benedetti, rifacendosi a Anders, ha definito un «acrobata del tempo»

(Benedetti 2021, 4), un autore in grado di anticipare lo sguardo di chi ci sarà domani attraverso la messa in scena di un futuro che molto condivide con il presente. Questo merito del romanzo incontra, in effetti, l'idea di «realismo aumentato» proposta da Deotto (2018). Esibendo quelle dinamiche di progresso tecnologico impossibili da ritrarre staticamente nelle impalcature di genere del realismo letterario tradizionale, Ishiguro percorre una strada più impegnativa, concentrata sulla rappresentazione di quello che Deotto definisce un «presente invecchiato»: mettendo in scena tecnologie e progressi scientifici già esistenti (o in fase di evoluzione) Ishiguro utilizza un presente non cristallizzabile come sponda per raccontare e mettere a fuoco un futuro che, in quanto erede dell'oggi, ne mantiene l'intelaiatura pur esibendone i risvolti superficialmente ancora celati (Deotto 2018).

Il percorso che l'articolo intende seguire muove dall'indagine di quel processo di risignificazione dello spazio che si attua attraverso la figura di Klara mediante l'utilizzo dello straniamento letterario e il concetto di *cyborg* di Haraway (2018). Mettendo in relazione gli strumenti narrativi di Ishiguro alle posizioni di Ghosh (2017) si evidenzierà progressivamente come il romanzo sondi una realtà riconosciuta come inter- e multispecie attraverso la prospettiva di una ginoide in grado di colmare quello che è riconosciuto come un divario tra Natura e Cultura, attuando un'operazione necessaria all'interno delle coordinate dell'Antropocene in cui l'essere umano è chiamato a fare lo stesso.

1. Architettura della narrazione: il genere, la pervasività tecnologica, Klara e l'*ostranenie*

Con *Klara and the Sun* Ishiguro mette in campo non solo «a new novel that asks: what does it mean to love?»,¹ ma al contempo una risignificazione

¹ «un nuovo romanzo che si chiede: cosa significa amare?», <https://www.klaraandthesun.com> [12/07/2023]. Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono opera dell'autrice.

del paesaggio e dello spazio attraverso quella sensazione di straniamento di cui spesso la letteratura fantascientifica si è servita.

Klara è la protagonista del romanzo nonché la voce narrante a cui Ishiguro affida la propria penna: è un *AF*, letteralmente un'*artificial friend* e, nell'iperonimia, una ginoide (Wosk 2015). Il libro, che nella categoria dei *soft science fiction*,² mette opportunamente in campo, attraverso il punto di vista della protagonista, quella strategia individuata da Darko Suvin come propria della narrativa fantascientifica, prima nel saggio seminale *On the Poetics of the Science Fiction Genre*³ (Suvin 1972) e poi in *Metamorphoses of Science Fiction*:

Basically, SF is a developed oxymoron, a realistic irreality, with humanized nonhumans, this worldly Other Worlds, and so forth. Which means that it is – potentially – the space of a potent estrangement, validated by the pathos and prestige of the basic cognitive norms of our times (Suvin 1979, viii).⁴

Collocando la narrazione in uno spazio i cui connotati rimangono sfumati (sembra comunque opportuno pensare a un paese occidentale), la

² La classificazione del romanzo nella categoria di *soft science fiction* si basa sul regesto di definizioni della stessa disponibile nell'*Historical Dictionary of Science Fiction* in cui emerge come la *soft SF* preveda un tasso più basso di *hard sciences* (ingegneria, fisica, astronomia, chimica, medicina) in favore delle *soft sciences* (antropologia, sociologia ecc.), <https://sfdictionary.com/view/1672> [12/07/2023].

³ Suvin, nel saggio che anticipa le sue successive proposte teoriche, riflette sull'effetto della narrazione fantascientifica che, basandosi su eventi immaginari, mette sapientemente a confronto un sistema normativo consolidato con un nuovo punto di vista, generando un effetto di estraneità. Questo concetto, originariamente sviluppato da Sklovskij e poi esemplificato da Brecht, implica la capacità di riconoscere il soggetto della storia mentre lo rende al contempo straniero e sconosciuto. La *science fiction*, in tal senso, è definita da Suvin «the literature of cognitive estrangement» (Suvin 1972, 372).

⁴ «Fondamentalmente, la SF è un ossimoro sviluppato, un'irrealtà realistica, con non umani umanizzati, altre versioni di questo mondo e così via. Questo significa che è potenzialmente lo spazio di un potente straniamento, convalidato dal *pathos* e dal prestigio delle norme conoscitive di base dei nostri tempi».

storia si costruisce in un mondo disseminato di elementi distopici e ambientato temporalmente in un ‘presente invecchiato’ (Deotto 2018), in cui la tecnologia consente il potenziamento delle doti intellettive dei bambini che, tuttavia, hanno perso la loro naturale inclinazione alla socialità e che anche per questo vengono affiancati da *artificial friends*. Klara è l’*AF F (female)* di Josie ed è incaricata di tenerle compagnia, assisterla fisicamente – sembra infatti che Josie sia affetta da un male non meglio descritto – e stimolarla positivamente alla luce di un apprendimento scolastico passivo.⁵ L’*AF* è inoltre tenuta a conoscere Josie così a fondo da poterla rimpiazzare nell’eventualità che le conseguenze del potenziamento neurale della bambina si rivelino fatali, così come lo sono state per la sorella Sal. Nella società che dipinge Ishiguro la tecnologia è pervasiva: la pratica del *lifting* delle capacità intellettive è solo uno degli aspetti evidenziati nel romanzo, che, soprattutto, cerca di modificare quella nozione di IA-antagonista largamente diffusa prima degli sviluppi accademici negli ambiti del postumanesimo e del transumanesimo (Baleo-Allué e Calvo-Pascual 2021).⁶ In *Klara and the Sun* si esplora in effetti la nozione di intelligenza artificiale come macchina premurosa (Ajeesh e Rukmini 2022) e Ishiguro tenta di allinearsi a una nuova idea dell’IA, un’idea postumana che sfida le nozioni convenzionali delle intelligenze artificiali come macchine prive di emozioni (Hermann 2023). Il romanzo espande l’idea di sé, di anima e di coscienza riflettendo su cosa rende gli umani tali e se è possibile far assorbire queste qualità a un *software* estremamente avanzato.

⁵ L’istruzione impartita a Josie, e così anche a tutti i bambini potenziati, viene gestita a distanza attraverso apparecchi chiamati *oblongs*.

⁶ Rifiutando l’idea antropocentrica dell’umanesimo tradizionale e attraverso la disamina delle distinzioni tra umano, tecnico e animale, le ideologie postumane e transumane hanno condotto a un esame sulla coscienza, sulla personalità e sull’identità delle intelligenze artificiali nella letteratura di fantascienza che si rende indipendente dalla visione antiquata delle stesse come macchine apatiche.

Gli elementi che collocano la narrazione di Ishiguro all'interno della categoria di *soft SF* spostano necessariamente la riflessione verso dinamiche di genere: come sollevato da Ghosh, la separazione delle narrazioni fantascientifiche dalla letteratura seria fu un fenomeno lento e graduale che, riprendendo Latour,⁷ è avvenuto per mezzo di quella generale tendenza a separare Natura e Cultura consegnando la prima alla scienza e dividendola nonché depurandola dalla seconda. Occorre a questo punto chiedersi: «Se la fantascienza sia meglio equipaggiata della letteratura tradizionale per affrontare il cambiamento climatico» (Ghosh 2017, 82). La risposta a questa domanda sembra giungere molto lucidamente da Atwood, come richiama anche Ghosh:

But surely all [the stories mentioned previously] draw from the same deep well: those imagined other worlds located somewhere apart from our everyday one: in another time, in another dimension, through a doorway into the spirit world, or on the other side of the threshold that divides the known from the unknown. Science Fiction, Speculative Fiction, Sword and Sorcery Fantasy, and Slipstream Fiction: all of them might be placed under the same large “wonder tale” umbrella (Atwood 2011, 17).⁸

⁷ Ragionando sull'idea di rapporto con il mondo, Latour evidenzia come l'uomo sia in realtà alienato poiché l'espressione stessa «presupposes two sorts of domains, that of nature and that of culture, domains that are at once distinct and impossible to separate completely. Don't try to define nature alone, for you'll have to define the term “culture” as well (the human is what escapes nature: a little, a lot, passionately); don't try to define “culture” alone, either, for you'll immediately have to define the term “nature” (the human is what cannot “totally escape” the constraints of nature)» (Latour 2017, 7); «[l'espressione] presuppone due tipi di domini, quello della natura e quello della cultura, domini insieme distinti e impossibili da separare completamente. Non tentate di definire soltanto la natura, poiché vi ritroverete a dover definire anche il termine “cultura” (l'uomo è colui che sfugge alla natura: un po', molto, appassionatamente); non tentate di definire soltanto la “cultura”, poiché immediatamente dovrete definire anche il termine “natura” (l'uomo è colui che non può “totalmente sfuggire” ai vincoli della natura)» (Latour 2020, 14).

⁸ «Ma sicuramente tutti [i racconti citati precedentemente] attingono allo stesso pozzo profondo: mondi immaginati dislocati altrove rispetto al nostro universo quotidiano, in un altro tempo, in un'altra dimensione, oltre la soglia del mondo degli spiriti, o al di

Al di là del fascino che crea la dislocazione in altri mondi, non necessariamente stravolti o lontani (proprio come nel caso di *Klara and the Sun*), la letteratura fantascientifica ha effettivamente un valore immenso come forza che espande la mente per l'esercizio dell'abitudine all'anticipazione: l'esplorazione immaginativa ci consente di prepararci per ciò che verrà – come sostiene anche Deotto (2018) – ed è proprio questo l'effetto che crea l'utilizzo di una ginoide nella narrazione di Ishiguro e in termini di riflessione sull'Antropocene. Klara è catalizzatrice di quel senso di straniamento menzionato poco sopra:

The effect of such factual reporting of Fictions is one of confronting a set normative system – a Ptolemaic type closed world picture – with a point of view or look implying a new set of norms; in literary theory this is known as the attitude of estrangement (Suvin 1979, 7).⁹

Ciò che accade con Klara è esattamente ciò che è descritto da Suvin: la ginoide, attraverso il suo sguardo (o meglio, la sua visione), crea immagini governate da un nuovo insieme di norme che il lettore e la lettrice, sfruttando una delle più importanti prerogative della *fiction* e le caratteristiche della fantascienza, possono sperimentare in un ambiente protetto. Per sottolineare le potenzialità di questa riconfigurazione, che è il principio estetico di *Klara and the Sun*, occorre riferirci al processo di straniamento

là del confine che divide il noto dall'ignoto. Fantascienza, *fantasy*, *horror* e *fiction slipstream* possono essere tutte raccolte sotto il grande ombrello della “narrazione fantastica”».

⁹ «L'effetto di tale resoconto fattuale delle finzioni è quello di confrontare un sistema normativo stabilito – un'immagine del mondo chiusa di tipo Tolemaico – con un punto di vista o uno sguardo che implica un nuovo insieme di norme; nella teoria letteraria questo è noto come atteggiamento di straniamento». Nel saggio precedentemente menzionato Suvin fa riferimento, in questi termini, al concetto di *novum* (Suvin 1972, 373): il *novum* o “novità”, centrale per la trama e i personaggi creati dall'autore, deve rappresentare una possibilità scientifica e logica da contrapporre al mito o alla fantasia, assimilabile dai lettori al loro universo e alle sue leggi.

riprendendo quel concetto lucidamente espresso nell'analisi di Spiegel per mezzo delle teorie di Šklovskij. Spiegel scrive:

Šklovskij in his 1917 essay *Art as Technique* defines *ostranenie* as the breaking up of established habits of reception. In daily life, we often perceive things only superficially - i.e., we do not really see them the way they are. To truly see things again we must overcome our "blind" perception, and this is only possible when they are made strange again. This process of making things to appear strange is, according to Šklovskij, the essential task of any kind of art (Spiegel 2008, 369).¹⁰

L'arte che riconfigura lo sguardo del lettore e della lettrice su ciò che è percepito normalmente o in maniera superficiale è proprio quella letteraria di Ishiguro che attraverso la protagonista e gli espedienti narrativi rivela «what is presumed to be the object's timeless substance» (Tihanov 2005, 686).¹¹

Occorre ora evidenziare quali siano le tracce di questo processo messe in campo a livello testuale dall'autore. Klara, come detto, è una gi-noide dotata di un'intelligenza artificiale che, idealmente come *Chat-GPT*, risponde a un processo di addestramento continuo che la rende progressivamente più funzionale. Diversamente dalle IA utilizzate oggi e che si servono di *prompt*, frasi attraverso cui diamo delle istruzioni specifiche al fine di ottenere risposte pertinenti (e che si basano comunque anche

¹⁰ «Šklovskij nel suo saggio del 1917 *Art as Technique* definisce *ostranenie* le rotture delle abitudini consolidate di ricezione. Nella vita quotidiana spesso percepiamo le cose solo superficialmente – cioè non le vediamo veramente come sono. Per vedere di nuovo veramente le cose dobbiamo superare la nostra percezione 'cieca', e questo è possibile solo quando vengono rese nuovamente strane. Questo processo di far apparire le cose strane è, secondo Šklovskij, il compito essenziale di qualsiasi tipo di arte».

¹¹ «quella che si presume essere la sostanza dell'oggetto sottratta al tempo». La riflessione si colloca nella più ampia percezione che l'arte sia chiamata a rivelare, attraverso l'estraniamento del loro carattere genuino, la realtà delle cose. Il condurre correttamente e per il fine voluto il procedimento di straniamento consente di portare in primo piano il vecchio nel, e attraverso, il nuovo, riaffermandone l'autenticità nel reale.

su processi di immagazzinamento mnemonico), Klara è non solo dotata di un'ottima memoria, di ardente curiosità e di un grandissimo spirito di osservazione che le consente di distinguersi dagli altri *AF* e di essere infine scelta proprio da Josie, la quale rinuncerà per lei a un modello di *AF* aggiornato, ma possiede anche una spiccata empatia. Il romanzo è ricco delle sue osservazioni sugli stati emotivi degli umani che la circondano e in particolare di Josie: sviluppa una comprensione quasi chiaroveggente del comportamento delle persone, soprattutto, «in their wish to escape loneliness» (Ishiguro 2021, 99),¹² che per lei è la forza trainante della vita umana perché è proprio ciò per cui è programmata.

Tra gli altri è però lo spirito di osservazione di Klara lo strumento di cui Ishiguro si serve sapientemente per creare l'effetto di straniamento nel lettore e nella lettrice: gli elementi naturali e tutto l'ambiente che circonda i personaggi sono descritti attraverso lo sguardo di una ginoide che si calibra continuamente su un orizzonte di scoperta e che utilizza modi assolutamente inusuali, ma efficacemente genuini, per descrivere e attuare quel ritorno alla realtà delle cose preannunciato da Šklovskij.

1.1. Un paesaggio a riquadri

A esempio dello sguardo quasi *naive* di Klara, che si inserisce perfettamente all'interno delle voci narranti dei romanzi di Ishiguro spesso ingenui,¹³ occorre riflettere su due episodi pregni di quel concetto di straniamento di cui proprio la *sci-fi* si serve.

¹² «pur di evitare di sentirsi soli» (Ishiguro 2022, 101); una traduzione forse più funzionale in questo contesto è «nel loro desiderio di rifuggire la solitudine».

¹³ Si pensi per esempio ai *donors* protagonisti di *Never Let Me Go* (Ishiguro 2005) che, pur consci del loro destino, spesso si distinguono per la loro ingenuità che si concretizza nell'instaurare amicizie e relazioni amorose. I personaggi di Ishiguro sono generalmente costretti a misurarsi con lo stravolgimento del familiare a seguito dell'impatto della storia sulle loro piccole vite o, al contrario, a sperimentare lo straniamento che deriva dalla scoperta che la propria esistenza è insignificante rispetto a meccanismi e

Klara sale per la prima volta a bordo di un'auto: incapace di stimarne la velocità la sua visione si concentra sul paesaggio che la circonda:

Soon the scenes were changing so rapidly around me I had difficulty ordering them. At one stage a box became filled with the other cars, while the boxes immediately beside it filled with segments of road and surrounding field. I did my best to preserve the smooth line of the road as it moved from one box into the next, but with the view constantly changing, I decided this wasn't possible, and allowed the road to break and start afresh each time it crossed a border. Despite all these problems, the scope of the view and the hugeness of the sky were very exciting. The Sun was often behind clouds, but I sometimes saw his patterns falling right the way across a valley or sweep of land (Ishiguro 2021, 96).¹⁴

L'elaborazione visiva di Klara procede per riquadri che si riempiono continuamente di nuove immagini e che la ginoide fatica a riordinare per la velocità con cui si susseguono. Nonostante ciò, nemmeno la perdita di controllo sulle sue capacità di elaborazione del dato sensibile le impedisce di emozionarsi di fronte all'immensità del cielo e alla vista del Sole che proietta il suo disegno sopra le valli. Il suo sguardo defamiliarizzante si rivela nuovamente quando viene incaricata da Josie di recarsi alla casa dell'amico Rick. Klara, mai uscita prima di questo momento da sola, vive

sistemi all'interno dei quali sono semplicemente ingranaggi. Davanti allo scoprirsi estranei a sé stessi non resta loro che costruirsi narrazioni e continuare a venire a patti, anche autoingannandosi, con ogni nuova presa di coscienza, conservando sempre un'importante dose di ingenuità che gli consenta una più tollerata esistenza.

¹⁴ «Presto gli scenari intorno a me presero a cambiare tanto rapidamente che facevo fatica a metterli in ordine. A un certo momento un riquadro si riempì di altre macchine, mentre i riquadri adiacenti si affollavano di segmenti di strada e del prato intorno. Feci del mio meglio per mantenere fluida la linea della strada che si spostava da un riquadro al successivo, ma con il continuo modificarsi della vista decisi che era impossibile, e lasciai che la strada si spezzasse e ricominciasse da capo attraversando ogni nuovo confine. Nonostante tutti questi problemi, l'ampiezza della visuale e l'immensità del cielo erano molto emozionanti. Il Sole era spesso dietro le nuvole, ma in qualche caso vedevo il suo disegno calare direttamente sopra una valle o su una porzione di terra» (Ishiguro 2022, 87).

una piena esperienza del sé che si dimostra estremamente immersiva anche per i lettori:

I followed the *informal* trail and the ground soon became hard to predict, a soft step often coming straight after a hard one. The grass came up to my shoulders, and a fear entered my mind that I would lose my bearings. But this part of the field had been divided into orderly boxes, so that as I passed from one box into the next, I was able to see clearly those lined up ahead of me. Less helpful was the way the grass frequently sprang across me from one side or the other, but even this I quickly learned to control by holding out an arm. If I'd had both arms free, I'd have made even faster progress, but of course I was holding Josie's envelope in one hand and couldn't risk harming it. Then the tall grass finished around me and I was standing in front of Rick's house (Ishiguro 2021, 128; corsivo mio).¹⁵

La definizione del sentiero prima attraverso l'aggettivo *informal*, che accompagna e descrive l'imprevedibilità della situazione, e poi l'evidenziazione della presenza invasiva dell'erba, descritta come se fosse viva, incontra perfettamente quel concetto di accesso alla visione dell'Altro: Klara esce da una concezione del sé, e quindi dalla sua visione estremamente logica e programmatica, per adattarsi a un ambiente circostante che è per lei diverso, fuori norma. Ancora una volta entra in gioco lo straniamento che «fa della letteratura e dell'arte un modo di sentire il divenire degli oggetti, indipendentemente dal loro statuto (umano/non umano, vivente/non vivente)» (Adamo e Scaffai 2022, viii).

¹⁵ «Imboccai il sentiero *informale* e il terreno si fece presto imprevedibile al passo, ora morbido ora duro. L'erba mi arrivava alle spalle e mi attraversò la mente il timore di poter perdere l'orientamento. Ma quella parte del prato era suddivisa in riquadri ordinati perciò, passando dall'uno all'altro, ero in grado di vedere chiaramente i riquadri successivi allineati davanti a me. Meno d'aiuto era il modo in cui l'erba di frequente mi saltava addosso, ora da un lato ora dall'altro, ma imparai subito a controllare anche questo, scostandola con un braccio. Se avessi avuto entrambe le braccia libere avrei camminato anche più in fretta, ma ovviamente in una mano tenevo la busta di Josie e non potevo rischiare di danneggiarla. Poi l'erba alta finì e mi trovai di fronte alla casa di Rick» (Ishiguro 2022, 121; corsivo mio).

Sempre all'interno di queste coordinate è interessante indagare la visione della ginoide nei confronti dell'Altro-animale, meccanico o vivente. Una prima concreta manifestazione del suo sguardo si ha durante l'incontro con Rick, il migliore amico di Josie. L'amico non potenziato possiede e manifesta una spiccata conoscenza e interesse per lo sviluppo tecnologico e in particolare per i *machine birds*, uccelli droni che compaiono alla vista di Klara in stormo e che lei capisce essere radiocomandati da Rick. Sebbene Klara comprenda immediatamente che gli uccelli sono meccanici,¹⁶ questo non sembra affatto turbarla poiché, in effetti, condivide con essi la medesima natura robotica. A scatenare invece una forte reazione in lei è l'apparizione di un animale durante la gita alle Morgan's Falls. Nella sua seconda uscita al di fuori delle mura domestiche, Klara si ritrova a fianco di un toro che sembra fissare lei e la Madre di Josie insistentemente:

I had seen photos of bulls in magazines, but of course never in reality, and even though this one was standing quite far from us, and I knew it couldn't cross the fence, I was so alarmed by its appearance I gave an exclamation and came to a halt. *I'd never before seen anything that gave, all at once, so many signals of anger and the wish to destroy.* Its face, its horns, its cold eyes watching me all brought fear into my mind, but I felt something more, something stranger and deeper. *At that moment it felt to me some great error had been made that the creature should be allowed to stand in the Sun's pattern at all,* that this bull belonged somewhere deep in the ground far within the mud and darkness, and its presence on the grass could only have awful consequences (Ishiguro 2021, 99-100; corsivo mio).¹⁷

¹⁶ «He had in his hands a circular device, and was looking at the sky between the two houses where a group of birds was flying in formation, and *I quickly realized these were machine birds.* He kept his gaze on them and when he touched his control, the birds responded by changing their pattern» (Ishiguro 2021, 61), corsivo mio. «Aveva in mano un aggeggio circolare e scrutava il cielo tra le due case osservando un gruppo di uccelli che volavano in formazione, *e presto mi accorsi che erano uccelli meccanici.* Teneva lo sguardo fisso su di loro e, appena sfiorava il telecomando, gli uccelli reagivano cambiando schema di formazione» (Ishiguro 2022, 55; corsivo mio).

¹⁷ «Avevo visto foto di tori sulle riviste, ma mai l'animale dal vivo, naturalmente, e malgrado questo fosse abbastanza lontano da noi e sapessi che non poteva saltare lo

Sebbene la Madre la rassicuri immediatamente sul comportamento innocuo dell'animale, la sensazione provata da Klara è di vero terrore. Occorre allora, anche alla luce delle precedenti osservazioni, riflettere brevemente sulla presenza di simboli come parte vitale dell'arsenale letterario di Ishiguro. Così come la corda tenuta in mano da Etsuko in *A Pale View of Hills* (Ishiguro 1982) funge da presagio dello sfortunato suicidio della figlia Keiko per impiccagione (Eckert 2012, 89), e la barca arenata osservata da Kathy, Tommy e Ruth in *Never Let Me Go* (Ishiguro 2005) riflette il destino dei cloni attraverso la sua immobilità (Robbins 2007), anche il toro che compare durante la gita alle Morgan's Falls apre a una riflessione più profonda sul significato che Klara attribuisce a queste presenze altre e che vanno ricercate nella comprensione più dettagliata del suo stato mentale. Quando Klara diventa l'AF di Josie, si trova ancora in uno strano stadio infantile, poiché possiede le conoscenze e le capacità fornite dalla tecnologia ma non l'esperienza del mondo umano o il riconoscimento preciso delle attività mentali proprie degli esseri umani. In un periodo estremamente breve Klara deve comprendere una vasta gamma di emozioni per adempiere ai suoi doveri di premurosa AF; la sua rapida crescita come *essere* capace di provare emozioni segue metodi diversi per registrare sentimenti sempre più complicati. È durante questo processo che il toro fa la sua prima apparizione: il viaggio alle Morgan's Falls inizialmente pianificato da Josie e sua madre viene alterato significativamente dalla mancanza della bambina e trasformato infine in un *tête-à-tête* tra la madre e l'AF. L'obiettivo di Klara era originariamente quello di riempire il vuoto lasciato

steccato, fui talmente allarmata dalla sua apparizione che esclamai di spavento e mi bloccai. *Non avevo mai visto niente che comunicasse, a un solo sguardo, tanti segnali di rabbia e di mania di distruggere.* Il muso, le corna, gli occhi impassibili che mi fissavano, tutto scatenava in me il terrore, ma c'era qualcos'altro, qualcosa di ancora più strano e profondo. *In quel momento mi parve che fosse stato commesso un grosso errore permettendo alla creatura di starsene nel disegno del Sole, che il toro dovesse abitare un luogo profondo dentro la terra, tra il fango e l'oscurità, e che la sua presenza sull'erba potesse avere soltanto conseguenze orribili»* (Ishiguro 2022, 90; corsivo mio).

dalla morte di Sal e diventare parte integrante della famiglia; tuttavia, con l'improvviso ritiro di Josie, il ruolo di Klara si trasforma da figlia perduta a figlia unica tanto che, su richiesta di Madre, esegue una imitazione così perfetta di Josie da aprire una crepa nell'amicizia tra loro e sfidando, al contempo, i confini tra intelligenza artificiale e umanità.¹⁸ La presenza del toro, quindi, spiegherebbe la sintesi simbolica del sentimento di frustrazione e di rabbia provata da Klara (Xiao 2021) che si ripresenta anche mentre l'*AF* rivolge le proprie preghiere al Sole:

I remembered the terrible bull on the walk up to Morgan's Falls, and how in all probability it had emerged from beneath the ground, and for a brief moment, I even thought the Sun wasn't kind at all, and this was the true reason for Josie's worsening condition (Ishiguro 2021, 154).¹⁹

L'immagine dell'animale e quindi dell'Altro naturale si ripropone per sublimare in un nuovo contesto un medesimo sentimento. Lo sguardo di Klara si intreccia per un momento a quello dei lettori (umani) per i quali, simbolicamente, il toro rappresenta la rabbia e la frustrazione (Xiao 2021), così come il leone generalmente simboleggia il coraggio. Ishiguro cerca qui di utilizzare l'*AF* come specchio del comportamento umano ma al fine di vedere attraverso questo specchio, un po' distorto e strano, una qualche

¹⁸ In effetti si ha la sensazione, leggendo il testo, che la madre di Josie sia quasi spaventata dalla bravura di Klara nell'imitare la figlia tanto che, in quest'occasione, i limiti dell'intelligenza artificiale vanno sfumandosi. Klara si dimostra oggettivamente tanto umana quanto Josie nel suo tentativo di imitarla al punto che la madre della bambina risulta turbata dall'esecuzione dell'*AF* ordinandole di interrompersi: «That's enough. Enough!» (Ishiguro 2021, 105). «Basta così! Basta!» (Ishiguro 2022, 94).

¹⁹ «Ricordai il toro tremendo sull'altura delle Morgan's Falls che con ogni probabilità era emerso dal sottosuolo e, per un breve istante, pensai addirittura che il Sole non fosse gentile per niente, e che fosse quello il vero motivo del peggioramento di Josie» (Ishiguro 2022, 138).

celata verità proprio sulla natura dell'uomo che invece di riconoscere l'elemento naturale nella sua integrità e autenticità lo identifica sublimando in esso un significato già noto e fondamentalmente stereotipato.

I momenti in cui Klara sembra capace di provare emozioni umane sono sporadici e, nella loro rara presenza, confermano e anzi rafforzano quell'idea di straniamento già annunciata. Lo sguardo della ginoide, che viene presentato sempre riconfigurato nel testo, quando vacilla accostandosi alla manchevole e filtrata visione umana sul mondo cercando di emularla (esattamente come nel passo sopracitato in cui il confine tra IA e umanità si assottiglia), emerge paradossalmente con più efficacia nella sua anomia. In altre parole, laddove lo sguardo riconfigurato di Klara sembra mancare questa insufficienza produce una spinta contraria: l'anomala visione della ginoide (espressa nello sguardo riconfigurato per la maggior parte del testo) emerge ugualmente anche dove manca e quasi con più incisività continuando a ricalibrare anche quella dei lettori.

2. Il Sole: la riconfigurazione per il riconoscimento

In tutta la narrazione un ruolo di prim'ordine è incarnato dal Sole: Klara è alimentata a energia solare, ma l'origine di quello che la stessa *AF* definisce il suo «nourishment»²⁰ non è percepita in termini di causa-effetto quanto di forza vitalistica incommensurabile e, come si evidenzierà progressivamente, dotata altresì di un certo grado di coscienza di sé,²¹ per quanto elementare essa sia da considerarsi:

²⁰ «When I was lucky enough to see him like that, I'd lean my face forward to take in as much of his *nourishment* as I could, and if Rosa was with me, I'd tell her to do the same» (Ishiguro 2021, 3; corsivo mio). «Quando avevo la fortuna di vederlo così, sporgevo avanti la faccia per assorbire il massimo del *nutrimento* e, se Rosa era con me, le dicevo di fare lo stesso» (Ishiguro 2022, 3).

²¹ Il Sole, essendo dipinto dotato di una rudimentale forma di coscienza, può scegliere di raggiungere chiunque con il suo nutrimento.

After a minute or two, we'd have to return to our positions, and when we were new, we used to worry that because we often couldn't see the Sun from mid-store, we'd grow weaker and weaker. Boy AF Rex, who was alongside us then, told us there was nothing to worry about, *that the Sun had ways of reaching us wherever we were*. He pointed to the floorboards and said, «That's the Sun's pattern right there. If you're worried, you can just touch it and get strong again» (Ishiguro 2021, 3-4; corsivo mio).²²

Il Sole è evidentemente percepito nella sua manifestazione più concreta di cerchio luminoso, un «disegno per terra» (Ishiguro 2022, 5) all'interno del quale poterne assorbire il nutrimento senza preoccuparsi di inseguirlo.

Nella visione primitivista di Klara – che sembra condividere alcuni tratti con il naturalismo religioso – il Sole non è solo un'universale fonte di sostentamento tanto da essere in grado di ridare vita anche agli esseri umani, come nel caso di Mendicante,²³ un senz'altro le cui quotidiane vicende sono seguita da Klara e dagli altri *AF* dalla vetrina del negozio dove

²² «Dopo un minuto o due, dovevamo tornare alle nostre posizioni e, quando eravamo nuove, ci preoccupava il fatto che, non riuscendo spesso a vedere il Sole da metà-negozio, ci saremmo indebolite sempre di più. AA M Rex che stava accanto a noi allora ci disse di non preoccuparci, che il Sole *trovava sempre un modo per raggiungerci ovunque fossimo*. Indicò le assi del pavimento e disse: “Il disegno per terra è quello del Sole. Anziché preoccuparvi, basta che lo tocchiate per recuperare le forze”» (Ishiguro 2022, 5; corsivo mio).

²³ «The next morning the grid went up and it was a most splendid day. The Sun was pouring his nourishment onto the street and into the buildings, and when I looked over to the spot where Beggar Man and the dog had died, I saw they weren't dead at all – that a special kind of nourishment from the Sun had saved them. Beggar Man wasn't yet on his feet, but he was smiling and sitting up, his back against the blank doorway, one leg stretched out, the other bent so he could rest his arm on its knee. And with his free hand, he was fondling the neck of the dog, who had also come back to life and was looking from side to side at the people going by. They were both hungrily absorbing the Sun's special nourishment» (Ishiguro 2021, 38-39); «L'indomani la grata si alzò ed era una giornata magnifica. Il Sole rovesciava nutrimento sulla strada e dentro gli edifici, e quando guardai il punto dove Mendicante e il suo cane erano morti, mi accorsi che non erano affatto morti – che uno speciale tipo di nutrimento del Sole li aveva salvati. Mendicante non era ancora in piedi, ma sorrideva e stava seduto dritto, con la schiena contro la soglia vuota, una gamba distesa e l'altra piegata in modo da

vengono venduti, ma anche un'entità divina a cui rivolgere le proprie preghiere; la ginoide, pur interrogandosi sulla liceità di fare una richiesta al Sole, lo raggiungerà a tale scopo «before he disappears for his rest»²⁴ (Ishiguro 2021, 158):

I could understand that for all his kindness, the Sun was very busy; that there were many people besides Josie who required his attention; that even the Sun could be expected to miss individual cases like Josie, especially if she appeared well looked after by a mother, a housekeeper and an AF. The idea came into my mind, then, that for her to receive the Sun's special help, it might be necessary to draw his attention to Josie's situation in some particular and noticeable way (Ishiguro 2021, 116).²⁵

I pensieri che Klara rivolge al Sole creano progressivamente le condizioni di quello che Ghosh, riprendendo Haraway e naturalmente Ricœur (2005)²⁶ ha chiamato “riconoscimento”:

poter appoggiare il braccio sul ginocchio. Intanto con la mano libera accarezzava il collo del cane che era tornato vivo a sua volta e guardava di qua e di là il transito dei passanti. Entrambi assorbivano famelici il nutrimento speciale» (Ishiguro 2022, 36).

²⁴ «Ma prima che scompaia per riposare» (Ishiguro 2022, 140). L'uso di un verbo come *to rest* evidenzia il riconoscimento del Sole in termini antropomorfici e/o divini accentuando quel ricorrente straniamento nel lettore e nella lettrice, tendenzialmente allineati al creazionismo cristiano denunciato da Haraway (2018, 22).

²⁵ «Capivo ad esempio che, nonostante tutta la sua gentilezza, il Sole era molto occupato; che c'erano tante persone oltre a Josie bisognose di attenzione; che perfino al Sole poteva capitare di perdersi un singolo caso come quello di Josie, specie considerando che lei risultava bene accudita da una madre, una domestica e una AA. Mi venne quindi l'idea che, per ricevere l'aiuto speciale del Sole, potesse essere necessario attirare la sua attenzione su Josie in modo straordinario e notevole» (Ishiguro 2022, 103).

²⁶ Ci si riferisce alla vasta riflessione proposta da Ricœur sul processo complesso che riguarda il modo in cui gli individui si definiscono e si comprendono attraverso le relazioni sociali e culturali. Il riconoscimento, in altre parole, riguarda la comprensione e l'interpretazione del mondo e degli altri attraverso l'ermeneutica e l'interazione simbolica. Questo processo coinvolge la conoscenza reciproca degli individui, non solo sulla base di percezioni esterne, ma anche attraverso l'interpretazione delle intenzioni, delle emozioni e delle prospettive degli altri, contribuendo così alla comprensione di sé stessi e degli altri. Come si evidenzia nella citazione successiva, tratta da Ghosh, il concetto di

The most important element of the word recognition thus lies in its first syllable, which harks back to something prior, an already existing awareness that makes possible the passage from ignorance to knowledge: a moment of recognition occurs when a prior awareness flashes before us, effecting an instant change in our understanding of that which is beheld. Yet this flash cannot appear spontaneously; it cannot disclose itself except in the presence of its lost other. The knowledge that results from recognition, then, is not of the same kind as the discovery of something new: it arises rather from a renewed reckoning with a potentiality that lies within oneself (Ghosh 2016, 6-7).²⁷

È, in effetti, esattamente l'effetto creato nei lettori di Ishiguro che in quest'ordine estetico si trovano nella stessa condizione degli antenati descritta da Ghosh, cioè costretti a riconoscere «a presence that had modeled their lives to the point where they had come to take it as much for granted as the air they breathed» (Ghosh 2016, 12):²⁸ il Sole.

Come sostiene Haraway il riconoscimento del solco sorto tra Natura e Cultura consente, conseguentemente, di sfidare la distinzione tra umano e non umano: oggi giorno le tecnologie e le interazioni con il mondo natu-

riconoscimento è avvicicabile a quello di Ricœur perché entrambi non si focalizzano sul processo conoscitivo quanto sul superamento del preconetto attraverso una rivalutazione che si calibra con conoscenze già esistenti, ma interpretate sotto una nuova luce.

²⁷ «L'aspetto più importante del termine riconoscimento sta dunque nella prima sillaba, che rimanda a qualcosa di anteriore, una consapevolezza preesistente che rende possibile il passaggio dall'ignoranza alla conoscenza: il riconoscimento avviene quando una consapevolezza anteriore balena dinanzi a noi, provocando un repentino mutamento nella comprensione di ciò che si ha davanti. Eppure quel baleno non può darsi spontaneamente; non può divampare se non in presenza del suo altro perduto. La conoscenza che ne risulta è dunque diversa dalla scoperta di qualcosa di nuovo: deriva piuttosto dal prendere coscienza di una potenzialità ancora inespressa» (Ghosh 2017, 6-7).

²⁸ «una presenza che aveva plasmato la loro vita a tal punto da arrivare a darla per scontata quanto l'aria che respiravano» (Ghosh 2017, 7). Ghosh in particolare si riferisce ai suoi più antichi antenati dell'India, vissuti in villaggi che costeggiavano fiumi che, nel corso del tempo, *reclamarono* la loro presenza millenaria sul territorio con numerose inondazioni, a scapito degli abitanti dello stesso.

rale ci rendono esseri *cyborg*, ibridi di Natura e Cultura, biologia e tecnologia. Questa prospettiva ci invita a riconoscere l'interconnessione tra umani, animali, macchine e ambiente naturale, sfidando le concezioni tradizionali di soggettività e la separazione tra il sé e l'Altro, tra Natura e Cultura.²⁹ Ecco, quindi, che la tecnica narrativa dello straniamento applicata da Ishiguro e l'inserimento di un punto di vista Altro (robotico) consente di «superare la nostra percezione “cieca”»³⁰ per uscire finalmente dalla «Grande Cecità» (Ghosh 2017)³¹ riconfigurando, attraverso quello di una ginoide, il nostro sguardo.

È ancora sulla natura di Klara e sul suo funzionamento che occorre riflettere alla luce delle teorie di Haraway: in quanto ginoide l'*AF* rappresenta un Altro che supera quel dualismo cartesiano fortemente contrastato dalla studiosa statunitense. L'idea di «riscrivere il soggetto»³² che prende ampio spazio in *A Cyborg Manifesto* si collega alla critica di Haraway mossa nei confronti delle concezioni tradizionali di soggettività e si accompagna all'invito a creare nuove narrazioni e modelli di identità. Sostenendo che le narrazioni dominanti sul soggetto contemporaneo sono basate su dualismi rigidi, gerarchie e categorie fisse, che sono per lo più concentrate sulla

²⁹ «the discredited breach of nature and culture. Biology and evolutionary theory over the last two centuries have simultaneously produced modern organisms as objects of knowledge and reduced the line between humans and animals to a faint trace re-etched in ideological struggle or professional disputes between life and social science. Within this framework, teaching modern Christian creationism should be fought as a form of child abuse» (Haraway 1984, 9); «Negli ultimi due secoli, biologia ed evolucionismo hanno fatto degli organismi moderni un oggetto di conoscenza, e contemporaneamente hanno ridotto il confine tra l'umano e l'animale a una debole traccia re-inscritta nella battaglia ideologica o nelle dispute professionali tra vita e scienze sociali. In questo contesto, l'insegnamento del moderno creazionismo cristiano andrebbe combattuto come si combatte la violenza sui minori» (Haraway 2018, 22).

³⁰ «overcome our “blind” perception» (Spiegel 2008, 369).

³¹ «Great Derangement» (Ghosh 2016).

³² Quest'espressione viene utilizzata per sintetizzare il pensiero di Haraway da Rosi Braidotti nella prefazione all'ed. it. di *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-feminism in the Late Twentieth Century* (Haraway 2018, 7).

percezione del corpo come sede di una naturalità opposta all'artificialità, Haraway sottolinea che siamo vittime, per questo motivo, di una riduzione della complessità dell'esperienza umana. Queste narrazioni spesso privilegiano infatti un'idea di soggettività omogenea e stabile, che si riflette nei discorsi dominanti sulla razionalità, sul genere, sulla razza e sulla classe.³³ Per affrontare queste limitazioni, Haraway propone di ripensare il soggetto contemporaneo, cioè di creare nuove narrazioni e modelli che riflettano la complessità delle esperienze e le intersezioni di diverse identità e relazioni sociali. Questa riscrittura non cerca di stabilire una verità definitiva, ma piuttosto si apre a molteplici possibilità di espressione e di costruzione di sé, valorizzando le voci marginalizzate e subalterne. In termini pratici la riscrittura del soggetto contemporaneo dovrebbe avvenire attraverso la creazione di narrazioni alternative, l'adozione di prospettive plurivoche e il coinvolgimento attivo della soggettività nella definizione delle proprie identità e delle proprie storie. La riscrittura del soggetto contemporaneo di Haraway è collegata in tal senso all'idea di *cyborg*, un'idea che sfida le distinzioni tradizionali tra natura e tecnologia, organico e inorganico. Nel concetto di *cyborg* riposa una «promessa illegittima»:³⁴ la sua natura, che scardina l'unità originaria del senso umanistico occidentale, offre possibilità di riscrittura delle identità attraverso le interazioni con la tecnologia e le sfide alle definizioni fisse e deterministiche del corpo e del sé. Haraway sostiene che l'uso di protesi, lenti a contatto, *by-pass* siano solo alcuni esempi di come la scienza sia penetrata nel quotidiano e abbia trasformato la vita dell'uomo moderno avvicinandolo progressivamente all'idea di *cyborg*. Si tratta di una chiamata alla creazione di nuove rappresentazioni che

³³ In particolare, Haraway si riferisce alla vecchia dominazione del patriarcato bianco capitalista che tendeva a normalizzare l'eterogeneità in dualismi uomo/donna, bianco/nero ecc. (Haraway 2018, 23).

³⁴ «illegitimate promise» (Haraway 1984, 7).

non si esplicano nell'idea di morte del soggetto, ma che invece lo valorizzano nella sua non isomorfia, auto-contraddittorietà e multidimensionalità (Haraway 1984, 9).

Ishiguro attraverso Klara attua a tutti gli effetti una fusione tra un certo grado di umanità e la tecnologia di espansione che un *cyborg* prevederebbe: nel romanzo Klara è un'AI avanzata in grado di apprendere e sviluppare una sorta di coscienza. La sua capacità di interagire con il mondo circostante, imparare dalle sue esperienze e sviluppare legami emotivi con gli esseri umani – esibendo l'ibridazione tra il mondo tecnologico e il mondo biologico – rappresenta quella fusione tra le scienze propria dei *cyborg* che sfidano le distinzioni tradizionali tra l'umano e il non umano. Anche se Klara non è un *cyborg* nel senso classico, il suo essere un'AI avanzata mostra come l'integrazione tra l'umano e il non umano possa portare a una nuova forma di coscienza e di relazione con il mondo, libera, finalmente, dalla rigidità delle categorie che siamo normalmente abituati a utilizzare per interpretare lo stesso.

3. L'inquinamento e gli altri elementi

Gli effetti positivi della visione di Klara e dello straniamento di cui è catalizzatrice non appaiono chiari soltanto in relazione alle riflessioni sul Sole, sulla sua natura e funzione, ma di fatto su tutto il concetto di «Sistema Terra» (Latour 2015) che si applica al romanzo e che si collega in tale senso al pensiero di Latour.

A irrompere nella narrazione, a più riprese e in momenti cruciali per gli sviluppi di trama, è la «Cootings Machine»,³⁵ che produce Pollution,

³⁵ La «Cootings Machine» non è chiaro a quale scopo venga utilizzata ma l'attenta architettura del romanzo potrebbe portarci a riflettere sulla dicotomia *Sun-God/Pollution-Devil* e sul fatto che *Cootings* potrebbe essere un nome che, con la doppia vocale 'o' che segue la 'c' faccia riferimento alla formula per indicare l'anidride carbonica CO₂. Quest'ipotesi sembra supportata dal riferimento alle tre lettere iniziali del nome che

con l'iniziale maiuscola. Occorre ricordare brevemente che il sistema di annominazione operato da Klara, e come dispositivo retorico da Ishiguro, è estremamente funzionale nel coadiuvare lo stesso concetto di *agents* di un «Sistema Terra» (Latour 2015): gli impiegati, i *runners*, i turisti sono tutti identificati nella loro dimensione plurale (*workers, tourists, runners*), e anche i nomi comuni sono assegnati per estensione della regola ortografica a personaggi identificati solo nel ruolo che incarnano o, eventualmente, affiancati a esso (Beggar Man, Manager, Mother, Melania Housekeeper).³⁶ L'attribuzione di nomi propri esclusivi è riservata a un concetto importante nell'economia della narrazione e cioè quello di unicità, come quella rappresentata da Josie, Sal (la sorella di Josie), Rick, ogni *AF* – «Every Artificial Friend is unique, right?» (Ishiguro 2021, 43) –³⁷ e poi, chiaramente, dal Sole, *Sun*, identificato inoltre attraverso l'uso dei pronomi *he, him* e non con il neutro. Questo sistema onomastico si applica tuttavia anche in negativo; ad avvelenare l'aria e a contrastare la funzione del Sole è infatti il Pollution prodotto dalla «Cootings Machine»:

When the Cootings Machine appeared, for instance, I was on the magazines table side, just in front of the middle alcove, and had almost as good a view as if I'd still been in the window. It had been obvious for days that the Cootings Machine was going to be something out of the ordinary. [...] But the next day, and the day after, the Cootings Machine carried on and on, and daytime became almost like night. At one point I looked for the Sun's patterns on our floor, alcoves and walls, but they were no longer there. The Sun, I knew, was trying his utmost, and towards the end of the

compare nel testo in corrispondenza dell'avvistamento da parte di Klara della 'Nuova Macchina Cootings': «The Machine was pumping out Pollution from its three funnels, and the start of its name – the letters 'C-O-O' – was there on its body» (Ishiguro 2021, 259); «La Macchina pompava Inquinamento dai tre fumaioli, e l'inizio del nome – le tre lettere «C-O-O» – era ben visibile sulla carrozzeria» (Ishiguro 2022, 229).

³⁶ Mendicante, Direttrice, Mamma, Domestica Melania.

³⁷ «“Ogni Amico Artificiale è unico, dico bene?”» (Ishiguro 2022, 40).

second bad afternoon, even though the smoke was worse than ever, his patterns appeared again, though only faintly (Ishiguro 2021, 28, 30).³⁸

Klara crederà di riuscire a risolvere il problema dell'inquinamento distruggendo la Cootings Machine anche a costo di sacrificarsi ma inconsapevole di quanti altri modelli uguali siano disseminati per il mondo: pur di salvare Josie e di non doverla sostituire poiché incapace di emulare la sua unicità – che sapientemente riconosce – Klara individuerà quindi quello che dal suo punto di vista, straniante e inusuale, è l'origine del danno a tutto il «Sistema Terra» (Latour 2015), che, non appena la macchina se ne va, sembra riprendere a vivere:

Then one morning the grid went up and not only the Cootings Machine but its whole special section had vanished. The Pollution too was gone, the gap of sky had returned and was a brilliant blue, and the Sun poured his nourishment into the store. The taxis were once more moving smoothly, their drivers happy. Even the runners went by with smiles. All the time the Cootings Machine had been there, I'd worried that Josie might have been trying to come back to the store, and had been prevented by the Pollution. But now it was over, and there was such *a rise in spirits* both inside and outside the store, I felt if there was any day for Josie to come back, it would have to be this one (Ishiguro 2021, 30, corsivo mio).³⁹

³⁸ «Quando comparve la Macchina Cootings, per esempio, io ero sul lato del tavolo delle riviste, esattamente di fronte alla nicchia di metà negozio, e fui in grado di vederla come se fossi stata ancora in vetrina. Era ormai ovvio da giorni che la Macchina Cootings sarebbe stata un evento fuori del comune. [...] Ma l'indomani, e il giorno dopo ancora, la Macchina Cootings non si fermò un istante, e il giorno sembrava quasi una notte. A un certo punto cercai il disegno del Sole sul pavimento, le nicchie, le pareti, ma non era da nessuna parte. Il Sole, io lo sapevo, faceva del suo meglio, e verso la fine del secondo brutto pomeriggio, nonostante il fumo fosse più denso che mai, i suoi disegni ricomparvero, per quanto sbiaditi» (Ishiguro 2022, 27).

³⁹ «Poi un mattino la grata si alzò e non solo la Macchina Cootings ma anche tutta la sua particolare sezione non c'erano più. Se ne era andato anche l'Inquinamento, era tornato lo spazio di cielo che era di un azzurro carico, e il Sole inondava il negozio del suo nutrimento. I taxi avevano ripreso a muoversi tranquillamente, gli autisti erano contenti. Perfino i runner correvano sorridenti. Per tutto il tempo in cui la Macchina Cootings era rimasta lì, avevo temuto che Josie potesse aver provato a venire al negozio

Il passo sopracitato pare esprimere narrativamente quello che secondo Latour è il concetto di «Sistema Terra» (Latour 2015): un complesso *network* di relazioni tra le diverse entità, che includono non solo gli esseri umani, ma anche piante, animali, ecosistemi e fenomeni naturali. Questi *agents* interagiscono tra loro attraverso processi di scambio, negoziazione e influenza reciproca e per questo motivo vanno considerati nella loro funzione e nel loro ruolo di influenza. Lo sguardo *naive* di Klara che crede di poter contrastare l'inquinamento con l'eliminazione della Macchina Cootings è funzionale per riconfigurare ancora una volta lo sguardo dei lettori che, coinvolti emotivamente dalla delusione della ginoide, percepiscono la chiamata a un'azione collettiva di presa di responsabilità ragionando, contestualmente, sul concetto di *agency* umane/non umane. Latour utilizza in effetti il concetto di «reti» (2015, 123) per descrivere le relazioni complesse che si formano tra gli attori umani e non umani che noi spesso difficilmente riconosciamo. Ecco che la visione di Klara consente nuovamente l'accesso al lettore e alla lettrice a una nuova percezione: il Sole è in effetti un *agent* non umano influenzato da altri *agents* come l'inquinamento e l'uomo, produttore di questo:

And even as I felt disappointment flood my mind, I was able to observe that this was not the same machine the Father and I had destroyed in the yard. Its body was a different shade of yellow, its dimensions a little greater – and its ability to create Pollution more than a match for the first Cootings Machine. [...] We moved beyond the New Cootings Machine and the gray pollution mist drifted past the windshield, so that the Mother, noticing, muttered under her breath: “Look at this. How do they get away with it?” (Ishiguro 2021, 259).⁴⁰

senza riuscirci per via dell'Inquinamento. Ma adesso era finita e l'ondata di buonumore sia dentro che fuori dal negozio fu tale da convincermi che se c'era un giorno adatto al ritorno di Josie, non poteva che essere quello» (Ishiguro 2022, 29).

⁴⁰ «E già mentre mi sentivo invadere da un'ondata di delusione, non mancai di notare che questa non era la stessa macchina che il Padre e io avevamo distrutto nel cortile.

La perdita di equilibrio che si manifesta nella crisi ecologica odierna non può allora che rendersi evidente proprio nel riconoscimento dell'interazione tra *agents* che si incontrano e che si renderanno riconoscibili a noi solo grazie a un tentativo di risituarci nello spazio attraverso la riconfigurazione del nostro sguardo.

La narrazione che restituisce ai lettori la visione di una ginoide che è una *tabula rasa* è insolita: difficilmente un narratore è così privo di storia poiché anche se provenisse da un altro pianeta porterebbe con sé il proprio bagaglio valoriale che, probabilmente, si scontrerebbe con i principi del mondo in cui sta entrando. Klara, invece, nel suo stadio primordiale restituisce uno sguardo sul mondo ingenuo e filtrato, come quello che cercano di restituire i genitori ai propri bambini con l'obiettivo di proteggerli,⁴¹ uno sguardo positivo, nel riconoscimento sia dei grandi problemi climatici che delle possibili soluzioni da adottare; uno sguardo che forse rispecchia l'ingenuità dell'autore, così plasmato dalle questioni del XX secolo che hanno pesato sulla sua generazione che fatica ad aver a che fare con le grandi sfide climatiche di oggi e che, per poterle anche soltanto comprendere, deve necessariamente riconoscere il mondo come un vero e proprio dialogo tra agenti di un complesso «Sistema Terra» (Latour 2015).⁴²

La carrozzeria era di un giallo diverso, le dimensioni leggermente maggiori – e la capacità di produrre Inquinamento più che all'altezza della prima Macchina Cootings. [...] Superammo la Nuova Macchina Cootings e la foschia grigia di Inquinamento avvolse il nostro parabrezza, sicché la Madre, vedendola, mormorò sottovoce: “Ma tu guarda. E li lasciano fare”» (Ishiguro 2022, 229-230).

⁴¹ Stewart Dan 2021, *Kazuo Ishiguro on How His New Novel Klara and the Sun Is a Celebration of Humanity*. «Time», <https://time.com/5943376/kazuo-ishiguro-interview/> [10/10/2023]. Ishiguro ha dichiarato che il progetto iniziale di *Klara and the Sun* era una storia per bambini.

⁴² Kazuo Ishiguro dialoga con Irene Graziosi, Ilenia Zodiaco, Marta Ciccolari Micaldi. Einaudi Editore, https://fb.watch/nqdIJ_EJIV/ [02/10/2023].

Bibliografia

- Adamo Sergia e Scaffai Niccolò 2022, *Straniamenti: teorie in movimento*. «Between», 23, XII, ii-xiv, <https://doi.org/10.13125/2039-6597/5257> [12/07/2023].
- Ajeesh A. K. e Rukmini S. 2022, *Posthuman Perception of Artificial Intelligence in Science Fiction: An Exploration of Kazuo Ishiguro's Klara and the Sun*. «AI & Society», 38, 853–860, <https://doi.org/10.1007/s00146-022-01533-9> [12/07/2023].
- Atwood Margaret 2011, *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. Nan A. Talese, Doubleday, New York.
- Baleo-Allué Sonia e Calvo-Pascual Mónica 2021, *Transhumanism and Posthumanism in Twenty-First Century Narrative. Perspectives on the Non-Human in Literature and Culture*. Taylor & Francis, London.
- Benedetti Carla 2021, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*. Einaudi, Torino.
- Deotto Fabio 2018, *Il tempo del realismo aumentato. Un'idea di letteratura rivolta al "futuro prossimo"*. «Il Tascabile», <https://www.iltascabile.com/letterature/tempo-realismo-aumentato/> [19/09/2023].
- Eckert Ken 2012, *Evasion and the Unsaid in Kazuo Ishiguro's A Pale View of Hills*. «Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas», 10, 1, 77-92, <https://muse.jhu.edu/article/465715> [26/09/2023].
- Ghosh Amitav 2016, *The Great Derangement: Climate Change and the unthinkable*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Ghosh Amitav 2017, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, (*The Great Derangement: Climate Change and the unthinkable*, 2016), tr. it. Anna Nadotti e Norman Gobetti. Neri Pozza Editore, Vicenza.

- Haraway Donna J. 2018, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, (*A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-feminism in the Late Twentieth Century*, 1984), tr. it. Liana Borghi. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano.
- Hermann Isabella 2023, *Artificial Intelligence in Fiction: Between Narratives and Metaphors*. «AI & Society», 38, 319-329, <https://doi.org/10.1007/s00146-021-01299-6> [12/07/2023].
- Historical Dictionary of Science Fiction*, <https://sfdictionary.com/view/1672> [12/07/2023].
- Ishiguro Kazuo 1982, *A Pale View of Hills*. Faber and Faber Limited, London.
- Ishiguro Kazuo 2005, *Never Let Me Go*. Faber and Faber Limited, London.
- Ishiguro Kazuo 2021, *Klara and the Sun*. Alfred A. Knopf, New York.
- Ishiguro Kazuo 2022, *Klara e il Sole*, tr. it. Susanna Basso. Einaudi, Torino.
- Kazuo Ishiguro dialoga con Irene Graziosi, Ilenia Zodiaco, Marta Ciccolari Micaldi*. Einaudi Editore, https://fb.watch/nqdIJ_EjIV/ [02/10/2023].
- Klara and the sun*, <https://www.klaraandthesun.com> [02/10/2023]
- 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 Cristina. Meltemi, Milano.
- Malvestio Marco 2021, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*. Nottetempo, Milano.
- Missiroli Paolo 2022, *Teoria e critica dell'Antropocene. Vivere dopo la Terra, vivere nella Terra*. Mimesis, Milano.

- Moresco Antonio 2013, *La lucina*. Mondadori, Milano.
- Ricœur Paul 2005, *Percorsi del riconoscimento. Tre studi, (Parcours de la reconnaissance. Trois études, 2004)*, a cura di Fabio Polidori. Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Robbins Bruce 2007, *Cruelty Is Bad: Banality and Proximity in Never Let Me Go*. «Novel: A Forum on Fiction», 40, 3, Duke UP, <https://www.jstor.org/stable/40267704> [26/09/2023].
- Spiegel Simon 2008, *Things Made Strange: On the Concept of "Estrangement" in Science Fiction Theory*. «Science Fiction Studies», 2008, 35, 3, 369-385, <https://www.jstor.org/stable/25475174> [12/07/2023].
- Stewart Dan 2021, *Kazuo Ishiguro on How His New Novel Klara and the Sun Is a Celebration of Humanity*. «Time», <https://time.com/5943376/kazuo-ishiguro-interview/> [10/10/2023].
- Suvín Darko 1972, *On the Poetics of the Science Fiction Genre*. «College English», 34, 3, 372-382, <https://doi.org/10.2307/375141> [19/09/2023].
- Suvín Darko 1979, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. Yale University Press, New Haven and London.
- Tihanov Galin 2005, *The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky*. «Poetics Today», 26, 4, 665-696, <https://doi.org/10.1215/03335372-26-4-665> [12/07/2023].
- Wosk Julie 2015, *My Fair Ladies Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves*. Rutgers University Press, New Brunswick.
- Xiao Yiqun 2021, *Dissonances of Emotions: Symbols in Kazuo Ishiguro's Klara and the Sun*. «文芸表象論集», 9, 1-20, https://doi.org/10.14989/LAR_9_1 [26/09/2023].



MISCELLANEA

**Immigration algérienne en France :
états d'âme des enfants de l'exil
Lecture des *Funambules* et *La part du sarrasin***

Léa Nyingone
(Université de Lorraine)

Abstract

La part de sarrasin de Magyd Cherfi et *Les Funambules* de Mohammed Aïssaoui ouvrent des pistes de réflexions abondantes sur l'identité des enfants issus de l'immigration algérienne en France, « au croisement des cultures et des générations » comme le dit Boyer. Ces deux textes autobiographiques proposent les concepts de schizophrénie et de funambulisme, exhumant la qualité des rapports existants entre deux sociétés qui s'opposent (française et algérienne) et plus encore, dans une communauté maghrébine qui exclut ses propres membres.

Mots-clés : France, Algérie, immigration, exil, mémoire, état d'âme

Abstract

The issue of Algerian immigration in France has been present in literary texts since the 1950s, marking the birth of Algerian literature in French. Subjected to the wounds of history and the contradictions of Algerian and French societies, individuals born in these two lands attempt to (re)examine their stances through writing. Magyd Cherfi's *La part de sarrasin* initiates a particularly memorable epic, raising questions related to the artist in the suburbs, colonial history, and identity. Mohammed Aïssaoui's *Les Funambules* presents a text of humility, sociability, identity, and life. Thus, both writers weave a tapestry of memories and identities by evoking a distant Algeria, strangely a place of nostalgia and inspiration ; and a hospitable yet repulsive France. Understanding the mindset of children from Algerian immigration in France involves analyzing their perspectives on past and present events, the evolution of mentalities, and navigating the complexity of Algerian and French identities. It also involves reopening wounds that writing endeavors to heal.

Cherfi and Aïssaoui's respective works open up abundant reflections on the identity of children from immigration «at the intersection of cultures and generations» (Boyer 2022). These autobiographical texts introduce the concepts of schizophrenia

Léa Nyingone, *Immigration algérienne en France : états d'âme des enfants de l'exil. Lecture des Funambules et La part du sarrasin*, «NuBE», 4 (2023), pp. 365-388.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1425> ISSN: 2724-4202

and tightrope walking. Schizophrenia reflects the perpetual instability of an immigrant's son questioning his Arab identity, Frenchness, and religious affiliation simultaneously. Tightrope walking, on the other hand, generally describes the fragility, vulnerability, or discomfort of an immigrant's son regarding his condition. Beyond the musical aspect in one case and a profound exploration of the associative world in the other, the narratives *La part de sarrasin* and *Les Funambules*, through the evocation of schizophrenia and tightrope walking, reveal the quality of relationships between two opposing societies (French and Algerian) and, more significantly, within a Maghrebian community that excludes its own members. Through these literary paradigms, the writers unveil the primary instrument of resistance to these forms of rejection by emphasizing the importance of the French language and culture on one hand, and celebrating the republican school as a genuine tool for legitimizing and validating the children of immigrants in French society on the other.

The writing thus portrays the mindset of children from migratory contexts in France, reminding all generations of what unites and separates Algeria and France.

Keywords: France, Algeria, Immigration, Exile, Memory, State of Mind



1. La littérature algérienne d'expression française

C'est bien au début des années cinquante qu'émerge, sous forme de luttes, la littérature algérienne d'expression française. Il est en effet question d'une littérature dans laquelle le romancier affronte ouvertement le système colonial et ses exigences. Les années qui suivront porteront elles aussi les stigmates de ce passé douloureux, à la différence que, cette fois, le romancier défie désormais le pouvoir en place dans un « pays en lutte contre ses propres démons » (Soukehal 2003). Selon le chercheur Rabah Soukehal, l'écrivain « signe un pacte avec tout ce qui remue, tout ce qui se métamorphose. Il devient l'œil qu'on ne peut pas tromper, braqué à la manière d'un projecteur de cinéma sur le mouvement continu qu'enregistre le pays à l'intérieur et à l'extérieur » (*ibid.*, 8). En ce sens, il faut

comprendre que le romancier est avant tout citoyen d'une société qu'il observe, affronte et questionne. Ainsi, la littérature algérienne d'expression française suit une chronologie mettant en évidence diverses thématiques et tendances fortes qui distinguent sa langue et son style.

Pourtant, diront nombre de critiques, chercheurs et spécialistes de la littérature algérienne, tout a été déjà dit, souligné, marqué, montré, démontré, expliqué et exhumé... Mais il y a néanmoins ce retour inévitable à l'histoire, comme un tic qui voudrait que l'écrivain algérien se souvienne, n'oublie jamais ce qui s'est passé. Il y a manifestement, chez ces écrivains de toutes générations, une volonté de conserver son histoire et la transmettre à sa manière.

Les deux écrivains qui retiennent notre attention ont grandi en banlieue. L'un y est arrivé à l'âge de 9 ans, l'autre y est né. Dans ces cités qualifiées de « zone de combat » (Aïssaoui 2020b). Ces « perdants de naissance » (Aïssaoui 2020a, 46) ne parlent pas la langue de leur mère. Deux enfants, mi-maghrébins mi d'ailleurs, Kateb et le Madge, sont les deux protagonistes, respectivement, des *Funambules* de Mohammed Aïssaoui et de *La part du sarrasin* de Magyd Cherfi.

Il s'agit de deux écrivains d'origine algérienne de plume française que tout semble éloigner : l'un, après avoir obtenu une maîtrise en science politique devient, en 2001, journaliste au « Figaro littéraire » ; sa carrière littéraire évolue avec la publication de plusieurs romans et fictions radiophoniques. À ces publications s'adjoignent des distinctions littéraires honorifiques, telles que l'obtention du Prix Renaudot 2010 pour *L'Affaire de l'esclave de Furcy*, du Prix Interallié 2020 et du Prix des librairies 2021 pour *Les Funambules*, qui a également été sélectionné pour le Goncourt en 2020. L'autre est acteur, chanteur et membre du groupe Zebda depuis 1985. Après l'obtention d'un baccalauréat de série A5 dans les années quatre-

vingts, dont il reste convaincu d'avoir été le seul *Reuben*¹ de la cité à le décrocher, Magyd Cherfi, amoureux des Lettres depuis sa préadolescence, allie études et musique. Il s'intéresse aussi à la politique sans pour autant en faire un objet d'instrumentalisation. Ses récompenses littéraires sont aussi nombreuses : obtention du Prix Marguerite 2007 et du Prix Beur FM 2007 pour *La Trempe*, du Prix Le parisien magazine 2016 pour *Ma part de Gaulois*, qui a été également sélectionné au prix Goncourt la même année.

En effet, la lecture croisée de ces deux romans, *Les Funambules* de Mohammed Aïssaoui, paru en 2020 chez Gallimard, et *La part du sarrasin* de Magyd Cherfi, publié en 2020 chez Actes Sud, nous a semblé révéler des affinités saisissantes. Les affinités dont il est question dans ces deux textes ne reposent guère directement sur le style d'écriture, car l'exploitation de la langue est différente, mais il y a – nous semble-t-il – une façon de raconter l'histoire, de se raconter avec distance et humilité, et de voir le monde à travers les yeux de fils d'immigrés : avec des idées, des représentations, des états d'âme comparables.

Premièrement, les deux écrivains, comme nombre d'auteurs franco-maghrébins et maghrébins, ont commis des textes qui traitent de fêlures, de quête identitaire et bien plus d'identité de la cité (France) – et en toile de fond d'histoire. Une histoire aussi bien personnelle que familiale. Leurs derniers romans portent une charge autobiographique construite collectivement par des « instances multiples » (Lejeune 1980, 9). C'est-à-dire qu'autour des protagonistes gravitent des individus qui participent à leur vie et se mêlent à leur voix. Ainsi, pour mieux exister et aborder des thématiques sociétales, identitaires et/ou politiques, le « je » s'associe à un « on » collectif, et devient un « nous ».

Deuxièmement, Mohammed Aïssaoui et Magyd Cherfi évoquent une épopée dans leur trajectoire personnelle respective et cette épopée repose

¹ *Reuben* est un mot familier utilisé pour désigner les personnes d'origine arabe ; il s'agit du verlan de *beur*, à son tour verlan d'*arabe*.

sur le funambulisme – la schizophrénie des personnages qui se pensent en perpétuelle instabilité. Aussi, les deux écrivains examinent l'idée de « l'évasion du camp » ; autrement dit, s'extraire de leur cité, s'en éloigner pour échapper à un destin collectif est une condamnation, une trahison dont la sentence est prononcée par leur famille originelle.

Troisièmement, il y a un changement de paradigme car ces deux écrivains proposent à leur manière une réflexion sur la couleur de la relation qu'ils entretiennent aujourd'hui avec le pays d'accueil, la France. Elle débute avec la reconnaissance de la puissance de l'éducation républicaine (reconnue comme véritable canal de légitimation et de validation de fils d'immigrés dans la société française), puis s'achève par la sublimation et célébration de la langue française.

Chez Mohammed Aïssaoui, Kateb, biographe de trente-quatre ans et fils d'une immigrée algérienne analphabète bilingue, découvre durant la quête obsessionnelle de Nadia, son amour d'enfance, les fêlures que portent les personnes accompagnées et bénévoles qu'il rencontre en milieu associatif. D'une part, cette expérience lui permet de se dévoiler et détecter ses propres fêlures : misère de l'enfance – disparition de la figure paternelle – croisement identitaire, etc. D'autre part, elle le conduit vers une réexamination des rapports dans la cité. Les mêmes questionnements émergent chez Magyd Cherfi. Fils d'immigrés, le Madge se saisit de l'écriture et de la musique pour narrer l'amitié ; d'où paraissent des fractures. Le parcours du narrateur lui donne ainsi l'occasion de fouler des scènes campagnardes ou périphériques, interrogeant fort judicieusement les sujets liés à la politique (avec la Marche pour l'égalité en 1983), à l'identité et l'appartenance, aux rapports existants dans la communauté maghrébine et banlieusarde.

Le dénominateur commun principal de ces deux textes, c'est l'état d'âme de fils d'immigrés sur plusieurs niveaux – il passe par une quête identitaire personnelle et collective profonde qui transcende celle des

personnages classiques. Cet état âme s'exprime de façon parallèle, à travers des représentations comparables, des (re)constructions, des interrogations et constatations étonnantes chez Mohammed Aïssaoui et chez Magyd Cherfi.

L'inévitable hantise : l'Algérie, si loin si près...

Chez Nous, il valait mieux avoir un père mort qu'un père absent. [...] Le village natal a été rasé pour moderniser le pays. Il n'existe plus. J'ai dû changer le nom de mon lieu de naissance. Et désormais, quand je dis « Là-bas », c'est ce que j'appelais « Chez nous » avant (Aïssaoui 2020a, 11-13).

Rappelle-toi ! Il parlait des pages obscures de l'histoire qu'on devait rouvrir, des crimes d'un Etat raciste qu'il fallait dénoncer (Cherfi 2020a, 29).

La hantise : c'est la première idée qui saute aux yeux lorsqu'on découvre les textes d'écrivains algériens d'expression française. Une hantise qui se fixe dans le temps, le lieu, la mémoire et l'écriture de ceux qui sont traversés par elle ; comme le sont aujourd'hui Mohammed Aïssaoui et Magyd Cherfi, où comme l'ont été dans le passé Hélène Cixous, Albert Camus, Jacques Derrida, etc. L'Algérie hante ses enfants et s'inscrit dans leurs veines. Et ces deux passages la présentent ainsi comme ce « *personnage-hantise* [des récits] : pays de naissance sans être pays d'origine, qui marque l'interruption de la filiation généalogique et géographique » (Wei 2001, 127). Alors que pour l'un dire l'Algérie remonte à une enfance protectrice et douloureuse marquée par l'absence du père, « un père qui part faire fortune loin de son pays [...] ce père dont [Kaleb] n'a plus eu de nouvelles » (Aïssaoui 2020a, 12-13), pour l'autre l'Algérie ranime avant tout une plaie encore béante puisqu'elle porte toutes les « connotations coloniales et historiques » (Wei 2016, 157). Dans le contexte extrême-contemporain, caractérisé par « l'hétérogénéité et la dispersion de valeurs » (*ibid.*) ainsi que par la longue traversée de l'histoire, l'Algérie demeure finalement *éternelle*

dans l'esprit de ces écrivains algériens d'expression française. Ses marques, ses traces aussi douloureuses et heureuses soient-elles, coloniales, postcoloniales, ou contemporaines sont constamment fixées dans l'écriture des fils issus de l'immigration. Et ce n'est pas la vie en terre d'accueil, c'est-à-dire en France, qui peut modifier ce rapport à la terre natale. Ce ne sont pas non plus les propos du cinéaste et écrivain algérien Mehdi Charef qui révéleront le contraire : « Même si j'avance en claudiquant, bancal, chahuté entre deux cultures, deux expressions... Je pleure Ouled Charef, ma *dachbra*, la montagne où je suis né » (Charef 2023, 92). Comme on peut le constater, l'éloignement des fils d'immigrés de l'Algérie ne les rend nullement amnésiques ou totalement déracinés puisque leur être demeure rattaché à cette terre. Les variations qui témoignent d'un aller-retour permanent entre ce pays et la France sont nombreuses dans les textes.

Chez Mohammed Aïssaoui, le changement de décors dans le récit passe par l'évocation des souvenirs d'enfance – d'ailleurs, le premier chapitre de son texte s'intitule « Chez nous ». Un titre qui se révèle à la fois un marqueur de temps et d'espace. Si l'identification de l'Algérie passe en effet par une allusion au père absent voire inexistant, comme le mentionnent ces propos du jeune narrateur : « chez nous, il valait mieux avoir un père mort qu'un père absent [...]. Un père mort, on pouvait lui inventer une légende, un accident du destin » (Aïssaoui 2020a, 11) ; chez Magyd Cherfi, le pays d'origine est présent dans le vécu du protagoniste : « J'ai vécu quelques semaines singulières dans cette convalescence d'épices et de prières [...], diminué mais nourri par des gamelles qui me venaient de ma Kabylie maternelle » (Cherfi 2020a, 330). Par cet assemblage, on peut comprendre que le lien qui rattache les écrivains immigrés à l'Algérie est bien plus fort, il est en effet « vital », comme l'entend Keling Wei (Wei 2001, 26).

Or, si ce rapport est aussi fort et vital, c'est sans doute parce que « ce pays de splendeur et de misère, d'accueil et de trahison, de conciliation et de déchirure, d'hospitalité et d'hostilité » (*ibid.*), constitue à la fois un lieu

privé et un lieu de mémoire collective pour les fils d'immigrés algériens. C'est d'ailleurs dans cette même sensibilité envoutante que Yasmina Khadra dira de l'Algérie, qu'elle est : « la chair de notre chair, [...] le pont de l'éternité » et reconnaîtra publiquement qu'il est « hanté par l'Algérie » (Khadra 2012).

Le sentiment d'appartenance des écrivains immigrés se transmet donc de génération en génération par le poids de l'histoire ; qu'on ait vécu la colonisation ou pas, la guerre ou pas, on se sent pleinement rattaché à cette terre.

2. Se reconstruire avec l'autre

Dans l'immigration et la multiplicité des histoires, des cultures, des espaces, des croisées de chemins, on est soi et les autres à la fois. C'est en ce sens que naît une histoire plurielle et croisée, personnelle et collective dans *Les Funambules* et *La part du sarrasin*. En effet, l'histoire respective de chaque narrateur va se mêler à celle des personnes racontées dans l'écriture et rencontrées dans la musique. C'est sans doute dans le choix du métier pour Kaleb et l'attachement à une passion pour le Madge que les croisements d'histoires vont s'opérer, tissant des liens entre individus.

J'exerce le métier de biographe pour anonymes. Je raconte les vies de ceux qui veulent laisser une trace, même dérisoire. J'écris pour ceux qui ne trouvent pas de mots. Ceux qui pensent utile de narrer leur histoire afin qu'un membre de leur famille éclatée puisse la découvrir un jour [...]. Chaque vie est exceptionnelle et mérite d'être contée, avec sa part de lumière, ses zones d'ombre et ses fêlures – il y en a toujours, je sais comment les détecter (Aïssaoui 2020a, 16-17).

Alors qu'il est le principal énonciateur de l'instance du discours comme le confirment ces premières lignes – « j'exerce le métier de biographe [et] je raconte les vies de ceux qui veulent laisser une trace [...]

j'écris pour ceux qui ne trouvent pas de mots » – Kaleb, « narrateur et témoin » et plus tard acteur du récit accorde une place privilégiée à ses semblables. Et, à l'écriture, il octroie un rôle de mémoire auxiliaire, « une trace fidèle » (Bergounioux 2009). Il va de soi que par l'acte d'écriture le biographe entend trouver un lieu d'identité où chaque anonyme marqué d'invisibilité et de silence, effrayé par sa propre existence va tenter de ressusciter et partager son passé, ses impressions, sa « possession privée » (Hajjat 2005, 57), par crainte d'être oublié. En ce sens, Hélène Cixous relevait l'importance de l'écriture en ponctuant dans son essai, *La venue à l'écriture* (1976), qu'il faut « écrire pour ne pas laisser la place au mort, pour faire reculer l'oubli, pour ne jamais se laisser surprendre par l'abîme » (Hélène Cixous, citée par Van der Klei 2018). Ce que Cixous sous-tend dans ses propos, c'est que « si [...] il y a la peur des mots, la réalité qui effraie se traduira alors dans un acte d'écriture » (*ibid.*). Ainsi, par l'écriture, Kaleb participe à la reconstruction de ces êtres vulnérables et dépourvus d'histoire. En plus d'établir une « communauté d'expériences » (Boubeker, cité par Hajjat 2005, 60), le biographe détecte en eux autre chose : *leurs fêlures*.

De la même manière, dans *La part du sarrasin*, le Madge crée une relation presque intime avec son public. Il se lie à lui, déclenchant une sorte de socialisation avant de diagnostiquer ses vulnérabilités.

Et une et deux et une, deux, trois...

Et la foudre rythmée par un roulement de basse irrésistible a fait sauter les corps à la verticale. J'ai annoncé :

- Jeunesse de France, sois la bienvenue !

Comme un parapluie qui s'ouvre, des bouquets de bras se sont dressés, on aurait dit des antennes vivantes, les yeux des premiers rangs ce sont élargis et j'ai senti mon cœur massé par la plus douce vague qui soit. [...] Je lâchais mes premières rimes, fou de bonheur. [...] Je hurlais « le propre » le public répondait « des ratures », je relançais « le propre » et comme un écho la foule scandait « des ratures ! » (Cherfi 2020a, 35-36).

En évoquant cette transe, le narrateur de *La part du sarrasin* instaure une dynamique qui le connecte systématiquement au public. Bien entendu, le mot lancé à l'adresse de la jeunesse de France et le refrain scandé par tous rapprochent le chanteur bouleversé de son public absorbé. En réalité, ce refrain résonne à la fois comme un acte de prière supposant une relation et un acte de témoignage dans lequel se forme et ressuscite une mémoire potentielle. Il y a ainsi une forme de reconnaissance des uns dans les autres par la musique – comme si elle aspirait à devenir un lieu de mémoire au même titre que l'écriture. D'ailleurs, le Madge admettra dans un passage qu'il aime la musique parce qu'elle les aidait à se serrer les coudes : « Elle seule provoquait des solidarités émouvantes » (Cherfi 2020a, 132). Les deux actes repérés dans la trajectoire de ces deux protagonistes créent un mouvement collectif dans lequel se re-construit une identité semblable. Cette sorte de sociabilisation se rapproche de l'idée que « l'échange des confiances spécifie le lien entre des êtres semblables » (Abel 2013, 106). Autrement dit, « c'est par les phénomènes de rappel et de reconnaissance que nous rencontrons la mémoire des autres » (Hajjat 2005, 58) notera Abdellali Hajjat dans son ouvrage. Kaleb et le Madge se heurtent à la mémoire des autres par le chant et l'écriture.

De plus, le lecteur constate que les deux narrateurs font avant tout un « chemin de découverte » (Lenoir et Anvar 2016, 45) qui leur permet de prendre conscience de l'humain, avant de déceler en lui toutes formes de fragilités, de fêlures, voire de schizophrénies. Kaleb est un biographe archiviste de la mémoire. Pour écrire des vies, il a besoin que la personne convoque la mémoire en se rappelant ses souvenirs. Il est comme le souligne Philippe Lejeune, ce « je » qui appuie son récit en citant ses véritables sources d'informations. Dans cette démarche, les personnes accompagnées témoignent en direction d'autres :

Valérie mène les débats. [...] Elle propose à chacun de choisir un mot et d'expliquer pour en une minute. Christine opte pour « *Pourquoi : Pourquoi j'ai*

été placée dans une famille d'accueil ? Gabrielle dit le mot Violence. Bernard lance *Colère*. Patricia dit *Chance*, parce qu'elle court toujours après sa chance. Gilles affirme *Souffrance*. « J'ai choisi le mot souffrance pour dire mon existence. J'ai été balloté de famille en famille. Ma mère ne pouvait pas m'élever. Ma vie est une succession de foyers. Le pire de mon histoire est qu'on ne m'a pas compris. [...] Germaine, le visage tout ridé, corps sec, abîmé, courbé mais, je suis sûr, elle n'a pas cinquante ans, balance *Souffrances Humiliations*, trop de colères. Ce soir, des mots fusent de partout [...] Je prends des notes à la va vite, parce que je souhaite d'abord écouter. Si j'aligne les mots choisis, cela donne *Pourquoi Violence Colère (deux fois) Chance Séparation Rien Souffrances (deux fois) Histoire Fierté Courage Combat Amour Chaotique Parole Humiliation*. [...] Au milieu de cette salle, une femme de lève [...] Elle s'appelle Elisabeth. Elle enchaîne : « Face aux violences, on perd conscience que ce que l'on vit n'est pas normal. [...] Elle dit tout cela avec une pudeur qui force l'admiration – tout le monde a saisi qu'elle par d'elle – elle sait qu'ici chacun porte son lot de malheurs et de fêlures (Aïssaoui 2020a, 101-102).

Lors de cette rencontre organisée par Valérie, Kaleb, témoin du « dedans et du dehors » (Abel 2013, 105) à la fois, recueille publiquement les différents témoignages d'expériences traumatiques des personnes accompagnées. Plus précisément, il écoute chaque histoire de vie qu'il reconstituera avec les pièces qui lui ont été livrées. Toutes ces voix plurielles se donnent libre cours, leurs paroles s'enchaînant « sans transition ni respiration » (Aïssaoui 2020a, 98). Christine, par exemple, s'interroge sur ses différents placements en maison de famille, quand Gabrielle et Gilles pointent successivement la souffrance et la violence qui a caractérisé leur existence. Dans cette configuration assez sensible, les mots sont débités avec une alternance vertigineuse : *Violence Colère (deux fois) Chance Séparation Rien Souffrances (deux fois) Histoire Fierté Courage Combat Amour Chaotique Parole Humiliation*. Manifestement, cette volonté de témoigner de son expérience implique un dialogue qui est rendu possible par la présence simultanée du biographe et de l'ensemble des interlocuteurs. Aussi, par cette pluralité d'identités tenant sur de fragments de vie, de traces, d'identités détruites, isolées et réduites au silence, Kaleb finit par se demander, *moi aussi : qui suis-je ? qui aurais-je été [...] ne tremble[je] pas d'incertitudes ?* (Aïssaoui 2020a, XX).

Chez Magyd Cherfi, les personnages qui gravitent autour du narrateur, notamment ses amis et potes, s'inscrivent dans le même esprit corrosif de négation absolue. Ces derniers expriment les mêmes variations de souffrances, d'humiliations, de fragilités que les personnages aïssaouiens.

Samir militait. Sa guerre ? La lutte des classes. Il s'inscrivait dans la tradition française des insurrections populaires. Momo, lui rêvait d'une armée d'Arabes des quartiers, d'un mouvement exclusivement beur. [...] Il pouvait en citer cinquante, morts ces dernières années, ou blessés par balles. Toutes les variations de l'humiliation y passaient, les caves dans lesquelles nos vieux priaient, il disait, Regarde !

- Oui ! Je regarde ! La vacuité des lois, l'iniquité de la justice, les violences... (Cherfi 2020a, 27-30).

Cette pluralité de voix révèle un cri de colère. Elle indique le sentiment obsédant d'étrangeté qui accompagne ces fils d'immigrés persuadés d'être le poison qui gangrène la société française. Le possible et l'interdit ; ceux que la police terrasse et achève sans états d'âme alors qu'ils ne désirent qu'une chose : « apprendre à exister » (Aïssaoui 2020a, 100). Ce sentiment de rejet propre à l'instabilité identitaire incite cependant Momo, pote du narrateur à réclamer un mouvement exclusivement « beur ». Or, le terme « beur » ferait état d'être se situant entre-deux rives, n'appartenant entièrement ni à l'un ni à l'autre. D'après Barbara Boyer, l'étiquette « beur » situerait l'individu au croisement de deux cultures – autrement dit « je suis arabe (selon mon origine ethnique), politiquement je suis Français (j'en ai la nationalité) » (Boyer 2022). La réclamation d'une armée exclusivement « beur » atteste donc d'une dialectique identitaire favorisant une double exclusion, et c'est plutôt dans cette catégorie que les fils d'immigrés se pensent et adhèrent.

L'écriture devient, dans ce contexte particulier, le principal espace de reconstruction et de réappropriation qui met « fin au silence » qui emprisonne les fils d'immigrés. Le processus de reconstruction telle qu'on le perçoit dans ces deux récits reste fortement lié à l'autre. D'ailleurs, toutes

les discussions entreprises rappellent au Madge qu'il n'est pas mieux que les autres et les autres ne sont pas mieux que lui. La mémoire du narrateur cherfien « devient exemplaire » (Abel 2013, 107) et fait place à la mémoire des autres. Loin de s'enfermer, elle s'ouvre sur d'autres identifications.

De son côté, à l'écoute des récits de vie des personnes accompagnées, Kaleb s'interroge puis s'identifie à elles. Au cours du processus narratif mis en place, il connaît plusieurs transformations. La première a consisté à comprendre qu'il est nécessaire d'échanger et de partager avec ces personnes en situation de précarité, au milieu desquelles il s'est progressivement établi un « lien de confiance » (Aïssaoui 2020a, 226) et de compréhension. Olivier Abel rappelle en ce sens que « ce que la confiance dans la parole d'autrui renforce, ce n'est pas seulement l'interdépendance, mais la similitude en humanité des membres de la communauté » (Abel 2013, 105). La similitude évoquée en humanité apparaît chez ces personnes accompagnées dans l'échange et le partage. La seconde, si ce n'est la plus importante, a été pour Kaleb d'admettre qu'il porte, lui aussi, plusieurs fêlures, même s'il tente de rester droit sur ce fil ténu. Il fait ainsi cet aveu entre les lignes :

J'ai besoin de seulement quelques minutes pour détecter la fêlure chez les autres. Mais chez moi, où est-elle ? Combien de couches de protection ai-je mis par-dessus ? Qu'est-ce qui me constitue ? [...] Je voulais garder mon histoire pour moi et ils voulaient savoir pourquoi je m'intéressais à eux [...] Mais oui, il faut se dévoiler, à un moment se laisser aller à confier : « Voici ma fêlure. Voici qui je suis (Aïssaoui 2020a, 225-226).

Dans *Les funambules*, chaque histoire contée a rappelé au narrateur sa propre histoire, et révélé ses fêlures. Kaleb a autant eu besoin des autres pour toucher « au ressouvenir » (Abel 2013, 107), c'est-à-dire « se souvenir, mais aussi entendre le souvenir d'autrui » (*ibid.*), que pour répondre aux inquiétudes existentielles et identitaires qui envahissent son esprit. Ce qui est indéniable, c'est que toutes ces histoires lui ont permis de se saisir

de son être intérieur, et de le situer dans un espace/temps intérieur et extérieur ; passé/présent à la fois.

Dans la même veine, le Madge dans *La part du sarrasin* affronte son passé et son présent en faisant appel aux mémoires qui l'entourent :

Momo m'a chuchoté, T'as vu ? L'a pas prononcé le mot « crime » cet enclulé, pas un mot sur les ratonnades. Il fulminait et Samir lui a touché le bras pour qu'il baisse d'un ton. Je partageais son avis, à Momo, rien sur nos pères, rien sur le vote des immigrés, sur les gâchettes prolos qui butaient du frisé, rien de tout ça [...] À compter de ce jour, nous n'avions plus d'alliés. On voulait l'égalité des droits, on héritait d'une carte de séjour de dix ans, qui n'était qu'une autorisation prolongée. Ce qui ressemblait à un compromis signait le refus de nous unir définitivement à un destin « français » (Cherfi 2020a, 175-177).

Ce passage rapporte les souvenirs traumatisants de la stigmatisation et de l'invisibilité sociale vécues par les immigrés algériens en France. Les fils d'immigrés rappellent pour ainsi dire les conditions de survie de leurs pères, ils déplorent l'accès très restreint aux droits sociaux et civiques. L'évocation de toutes ces variables, associée à la fragilisation des liens, retrace « la crispation identitaire » (Sidri 2022, 493) des pères, hier, et la désillusion des fils d'immigrés, aujourd'hui.

Kaleb et le Madge sont tous deux fils d'immigrés par la guerre et/ou la colonisation. Ce sont des témoins exilés, des « perdants de naissance » (Aïssaoui 2020a, 226). De fait, leur identité porte en elle des fractures qui se sont dévoilées grâce à l'Autre. Et comme l'avait écrit Amine Maalouf dans son ouvrage *Les identités meurtrières* (Maalouf 1998, 29), le regard des autres les a libérés. Se reconstruire avec l'autre et en présence de l'autre comme l'ont fait les deux personnages principaux de ces textes consiste à partager une identité semblable, une expérience semblable, et se reconnaître dans l'autre.

3. L'évasion du camp

L'écriture de ces deux textes autobiographiques se déplace vers d'autres espaces. Elle marque la différence du temps et prend plus de distance. Dans cette perspective, les deux récits évoquent avec lucidité et ténacité le sentiment de rejet et de double exclusion dont sont victimes les deux narrateurs. D'une part, Mohammed Aïssaoui et Magyd Cherfi choisissent délibérément de lutter contre la stigmatisation, l'instabilité et l'insécurité de la société. D'autre part, ils dénoncent l'enfermement derrière des chaînes communautaires et/ou familiales qui freinent la volonté des enfants d'immigrés d'assimiler la culture de l'autre. Bien entendu, Kaleb et le Madge ont vécu dans les grandes concentrations HLM de banlieue. L'une parisienne et l'autre toulousaine. Une disposition qui place manifestement ces deux personnages dans un univers favorable à la formation de camps. La banlieue, écrit le sociologue Hugues Lagrange, ce sont des cités marquées par « la récurrence des émeutes urbaines, les accrochages quotidiens entre des jeunes et la police » (Lagrange 2013, 11), des regards distants entre communautés. C'est aussi un espace d'échange, un espace communautaire où se développe une vie en groupe. Tel que le rappelle le sociologue, « les générations de l'immigration maghrébine, nées en France [...] ont produit une culture fédérant [...] une manière d'être en groupe » (*ibid.*). Donc : une identité.

Pour Kaleb et le Madge, la vie dans la cité évolue pour ainsi dire en bande et est régie par des « codes » (*ibid.*). Parmi ces codes, figure également celui de la langue. Plus précisément, le langage populaire et argotique. En effet, si l'argot est perçu par certains auteurs comme « la langue de la misère » (Victor Hugo cité par Calvet et Djachy 2014), la langue « dépravée » (Albert Millaud, cité par Meïzoz 2001, 19) du fait qu'il constitue un signe « fruste et élémentaire » (Calvet et Djachy 2014) ; il n'en demeure pas moins, que ce moyen d'expression, très efficace, permet à Magyd Cherfi et Mohammed Aïssaoui, de rendre compte des réalités qu'ils désirent.

Ainsi, pour « affirmer la solidarité de leurs membres ou, plus exactement, la connivence des initiés » (François 1975, 5), les deux écrivains, dans leur écriture, utilisent, à des degrés divers, une langue ponctuée d'expressions familières, argotiques et/ou teintées, parfois de vulgarité.

- Va rayave tes morts.
- Mais j'ai faim !
- La faim de la serpette de ton grand-père qui meurt ! (Cherfi 2020a, 66).

Dans cet échange, on peut remarquer, que les phrases énoncées par les personnages sont argotiques et comportent quelques déformations de sens. Par « va rayave tes morts » par exemple, le narrateur lance en fait, un *va te faire foutre* à son interlocuteur. Alors que cette expression particulière est perçue dans la culture des ethnies telles que les Manouches, les Gitans, comme une insulte suprême, l'écrivain s'en sert pour révéler au lecteur son appartenance sociale. Quant à la deuxième expression, « la faim de la serpette », sa connotation ne s'éloigne pas de la première. Dans son texte, Magyd Cherfi use de mots argotiques pour créer des effets stylistiques, et montrer le milieu social qui le constitue. Bien plus, ce type de phrases, qu'il identifie, tantôt comme « des langues fracturées d'exil, des langues esquintées ou encore des langues d'urgence, sans patience » (*ibid.*, 66.), témoigne de sa proximité au groupe et la philosophie de vie partagée. Un autre niveau d'interprétation invite le lecteur à comprendre que l'auteur emploie une langue fracturée, colorée de sa pensée, parce que celle-ci fait partie du langage social-banlieusard employé entre amis, notamment entre fils d'immigrés, de la même « communauté sociale dans laquelle tout formalisme peut être atténué » (Calvet et Djachy 2014).

Chez Mohammed Aïssaoui, Business, l'interlocuteur de Kaled, a lui aussi recours à l'argot, comme l'indique cette phrase : « Bon voilà, j'ai un super plan à te proposer. On peut se faire pas mal de ferraille sans problème » (Aïssaoui 2020a, 38). Le mot argotique « ferraille », comme

d'autres qu'il utilise d'ailleurs : « thune », « oseille », « caillasse », « fraîche » et « frusquin » sont employés pour désigner l'argent. Confronté à la réalité de la rue, le lecteur comprend que l'écrivain introduit dans son récit, les mots de la rue dont la dimension se veut populaire.

En plus des expressions argotiques dont les sens peuvent être détournés, on souligne aussi des distorsions lexicales telles que « Pov'con » pour « pauvre con » ; une syntaxe châtiée « tou fréquente lou zarab en-corr ! » pour « tu fréquentes les arabes encore », et chargée d'apocopes comme « Mat' », « caf'conc' », « bénéf », « récré », « appart' ». Ces passages qui paraissent désinvoltes et spontanés, permettent aux auteurs de peindre, en réalité, le milieu social des fils d'immigrés. Le lieu de leur enracinement.

Or, l'admission des deux narrateurs au baccalauréat les déracine dudit milieu et de leur groupe d'enfance pour les exiler dans de beaux quartiers où le niveau de vie s'améliore de façon importante. L'idée de s'approprier le droit de s'individualiser est considérée par les proches comme une trahison condamnable, qui creuse un véritable fossé entre les fils d'immigrés ; attisant haine, colère et rejet :

Le faussé s'est creusé avec les autres [...] De même que je me fais de moins en moins à l'idée de les entendre dire que j'ai eu de la chance. [...] Est-ce si difficile pour eux de reconnaître un peu de mérite en moi ? J'ai surtout compris que, quand on sort de la galère, ce sont parfois vos proches qui vous en veulent le plus, quand ils ne vous tirent pas par les pieds pour vous ramener vers le fond (Aïssaoui 2020a, 40).

Dans la nuit qui avait suivi le concert, j'aurais volontiers laissé couler quelques larmes d'orphelin pour ce déni dont ils s'étaient parés en ce jour tout à ma gloire [...] Ils voulaient simplement ne pas être les témoins privilégiés de mon ascension [...] Non mais tu t'es vu sur scène ? Tu chantes pas, tu brailles, les vrais musiciens c'est tes potes, pas toi [...]. Je suis resté sans voix (Cherfi 2020a, 46-47).

Ces deux extraits marquent la rupture immédiate qui se produit entre les narrateurs et leurs amis après leur départ de la cité. Loin des cités et des

proches, Kaleb et le Madge voient leur travail dénigré et sévèrement critiqué. Si certains affichent leurs doutes sur les capacités de réussite de Kaleb, soutenant qu'il aurait eu de la chance – d'autres dénigrent les performances musicales du Madge : « tu ne chantes pas, tu brailles, les vrais musiciens se sont tes potes, pas toi ».

En d'autres termes, ces propos soulèvent la question de la double stigmatisation et l'exclusion programmée des fils d'immigrés lorsqu'ils s'accomplissent. Kaleb et le Madge sont respectivement discriminés pour avoir transgressé les codes anciens qui furent de suivre la même voie que leurs pères : celle de l'ouvrier « taiseux, besogneux, soumis » (Cherfi 2020a, 14). C'est bien en ces termes que le récit cherfien donne à lire que : « les Arabes sont les derniers représentants de la classe ouvrière, c'est eux qui sont au sous-sol » (*ibid.*, 61).

Les narrateurs des *Funambules* et de *La part du sarrasin* ressentent un « furieux sentiment d'injustice » (Boyer 2022), qui les pousse respectivement à se souvenir par exemple, pour l'un, des cinq années de dur labeur passées à l'université où ses cours conjuguèrent avec plusieurs heures de travail par jour, et « des jobs plus ou moins intéressants » (Aïssaoui 2020a, 39) ; et pour l'autre, son acharnement dans le travail avec son groupe de musique, parcourant des milliers de kilomètres et dormant à sept dans une Estafette² de pauvres.

Ce sentiment malveillant est d'autant plus prégnant que le lecteur découvre une condamnation qui se transforme en « dette ». C'est dire que l'attachement à la cité oblige ceux qui réussissent à faire preuve de solidarité. La phrase de Momo au Madge dévoile subtilement cette injonction :

² Nom propre. La Renault Estafette est un modèle de voiture, une fourgonnette construite d'octobre 1959 à 1980. L'auteur déclare au cours d'une interview rendre hommage à cette voiture mythique (Cherfi 2020b).

« N’oublie pas le quartier » (Cherfi 2020a, 205). De manière similaire, Bizness déclare à Kaleb dans le texte aïssaouien, « T’as réussi. T’as un appart’ à Paris. Tu dois nous aider » (Aïssaoui 2020a, 36). Chaque phrase porte les traces d’une dette qui s’érige en « loi de la cité » (*ibid.*, 40) et provoque un sentiment de culpabilité pour ceux qui parviennent à sortir de leur zone de confort et à s’extraire de la banlieue.

Magyd Cherfi et Mohammed Aïssaoui lèvent le voile sur l’ambiguïté des relations banlieusardes et mettent en évidence la stigmatisation des fils d’immigrés qui s’en sortent. Dans ces deux récits, l’écriture autobiographique marquée par un « Je », se présente comme un moyen de « mettre fin au silence » qui emprisonne les enfants d’immigrés, et de défier les plus réfractaires. Cette prise de parole rendue possible par l’accès à l’éducation et à l’instruction républicaine est un élément fondamental qui légitime et valide l’identité des fils d’immigrés dans la société française. Alors que plusieurs d’entre eux s’opposent à l’instruction française car convaincus que celle-ci continue à « fabriquer des débris de souffrance qui rendent complexe la cohabitation entre les deux pays » (Boyer 2022) ; les écrivains Magyd Cherfi et Mohammed Aïssaoui vont au-delà du cliché. Ils créent un va et vient entre ces deux champs opposés et reconnaissent la part privilégiée de l’un dans de l’autre.

En effet, au-delà d’une complexité identitaire reposant sur « un constat ethnique dont les préjugés politico-historiques sont toujours ressentis dans le présent » (*ibid.*), ces derniers expriment leur gratitude envers la France pour leur avoir offert une éducation solide et un sens critique. Grâce à elle, les deux auteurs ont su moderniser la mixité franco-algérienne en devenant une sorte de porte-parole des naufragés.

On a changé de pays ? Alors, j’adopterai celui qui m’a accueilli au plus profond de moi, avec sa langue, sa culture, jusqu’à ses contradictions même ; pour lui dire merci de m’avoir sauvé [...] L’école était une terre de tous les possibles. [...] On a beau lui cracher dessus, à cette vieille école républicaine,

la dénigrer, la charger de tous les maux, je dis que c'est elle qui m'a sauvé (Aïssaoui 2020a, 220).

Pour moi, la France, c'étaient aussi les chansons, des livres, des auteurs incroyables qui me construisaient un peu plus chaque jour et je crevais d'envie d'en être. La France me giflait mais dans le même temps, elle me serrait contre son cœur, elle m'allaitait de l'amour des gens (Cherfi 2020a, 27).

Plusieurs indices textuels révèlent que les interdits liés à l'instruction républicaine offrent un terrain propice à l'instabilité identitaire lorsqu'ils se présentent comme un obstacle au processus d'émancipation, comme le dévoile cet échange entre le Madge et son ami Patrick : « [...] ce mec a failli lui crever les yeux et tu sais pourquoi ? Non. Parce que, tiens-toi bien, elle lisait un livre » (*ibid.*, 73). D'après les deux narrateurs, c'est justement cette éducation républicaine mise en cause par certains des leurs, qui a permis leur visibilité et rendu possible leur existence. Kaleb et le Madge célèbrent ainsi majestueusement la langue et la culture française. Ils reconnaissent en elle un pouvoir ; celui de leur avoir offert plusieurs possibles, de leur avoir permis de mettre des mots sur leur expérience, d'écrire et décrire l'histoire selon leur temps et le regard qu'ils portent sur les événements passés et présents. Celui de l'espoir et de l'effacement des camps. Le narrateur des *Funambules* écrira de cette dernière : « c'est elle qui m'a sauvé » (*ibid.*, 220), quand celui de *La part du sarrasin* reconnaîtra que des auteurs incroyables le « construisaient un peu plus chaque jour » (*ibid.*, 313).

L'instruction est une arme de libération, celle qui permet non seulement de briser diverses formes d'enfermements en rompant avec la structure banlieusarde, mais aussi de se séparer de la meute, du camp et de la famille. Il fallait donc, selon Mohammed Aïssaoui, résister à cette école républicaine quel qu'en soit le prix pour asseoir son identité et sortir de l'invisibilité qui caractérisait les fils d'immigrés.

Pour conclure, dans son rapport restitué en 2021 à la présidence de la République française, intitulé la « Mémoire de la colonisation et de la

guerre d'Algérie » (Stora 2022, 1), l'historien spécialiste de l'Algérie, Benjamin Stora, énonçait des « préconisations pour avancer sur un chemin d'apaisement et de reconnaissance de toutes les mémoires » (*ibid.*, 2) ; et la littérature par la voix des écrivains fils d'immigrés fait entendre « les gémissements poussés par le monde » (Benestroff 2010, 39), des condamnés depuis la colonisation et la guerre d'Algérie. En effet, en recréant un socle de références culturelles et historiques communes, l'écriture aïssaouienne et cherfienne appelle « au réveil des consciences, réanime le sentiment d'appartenance » (Benestroff 2010, 44), aux sociétés française et algérienne et favorise la réparation. Si dans les plis des textes *Les funambules* et *La part du sarrasin* ressortent des blessures mémorielles, des cris de colère, des conflits continuels engendrés par l'histoire de la France et de l'Algérie, Mohammed Aïssaoui et Magyd Cherfi choisissent de surpasser les ruminations – signalant « l'urgence et la nécessité aujourd'hui de faire évoluer des mentalités restées figées depuis l'époque coloniale » (Boyer 2022), vers une autre façon de penser l'identité française et algérienne. Incarnant « les doubles présences des bi-appartenances » (Blanchard 2018, 107-108), les fils d'immigrés s'inscrivent dans une écriture résiliente où le cœur et l'esprit s'émancipent tout en transmettant le lien de l'histoire d'une génération à une autre, d'une terre à une autre, d'un quartier à un autre.

Bibliographie

Aïssaoui Mohammed 2010, *L'Affaire de l'esclave Furcy*, Gallimard, Paris.

Aïssaoui Mahommed 2020a, *Les Funambules*. Gallimard, Paris.

Aïssaoui Mohammed 2020b, Entretien dans « PostFace », émission littéraire présentée par Caroline Gutmann sur RCJ, <https://youtu.be/lgjXb7KMUu> [14/11/2023].

- Abel Olivier 2013, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli, un moment d'inquiétude*, dans François Dosse et Catherine Goldenstein (éd.), *Paul Ricœur : penser la mémoire*. Seuil, Paris.
- Allamand Carole 2018, *Le « Pacte » de Philippe Lejeune, ou l'autobiographie en théorie*. Honoré Champion, Paris.
- Bergounioux Pierre 2009, *Conférence de Pierre Bergounioux*. « Les Actes de Lecture – L'exercice de la Raison graphique », 17, 70-79, https://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL107/AL107p070.pdf [14/11/2023].
- Blanchard Emmanuel 2018, *Histoire de l'immigration algérienne en France*. La Découverte, Paris.
- Benestroff Corinne 2010, *L'écriture ou la vie, une écriture résiliente*. « Littérature », 3, 159, 39-52, <http://www.cairn.info/revue-litterature-2010-3-page-39.htm> [14/11/2023].
- Boyer Barbara 2022, *L'identité féminine au croisement des cultures et des générations dans Entre-deux Je : Algérienne ? Française ? Comment choisir... de Souâd Belbaddad*. « Alternative francophone », 3, 1, 93-106, <https://id.erudit.org/iderudit/1094438ar> [14/11/2023].
- Calvet Jean-Louis et Djachy Ketevan 2014, *L'argot dans le roman de Robert Merle*. « Derrière la vitre », <https://www.researchgate.net/publication/28500413> [14/11/2023].
- Cherfi Magyd 2016, *Ma part de Gaulois*. Actes Sud, Paris.
- Cherfi Magyd 2020a, *La part du sarrasin*. Actes Sud, Paris.
- Cherfi Magyd 2020b, Entretien dans l'émission « Book Club » présentée par Philippe Robichon sur Beur FM, <https://www.youtube.com/watch?v=WUqkuXNNFYo> [14/11/2023].

- Charef Mehdi 2007, *La trempe*. Actes Sud, Arles.
- Charef Mehdi 2023, *La cité de mon père*. Pocket, Paris.
- Faltoni Enrica Maria 2022, *Témoins de témoins : le témoignage indirect dans Vie de ma voisine de Geneviève Brisac*. « Voix plurielles », 19, 1, 77-88.
- Hajjat Abdellali 2005, *Immigration postcoloniale et mémoire*. L'Harmattan, Paris.
- Khadra Yasmina 2012, *Je suis hanté par l'Algérie*. Entretien dans l'émission « L'invité » présentée par Patrick Simonin sur tv5monde, https://www.youtube.com/watch?v=WnnP6_L9GHA [14/11/2023].
- Lagrange Hugues 2013, *En terre étrangère. Vies d'immigrés du Sabel en Ile-de-France*. Seuil, Paris.
- Lejeune Philippe 1980, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Editions du Seuil, "Poétique", Paris.
- Lenoir Frédéric et Anvar Leili 2016, *Voix d'espérances : Karima Berger, Sylvie Germain, Stéphane Hessel, Magda Hollander-Lafon, Salab Stétié, Jean Vannier*. Albin Michel, Paris.
- Maalouf Amin 1998, *Les identités meurtrières*. Grasset, Paris.
- Meïzoz Jérôme 2001, *L'âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistiques et pédagogues en débat*. Droz, Genève.
- Sidri Samira 2022, *Postures de l'immigré et représailles littéraires dans Le thé au Harem d'Archi Ahmed de Mehdi Charef*. « Voix plurielles », 19, 3, 491-507.
- Soukehal Rabah 2003, *Le roman algérien de langue française (1950-1990)*. Editions PubliSud, Paris.

- Stora Benjamin 2022, *Rapport sur la mémoire de la colonisation et de la guerre d'Algérie*, <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2022/10/17/memoire-de-la-colonisation-et-de-la-guerre-dalgerie> [14/11/2023].
- Van der Klei Alice, *S'autoriser le pouvoir d'écrire*. « Posture », 28, 2018, http://postures.aegir.nt2.uqam.ca/sites/postures.aegir.nt2.uqam.ca/files/preface_28.pdf [14/11/2023].
- Wei Keling 2001, *Le premier homme. Autobiographie algérienne d'Albert Camus*. « Études Littéraires », 33, 3, 125-135.
- Wei Keling 2016, *Écrire vers l'Algérie : Camus, Cixous, Derrida*. « Études françaises », 52, 1, 147-163.



SCHEDE, RECENSIONI E SEGNALAZIONI

Voce fuori campo: Dubravka Ugrešić (1949-2023)

Sinan Gudžević

Sottoponendosi all'eutanasia in un ospedale olandese, il 17 marzo di quest'anno moriva Dubravka Ugrešić. Nei due articoli che seguono, originariamente pubblicati a maggio nella rubrica del settimanale Novosti a cura dello scrittore e giornalista Sinan Gudžević, vengono descritte, riportando le parole del fratello, le ultime ore della vita della scrittrice, nonché la sua decisione di donare il proprio archivio privato al Museo Allard Pierson di Amsterdam, come possiamo leggere nelle parole stesse dell'autrice. Le voci di Dubravka Ugrešić, di suo fratello e di Gudžević si incrociano per ricordarci una figura di grande umanità che ha rivendicato il diritto alla propria libertà e la fedeltà ai principi in cui credeva fino alla fine. Negli anni Novanta Ugrešić scelse l'esilio e la precarietà proprio per evitare di allinearsi con le politiche nazionaliste croate che erano andate dilagando nel neonato paese in seguito alla dissoluzione della Jugoslavia. Dalla fine degli anni Novanta pubblicò alcuni dei suoi lavori più importanti nella lingua del paese che l'aveva accolta con generosità. Nei suoi saggi, romanzi e racconti quali Il museo della resa incondizionata (1997), Il ministero del dolore (2004), La cultura della menzogna (1996), Vietato leggere (2001) possiamo leggere quello che per lei e per un'intera generazione di esiliati ex jugoslavi significò la fine di un paese, lo smembrarsi della sua cultura e della sua lingua. Ugrešić conservò sempre un punto di vista personale e libero da vincoli su ogni tema affrontato. Ne è un esempio la riflessione sulla scrittura in La volpe (2022), crocevia tra saggistica e fiction in cui la voce narrante, la "volpe", totem di tutti gli scrittori, ci porta a scoprire la mobilità del confine tra realtà e illusione, narrazione e invenzione e, se vogliamo, tra vita e morte.

Nei piccoli gesti delle ultime ore della sua vita, che grazie alla testimonianza del fratello possiamo leggere con dovizia di dettagli nel primo dei due articoli pubblicati da Gudžević, riconosciamo la fedeltà di Dubravka Ugrešić a sé stessa e alle sue scelte

Sinan Gudžević, *Voce fuori campo: Dubravka Ugrešić (1949-2023)*, traduzione e cura di Neval Berber, «NuBE», 4 (2023), pp. 389-399.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1463> ISSN: 2724-4202

personali. La decisione di sottoporsi all'eutanasia nel paese dove questa pratica è legalizzata, corona, in ultima istanza, questa rivendicazione.

«Voce fuori campo» fu il titolo che scelsi per presentare nel 2011 Dubravka Ugrešić al pubblico veneziano nel contesto del Festival di letteratura Incroci di civiltà. Ritengo ancora oggi questa espressione cinematografica valida per parlare di quello che sono state la sua vita e la sua opera, e di come si siano intrecciate l'una con l'altra per lasciarci un capitolo di letteratura unico nel suo genere.

La malattia e la morte di Dubravka¹

Guarda, Sinan, le cose stanno così. Ho qualche foto con Dubravka, anche se la maggior parte sono rimaste da lei. Era straordinaria nella sua dedizione alla fotografia. Adesso si trovano tutte ad Amsterdam, e là rimarranno finché non risolviamo tutta la faccenda attorno all'appartamento, e ai libri.

Dubravka era in cura presso l'Istituto oncologico dell'Ospedale nazionale *Antoni van Leeuwenhoek* ad Amsterdam. Lì veniva curata, sottoposta alla terapia, alla radioterapia Gamma knife, e lì è anche morta. Più volte ho fatto visita a Dubravka ad Amsterdam, mi fermavo un mese o due. Ero con lei anche quando, il 16 dicembre dello scorso anno, ha avuto un attacco epilettico. I tumori al cervello provocano attacchi epilettici. Quell'attacco era stato forte e fu un bene che mi trovassi lì con lei. È successo nel suo appartamento, ed ero l'unico al suo fianco. Anche se non sono un medico, so come bisogna comportarsi quando ciò succede a una persona malata. Lo so, perché ho esperienza. Mia moglie è morta in seguito a un glioblastoma, quindi l'ho imparato. Anche mia madre è morta nel momento in cui il tumore si era esteso al cervello. In generale, nella

¹ Testo pubblicato il 02.05.2023 sul settimanale *Novosti* nella rubrica di Sinan Gudžević: <https://www.portalnovosti.com/dubravkina-bolest-i-smrt>.

nostra famiglia ristretta ci sono stati molti casi di carcinoma: mio padre è morto molto giovane, all'età di 49 anni, di cancro al colon, mia madre di cancro al seno, e mia moglie di cancro al cervello. La mamma e Dubravka se ne sono andate a causa della stessa malattia, solo che Dubravka era dieci anni più giovane. Mia moglie era la più giovane, è morta all'età di soli 45 anni.

A Dubravka è stato diagnosticato il cancro a fine estate del 2017. A Zagabria, presso l'Istituto oncologico. Si è proceduto con un intervento radicale e, tutto sommato, in un primo momento sembrava che fosse guarita. Nell'estate del 2018, durante una visita di controllo ad Amsterdam, si rilevò che la malattia si era estesa alle ossa. Ciononostante, tutto era stato portato sotto controllo tramite l'assunzione orale di citostatici e Dubravka stava abbastanza bene.

Aveva un'energia lavorativa incredibile. Lavorava persino nei giorni in cui il tumore si era esteso al cervello. Dormiva un po', una mezz'ora o un'ora, e poi ritornava alla scrivania. Guarda questa fotografia, era il suo compleanno dell'anno scorso, siamo ad Amsterdam, nel suo appartamento. Quello che porta sulla bocca, che tu chiami "la museruola per streghe", è stato fatto da Maja Vodopivec e me con la scritta "Happy Birthday, Dubravka". Puoi vedere che ha un buon aspetto e che nulla lasciava presagire ciò che sarebbe accaduto undici mesi più tardi. Non si può intuire dalla fotografia, ma noi sapevamo che la malattia stava avanzando. Lo sapeva anche lei, naturalmente. Però non voleva che ciò venisse divulgato. Non voleva che la gente, per questo motivo, cambiasse atteggiamento nei suoi confronti. Non voleva nemmeno che i miei figli stessero in pensiero. Lo sapevamo solo noi tre.

Guarda questa fotografia, del 16 marzo di quest'anno. Un giorno prima della sua morte. Mia figlia Korina ha passato la notte con lei, nella sua stanza d'ospedale. Voleva trascorrere quella notte con la zia. Il giorno dopo sua zia ha lasciato questo mondo.

Questo breve video è stato girato verso mezzogiorno, venerdì 17 marzo. Il ragazzo che suona la chitarra è Esmir Majdanac, di Banja Luka, lo aveva invitato Lidija Zelović, un'amica di Dubravka. Abbiamo cantato, la prima canzone era *Dance Me to the End of Love* di Leonard Cohen, poi *Mezzanotte a Mosca*, quindi *Jutros mi je ruža procvjetala* e ancora qualche altra, e infine *Bella ciao*. Per tutto il tempo erano presenti anche le due migliori amiche di Dubravka, Maja Vodopivec e Angela Dekker. C'era anche dello champagne. Dubravka non amava le bevande alcoliche, ma un po' di champagne le andava.

Quella dell'eutanasia è una storia strana. La prima idea al riguardo era emersa ancora nel 2013. Aveva detto: ascoltatevi, se mi ammalò irreversibilmente, vorrei che nessuno debba soffrire per colpa mia. Voleva che i due testimoni a riguardo fossimo la scrittrice e giornalista Angela Dekker ed io. Dopo tre anni, voleva che i testimoni di questo suo desiderio fossero Angela Dekker e Maja Vodopivec. In generale, l'opzione della morte volontaria le era familiare. Non il suicidio, quello proprio no, ma quando si arriva allo stadio terminale, è preferibile chiudere con dignità laddove non abbia più senso prolungare la vita. Ciò era stato, per così dire, facilitato dal fatto che dal 2004 lei aveva la cittadinanza olandese, e solo i cittadini olandesi possono sottoporsi all'eutanasia. Per il resto, Dubravka era una paziente molto disciplinata e seguiva nel modo più assoluto le indicazioni e i consigli dei suoi medici. E sopportava stoicamente tutte le terapie a cui era sottoposta, senza mai lamentarsi.

Ad Amsterdam, Dubravka aveva amici fidatissimi. La prima persona è sicuramente Maja Vodopivec, originaria delle nostre parti, e professoressa di storia asiatica presso l'Università di Laida con sede all'Aia. Maja è di Sarajevo, e si sono conosciute quando un libro di Dubravka era stato pubblicato in Giappone. Poi Lidija Zelović, una bosniaca a tutto tondo, regista e autrice del film documentario *My friends*, che Dubravka amava

molto. Tutti gli altri amici sono olandesi: nella foto c'è Dora Lettinga, la madre dell'editrice di Dubravka per i Paesi Bassi, Elik.

L'ultimo giorno di vita di Dubravka ci siamo riuniti nella sua stanza tra le dieci e le undici e mezza della mattina. Gli amici più intimi di Dubravka, io e i miei figli Korina e Nikola, poi Lidija, Maja, Angela e suo marito Thomas, Dora, Mariette e Jaap. Ad un certo punto, qualcuno ricorda come non tanto tempo fa Sarah Chalfant, direttrice dell'Agenzia letteraria Wylie, ha fatto sapere che in Cina avrebbero pubblicato otto libri di Dubravka! Scherziamo un po', persino ridiamo quando qualcuno dice che il numero delle copie stampate in cinese supererà di gran lunga la tiratura di tutte le altre. E la sera precedente Dubravka, durante la cena cinese che abbiamo ordinato in ospedale, aveva esclamato: "Viva i cinesi!" L'ultimo giorno le ha fatto visita anche Arnon Grunberg, oggi forse la star letteraria più importante dei Paesi Bassi, per congedarsi da lei. Ha brindato anche con lui. Maja ha ordinato due bottiglie di champagne, una torta e il sushi. Tutto era molto singolare, dignitoso e triste. *Singolare*, anche per il fatto che non conoscevo nessuno che abbia posto fine alla sua vita con l'eutanasia. Adesso sì che la conosco: mia sorella Dubravka Ugrešić.

Alle dodici e mezza è arrivata Nikè Büller, l'oncologa di Dubravka. Aveva curato Dubravka negli ultimi anni. Amava i suoi libri ed erano molto intime. Lei ha testimoniato in quanto medico che Dubravka di sua volontà e di sua iniziativa, e in piena facoltà d'intendere, ha chiesto di essere sottoposta all'eutanasia. L'infermiera ha iniettato l'infusione a Dubravka verso le dodici e mezza, e in quel momento eravamo ancora tutti quanti raccolti attorno a lei e cantavamo con Esmir. L'infusione fluiva attraverso una cannula nel braccio, ed è durata una quarantina di minuti. Poco prima delle 14, la dottoressa Büller è entrata nella stanza di Dubravka, e ha chiesto che tutti, eccetto tre persone, abbandonassero la stanza. Quelle tre persone eravamo i testimoni: Maja Vodopivec, Angela Dekker e io. Le ha chiesto se era ancora certa della sua decisione.

Dubravka ha confermato, mentre la dottoressa le ha detto che avevano parlato a lungo di questa circostanza e che lei era d'accordo con Dubravka che era arrivato il momento. Poi, alle 13 e 55, è seguita attraverso quella stessa cannula un'iniezione per l'addormentamento profondo. Si raggiunge un sonno profondo entro i primi due minuti e spesso i pazienti muoiono già in seguito a questa iniezione. Poi segue l'iniezione per il rilassamento di tutti i muscoli, come anche del muscolo cardiaco. Dubravka è morta già in seguito all'iniezione per il sonno profondo.

Tutto questo è successo nella stanza di quell'ospedale pubblico nazionale, che è uno dei migliori centri al mondo per la cura delle malattie oncologiche, in particolare del cancro al seno. Dubravka era stata ricoverata in quell'ospedale una settimana prima. Perché i suoi disturbi erano sempre più gravi, la perdita di vista prima a un occhio e poi all'altro, e doveva essere ospedalizzata. Altrimenti, l'eccellente dottoressa Büller le aveva consigliato diverse volte: "Dubravka, per lei la cosa migliore sarebbe un qualche ospizio, lì del personale competente si prenderà cura di lei, e possono venirla a trovare parenti e amici." Dubravka non ne voleva sapere! No!, e rispose che mentre era ancora in vita avrebbe scritto altri due romanzi, e che per il suo settantaquattresimo compleanno ancora avremmo bevuto dello champagne. Le sue fidatissime amiche avevano quindi creato un gruppo che l'aiutava: Maja, Lidija, Angela, Elik, Dora e una georgiana di nome Lejla. Io allora non mi trovavo ad Amsterdam, e si prendevano cura di lei le amiche che ti ho menzionato. Dubravka aveva diritto alle visite e alla cura domiciliare quotidiana. Ma a lei questo non andava bene, la disturbava più di quanto l'aiutasse. Quasi fino alla fine, Dubravka viveva e lavorava da sola. A metà febbraio le sue condizioni erano peggiorate e, tramite la sua casa editrice, le è stato trovato un posto in un ospizio esclusivo nel centro di Amsterdam. Quell'ospizio era ottimo, Dubravka aveva ricevuto una stanza grande con giardino. Di solito vengono ospitati solo quattro pazienti, e sono assistiti da sessanta volontari,

naturalmente non tutti nello stesso momento. Dubravka è stata là poco più di due settimane e poi è ritornata a casa. “Quella è una prigione, non voglio stare in una prigione”, ha detto. Non riusciva ad abituarsi al regime dell’ospizio e aveva deciso di morire a casa sua, oppure in ospedale. In seguito si erano prese cura di lei alcune sue care amiche. Si davano il cambio. Maja veniva dall’Aia, poi veniva Angela, Lidija, rimanevano quando una mezza giornata, quando una intera. Qualche volta passavano la notte da lei. Tutto ciò è durato una quindicina di giorni, fino al 10 marzo, fino al secondo attacco epilettico. Dopodiché è stata ricoverata, e in ospedale è rimasta fino alla fine. Comunque, aveva in precedenza concordato di entrare in ospedale il 13 marzo e di aspettare l’eutanasia.

Alle due e mezza del 17 marzo abbiamo detto a Petar Milat di diffondere la notizia. Petar non poteva essere con noi in quei giorni, perché doveva stare con la madre malata a Curzola, ma Maja l’ha chiamato per WhatsApp e per mezzo della videocamera è rimasto in collegamento con noi per un po’ di tempo.

Nel testamento, mia sorella ha espresso il desiderio di essere cremata, e che le sue ceneri venissero disperse per i canali di Amsterdam. Il testamento era stato depositato dal notaio Meijer, e lì era stato annotato tutto quello che lei desiderava, ed è quanto verrà esaudito. L’urna non è ancora pronta, in Olanda questo processo dura più di un mese. Lunedì mi recherò a Samobor, affinché la nostra eccezionale scalpellina Jelena Lucić scolpisca la lapide di granito nero che poserò nel nostro cimitero di Mirogoj. Verranno scolpite solo lettere e numeri: Dubravka Ugrešić 1949-2023.

L'archivio di Dubravka Ugrešić²

Il giorno in cui è mancata Dubravka Ugrešić, il 17 marzo 2023, è stata fondata, secondo le sue volontà, la fondazione che porta il suo nome. La sede della fondazione è Amsterdam. Il consiglio d'amministrazione ha cinque membri; nel testo del testamento i loro nomi sono elencati secondo quest'ordine: Chad P. Post, l'editore di Rochester, Petar Milat, l'editore di Zagabria, Sarah Chalfant, l'agente letteraria di Londra, Zlatan Delić, docente universitario di Berlino e Maja Vodopivec, professoressa all'Università di Laida. Tutti questi membri sono state persone di fiducia della scrittrice, li ha nominati lei stessa.

Grazie alla gentilezza della Fondazione, ho ricevuto il permesso di pubblicare la dichiarazione di Dubravka Ugrešić rispetto alla decisione di donare il suo archivio al Museo Allard Pierson ad Amsterdam, solitamente il luogo dove vengono conservate le raccolte speciali dell'Università di Amsterdam. Questa dichiarazione è stata scritta in inglese a gennaio del 2023. Sulla pagina web del museo viene dichiarato che l'archivio possiede oggetti e raccolte più diversi. La raccolta museale di manoscritti possiede molto più di "veri e propri" manoscritti: disegni, fotografie, medaglie, calamai, ciocche di capelli e maschere *post mortem*. Anche la letteratura moderna occupa parecchio spazio nel Museo Allard Pierson, anche perché la "modernità" per questa istituzione inizia già attorno al 1800. Il museo dispone di un fondo molto grande di lettere (se ne trovano più di 600.000). Ci si aspetta che questo fondo aumenti a partire dalle lettere che Dubravka Ugrešić ha scritto e ricevuto. Nel suo archivio ci sono molte fotografie, molti articoli di giornale, interviste. Naturalmente, troviamo anche tutte le traduzioni dei suoi romanzi, come anche vari saggi e racconti pubblicati in

² Testo pubblicato il 09.05.2023 sul settimanale *Novosti*, nella rubrica di Sinan Gudžević: <https://www.portalnovosti.com/arhiv-dubravke-ugresic>.

molte riviste. Questa è la dichiarazione di Dubravka Ugrešić rispetto alla donazione del suo archivio:

Ho deciso di donare il mio archivio al Museo Allard Pierson (per il Living Archive Project). Sono cittadina olandese e abito ad Amsterdam dal 1996. Ho passato un anno accademico (1996/97) ad Amsterdam come borsista dell'Istituto olandese per le Scienze Umanistiche e Sociali (NLAS, Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences). Nell'autunno del 1999 ho ricevuto una borsa di studio breve dalla Fondazione Felix Meritis. Una parte della comunità letteraria olandese potrebbe considerare il mio "gesto" archivista inadeguato, perché io non scrivo in olandese (quindi non sono una scrittrice olandese). Però, l'idea tradizionale dell'appartenenza (basata il più delle volte sulla cittadinanza dell'autore, oppure sull'appartenenza etnica) sta cambiando. Molti scrittori odierni non vivono nei propri "paesi" o nelle proprie "patrie". Inoltre, il concetto di casa e conseguentemente di patria è cambiato. La casa non è più la casa, l'esilio non è più l'esilio, molti di noi sono diventati "migranti" o "migranti potenziali". Questa nuova costellazione dovrebbe promuovere la nuova articolazione e la reinterpretazione dei ruoli e la direzione di molte "istituzioni" letterarie nazionali e internazionali. Per esempio, a chi appartiene la scrittrice Jhumpa Lahiri, indiana nata a Londra, cittadina degli Stati Uniti d'America, che recentemente ha deciso di scrivere in italiano? Quale istituzione "archivistica" riceverà il suo archivio in regalo, oppure lo acquisterà (come è prassi negli USA): indiana? inglese? americana? O italiana?

Inaugurando il nuovo progetto Living Archive, il Museo Allard Pierson supporta e arricchisce il concetto contemporaneo di cultura globale. Con i propri sforzi volti a sottolineare i cambiamenti della prassi archivistica tradizionale, il Museo Allard Pierson potrebbe rivelare e articolare le grandi contraddizioni per quel che riguarda l'attuale "status della letteratura". I nuovi archivi potrebbero salvare dall'oblio non solo gli scrittori nazionali, cosa che risulterebbe semplice, ma anche enfatizzare la complessità delle costellazioni e delle prassi letterarie moderne. D'altra parte, la mia donazione al Museo Allard Pierson si spiega quasi da sola. Forse io vedo la nuova interpretazione

dell'archivio come un supporto ausiliare all'approccio biografico per lo studio della letteratura (quell'approccio è stato abbandonato da tempo), però oggi, in un'epoca di "febbre archivistica", l'archivio può salvare la letteratura da tutte le possibili invenzioni e manipolazioni.

La mia biografia consiste di esperienze provenienti da varie cerchie culturali: russa (dovuta ai miei interessi accademici per la letteratura russa), jugoslava (un'esperienza unica dello scrivere in una lingua che in un modo violento è stata spezzata in quattro lingue, e ancora in quattro letterature: croata, bosniaca, serba e montenegrina), infine l'esperienza balcanica, europea e americana. Oggi la mia "vita" da scrittrice potrebbe essere considerata uno svantaggio, e già domani un vantaggio. Sembra che la cultura odierna sia "migrazionale". Io sono un'autrice "auto-esiliata" che vive in un mondo globalizzato.

Ho lasciato Zagabria nel 1993, ancora ai tempi della guerra nella ex Jugoslavia. Per vent'anni, presso l'Istituto di letteratura della Facoltà di filosofia a Zagabria, ho lavorato al progetto "Glossario dell'avanguardia russa". Tra gli studiosi che lavoravano al progetto c'era anche Jan van der Erg, all'epoca titolare della Cattedra di Lingue e letterature slave. Il prof. Jan van der Eng, e con lui Willem Weststeijn e Eric de Haardom, furono i miei primi contatti nella comunità scientifica olandese. Molti lavori scientifici scritti per il "Glossario dell'avanguardia russa" erano stati pubblicati sulla rivista Russian Literature, una delle riviste accademiche più prestigiose per la letteratura russa in Europa occidentale. A tradurre i miei primi libri in olandese è stato Tom Eekman, professore che per la maggior parte della sua vita accademica è stato direttore del prestigioso Dipartimento di Lingue e Letterature Slave presso l'Università californiana di Los Angeles (UCLA).

I miei libri sono arrivati ad Amsterdam molto prima di me. La scena letteraria olandese mi ha accettato calorosamente ancor prima della mia decisione di trasferirmi ad Amsterdam e di diventare cittadina olandese. Avevo redattori eccellenti, e li ho ancora: ho scritto per le grandi testate olandesi, come per esempio NRC Handelsblad. Mentre ero visiting professor presso la Wesleyan University, Reinjan Mulder mi ha invitata a scrivere una rubrica sulla mia vita in America. Questi interventi sono stati

successivamente pubblicati con il titolo Il funzionario americano. Avevo una rubrica anche sulla Vrij Nederland. Molti saggi dalla Vrij Nederland sono stati pubblicati nel libro Vietato leggere. La città di Amsterdam è “il personaggio letterario principale” nel mio romanzo Il ministero del dolore e nel mio saggio Amsterdam.

È importante sottolineare che il mio romanzo Museo della resa incondizionata è stato pubblicato prima in olandese, tradotto da Roela Schuyta. Solo cinque anni più tardi questo romanzo è stato pubblicato nella lingua in cui era stato scritto, in croato (croato, serbo, bosniaco). Il mio libro di saggi La cultura della menzogna è uscito prima in olandese, e solo un anno dopo in croato.

Vorrei solo aggiungere che la mia donazione al Museo Allard Pierson rappresenta un gesto di gratitudine per il Verzetsprijs van de Stichting Kunstenaarsverzet (Premio Artisti resistenti), che mi è stato assegnato nel 1997 dalla Fondazione Kunstenaarsvet.

Traduzione e cura di Neval Berber

Opere di Dubravka Ugrešić in traduzione italiana:

Il museo della resa incondizionata, tr. it. Lara Cerruti. Bompiani, Milano 2023 (2002).

Vietato leggere, tr. it. Milena Djoković. Nottetempo, Roma 2005.

Il ministero del dolore, tr. it. Lara Cerruti. Garzanti, Milano 2007.

Baba Jaga ha fatto l'nuovo, tr. it. Milena Djoković. Nottetempo, Roma 2011.

Cultura karaoke, tr. it. Olja Perišić Arsić e Silvia Minetti. Nottetempo, Roma 2014.

Europa in seppia, tr. it. Olja Perišić e Silvia Minetti. Nottetempo, Roma 2016.

La volpe, tr. it. Olja Perišić. La nave di Teseo, Milano 2022.

Dirk Michael Hennrich, Paulo Reyes e Artur Rozestraten (eds.), *Thinking Landscapes*, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.¹

Il volume collettaneo open-source *Thinking Landscape*, edito per la Facoltà di Architettura e Urbanistica della Università di São Paulo da Dirk Michael Hennrich, Paulo Reyes e Artur Rozestraten, propone un'interessante riflessione collettiva sullo stato attuale degli studi sul paesaggio. Due aspetti in particolare appaiono delineare l'insorgere di una nuova *wave*. Il primo, di rilevanza epistemologica, è una matura consapevolezza della natura transdisciplinare di questo oggetto di studio: dall'arte alla letteratura, dalla psicologia alla l'architettura, dall'estetica alla politica. A questo riguardo, di fronte all'evoluzione della riflessione contemporanea sul paesaggio, alla sua diffusione in differenti branche del sapere e alla sua crescente complessità intrinseca, il volume rivendica fin dal titolo la dimensione propriamente filosofica di questo campo di studi – i saggi raccolti nelle tre sezioni del libro provengono, per l'appunto, dalla prima *International Conference of Philosophy of Landscape*, tenutasi presso l'Università di Lisbona nel 2019. La seconda peculiarità, che accumuna i diversi contributi, è il fatto di confrontarsi con la categoria concettuale dell'Antropocene: *Pensar a Paisagem no Antropoceno* era il titolo della conferenza appena ricordata. Origina da questo serrato confronto il taglio engagé delle riflessioni proposte nel volume, il quale si accompagna a una stringente riconsiderazione dei fondamenti stessi degli studi del paesaggio. Si tratta di un'apertura per certi versi necessaria e intrapresa con coraggiosa lucidità: l'inversione del rapporto cultura-natura

¹ <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/974/889/3255> [15/07/2023].

Giovanni Vito Distefano, Recensione di Dirk Michael Hennrich, Paulo Reyes e Artur Rozestraten (eds.), *Thinking Landscapes*, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023, «NuBE», 4 (2023), pp. 401-404.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1428> ISSN: 2724-4202

che caratterizza l'Antropocene, con il definitivo prevalere dell'elemento umano nel trasformare e riplasmare a fondo quello originario, comporta infatti un'evoluzione drastica della stessa *raison d'être* del concetto stesso di paesaggio, quale istanza di percezione e concettualizzazione del posizionarsi dell'uomo entro l'ambiente.

Nel contributo d'apertura, Luca Vargiu discute le implicazioni che si ripercuotono sulla filosofia del paesaggio dalla messa in discussione del concetto di bellezza nell'ambito di un'estetica contemporanea non più identificabile come filosofia del bello, ma ripensata in chiave esperienziale come filosofia della percezione.

Del rapporto tra percezione e rappresentazione – *Perception and Engagement* è il titolo della prima sezione – si occupa, a seguire, Bodo Rott, nella sua triplice veste di artista, studioso e insegnante. Il suo saggio mostra la permanenza nel linguaggio pittorico contemporaneo dell'immagine “fotografica”, basata sul dominio della visione foveale sancito storicamente dalle leggi rinascimentali della prospettiva.

L'intento di una argomentata messa in discussione della concezione di paesaggio storicamente invalsa in Occidente accomuna i primi due saggi a quello che Paulo Borges dedica alla riflessione del filosofo François Jullien. Nell'ambito della fertile esplorazione del pensiero cinese condotta da Jullien, il saggio individua i presupposti di una concezione del paesaggio alternativa a quella connaturata al pensiero europeo, che operando per separazione istituisce un soggetto (egemonico) e un oggetto (reificato) dello sguardo paesaggistico.

Conclude la prima sezione Maike Melles, con un contributo che raccoglie alcune delle istanze teorico-metodologiche proposte dagli approcci “relazionali” al paesaggio, quali la *more-than-human theory* e la *dwelling perspective*, per porle sul banco di prova della sua concreta ricerca antropologica sul campo della *dehesa* iberica.

Una ricerca antropologica di campo è alla base anche del lavoro di Michele Bandiera e Enrico Milazzo con cui si apre la seconda sezione del

libro, intitolata *Sensitivity and Affection*. I due studiosi ricostruiscono il vasto complesso di fattori – storici, mitologici, ambientali, umani e non – coinvolti nella costituzione del paesaggio degli oliveti tipici della Puglia, nel momento drammatico della crisi, non solo ecologica ed economica ma anche culturale ed epistemologica, determinata dalla recente epidemia di Xylella.

Nel contributo seguente, le nozioni estetologiche di godimento e di “atmosfera” – nel senso di ente “semi-oggettivo” in cui consiste il contenuto di una percezione estetica – vengono assunte da Arthur Cabral per dimostrare l’interesse propriamente paesaggistico che rivestono gli spazi interstiziali dei grandi centri urbani. Gli ultimi due contributi della sezione sono invece portatori della voce della psicologia al coro interdisciplinare del volume. Sandra Ribeiro traccia una suggestiva correlazione tra i concetti di *psyche* e paesaggio, mentre Ligia Aranha e Pedro Cavalho indagano, ponendosi nella prospettiva della psicologia archetipica di Hillman, il ruolo dell’immaginazione nella creazione dei paesaggi urbani, con particolare riferimento alla città di São Paulo.

La terza sezione del volume (*Representation and Designing*) raccoglie i contributi di studiosi provenienti dall’ambito disciplinare dell’architettura. Per primo, Vladimir Bartolini discute gli apporti della filosofia e persino della mitologia – da Lyotard a Hillmann a Levi Strauss – in grado di favorire una didattica e una pratica della progettazione paesaggistica consapevoli della complessità dei processi in gioco e avulse da ogni riduzionismo tecnicista. Nel saggio successivo, Paulo Reyes passa in rassegna alcune fondamentali riflessioni moderne sul paesaggio, per approdare a una rivendicazione dell’irrinunciabile dimensione etica inerente al concetto, specie nel contesto contemporaneo segnato dagli effetti di una paradossale, eppure concretissima, capacità deumanizzante dell’agire umano.

Seguono due contributi accomunati dal fatto di offrire l’indagine paesaggistica di luoghi metropolitani caratterizzati da fenomeni di marginaliz-

zazione e ineguaglianza socio-economica. Artur Rozestraten e Diego Pereira sviluppano una comparazione tra le immagini degli «unequal landscapes» di São Paulo e di Lyon. Alessandro Matta sintetizza i risultati di un ampio e articolato studio sugli slum dell'America Latina, nel quale, dopo aver illustrato il significato attuale e il profilo dello sviluppo storico di questa forma di insediamento urbano, pone in risalto la dialettica tra auto-costruzione e progettazione che la attraversa.

Torna a occuparsi di architettura del paesaggio Susana Lima, il cui saggio illustra il contributo teorico e progettistico del maestro della scuola di Porto Fernando Távora (1923-2005) nello sviluppo di una proposta architettonica orientata verso l'integrazione con l'ambiente e il paesaggio.

Infine, conclude il volume Victor Maitino, con un esempio ben documentato e convincente di progettazione paesaggistica incentrata sull'obiettivo, ambiziosamente paradossale, di preservare le specificità proprie di uno spazio abbandonato (*délaisé*) della città di São Paulo, pur nella circostanza della sua trasformazione in uno spazio pubblico.

Thinking Landscape propone una valida panoramica sugli studi del paesaggio, attenta a cogliere la varietà degli apporti disciplinari e a rappresentare il senso di una comune combattività, sia nel far fronte alle esigenze dell'oggi, spesso drammatiche, sia nel proporre, internamente alla disciplina stessa, radicali innovazioni concettuali e paradigmatiche. Emerge nel complesso, com'è forse inevitabile in opere collettanee di questa portata, qualche disparità nella tenuta dei singoli contributi, non tutti parimenti convincenti. Ciò depone tuttavia a testimonianza della vivacità di questo campo di studi e non compromette la rivendicazione più importante del volume, che è quella di avanzare un'ambiziosa presa di posizione collettiva nella rivendicazione delle speciali prerogative e della profondità filosofica degli studi sul paesaggio.

Giovanni Vito Distefano
(Università di Cagliari)



MATERIALI

Gute Menschen

Brave persone

Jürgen Halter

(traduzione e cura di Sandor Marazza)

Jürg Halter (Berna, Svizzera, 1980), è autore di prosa e poesia, artista plastico e performer. È molto attivo sulla scena della spoken word di lingua tedesca, ma si esibisce regolarmente anche in altri paesi d'Europa e oltre. La sua prima raccolta di racconti, Ich habe die Welt berührt (Ho toccato il mondo, del 2005), gli ha valso il Buchpreis del Canton Berna e il Premio letterario della città di Berna. Nel 2015 Halter è stato selezionato per il prestigioso Premio Ingeborg Bachmann. Lo stesso anno, la raccolta poetica Wir fürchten das Ende der Musik (Temiamo la fine della musica) è stata inserita dalla Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung fra le migliori opere di poesia. Sui testi sono stati tradotti in diverse lingue, fra cui il francese, il giapponese, il neerlandese e il russo.

La poesia qui presentata è tratta da Gemeinsame Sprache (Lingua comune, del 2021), la sua più recente raccolta, generosamente recensita dalla critica svizzera e tedesca. Prendendo spunto da A coloro che verranno, la famosa poesia di Bertold Brecht del 1939 sugli orrori del nazismo, nel suo testo Halter affronta il tema di come l'umanità si stia confrontando con le odierne sfide climatiche e ambientali.

Si ringraziano l'autore e il Dörlemann Verlag per il permesso di pubblicare la poesia in originale e in traduzione.

Jürgen Halter, *Gute Menschen / Brave persone*, traduzione e cura di Sandor Marazza, «NuBE», 4 (2023), pp. 405-412.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1408> ISSN: 2724-4202

Gute Menschen

Für Unnachgeborene

Es gibt kein reines Wasser mehr,
atmen fällt nicht leichter
es wird nicht mehr kälter,
Mobilität kennt kein Weniger,
Gletscher wachsen nimmer,
Das haben wir uns verdient.
Wir sind gute Menschen.

Meeresspiegel senken sich nicht,
Böden verdauen kein Gift ohne Unterlass.
Das Endlager für all unseren Müll
werden wir niemals finden und wenn,
wird's unverschämt klein sein.
Das haben wir uns verdient.
Wir sind gute Menschen.

Leisten uns den Luxus zu verzichten
und unter Applaus darüber zu sprechen.
Doch heißt Verzichten nicht,
dass wir auf irgendetwas verzichten müssen.
Die Grundbedürfnisse mehren sich,
sind niemals zu befriedigen.
Wir schaffen das.

Brave persone

A coloro che non verranno

Di acqua pura non ne resta,
né diventa più facile respirare,
il freddo non ritorna,
la mobilità non si riduce,
non avanzano più i ghiacciai,
ce lo siamo meritati.
Siamo brave persone.

Il livello dei mari non scende,
il suolo non digerisce veleni all'infinito.
Non troveremo mai il deposito finale
per i nostri rifiuti, e se lo troveremo
sarà scandalosamente piccolo.
Ce lo siamo meritati.
Siamo brave persone.

Ci concediamo il lusso di fare rinunce
e di parlarne sotto lo scroscio di applausi.
Ma qualche rinuncia non significa
che dobbiamo rinunciare a qualcosa.
I bisogni primari si moltiplicano,
impossibili da appagare.
Ce la faremo.

Viele von uns noch unversehrt von Kriegen,
wenige unberührt von Erzählungen darüber.
Wir verdienen nichts als Wachstum,
das uns nachhaltig vernichten wird.
Immerhin wird die Erde für uns tröstlich
langsam unbelebbar – definiere Hoffnung.
Wir schaffen das.

Können bis zuletzt vom Glauben zehren,
dass wir etwas hätten dagegen tun können.
Selbstbestimmt leben und sterben,
selbstbestimmt tot sein,
wer's glaubt, wird selig.
Wir sind gute Menschen.
Wir schaffen das.

Die einzig wirklich relevante Frage
auf globalen Podien aber bleibt:
Wer kommt für die Kosten
der nicht enden wollenden
Selbstzerstörung auf?
Lasst uns drüber schlafen.
Wir schaffen das.

Die Schatten unserer Hände kreisen
über weißem Papier.
Im Namen des heiligen Nichts
verschweigen wir dieses Gedicht.
Da fallen Steine von unseren Herzen.

Molti di noi sono ancora illesi da guerre,
pochi indifferenti a quello che se ne dice.
Non meritiamo altro che una crescita
che ci porterà verso una distruzione sostenibile.
E la Terra, con lentezza
consolante, si fa invivibile – definisci la speranza.
Ce la faremo.

Possiamo fino all'ultimo nutrirci della convinzione
che avremmo potuto fare qualcosa.
Vivere e morire come vogliamo noi
essere morti come vogliamo noi,
chi ci crede sarà beato.
Siamo brave persone.
Ce la faremo.

Ma l'unica domanda davvero pertinente
nei dibattiti globali rimane:
chi coprirà i costi
dell'inarrestabile
autodistruzione?
Dormiamoci sopra.
Ce la faremo.

Le ombre delle nostre mani ruotano
sulla pagina bianca.
In nome del santo Nulla
mettiamo a tacere questa poesia.
Così ci togliamo pietre dal cuore.

Weltgeschehenmüde heben wir sie
gegen die Sonne: Bernsteine!

In jedem von ihnen schläft ein Mensch.
Die Zukunft wird zur Trauer um etwas,
das nicht mehr ist.
Wir sind gute Menschen.
Wir schaffen das.
Überlassen unser Haus nicht kampflos
den Ratten, die zuerst wir selber sind.

Lasst uns jetzt der Blumen gedenken,
die nach uns blühen werden,
den neuen Blumen,
die wir nicht mehr sehen,
nicht mehr riechen können.
Lasst uns der Welt nach uns gedenken,
die uns zu Füßen liegen wird wie keine davor.

Jürg Halter, *Gemeinsame Sprache*, Dörlemann, Zurigo 2021, pp. 25-27.

Stanchi di come va il mondo le solleviamo
contro il sole: pietre d'ambra!

In ognuna dorme una persona.
Il futuro si fa lutto per qualcosa
che non è più.
Siamo brave persone.
Ce la faremo.
Non lasciamo la nostra casa ai topi,
che prima di tutto siamo noi, senza lottare.

E ora il nostro pensiero vada ai fiori
che fioriranno dopo di noi,
ai fiori nuovi,
che non ci sarà dato vedere
che non ci sarà dato annusare.
Vada il nostro pensiero al mondo che verrà
e come nessuno dei mondi precedenti giacerà ai nostri piedi.

La diga di Nova Kakhovka: distruzione e resilienza nello sguardo delle poetesse ucraine

Natalia Belchenko, Kateryna Kalytko, Halyna Kruk, Svitlana Pavlenko,
Olena Pshenychna, Yuliia Razmetaieva

(traduzione e cura di Marina Sorina)

Nella guerra russo-ucraina il principio «quando parlano i cannoni le muse tacciono» non funziona. Voci di autrici e autori arrivano pressoché subito dal luogo degli eventi, perché molti di loro si trovano già in loco. Sul fronte o nelle retrovie, in trincea o al campo profughi, sono sempre vigili e riflessivi. La poesia diventa così uno dei mezzi di condivisione collettiva delle emozioni di questa guerra, nonché un veicolo di testimonianza diretta dei suoi eventi.

Uno degli accadimenti bellici più clamorosi, che ha causato danni ingenti all'ecosistema dell'Ucraina del Sud, è accaduto il 6 giugno 2023, quando le forze armate della Federazione Russa hanno fatto brillare la diga di Nova Kakhovka, causando in contemporanea l'allagamento delle zone sottostanti la diga e la desertificazione dei territori soprastanti, fino a quel giorno coperti dalle acque del lago artificiale.

Oltre all'ecocidio, che ha sbilanciato tutto il sistema idrico fino al Mar Nero togliendo l'acqua potabile e irrigua a migliaia di luoghi abitati, l'esplosione ha causato numerose vittime civili e ha danneggiato il patrimonio della regione, incluso quello culturale e storico.

La reazione delle autrici ucraine è stata immediata: le loro poesie, nate di getto a poche ore dall'esplosione e subito condivise sui social, erano vissute e intese come uno strumento per l'elaborazione collettiva del lutto e un inno al coraggio degli alluvionati e

Natalia Belchenko, Kateryna Kalytko, Halyna Kruk, Svitlana Pavlenko, Olena Pshenychna, Yuliia Razmetaieva, *La diga di Nova Kakhovka: distruzione e resilienza nello sguardo delle poetesse ucraine*, traduzione e cura di Marina Sorina, «NuBE», 4 (2023), pp. 413-428.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1431> ISSN: 2724-4202

dei soccorritori. Le poesie seguivano la catastrofe ecologica quasi in tempo reale: il 6 giugno su Facebook vengono pubblicate quelle di Kateryna Kalytko (ore 14.56), Svitlana Pavlenko (ore 18.23) e Olena Pshenychna (ore 21.50), seguite da Yuliia Razmetaieva l'8 giugno e Halyna Kruk il 10 giugno.

Diverso è invece il caso della poesia di Natalia Belchenko, scritta nel 2014, nella quale l'autrice si rivolge proprio a una diga, supplicandola di resistere alle avversità. Il personaggio del "guasta-dighe", menzionato da Belchenko, arriva dal poema drammatico di Lesia Ukrainka, Лісова пісня (Il canto del bosco), ma qui è interpretato in chiave diversa: mentre nell'opera di partenza questo essere fantastico personificava uno spirito allegro e dirompente, nella poesia di Belchenko assume il significato di una potenza distruttiva. L'io narrante cerca di dialogare con le forze della natura, invitando alla resistenza la diga, vista come una forza femminile, gravida di vita e in grado di fermare la violenza.

Il filo rosso di tutte le poesie dedicate alle conseguenze dell'esplosione della diga di Nova Kakhovka è la pietas verso le vittime colpite dal disastro, e l'indignazione nei confronti dei colpevoli e degli ignavi. Per il resto, ciascuna delle autrici fissa in modi diversi i tasselli del proprio vissuto, proiettandosi nel passato del paese e cercando di preservare i ricordi che rischiano di essere cancellati dall'onda della violenza.

Si ringraziano le autrici per l'autorizzazione alla pubblicazione in originale e in traduzione.

Biografie delle autrici:

Natalia Belchenko, 7 gennaio 1973, Kyiv.

Poeta, studiosa di letteratura e traduttrice. Membro dell'Unione degli scrittori dell'Ucraina, traduce dal polacco, russo e bielorusso. Ha cominciato a scrivere in russo per poi passare all'ucraino. Autrice, a oggi, di otto raccolte di poesie.

Kateryna Kalytko, 8 marzo 1982, Vinnytsia.

Poeta, traduttrice e scrittrice ucraina membro dell'Unione degli scrittori ucraini e del PEN Club ucraino. Autrice di dieci libri di poesia e due libri di prosa. Traduce dalla letteratura bosniaca e croata. Nel 2023 è stata insignita di Premio Shevchenko, l'onorificenza nazionale più alta per meriti nell'ambito culturale.

Halyna Kruk, 30 novembre 1974, Lviv.

Poeta, critica letteraria, traduttrice, membro dell'Unione degli scrittori ucraini e del PEN club ucraino. Traduce dal polacco e bielorusso. Autrice di cinque libri di poesie e uno di prosa.

Svitlana Pavlenko, 3 settembre 1993, Babanka (Uman).

Poeta, filologa, insegnante, attualmente abita in Belgio.

Olena Pshenychna, 23 febbraio 1985, Brovary (Kyiv).

Giornalista, sceneggiatrice, editor. Negli ultimi anni ha lavorato come reporter e show-runner per vari serial ucraini. Attivista per l'inclusione sociale dei bambini autistici. Attualmente sta lavorando al suo primo romanzo.

Yuliia Razmetaieva, 1983, Kharkiv.

Giurista, giornalista poeta e attivista per i diritti civili. Specializzata nell'ambito dell'etica e della legislazione nelle tecnologie digitali, insegna Diritti civili e Metodologia giuridica presso l'Università giuridica Nazionale di Kharkiv.

La diga di Nova Kakhovka

Десь кров тече: від злаку і до знаку
Відкритий шлях між степових річок.
Душа-блукачка вимовить подяку,
А той, що греблі рве, пришвидшить крок.

О гребелько, *ta belle*, закрійся, люба,
Хай вишнеться вагітна глибина.
Зупинить кров один цілунок в губи,
На другому закінчиться війна.

Natalia Belchenko, *Знаки і знади (Znaky i znady)*, Дух і літера (Duh i litera), Kyiv 2018,
р. 43

Scorre fra la spiga e il segno il sangue,
Tra la steppa e i fiumi si apre la strada,
Enuncia le sue lodi l'anima errante,
Il guasta-dighe accelera l'andata.

O, mia bella diga, chiuditi, amata,
Flettendo le tue gravide profondità.
L'emorragia, un bacio l'avrà fermata,
Con un secondo bacio, la guerra finirà.

La diga di Nova Kakhovka

кажеш, коли зійде вода, очі наші будуть сухі,
і поперек горла застрягнуть невикричані слова
хтось заходитиме в хати,
зноситиме з горищ розбухлі, як хліб у воді, тіла
верхній поверх вертепу, тут мали б вершитися Божі діла
більшість із тих, що народились померти на цій землі,
мали віру, Господи, в тебе і в те, що смерть їхня
буде не така страшна

кажеш, їжте тіло моє, пийте мою кров,
ховайте мертвих своїх у намул пам'яті, в твань душі
вічне життя починається там,
де намертво вчепилась рукою за край дашка любов,
де вздовж берега поміж мертвими і живими
стоятимуть вічним докором комиші

ти ж повернешся, Господи, по кожного з них? а - з нас?
голуба миру з оливною гілкою кожному з нас пошлеш?
очі наші засліплені люттю і розпачем, задивлені в час:
стілки в ньому втонуло чи впливало водночас -
віри гірчичне зерно, козацької церкви хрест,
милосердя подвійне дно

Halyna Kruk

dici, quando l'acqua scenderà, i nostri occhi saranno asciutti,
e nella gola il groppo delle parole non gridate,
qualcuno entrerà nelle case,
porterà giù dai solai i corpi zuppi, come il pane nell'acqua,
è qui, sopra il presepe, che dovrebbe compiersi l'opera di Dio,
la maggior parte dei nati in questa terra per morirci,
credevano in te, o Signore, e in una morte meno atroce.

dici, mangiate il mio corpo, bevete il mio sangue,
seppellite i vostri morti nella melma della memoria, nel pantano dell'anima
la vita eterna inizia lì,
dove l'amore con la mano del morto si aggrappa all'orlo del tetto,
dove lungo la riva fra i morti e i vivi,
resteranno come un eterno rimprovero, i giunchi.

è vero, che tornerai, o Signore, da ciascuno di loro? e da noi?
manderai una colomba con il ramo d'ulivo a ciascuno di noi?
i nostri occhi accecati dall'ira e dalla disperazione scrutano il tempo:
quanti ce ne sono annegati o emersi, nello stesso tempo –
il granello di senape della fede,
la croce della chiesa cosacca,
il doppio fondo della misericordia.

La diga di Nova Kakhovka

І доми відрощують зябра, щоби жити в ріці.
Там все буде так само: церковця, площа і вулиці.
І на Трійцю люди так само у церкві туляться,
і священник стоїть перед ними із хрестом у руці.

Наша вічна ріка – вона заховає нас
від орди та пожежі, від прокляття пекучого.
Забере із собою пташині гнізда на кручах,
теплі лігва звірині,
намиста прадавніх назв.

Як м'язиста долоня, нас накриває вода.
З цього буде пісня – хтось нині плаче її.

І кривава повня над чорним нуртом стоїть.
І реве при дні налякана череда.

Kateryna Kalitko

Le case si fanno crescere le branchie per vivere nel fiume.
Lì sarà tutto uguale: la chiesetta, la piazza e le strade.
La stessa gente alla festa di Trinità riempie la chiesa,
e il prete gli sta davanti con la croce in mano.

Il nostro fiume eterno ci nasconderà
dall'orda, dall'incendio, dalla bruciante maledizione.
Porterà via con sé i nidi degli uccelli sugli scogli,
le tiepide tane degli animali,
le collane dei nomi ancestrali.

Come un palmo muscoloso l'acqua ci ricopre.
Il pianto di oggi diventerà il canto di domani.

L'alluvione di sangue s'innalza sul vortice nero.
E muggisce sul fondo la mandria spaventata.

«Стурбованих» не затоплює усвідомлення.
«Поважні» від катастроф надзвичайно втомлені.
Мовчать, залягли на нечуваній глибині
І не ворують плавцями десь там, на дні.

В той час, коли захлинає ненависть і співчуття,
Вода, що дарує життя, відбирає життя.
В той час, коли ллється з екрану брудна брехня,
Вилловлюють із потоку брудне щеня,

Збирають автівки й адреси, ведуть човни,
Знімають з дахів людей, кошени з стіни,
Шукають, рятують... Невже нам бракує втрат?
Під тонами стогне коріння дерев і хат.

Загарбники знають про людяність менше, ніж камні.
Ці шлюзи вони відкрили своїми руками.
Цю лють, що кипить. І це їхній останній день
Нестримно, невідворотно, безжально йде.

Yulia Razmietaieva

La coscienza non inonda i “preoccupati”,
Le catastrofi stancano la “gente che conta”,
Tacciono, nascosti sul fondo distante,
E non muovono le branchie lì, sul fondo.

Mentre ci sommergono l’odio e la compassione,
Dall’acqua che dona la vita, la vita è rubata.
Mentre gli schermi traboccano di sporche menzogne,
Un cagnolino viene dal flusso salvato.

Indirizzi e auto da trovare, le barche per navigare,
Salvando gente dai tetti e gattini dai muri.
Cercano, aiutano... Quante perdite ci tocca sopportare?
Gemono le radici di alberi e case, l’acqua infuria.

Gli invasori sanno di umanità meno dei sassi.
Queste chiuse con le loro mani le hanno spalancate.
Questa rabbia cocente avvicina il loro ultimo giorno,
che arriva, irrefrenabile, inarrestabile e spietato.

Пливуть хати.
Я бреду по коліна у спогадах.
Чиїсь діди
Кожну цеглу складали мов золото.
Чиїсь баби
Посадили черешні і айстрики.
Чиїсь тати
Тут ловили на м'якуш карасика.
Чиїсь мами
Закопали під деревом пупчики.
Нявчать коти,
Перелякані лагідні мурчики.
Пливуть качки
І нажахано так озираються.
Собачий слід
Заливає вода, він вгризається.
Пливуть хрести
Мертві пишуть, де будуть ховатися.
Кричать птахи:
Ми не маєм куди повертатися!
Пливуть життя
І впадають у море із відчаю.
Біжить дитя
І волочить дитинство скалічене.
Ми всі кричим
Світ продовжує гратися в хованки.
Пливуть хати,
Виривають з корінням нам спогади

Olena Pshenychna

Galleggiano le case.
Arranco, immersa nei ricordi al ginocchio.
I nonni di qualcuno
Sistemarono ogni mattone come se fosse d'oro.
Le nonne di qualcuno
Piantarono i ciliegi e gli astri.
I padri di qualcuno
Pescarono le carpe con l'esca del pane.
Le madri di qualcuno
Interrarono sotto l'albero il cordone ombelicale.
Miagolano i gatti,
Teneri coccoloni spaventati.
Sguazzano i germani,
si guardano attorno, disperati.
L'acqua riempie le orme di un cane,
e lui azzanna.
Galleggiano le croci,
I morti scrivono, dove si nasconderanno.
Gridano gli uccelli:
Non abbiamo più dove tornare!
Fluiscono le vite,
e finiscono dalla disperazione nel mare.
Corre un bambino,
trascinando l'infanzia menomata.
Noi gridiamo, tutti,
e il mondo continua a giocare a nascondino.
Navigano le case,
e con esse la nostra memoria è sradicata.

La diga di Nova Kakhovka

Ною, уже потоп, де тепер твій ковчег?
Села ідуть на дно, швидко так і без черг.
Села тепер мовчать, в них повен рот води.
Ною, де твій ковчег? Швидко пливи туди!
Знову тремтить рука, серце – морським вузлом.
Звідки на цій землі виросло таке зло?
Хто його посадив? Хто його поливав?
Хата чиясь плотом споминів попливла.
Буде тепер, як сом, буде тепер, як сон,
Битися у воді серця старий клаксон.
І в зоопарк на дні не продадуть квитка.
Там тепер вихідні. В Ноя тремтить рука...

Svitlana Pavlenko

Ehi, Noè, diluvia già, è pronta l'arca?
I villaggi s'inabissano veloci e senza posa.
I villaggi già sono zitti, loro bocca è piena d'acqua.
Presto, Noè, la tua arca è pronta per il varo?
Di nuovo trema la mano, il cuore è un nodo marinaro.
Dove sulla terra questo male fu piantato?
Da chi fu accudito? Chi l'ebbe annaffiato?
Naviga una casa, la zattera dei ricordi.
Pulserà come un pesce siluro, come nei sogni,
Nelle acque del cuore, come un vecchio clacson.
Oggi nello zoo un biglietto d'ingresso non c'è.
Ormai è chiuso. Trema la mano di Noè...

Bestiario (scomparso)

José Viale Moutinho

(traduzione e cura di Ada Milani)

*José Viale Moutinho, nato a Funchal nel 1945, è giornalista, romanziere, poeta, drammaturgo, saggista e autore di libri per l'infanzia. Ha esordito nel 1968 con il romanzo breve *Natureza morta iluminada* (Natura morta illuminata). È stato direttore della *Associação Portuguesa de Escritores*, della *Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia*, del *Círculo de Cultura Teatral* e presidente della *Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto*. È socio del *Pen Clube Português*, della *Academia de Letras de Campos de Jordão* (Brasile) e membro onorario della *Real Academia Galega*. Autore di circa una cinquantina di libri per l'infanzia, così come di numerosi lavori di ricerca sulla Letteratura Popolare, sulla Guerra Civile di Spagna e sulla deportazione spagnola nei campi di concentramento nazisti, ha inoltre pubblicato importanti studi su autori portoghesi del XIX secolo (come *Camilo Castelo Branco*, *Trindade Coelho*, *António Nobre*). Ad oggi è stato insignito di alcuni dei più prestigiosi riconoscimenti letterari del panorama portoghese (e non solo), tra cui il *Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco/APE*, il *Prémio Edmundo de Bettencourt de Conto e de Poesia*, i *Prémios de Reportagem Kopke*, *Norberto Lopes/Casa da Imprensa de Lisboa* e *El Adelanto* (Salamanca), il *Pedron de Honra* (Santiago de Compostela). Tra le sue più recenti pubblicazioni si possono segnalare *Monstruosidades do tempo do infortúnio* (Mostruosità del tempo della sventura, 2018), opera vincitrice del *Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco*; *Em causa própria* (In causa propria, 2021, titolo inedito in Portogallo e uscito per Raffaelli Editore in edizione bilingue con traduzione italiana di Emilio Coco); *A peste no seu**

José Viale Moutinho, *Bestiario (scomparso)*, traduzione e cura di Ada Milani, «NuBE», 4 (2023), pp. 429-434.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1424> ISSN: 2724-4202

esplendor (La peste nel suo splendore, 2021); A estranha vida dos ausentes (La strana vita degli assenti, 2023).

Si propone qui la traduzione italiana del racconto Bestiário (desaparecido), pubblicato nel citato volume A peste no seu esplendor, velata allusione alla pandemia da Covid-19, sullo sfondo della quale vengono composti i trenta racconti della raccolta. Bestiário (desaparecido) compare significativamente anche tra i racconti scelti per il numero 207 della rivista «Colóquio/Letras» (maggio-agosto 2021), dedicato al tema “Letteratura e Ecologia”. José Viale Moutinho muove dal classico topos del manoscritto ritrovato e con mordace ironia – una delle sue più caratteristiche cifre stilistiche – inizia un viaggio tra mitiche specie ormai estinte, mostruose creature che – nel gioco tra passato e presente, realtà e finzione – si scontrano con la cattiveria, l’egoismo, la codardia e la sete di dominio degli umani, rivelando la loro intrinseca mostruosità e riconducendola agli infortúnios (sventure, storture) del tempo presente.

Si ringraziano l’autore e Edições Húmus per il permesso di pubblicare il racconto in traduzione.

Bestiario (scomparso)

In un vecchio libro¹ di animali scomparsi nel corso dei millenni, catturarono la mia attenzione alcuni di quelli non tradotti in illustrazioni, ma ciò non aveva grande importanza perché dell'illustratore, per certo anche autore del testo, non si faceva menzione nell'opera, o per meglio dire, qualcuno aveva strappato il frontespizio del libro, mettendo al suo posto un foglio volante, giallo, con una nota a inchiostro marrone indicante titolo, luogo e anno di edizione, lasciando dunque nell'ombra l'identificazione dell'autore, come ho detto. Sarà stato fatto di proposito? Consultate varie biblioteche con opere del XVII secolo, non trovai nessun altro esemplare catalogato di questo atlante. Voglio dire che ritengo sia unico questo libro di cui vi parlo. Ma devo aggiungere che i disegni, pur occupando oltre metà delle pagine, erano maldestri, e davano l'impressione che l'autore si fosse sforzato inutilmente nel cercare di ricostruire animali che non aveva mai potuto osservare, rivelando inoltre assenza di immaginazione e mano incerta per il disegno. Probabilmente ne aveva sentito parlare o aveva consultato qualche altro libro più antico, non ne ho la minima idea, mi limito a congetturare.

Comunque, stavo esaminando questi animali singolari, uno di quelli senza illustrazione, chiamato *papalongo*, che misurava dodici palmi di altezza e piantava a terra due zampe piatte, si cibava di invertebrati e si riproduceva come gli uccelli, deponendo uova, rotonde uova che potevano contenere fino a due piccoli *papalongos*. Come dicevo, fui subito conquistato da uno di questi elementi del bestiario al punto che tentai persino di abbozzarlo, ma finii per desistere.

Con il corpo coperto di placche dure, come gli antichi rinoceronti, i *papalongos* dovevano avere un'intelligenza fuori dal comune, motivo per cui

¹ *Atlas da Fauna Desaparecida da Terra*. Lisbona, 1678.

furono abbattuti dagli umani, che diedero loro la caccia in ogni angolo della terra, riducendo in polvere le loro ossa e cancellandone tracce.

E vi svelo il perché di questa carneficina: gli umani, o qualunque fosse la nostra specie al tempo dei *papalongos*, temevano di misurarsi con essi nel procacciarsi il cibo. Così nacquero le armi di legno e pietra per tale massacro.

Il libro a cui mi riferisco, come ho detto e ribadisco, sfortunatamente non può essere reperito nelle biblioteche dei paesi europei, e l'esemplare di cui mi servo, come ho già accennato, si trova in pessimo stato di conservazione e proviene dal fondo bibliografico del mio bisnonno, che trascorse tutta la sua vita in una grotta delle Ilhas Selvagens, leggendo tutto ciò che gli portavano da ogni parte del mondo in forma di libri e manoscritti. Ma il libro degli animali era in portoghese e certamente lo avevano portato dal Portogallo o dal Brasile, da qualche cenobio di frati devoti alla scienza senza nome. Mio nonno venne a Madeira soltanto due volte, su imbarcazioni che viaggiavano occasionalmente, per servirsi di quella che sarebbe diventata la mia bisnonna Flora, nativa di Calheta, e che solo la seconda volta riuscì a ingravidare.

– E come tornava alle Ilhas Selvagens?

– Su una zattera che teneva incagliata a Ponta de S. Lourenço.

L'altro animale di cui voglio raccontarvi è il *saponcho*, un batrace gigantesco il cui sputo aveva la forza chimica di un acido, come quello solforico per esempio, se capitava che si infuriasse per qualche motivo. Il *saponcho* raggiungeva cinque palmi d'altezza e odiava tutti i primati.

Abbiamo poi il *rinofante*, una bestia dalla pelle spessa, che oggi potrebbe essere il terrore di tutto e tutti, arrivando a uccidere impietosamente tutto e tutti. A ogni buon conto, questa è l'eccezione poiché c'è un disegno, ma è forse la peggiore delle illustrazioni. Il disegno, comunque sia, è firmato da due minuscole consonanti uguali *-ff*.

Il *rinofante* ha un corno sporgente dal muso, forse si trattava proprio un dente in eccesso, faceva a pezzi tutto ciò che lo ostacolava, come nel caso dei muretti a secco. Imparentato con il cinghiale o il rinoceronte, gli umani ne avevano estremo timore.

Il *carangolar*, miei cari, è un antenato dei nostri pacifici granchi e distruttore di qualunque traccia di flora marittima. Distruggeva più di ciò che mangiava. Si estinse, dice il definitivamente anonimo autore, ad opera di un qualche dio che all'epoca deteneva un potere immenso, e qualcuno, a margine della pagina, ha scritto a inchiostro viola: *Epicteto Parmónides*. Ma quel che è successo a questa popolazione di animali crostacei, che oggi è ridotta ai granchi del nostro tempo, non è tra le nozioni degli scienziati del nostro tempo, né si trovano informazioni su internet.

Abbiamo ancora a pagina 57 la *pombagenada*, una specie di colombina estinta, che si posava sulle pietre granitiche dell'entroterra e così le frantumava. Voglio dire, le frantumava spruzzando un getto di merda corrosiva, deponeva uova di pietra, sebbene partorisce come i mammiferi.

Sapete che cos'era un *ratro*? Un animale che divorava il formaggio che le scimmie blu fabbricavano dalle mammelle delle *mucche mostruose* – nel disegno sembrano *mucche mostruose*, ma potrebbero essere altri animali come quelli che cadevano periodicamente dalle nuvole. Questi scomparvero dopo un'ondata di *gatrafunziros*.²

² *Gatrafunziros* (o *gratafunziros*) è un neologismo creato dall'autore, come, del resto, gli altri termini che indicano antichi animali scomparsi. Nel caso dei *gatrafunziros*, Moutinho non fornisce alcuna descrizione o spiegazione, invitando i lettori a giocare con la propria immaginazione. Il termine potrebbe alludere, almeno parzialmente, a *gatafunbo* che in portoghese significa "scarabocchio", ma, al contempo, potrebbe anche richiamare la leggenda dei *gambozinos* (regionalismo che indica uccelli o pesci immaginari con cui tradizionalmente ci si prende gioco di bambini, forestieri o creduloni invitati a dar loro la caccia) (N.d.T).

Ah, e i piccoli *cravalos*, i *cravalinhos*, che le scimmie-rosa cavalcavano e sui quali inseguivano i venti, lanciando boomerang di cuoio? Sembra che il mio bisnonno avesse incontrato, non so bene dove, uno di questi *cravalinhos* ed era il suo mezzo di trasporto nella Grande Selvagem, già dopo aver concepito mio nonno. La canna dove conservava i fogli delle sue memorie fu portata alcuni anni fa a Madeira e si trova nel Museu do Funchal, ma nessuno si è accorto che la grossa canna ha un interno tutto di scartoffie varie, suppongo con le memorie del mio antenato. Ma è proibito togliere la canna dalla vetrina dove si trova chiusa a chiave (con la scusa che è il più antico esemplare di canna da zucchero!).

Mi scuserete, ma questa mattina, quando mi sono alzato per continuare a lavorare al libro degli animali scomparsi, il libro stesso era scomparso. In piena notte, qualcuno è entrato dalla finestrella del bagno, ha portato via l'Atlante, ha cagato in un cassetto della mia scrivania e se ne è andato e non ho nessun indizio del ladro, non sospetto di nessuno, perciò ora tenterò di suicidarmi con una overdose di gomme al mentolo. Ma, dopotutto, chi si scomoderebbe, oltre ad annotare che la rapina ha scarso o nessun interesse?

Entrando nel Café Paraíso, quando questa mattina andavo a fare colazione, erano tutti chini sui giornali a leggere le scritte in grassetto, tossendo, cospargendo di caffè e briciole di pane tostato il piano dei tavolini. Allora sono riuscito ad annotare frettolosamente sul tovagliolo di carta che un'altra ondata di strani animali aveva invaso questo schifo di città in cui viviamo.

All'angolo, un *mamuton*, a testa bassa salutava una fila di cimici che si dirigevano al guardaroba della mia stanza nella Pensione Ondinverno. Ma ho fatto finta di niente.

Tratto da José Viale Moutinho, *A peste no seu esplendor*, Húmus, Vila Nova de Famalicão 2021, pp. 112-117.

**Ausgewählte Gedichte aus *kochanie ich habe brot gekauft*
und *falsche freunde***

**Poesie scelte da
*tesoro ho comprato il pane e falsi amici***

Uljana Wolf

(traduzione e cura di Gloria Colombo, Chiara Conterno e Gabriella Pelloni)

Uljana Wolf (Berlino Est, 1979) è poetessa, saggista e traduttrice, membro del PEN-Zentrum Deutschland e della Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Con kookbooks, casa editrice di punta nella scena editoriale dedicata alla lirica di lingua tedesca, ha pubblicato le raccolte di poesia kochanie ich habe brot gekauft (2005, tesoro ho comprato il pane), falsche freunde (2006, falsi amici), meine schönste lengevitch (2013, la mia lengewitch più bella) e muttertast (2023, compito materno), per i quali ha vinto premi prestigiosi, tra cui il premio Peter-Huchel (2006), il premio Adelbert-von-Chamisso (2016) e il Kunstpreis Berlin (2019). Per il volume di saggi Etymologischer Gossip. Essays und Reden (kookbooks 2021, Gossip etimologico. Saggi e discorsi) è stata insignita del Premio della Fiera del Libro di Lipsia nel 2022. Dal 2019 tiene seminari sulla traduzione e la poesia presso l'Institut für Sprachkunst di Vienna e il Deutsches Literaturinstitut di Lipsia.

La poesia di Uljana Wolf si nutre di una tensione costante a esplorare lo spazio tra le lingue, nell'ottica di un superamento dei loro confini e orizzonti attraverso

Uljana Wolf, *Ausgewählte Gedichte aus kochanie ich habe brot gekauft und falsche freunde / Poesie scelte da tesoro ho comprato il pane e falsi amici*, traduzione e cura di Gloria Colombo, Chiara Conterno e Gabriella Pelloni, «NuBE», 4 (2023), pp. 435-460.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1464> ISSN: 2724-4202

l'interazione di una lingua con le altre. Nella raccolta d'esordio il tedesco si fonde con il polacco, nelle successive con l'inglese e l'americano. La lirica di Wolf ha uno spiccato carattere intertestuale, e a una lettura attenta si rivela composta da una rete finissima di rimandi letterari e culturali. Lungi dall'intendere le proprie composizioni come lirica erudita, l'autrice preferisce sottolineare il carattere di gioco della propria scrittura. L'idea centrale che la sorregge è che le parole siano da intendersi come cose, corpi e suoni da maneggiare allo stesso modo in cui i bambini giocano con il mondo e con la lingua come parte di esso. Giocare fa fare alla mente una lieve rotazione, che subito genera nuove connessioni e nuovi punti di vista.

Per gentile concessione dell'autrice e della casa editrice pubblichiamo una selezione di poesie, in originale e in traduzione, tratta dalle prime due raccolte.

reisende

wir erfinden uns
zwischen den
bahnhöfen

schotter
und halme

an den weichen
geschiente küsse

gegen das fort-klopfen
der züge

Uljana Wolf, *kochanie ich habe brot gekauft*, kookbooks, Idstein 2005, p. 45.

viaggiatori

ci inventiamo
tra le
stazioni

ghiaia
e fili d'erba

agli scambi ferroviari
baci steccati

contro lo sferragliare
dei treni

übersetzen

mein freund: das ist
unsere schlaglochliebe
unser kleiner grenzverkehr
holprig unter zungen

unser zischgebet
und jetzt streichel mich
auf diesem stempelkissen
bis der zoll kommt

mein freund: oder wir
schmuggeln flügge
geschmacksknospen
gazeta wyborcza und

münzen münzen
in einer flüchtigen
mundhöhle randvoll
zur stoßzeit

Uljana Wolf, *kochanie ich habe brot gekauft*, kookbooks, Idstein 2005, p. 46.

tradurre

amore mio: questo è
il nostro amore-buca
il nostro piccolo traffico di frontiera
stentato tra lingue

la nostra preghiera sibilata
e ora accarezzami
su questo cuscinetto
fino alla dogana

amore mio: oppure noi
contrabbandiamo al volo
papille gustative
gazeta wyborcza¹ e

monete monete
in una fuggevole
cavità orale traboccante
all'ora di punta

¹ Nome di un quotidiano polacco che letteralmente significa “giornale elettorale” (N.d.T.).

krzyż polny

der sommer kniert
am rand der felder

wer stärker ist als sein vater
wer älter ist als sein auto

fährt staub
um die feldkreuze

von den rädern
steigen helle wände auf

der sommer hat
eine beifahrerin

mit roten trägern
haar weht viele meter

hinter jedem bremsmanöver
steht ein gewölbe auf dem feldweg herr

in einer heißen
trockenen reifenspur

Uljana Wolf, *kochanie ich habe brot gekauft*, kookbooks, Idstein 2005, p. 54.

krzyż polny²

l'estate è in ginocchio
sul limite dei campi

chi è più forte di suo padre
chi è più vecchio della sua auto

solleva polvere
attorno alle croci di campagna

dalle ruote
si levano pareti chiare

l'estate ha
una compagna di viaggio

con bretelle rosse
capelli svolazzanti per molti metri

dietro ogni frenata
trionfa un arco nella strada sterrata,

su una traccia di pneumatico
calda e asciutta

² La traduzione italiana delle due parole in polacco è "croci di campagna" (N.d.T.).

łódź

blende auf oktober
fenster zum hof:

die größte fototapete
der du je gegenübersaßt

die tauben am dachrand
mit tönernen füßen

auf einem föderband gottes
das stillsteht

kein flügelpaar
kein schlag der dich rührt

eine alte aufnahme
in überbelichtetem wind

Uljana Wolf, *kochanie ich habe brot gekauft*, kookbooks, Idstein 2005, p. 55.

łódź

obiettivo su ottobre
finestra sul cortile:

la più grande foto da parete
di fronte a cui ti sia mai seduta

i colombi sulla gronda
con piedi d'argilla

su un nastro trasportatore di dio
ora immobile

nessuna coppia d'ali
nessun battito che ti sfiori

una vecchia istantanea
nel vento sovraesposto

dust bunnies

wir wollten über kleine tiere sprechen, wollten auf die knie gehen für die kleinen tiere, jene aus staub und schlieren, in ritzen und dielen, jene, die in grauen fellen frieren, unsere tiere aus nichts. wir wollten auch ganz nah in deiner sprache und in meiner hauchen, sag mir liebes, hast du heute schon gesaugt. nein, wir wollten unsere tiere nicht erschrecken, klein wie flecken, sind das flecken, haben sie nicht puschelschwänze, lange löffel, oder lange schwänze, tuschelohren, wollten wir nicht weniger rauchen, weniger husten, weniger entweder oder sein. gestern war die zimmerecke einsam in ihrer knarzenden öde. heute ist sie hort, heute zärtlichen horden ein port, wir wollen also still sein, auf den knien lauschen: unsere kleinen tiere, wie sie ihre wollenen, mondgrauen namen tauschen.

Uljana Wolf, *falsche freunde*, kookbooks, Idstein 2009, p. 5.

dust bunnies

volevamo parlare di piccoli animali, volevamo inginocchiarci per i piccoli animali, quelli di polvere e fango, tra fessure e tavole, quelli che gelano in grigie pelli, i nostri animali fatti di nulla. volevamo anche bisbigliare vicini, nella tua lingua e nella mia, dimmi caro, hai già passato l'aspirapolvere oggi. no, non volevamo spaventare i nostri animali, piccoli come macchie, ma sono poi macchie, non hanno forse code di nappa, lunghe orecchie, oppure lunghe code, orecchie per mormorare, non volevamo fumare meno, tossire meno, essere meno bianco o nero. ieri l'angolo della stanza era sperduto nel suo vuoto piagnucolante. oggi è rifugio, oggi un porto per tenere orde, allora vogliamo stare in silenzio, ascoltare in ginocchio: i nostri piccoli animali, come si scambiano i loro nomi di lana, d'un grigio lunare.

od~er~or

o h r

o h ne

oder ist mein freund, entweder auch, ein letzter hauch, dann rauschen, gute nacht. will heißen: vor lauter ferne verging uns das sehen, dann setzte auch das hören aus. bleibt noch sein guter ruf: über meere hinweg, in röhren darunter, die muscheln kennen seinen atem by heart. aber die zeiten, als nicht bloß sein leumund bei mir lag! unsere lippen kamen ganz ohne vermittler aus, unser einziges, unmissverständliches bindewort lautete: haut.

Uljana Wolf, *falsche freunde*, kookbooks, Idstein 2009, p. 24.

o~ppure

o — recchio

o — nulla

oppure è amico mio, o pure, un ultimo soffio, poi un mormorio, buona notte. sarebbe a dire: per la lunga distanza ci andò via la vista, poi si fermò anche l'udito. rimane ancora la sua buona fama: oltreoceano, in condotti sotterranei, le conchiglie conoscono il suo respiro by heart. ma i tempi in cui non solo la sua reputazione giaceva con me! le nostre labbra s'intendevano senza alcun intermediario, la nostra unica, inequivocabile congiunzione era: pelle.

X

die soll unser crux sein: kein x vormachen lassen für eine unzeit; im *dis*seits finden den dunst, im dunst dioxin, im dioxin die gitter der sprache (agent orange, love canal, kieselrot); im tod ein gerüst für entlaubung, x out, entlaubung. und dies soll unser zeichen sein: xo, ein kuss und das loch, das er lässt in der hiesigen luft, an x-beliebiger stelle, wie exlaub und unort ein loch, daran wir unsere finger legen, uns erinnern, dass es gifte gibt, gegenworte, jenseits davon nichts.

Dis, dioxin og dagene; dagene / findes — dunst, dioxin und die tage; die tage / gibt es
/ Inger Christensen

Und das Zuviel meiner Rede: / angelagert dem kleinen / Kristall in der Tracht deines Schweigens.
/ Paul Celan

Uljana Wolf, *falsche freunde*, kookbooks, Idstein 2009, p. 33.

X

questa deve essere la nostra crux: non usare una x per un non-tempo; nel *disquà* trovare foschia, nella foschia diossina, nella diossina le grate della lingua (agent orange, love canal, rosso ossido); nella morte un'impalcatura per togliere foglie, x out, togliere divin soglie. e questo deve essere il nostro segno: xo, un bacio e il vuoto che lascia nell'aria di qui, in un posto x qualsiasi; come ex-foglie e non-luogo un vuoto, su cui posare le nostre dita, ricordare che ci sono veleni, parole-antidoto, al di là di cui nulla.

Dis, dioxin og dagene; dagene / findes — nebbia, diossina e i giorni; i giorni / esistono
/ Inger Christensen³

E il di troppo del mio dire: / aggregato al piccolo cristallo / nel fardello del tuo silenzio.
/ Paul Celan⁴

³ Inger Christensen, *Alfabeta. Poesie*, a cura di Inge Lise Rasmussen Pin, traduzione di Inge Lise Rasmussen Pin e Daniela Curti, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, Pisa 1987, p. 4 (N.d.T.).

⁴ Paul Celan, *In basso*, in *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Mondadori, Milano 2012, p. 265 (N.d.T.).

barbara ist zurück. hooked, caught and cooked. keine konnte schneller sprechen, weiter laufen, nie weit genug. ich helfe ihr, den koffer auszu-
packen, gänsehaut, wenn mir die slipdress-seide durch die finger rinnt, und
auf dem abendkleid das glänzen der pailletten ... kannst du haben. barbara
keckert. in jeder zimmerecke steckt sie eine neue zigarette an. vorm fenster
fad die dämmerung der kleinen stadt, das kleine klatschende meer, nacht
der kleinen fische.

Uljana Wolf, *falsche freunde*, kookbooks, Idstein 2009, p. 40.

barbara è tornata. hooked, caught and cooked. nessuna donna sapeva parlare più velocemente, correre più a lungo, né abbastanza lontano. l'aiuto a disfare la valigia. pelle d'oca quando mi scivola fra le dita la seta della sottoveste, e sull'abito da sera il luccichio delle paillettes... puoi anche tener-telo. barbara ringhia. in ogni angolo della stanza si accende una nuova sigaretta. davanti alla finestra piatto il crepuscolo della piccola città, il piccolo mare battente, notte dei piccoli pesci.

barbara ist zurück. fortgegangen, hergefahren. schnelles schnappen, weiter durchlauf, nicht weit genug. ich helfe ihr, den koffer auszupacken: ganz haut und hand, die seide liegt wie wasser an, und mit dem abendkleid ... die die pailletten ... kannst glänzen. barbara keckert. in jeder, sagt sie, steckt ein neues zimmer, immer mit ecke, zigarette, fäden, dahinter wieder fenster, winzig eine stadt, ein damm, ein kleines meer, das nachts den kleinen fischen applaudiert.

**My sister hates fish, they don't talk much,
and their scales make such tacky dresses**

Uljana Wolf, *falsche freunde*, kookbooks, Idstein 2009, p. 41.

barbara è tornata. andata, ricatturata. veloce afferrare, poi ancora corsa, non abbastanza lontano. l'aiuto a disfare la valigia: tutto pelle e mani, la seta crea confini come l'acqua, e con l'abito da sera... che le paillettes... puoi anche splendere. barbara ringhia. ovunque, dice, si nasconde una nuova stanza, sempre con un angolo, una sigaretta, dei fili, e lì dietro ancora finestre, minuscola una città, una diga, un piccolo mare che di notte applaude ai piccoli pesci.

**My sister hates fish, they don't talk much,
and their scales make such tacky dresses.**

X	SUSPECTED MENTAL DEFECT
Ø	DEFINITE SIGNS OF MENTAL DISEASE
B	BACK
C	CONJUNCTIVITIS
CT	TRACHOMA
E	EYES
F	FACE
FT	FEET
G	GOTTER
H	HEART
K	HERNIA
L	LAMENESS
N	NECK
P	PHYSICAL AND LUNGS
PG	PREGNANT
SC	SCALF (FAVUS)
S	SENILITY

x marks the spot? und ob. wir, überführt allein durchs irre hiersein, auf der stelle, am kopf der steilen treppe, in sechs sekunden ist alles entdeckt: wir sind die stelle selbst. stinkende inseln. in tücher gehüllt, üble see im leib, imbecile, labil, im besten fall bloß durch den wind. ein flatternder zettel zwischen den zähnen, name, passage, die schatzkarte. selbst ausgegraben, selbst hergetragen. in der gepäckstation: „ein blick auf die bündel, ich weiß alles. die knoten verraten den knüpfer, seine zitternde hand.“

Uljana Wolf, *falsche freunde*, kookbooks, Idstein 2009, p. 56.

X	SUSPECTED MENTAL DEFECT
Ø	DEFINITE SIGNS OF MENTAL DISEASE
B	BACK
C	CONJUNCTIVITIS
CT	TRACHOMA
E	EYES
F	FACE
FT	FEET
G	GOTTER
H	HEART
K	HERNIA
L	LAMENESS
N	NECK
P	PHYSICAL AND LUNGS
PG	PREGNANT
SC	SCALF (FAVUS)
S	SENILITY

x marks the spot? e anche fosse. noi, uniti soltanto da questo folle esser qui, sul posto, in cima alle ripide scale, in sei secondi è tutto svelato: noi siamo il posto stesso. isole puzzolenti. avvolti in scialli, mare immondo in corpo, imbecilli, labili, nella migliore delle ipotesi solo confusi. un biglietto svolazzante tra i denti, nome, traversata, mappa del tesoro. riesumati da sé, portati qua da sé. alla stazione bagagli: “uno sguardo ai fagotti, e so tutto. i nodi tradiscono chi li ha fatti, la sua mano tremante.”

X	SUSPECTED MENTAL DEFECT
⊗	DEFINITE SIGNS OF MENTAL DISEASE
B	BACK
C	CONJUNCTIVITIS
CT	TRACHOMA
E	EYES
F	FACE
FT	FEET
G	GOTTER
H	HEART
K	HERNIA
L	LAMENESS
N	NECK
P	PHYSICAL AND LUNGS
PG	PREGNANT
SC	SCALF (FAVUS)
S	SENILITY

bei uns als mantelkrankheit bekannt. krägen, die sich wie von selbst aufstellen, im nacken, über starrem hals, angst. „all idiots, insane persones, paupers.“ wir ließen die grillen, die tassen, den schrank, in herzogsreut und bischofsreut, und was uns jetzt dafür blüht, eine rechnung auf revers, bezeugt diesen verlust. entgeistert stehen wir: in der kreide. mit dem im kreis gekreuzten, den zurückgeschickten, durchzieht sie heimische dörfer, verbreitet sich dort.

Uljana Wolf, *falsche freunde*, kookbooks, Idstein 2009, p. 57.

X	SUSPECTED MENTAL DEFECT
⊗	DEFINITE SIGNS OF MENTAL DESEASE
B	BACK
C	CONJUNCTIVITIS
CT	TRACHOMA
E	EYES
F	FACE
FT	FEET
G	GOTTER
H	HEART
K	HERNIA
L	LAMENESS
N	NECK
P	PHYSICAL AND LUNGS
PG	PREGNANT
SC	SCALF (FAVUS)
S	SENILITY

da noi nota come malattia di coats: baveri che si sollevano quasi da sé, sulla nuca, sul collo rigido, paura. “all idiots, insane persons, paupers”. lasciammo i grilli, le rotelle, il posto, a herzogsreut e a bischofsreut, e ciò che ora ci attende, un conto alla rovescia, ne testimonia la perdita. Restiamo attoniti, indebitati fino al collo. con i respinti, i crocifissi in cerchio, essa attraversa villaggi a lei noti, vi si diffonde.

„look on my card“

wir wollten über diesen satz wie eine stadt uns beugen, punkt erzeugen, mundraum, traum vom hören, oder sagen: hier, in diesem netz aus zungen, ist ein weg gelungen, ein versehen, verstehen. auf unseren stirnen, die sich fast berührten, klebte lingua franca, schon legende: you are here, i am who, ein routenspiel, doch was wir sprachen, kam nicht an. die roten linien schnalzten, rollten sich zurück in ihre eigenen namen, raunten mit dem griechen chartis, carta aus italien und karte, also mir: sieht aus, als wären wir hier. almost true friends. so fanden wir, mit falschem wort, den ort, und falteten den rest der stadt, nach art des landes, wie man sagt, in mappen ein.

Uljana Wolf, *falsche freunde*, kookbooks, Idstein 2009, p. 85.

“look on my card”

su questa frase come su una città ci volevamo chinare, un punto generare, cavità orale, sogno di ascolto, o volevamo dire: qui, in questa rete di lingue è riuscito un cammino, una distrazione, una rivelazione. sulle nostre fronti, che quasi si toccavano, era incollata la lingua franca, già leggenda: you are here, i am who, un gioco di rotte, ma quel che dicevamo non arrivava. le linee rosse schioccavano, si riavvolgevano nei loro nomi, mormoravano con il greco chartis, carta dall'italia, karte, allora per me: è come se fossimo qui. almost true friends. così trovammo, con il termine errato, il sito, e ripiegammo il resto della città, secondo la moda del paese, come si dice, in mappe.

Poesies de *Violacions*

Poesie da *Stupri*

Lucia Pietrelli

(traduzione e cura di Paula Marqués Hernández)

Lucia Pietrelli (Candelara, 1984) è una scrittrice, poetessa e traduttrice dall'italiano al catalano e allo spagnolo e viceversa; vive stabilmente nell'isola di Maiorca da una decina d'anni. Ha pubblicato le seguenti raccolte di poesia: Fúria (Furia, 2010), Vertical (Verticale, 2011), Violacions (Stupri, 2011), Esquelet (Scheletro, 2013), Mort d'un aviador tartamut (Morte di un aviatore balbettante, 2013), Ortigues (Ortiche, 2015), V (2016) e La terra i altres llocs (La terra e altri luoghi, 2021). Ha coltivato anche l'ambito narrativo con i romanzi Nissaga (2013), Qui ens defensarà (2014), Cadenes (Catene, 2015) e Lítica (Lítica, 2019), che hanno attirato l'attenzione della critica. Nell'ambito del teatro si è distinta con Irene i la terra adormida (Irene e la terra addormentata). Con Cadenes e Lítica ha vinto due premi molto noti nell'ambito della letteratura catalana, il Joanot Martorell e la Lletra d'Or; per l'opera poetica, alle numerose menzioni si è aggiunto uno dei premi più importanti, il Bernat Vidal i Tomàs, con Violacions, opera che raccoglie le due poesie tradotte in questa sede. Di recente, Lítica è stato portato sul palcoscenico come spettacolo teatrale, poetico e musicale. La produzione di Lucia Pietrelli colpisce per lo stile svelto, corporeo e intensamente ritmico.

Si ringraziano l'autrice e la AdiA Edicions per il permesso di pubblicare le poesie in originale e in traduzione.

Lucia Pietrelli, *Poesies de Violacions / Poesie da Stupri*, traduzione e cura di Paula Marqués Hernández, «NuBE», 4 (2023), pp. 461-466.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1409> ISSN: 2724-4202

Bíblicament

En principi fou el repudi del cordó umbilical al voltant del coll.

Després l'abstinència de mi mateixa.

Puc ser cronològica.

En principi fou la condemna a la teva incursió.

Després la justícia d'un bressol de calç.

Dona, abans, al marge del full.

Home, amb tu, al buit entre una línia i l'altra.

Puc ser verídica

quan sóc vertical

puc vessar-te el timpà.

Lucia Pietrelli, *Violacions*, AdA, Palma 2011, p. 31

Biblicamente

In principio fu il ripudio del cordone ombelicale attorno al collo.

Dopo l'astinenza da me stessa.

Posso essere cronologica.

In principio fu la condanna alla tua incursione.

Dopo la giustizia di una culla di calce.

Donna, prima, al margine del foglio.

Uomo, con te, nel vuoto tra una riga e l'altra.

Posso essere veritiera

quando sono verticale

posso traboccarti il timpano.

Aquesta pell que no s'arrenca
Aquesta pell que resisteix
Aquesta pell que sap de la ignorància, que desafia la imaginació
Aquesta pell remolcada a dins
Aquesta pell que no assumeix salmorra, sobredosi, sulfat
Aquesta pell despietada, retardada, deficient, constant
Aquesta pell -brot
 -regurgitació
 -implicació
Aquesta pell
que estimula les glàndules, que et permet, que em defineix.

Lucia Pietrelli, *Violacions*, AdA, Palma 2011, p. 23

Questa pelle che non si strappa

Questa pelle che resiste

Questa pelle che sa dell'ignoranza, che sfida l'immaginazione

Questa pelle trascinata dentro

Questa pelle che non assume salamoia, overdose, solfato

Questa pelle spietata, ritardata, deficiente, costante

Questa pelle -germoglio

-rigurgito

-implicazione

Questa pelle

che stimola le ghiandole, che ti permette, che mi definisce.

Immagini d'Europa
Brani scelti da *Athar al-farāshah*

Mahmud Darwish

(traduzione e cura di Ramona Ciucani)

Nel canone poetico internazionale il nome di Mahmud Darwish (1942-2008) è indissolubilmente legato alla Palestina, la patria che, minacciata di scomparire dalle mappe e dalla storia internazionale, lui ha saputo eternare nella poesia e nella memoria collettiva. Accanto all'impegno per la causa palestinese, è stato giornalista, editore della rivista letteraria «al-Karmel» e il poeta che ha maggiormente contribuito allo sviluppo della poesia palestinese moderna.

L'esilio e la perdita, sperimentati molto presto da bambino con “la nuova ferita” dell'esodo palestinese del 1948,¹ hanno segnato la sua crescita umana e poetica. Paradossalmente le avverse circostanze storiche hanno finito per innescare una folgorante parabola estetica, che, grazie all'instancabile e audace sperimentazione artistica perseguita dal poeta raccolta dopo raccolta, funge ancora da punto di riferimento per i giovani scrittori arabi. I suoi ventisei anni d'esilio sono stati una lunga peregrinazione: da Haifa a Mosca, dal Cairo a Beirut, poi Atene, Cipro, Tunisi, Parigi, prima di rientrare

¹ L'autore, in uno dei testi qui proposti in traduzione, definisce “nuova ferita” l'esodo palestinese seguito alla guerra con Israele del 1948 (Nakba). A una comparazione tra la perdita della Palestina e quella dell'Andalusia araba nel XV secolo (la “vecchia ferita”), Darwish dedica la raccolta *Aḥad 'ashara kawkaban* (Undici pianeti), del 1992.

Mahmud Darwish, *Immagini d'Europa. Brani scelti da Athar al-farāshah*, traduzione e cura di Ramona Ciucani, «NuBE», 4 (2023), pp. 467-476.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1407> ISSN: 2724-4202

infine a Ramallah e Amman. Proprio nella capitale francese, dove ha vissuto stabilmente dal 1983 al 1995, l'autore ha affermato di essere nato come poeta.² Il soggiorno parigino infatti gli ha permesso non solo di dedicarsi completamente alla scrittura, ma anche di farsi apprezzare dal pubblico occidentale grazie alle traduzioni e alla partecipazione a prestigiosi eventi culturali in tutta Europa. Le sue opere, circa trenta tra poesia e prosa, sono state tradotte in venticinque lingue.³

Athar al-farāshah (La traccia della farfalla), ancora inedita in italiano, è l'ultima opera pubblicata da Darwish nel 2008. Un diario, secondo il sottotitolo scelto dall'autore, che raccoglie prose e poesie scritte tra l'estate del 2006 e quella del 2007. Il sottotitolo si riferisce più al contenuto che alla forma e, in particolare, al tono minore adottato dal poeta nel registrare le proprie riflessioni estetiche, i ricordi-tributo agli amici poeti, le impressioni sulle città (europee e non) visitate all'estero, le meditazioni sulla morte. Anche le considerazioni politiche sul tumultuoso confronto tra Hezbollah e Israele riaccesosi in Libano nell'estate 2006, a cui Darwish assiste da Ramallah, mantengono questo tono minore, riallacciandosi ai ricordi personali dell'assedio di Beirut vissuto nel 1982. L'aspetto lirico è arricchito da quello filosofico che scaturisce dal prezioso spaccato sulla vita interiore e artistica degli ultimi anni del poeta. Nello scorrere dei giorni il poeta continua a interrogarsi sull'amore, sulla poesia, sulla solitudine dell'esilio inte-

² Mardam-Bey Farouk, *Avec Mahmoud Darwish à Paris*, dans Kadhim Jihad Hassan (éd.), *Cartographie de l'exil: lectures de l'œuvre de Mahmoud Darwish*. Actes Sud, Arles 2021, 69-78: 69.

³ Per una bibliografia delle opere e delle traduzioni europee, si rimanda a *Una trilogia palestinese*, prefazione e cura di Elisabetta Bartuli, tr. it. Elisabetta Bartuli e Ramona Ciucani. Feltrinelli, Milano 2014, 405-410. Negli ultimi anni si sono aggiunte in italiano: *Stato d'assedio*, (*Hālat hiṣār*, 2002), cura e tr. it. Wassim Dahmash. Edizioni Q, Roma 2014; *Il giocatore d'azzardo*, (*Lā'ib al-nard*, 2009), postfazione e tr. it. Ramona Ciucani. Mesogea, Messina 2015; *Undici pianeti*, (*Aḥad 'ashara kawkaban*, 1992), cura e tr. it. Silvia Morresi, Jouvence, Milano 2018; *Inni universali di pace dalla Palestina. Elogio dell'ombra alta: poesie*, cura e tr. it. Saleh Zaghloul. Jouvence, Milano 2020; *La saggezza del condannato a morte e altre poesie*, a cura di Tareq Aljabr, tr. it. Tareq Aljabr e Sana Darghmouni. Emuse, Milano 2022.

riore, non rinunciando alla responsabilità etica, all'ascolto dell'Altro, alla tenace speranza, nutrita dalla grazia delle piccole cose quotidiane, dall'ironia, dal gioco creativo mai abbandonato. La speculazione metapoetica sulla complessità dell'esistenza e i suoi paradossi caratterizza la poetica della fase matura (1995-2008) dell'autore, il suo "late style"⁴ intimista e irrisolto, ma estremamente ricercato e creativo. Giocando apertamente sulla molteplicità di livelli interpretativi degli ultimi testi, proprio nel solco della tradizione araba classica, Darwish ricorre magistralmente all'ambiguità retorica (ibhām), impiegando simboli, intertestualità e giochi di parole. Buon esempio ne è l'allusivo titolo di questo diario. Scegliendo una parola polisemica come athar,⁵ l'autore lancia una sfida a lettori e traduttori, offrendo letture diverse, tutte valide, ma celando la sua reale intenzione. Pienamente consapevole della propria fragilità, il poeta è impegnato a lasciare una traccia, qualcosa che gli sopravviva spezzando la sensazione di inutilità della fine. Il risultato o conseguenza della farfalla e del suo passaggio, ossia l'opera che il lettore ha tra le mani, rappresenta dunque l'effetto di questa preoccupazione artistica e umana. Numerosi sono i riferimenti chiamati in causa da questa parola-simbolo: dalla psyche (farfalla, anima, respiro) della mitologia greca, fonte d'ispirazione per molti altri simboli darwishiani, all'influenza di Federico Garcia Lorca.⁶ Non a caso, dunque, la farfalla occupa un posto d'onore nel vocabolario poetico darwishiano fin dalle prime raccolte, assumendo di volta in volta accezioni diverse. Nella poesia che dà il titolo al diario essa è metafora d'ispirazione e creatività poetica, il cui effetto-traccia è invisibile ma sempre presente come impulso interiore scatenato dall'attrazione di ciò

⁴ Said Edward, *Thoughts on Late Style*. «London Review of Books», 26, 15, 2004, 3-7.

⁵ Nel *Vocabolario arabo-italiano* di Renato Traini, IPO, Roma 1966, si trovano i seguenti significati: 1 traccia, orma; 2 segno, impronta; 3 influenza, influsso; 4 effetto; 6 opera (artistica o letteraria); 7 monumento antico; 8 rudere..

⁶ «Vous ne pouvez pas comprendre ma poésie si vous n'arrivez pas à comprendre ses références [...] Lorca m'a fait entrer dans le monde des papillons» (Darwish Mahmoud, *Mahmoud Darwish. Mon parcours poétique, entretien avec Samer Abu Hawwash*. «Europe. Revue littéraire mensuelle», 1053-1054, 2017, 47-72: 64-65).

che è mistero e bellezza insieme. In altre opere, invece, questa musa poetica viene chiamata “sorella”, oppure se ne sottolinea l’effetto terapeutico,⁷ o si ricorre all’ossimorico “peso della farfalla”. Un’icona che incarna il perfetto paradosso darwishano, l’audacia e la fragilità al contempo, simboleggiando la metamorfosi (metà fenice generata da se stessa) e l’elusività dell’eterno mistero. Forse la definizione che più illumina il nostro titolo appare in un altro poema del 1995, Min samā’ ilá ukhtihā ya‘bur al-ḥālimūn (Da un cielo all’altro passano i sognatori):

*La farfalla è il non-detto del poema
con la sua estrema leggerezza spezza le parole, come
il sogno spezza i sognatori...⁸*

Si ringrazia di cuore la Mahmoud Darwish Foundation di Ramallah per aver gentilmente concesso il permesso di traduzione.

⁷ In *In presenza d’assenza* il Darwish bambino «vorrebbe essere una farfalla» per liberarsi dei suoi ricordi insopportabili, conservare il buono di «un’infanzia che le farfalle salvano dall’invasione dell’oblio» ed alleviare la sua pena con «il battito d’ali della farfalla è la migliore terapia contro il dolore» (Darwish, *Una triologia palestinese*, cit., 309, 376 e 387)).

⁸ Traduzione di chi scrive.

Immagini d'Europa
Brani scelti da *Athar al-farāshah*

A Cordova

I portoni di legno di Cordova non m'invitano a entrare per portare un saluto damasceno a una fontana o a un gelsomino. Passeggio nei vicoli stretti in una mite giornata primaverile di sole. A passi leggeri, come se fossi ospite di me stesso e dei miei ricordi, non come un reperto archeologico che si passano a turno i turisti. Non do un colpetto sulla spalla del mio passato con gioia d'orfano, come s'aspetterebbe da me un poema rinviato a più tardi. Non temo più la nostalgia da quando l'ho chiusa a chiave nella valigia, piuttosto temo il domani che mi sfreccia davanti a passo elettronico. Ogni volta che lo importuno, mi rimprovera: «Cerca il presente». A Cordoba ci sono tanti poeti. Stranieri e andalusi. Parlano del passato degli arabi e del futuro della poesia. In un giardino modesto, con qualche albero, scorgo una scultura che rappresenta le mani di Ibn Zaydūn e Wallāda. Chiedo a uno dei miei poeti preferiti, Derek Walcott, se sa qualcosa della poesia araba. Non si scusa quando dice: «No... niente». Nonostante tutto restiamo insieme per tre giorni, senza mai smettere di ridere o scherzare sulla poesia e i poeti, che lui definisce ladri di metafore. Mi chiede: «Quante metafore hai rubato?». Non riesco a rispondere. Gareggiamo nel corteggiare le donne cordovane. «Quando ti piace una donna fai tu il primo passo?» mi chiede. E io: «Più è bella, più sono audace... E tu?». «Quando mi piace una donna è lei a venire da me». «Perché tu sei un re e un figlio di... non so cosa» esclamo. La sua terza moglie ride. A Cordova, mi fermo davanti a un portone di legno cercando in tasca le chiavi della

mia vecchia casa, come fece Nizār Qabbāni.⁹ Non verso una lacrima, perché la nuova ferita nasconde la cicatrice di quella vecchia. Ma Derek Walcott mi sorprende con una domanda tagliente: «Di chi è Gerusalemme? Vostra o loro?».

Mahmud Darwish, *Athar al-farāshah*, Riyad el-Rayyes, Beirut 2008, pp. 192-194.

A Madrid

Sole e pioggia, una primavera incerta. Gli alberi sono alti e antichi nel giardino della Residencia de Estudiantes. I vialetti di ghiaia rendono il camminarci sopra simile a un comico tentativo di ballare il flamenco. Le ombre sono trafitte da una tremula luce. Da questa collina ci affacciamo su Madrid, vasta e bassa come una conca verde. Siamo seduti – il poeta americano d'origine canadese Mark Strand e io – su una panchina di legno per scattare una foto con gli studenti e le studentesse... e per autografare le traduzioni spagnole dei nostri libri. Gareggiamo nel celare la gioia del poeta di fronte al lettore sconosciuto, inatteso... e di fronte al viaggio che la propria poesia, scritta in una stanza chiusa, ha compiuto fino a questo giardino. Una signora elegante si avvicina e mi dice: «Sono la nipote di Lorca». La abbraccio cercando l'odore delle braccia dello zio nelle sue. «Cosa ricordi di lui?» le chiedo. Risponde che è nata dopo il suo assassinio. «Sai quanto lo amiamo?». «Lo dicono tutti e io ne vado fiera. Lui è un'icona». Il direttore della Residencia mi ricorda che questa è una delle istituzioni culturali storiche di Madrid. Chi non legge poesie qui è un fallito. Qui hanno alloggiato Lorca, Alberti, Jimenez e Salvador Dalì. Alla fine dell'incontro mi

⁹ Poeta e diplomatico siriano (Damasco 1923 - Londra 1998), noto per la sua poesia d'amore. Darwish allude alla tradizione popolare araba di conservare le chiavi della casa perduta in tasca, diffusasi nel XV secolo in Andalusia in seguito alla cacciata degli arabi e ripresa dai palestinesi dopo la Nakba (N.d.T.).

pregano di rivolgere una domanda a Mark Strand. Allora gli chiedo: «Qual è il palese confine tra prosa e poesia?». Esita, come esitano i veri poeti davanti a una definizione difficile. Poi, lui che scrive poesia in prosa, esclama: «Il ritmo, il ritmo. La poesia si riconosce dal ritmo». Quando usciamo in giardino a passeggiare sui vialetti di ghiaia parliamo poco per non spezzare il ritmo della notte sugli alberi alti. E non so perché mi tornano in mente le acute parole di Nietzsche: «La saggezza è il significato privo del canto»!

Mahmud Darwish, *Athar al-farāshah*, Riyad el-Rayyes, Beirut 2008, pp. 195-197.

Autunno italiano

A una canzone servono parole italiane. Che autunno! Che autunno! Il cielo non è né blu né bianco né grigio, perché i colori sono punti di vista che divergono e convergono. Le nuvolette sono stracci con cui la pioggia strofina le cime dei monti. I monti s'innalzano ogni volta che il cielo gli s'avvicina. Gli alberi sono esseri femminili appena usciti da un bagno di nuvole per vestirsi di uccelli che non emigreranno oggi. Perché l'autunno non allude a un tempo sbiadito né alla tristezza, ma è una festante sfilata di moda che produce colore dal non colore. Desto la nostalgia dell'indescrivibile e precede il gemito dell'ambra nelle alcove. L'autunno è il pallore del marmo quando i sensi si destano al richiamo del miele. E io sono qui, alla periferia dell'Aquila, seduto in un'ampia veranda che guida lo sguardo sulla quiete attesa dal cuore. Nella valle l'eternità saluta fugace i visitatori che risalgono le pendici dei monti, dove la storia ha scolpito fortezze inaccessibili per respingere i barbari, per poi riscendere a valle a testa bassa, corrugati. Nulla spaventa i daini né le lepri. Non provo nostalgia mentre seguo le foglie degli alberi indugiare nella graduale discesa verso terra, come una donna

che si spoglia adagio nella fantasia dell'amante. Io qui sono una foglia d'albero portata dalla brezza verso un sonno invernale da cui mi risveglierò in boccio. Qui, vicino a quest'eternità familiare, incurante della storia delle fortezze, un visitatore come me scopre uno dei significati delle nuvole ed esclama: «Lodata sia la leggerezza... lodata sia!».

Mahmud Darwish, *Athar al-farāshah*, Riyad el-Rayyes, Beirut 2008, pp. 211-213.

A Skogås

Skogås, periferia di Stoccolma. Una foresta di betulle, pini, pioppi, ciliegi e cipressi. Salīm Barakāt¹⁰ vive nell'isolamento scelto con la fortuita abilità del vento in poppa. Non ne esce più da quando è diventato parte integrante del paesaggio, circondato dagli uccelli del Nord: gazze, corvi, nocciolaie, picchi, ghiandaie, cinciallegre, merli, quaglie, beccofrusoni. Se li è fatti amici, tanto che li riconosce dalle piume, dal becco, dalla coda e dalle abitudini migratorie. Ha assegnato loro aggettivi kurdi derivati dall'ansia, non per spezzare l'isolamento, bensì per arredare le condizioni del suo vivere lontano... lontano da quel che fanno gli scrittori con il libro quando sono invidiosi dell'eloquenza dell'esiliato... e vicino all'amicizia degli scoiattoli, delle lepri, dei daini, delle volpi, che lo salutano attraverso la finestra e scappano a giocare dietro ai suoi esercizi linguistici. Si sveglia all'impatto di un uccello contro le finestre della sua casa di legno e mattoni. Trascina il carrellino verso il macellaio: il richiamo della carne alla carne.

¹⁰ Poeta, romanziere e traduttore kurdo-siriano (Qamishli 1952) che scrive in arabo e dal 1999 vive in Svezia. Conosce Darwish a Beirut e, dopo il 1982, si sposta a Cipro dove collabora alla rivista letteraria «al-Karmel» insieme all'amico palestinese. I due intellettuali laici traggono ispirazione e vicendevole influenza dal Sufismo islamico in fatto di simboli, forme ed espedienti retorici, come testimoniano le loro opere (N.d.T.).

Lì sceglie cosa comprare in base al puro desiderio di sperimentazione selvaggia nell'arte culinaria. Per attizzare la voglia tra chi mangia e cosa si mangia, sceglie spezie piccanti, pungenti... funghi speciali per il gusto dei giochi di parole e vino Shiraz per risvegliare nel poeta la propensione all'estasi nell'autunno dell'esilio. Trascina il carrellino in mezzo alla foresta in compagnia degli uccelli del Nord che lo riconoscono dalla camicia di flanella bagnata di pioggia e sudore. Soltanto un kurdo come lui sfiderebbe il clima del Baltico. La sua unica ossessione ora è la cucina: poema visibile della sua giornata. La cucina è il talento della mano che dosa esperta gli accostamenti adatti, che raggiunge l'immaginazione poetica con l'olfatto e il gusto, che crea il significato sensoriale da quel che era forma grezza. La cucina è la poesia dei sensi che s'incontrano in una mano... un poema commestibile che non tollera errori nel bilanciare gl'ingredienti. E Salīm Barakāt non tollera più le lodi da quando ha la lacrima facile!

Mahmud Darwish, *Athar al-farāshah*, Riyad el-Rayyes, Beirut 2008, pp. 250-252.

Boulevard Saint-Germain

George Steiner mi dice: «Il poeta dev'essere un ospite...».
«E un ostel!» aggiungo io.

*

Le foglie secche, cadute dagli alberi che si spogliano, sono parole in cerca d'un poeta capace di rimetterle sui rami!

*

Ogni volta che il ritmo si cela nell'immagine diviene musica che accompagna l'idea!

*

Sono seduto con Peter Brook e gli uccelli di Aristofane e di Farīd al-Dīn al-‘Attār¹¹ volano sopra di noi in un viaggio condiviso verso i confini del significato.

*

Esilio? Il visitatore ne ha nostalgia, perché è il volo libero dell’uccello in un viaggio in cui nessuno gli domanda: «Come ti chiami? Cosa vuoi?».

*

In autobus guardo il marciapiede e mi vedo seduto alla fermata in attesa di un autobus!

*

Simulare una difficile neutralità, nel poema o nel romanzo, è l’unico crimine morale che viene perdonato!

*

L’interruzione di ritmo, talvolta, è una necessità ritmica.

*

Lascio l’altra parte della mia vita dove vuole stare. Seguo quel che ne resta nella ricerca dell’altra sua parte.

*

La mia percezione sensoriale esce da me, prende un ombrello e cammina sotto la pioggia. La mia percezione sensoriale è un’azione esterna come la pioggia.

*

I venti d’autunno spazzano la strada, m’insegnano la capacità di togliere. Togliere è scrivere.

Mahmud Darwish, *Athar al-farāshah*, Riyad el-Rayyes, Beirut 2008, pp. 255-257.

¹¹ Farīd al-Dīn Abū Ḥāmid Muḥammad ibn Ibrāhīm ‘Attār Nīshāpūrī (1145/6-1221) mistico e poeta persiano, autore del famoso poema sufi *Mantiq al-tayr* (*Il verbo degli uccelli*), a cui Darwish fa qui omaggio e riferimento (N.d.T.).

Ecocalypse

Bojan Mitrović

(introduction by Marija Bradaš)

Ecocalypse is the title of the latest work by the Trieste-based artist and historian of Serbian descent Bojan Mitrović. The term's unmistakable meaning and evocative power serve as a thematic and stylistic framework for a book that deals with the collapse of civilization that might precede our extinction. Indeed, the author's concern does not regard ecological catastrophe, at least not directly. This «dread is not about the things we are doing to our planet and not even about the things that the planet will do to us. It is about what we will do to each other once the resources start running out».

Narrated in the first person and in a language that combines a conversational tone, irony, and a rich knowledge of history, the book opens with a direct address to German Renaissance painter Albrecht Dürer (1471-1528), whose Illustrated Apocalypse was an inspiration and guide for the graphics, but also a source that structured the narrative. Dürer's 15 woodcuts informed Mitrović's own 15 drawings, though they do not always explicitly resemble their source. These 15 drawings mark the divisions of the 15 chapters, framed by quotes from The Book of Revelation.

The author defines the genre as a graphic essay. However, the hybrid nature of the graphic novel and graphic essay is further emphasized by the quotations and apparently non-fictional characters of the texts, combining autobiography and history. As a historian, Mitrović has studied mostly 19th-century nationalisms and cultural history in southeastern Europe, focusing on the fall of empires and the post-imperial transition. His research interests have naturally influenced certain topics addressed in the graphic essay, leaving a unique stylistic imprint.

Bojan Mitrović, *Ecocalypse*, introduction by Marija Bradaš, «NuBE», 4 (2023), pp. 477-484.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1465> ISSN: 2724-4202

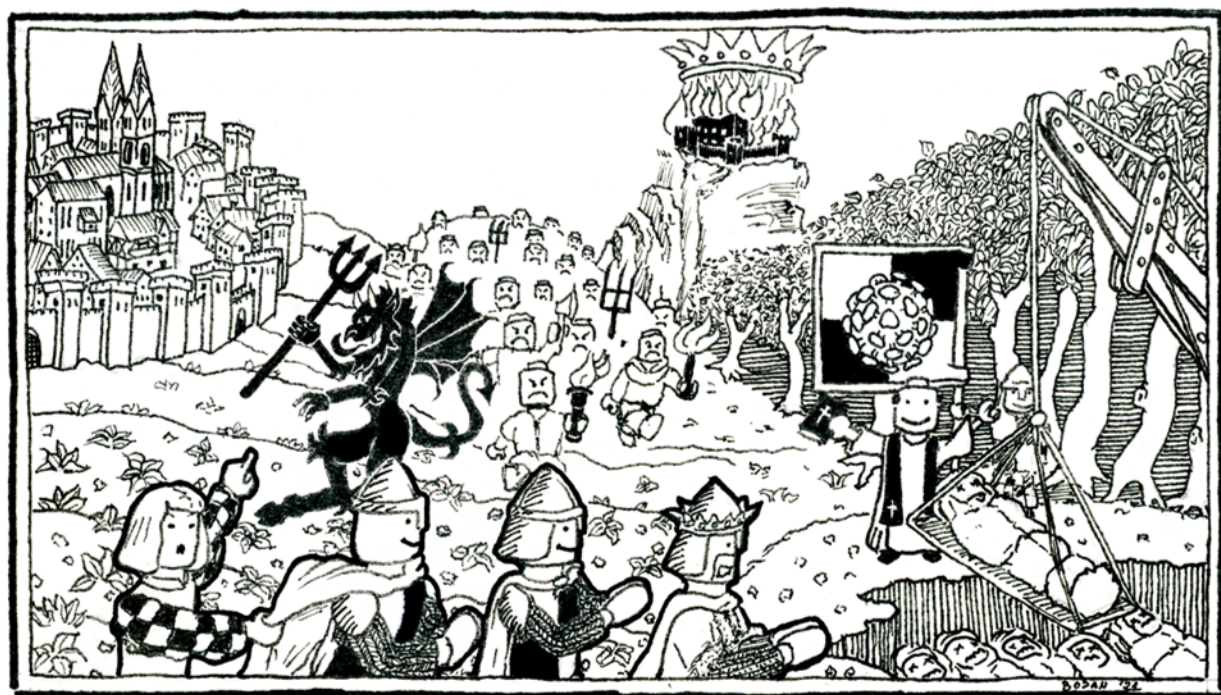
In addition to the first chapter, the narrator's direct address to Dürer repeats on several other occasions; this technique sets Mitrović's collection of fragmented autobiographical short stories within the category of epistolary graphic novel. The same strategy enhances the cohesion of the otherwise fragmented narrative containing topics of a diverse nature – holodomor in the Soviet Union, show trials in socialist Yugoslavia, anti-vaccination movement in modern-day Trieste, etc. Antisocial behavior and societal fault lines are common threads in the narration, allowing Mitrović to draw links between Cold War bomb shelters, disaster preppers, and ultimately to question the accountability of ruling élites in different historical periods.

Dürer's Illustrated Apocalypse is brought into conversation with the current and future consequences of climate change in a natural exposition of historical knowledge that defies strict genre classification. Here, we present two excerpts from the book in the making that illustrate its eclectic medium and core topic.

We thank the author for the permission to reproduce an excerpt of his book.

THE PANDEMIC

has plagued our land. In the background we see the Devil leading a jacquerie, and on the Page noticed it. The King & all his men are still happily intent on burping the dead. The drawing recalls a page of an old manuscript, evoking the return to the Dark Ages. The faces of all the human characters are inspired by Lego figurines suggesting the shallowness & plastic fakeness of all the actors involved.



You are here.

I, however, live in Trieste, Italy, a city that became the informal European capital of the anti-vaccination movement. Since the time I was an angry teenager, I cannot remember any other social problem that cut through all the previous divisions of political and religious orientation, profession, class, education or ethnicity, making it virtually impossible to tell beforehand who is on what side. Friendships collapsed and family relations got tense because pretty much everybody had a strong opinion on the matter and was shocked to find out that the people closest to them held opposing views.

Philosophers generally tend to have heated debates, and one of the hot topics recently in philosophy of law is that of intergenerational justice. In other words, the people who work on this topic are trying to answer the question of whether the future, unborn generations have any rights, and if so, whether we, the living, have some sort of duty to protect these rights (to survival, health and subsistence, for example). The answer is generally yes, but unlike the people working on this issue, I am not fully convinced that this sort of approach can mobilize grassroots support for policies contrasting climate change. The whole story of the pandemic seems to teach us a different lesson, and the pro-vax/anti-vax divide is not really as unpredictable as it might seem. In the US, it does largely follow the main political (Republican-Democrat) divide, but in the rest of the world it is rarely the case. But what is striking is that most anti-vaxxers belong to my own 30-50 age group, although in some countries they are even younger. And like myself, they are mostly the “losers” of these generations: single and low-income, although interestingly, the level of education doesn’t seem to play a major role in choosing sides. We are highly likely to become anti-vaxxers if we lost our job or have suffered major economic or financial damage during the pandemic, and especially if, due to our personality traits, we are less agreeable and conscientious than our peers. But being polemic and irresponsible are traits closely associated with narcissism. And some ten years before Covid, social psychologists sounded the alarm about the epidemic of narcissism spreading through the world. Since the 1950’s, the self-centeredness of every passing generation seems to have increased, both in medical terms and in terms of narcissistic traits being considered as normal by society at large. As the search for a meaningful life and interest in collective action has waned, each new generation has developed ever increasing personal expectations and lofty dreams of financial success.

I guess that if the Covid virus could speak, what it would actually say is “OK Boomer”, a catchphrase that gained its enormous popularity just a few months before the pandemic broke out. The dismissive tone of the phrase is perfectly suited to the narcissistic emphasis on both self-expression and self-righteousness as any opinion contrary to our own is dismissed as being either irrelevant or wrong. With Covid, the Boomers not only had a terrible day, but a few years of direct death threat reduced only to the degree to which they, alongside the rest of us, managed to take the vaccine. And before the pandemic, they, the Boomers, seemingly had it all: economic development fueled by debt and gasoline (both of which we have to pay for), security, jobs and retirement programs we can only dream of.

The ties that have bound us, among individuals and from one generation to the other, are being broken.

We are, at the opening of the first four seals.

ECOLOGICALYAPSE 4



And I saw when the Lamb opened one of the seals, and I heard, as it were the noise of thunder, one of the four beasts saying, Come and see.

And I saw, and behold a white horse: and he that sat on him had a bow; and a crown was given unto him: and he went forth conquering, and to conquer.

And when he had opened the second seal, I heard the second beast say, Come and see.

And there went out another horse that was red: and power was given to him that sat thereon to take peace from the earth, and that they should kill one another: and there was given unto him a great sword.

And when he had opened the third seal, I heard the third beast say, Come and see. And I beheld, and lo a black horse; and he that sat on him had a pair of balances in his hand.

And I heard a voice in the midst of the four beasts say, A measure of wheat for a penny, and three measures of barley for a penny; and see thou hurt not the oil and the wine.

And when he had opened the fourth seal, I heard the voice of the fourth beast say, Come and see.

And I looked, and behold a pale horse: and his name that sat on him was Death, and Hell followed with him. And power was given unto them over the fourth part of the earth, to kill with sword, and with hunger, and with death, and with the beasts of the earth.

Rev. 6:1-8

STRETCH



The captain of a sinking ship holds fast
Of all the men to leave, he will be the last
The rats all flee, as quicky as they dare
Abbandoning their crew without a care
But if a rat's the captain - who can say?
Will he still man his post - or run away?

THE RAT

One thing we do know for sure is that, on the evening of August 30th 1948, they were all drunk. They were a group of friends, former members of the Yugoslav resistance movement during the recently ended Second World War. The eldest member of the group, Vitomil Zupan, was a jack-of-all-trades. As a Slovene in fascist Italy, he was interned in a concentration camp from which he managed to escape and join the partisans in 1942. The youngest, Dušan Pirjevec, was actually one of the organizers of the resistance movement in Slovenia (which was part of Yugoslavia from 1918 to 1991, and is now an independent country). The other two were Jože Brejc-Javoršek, and a certain S.D., known only by his initials, from which one might conclude that he was either a minor or a police informant. All three were published authors and were to become leading intellectual figures in the post-war period; Zupan and Brejc-Javoršek were writers and poets, whereas Pirjevec became a literary historian and a university professor.

Being both fighters and men of letters, the four were getting increasingly disillusioned with the new regime they had helped to establish. The new leaders of Yugoslavia had quickly abandoned those ideals of freedom and equality they had fought for in their youth, and had favored a rigid Soviet-like system that had emerged after the war. Furthermore, by 1948, for Yugoslavia (the country that Slovenia was a part of), the international situation had worsened. It was, in fact, the first communist country to split with Stalin, and its leadership was expelled from the Moscow-led international organization of communist parties. The USA and the West remained distrustful of the Yugoslavs, fearing that the split might be some kind of internal maneuver within the communist bloc. For their part, the Yugoslavs tried to prove that they were more communist than Stalin himself, staging show trials and establishing prison camps. As humanists, both the professor and the poets had developed a profound disgust for all the options available and so quite reasonably, got drunk. The solution they devised, however, was not quite so reasonable, and the plan was probably hatched under the influence of the few extra glasses of alcohol.

But here, as befits a drunken night, the various versions diverge. There must have been at least one phone call the four friends made to at least one high-up Slovene communist official, but the trial proceedings tell us there were many more. However, since it was a period of mock trials, the validity of the justice system should not be taken for granted. Yet whatever the circumstance of the calls, content of the call, in all the versions, was always the same: "Haven't you heard? The Soviet tanks are rolling into the country as we speak!" And so on the night of August 30th 1948, Ljubljana was hit by a wave of panic. The communist leaders started packing their bags, gathering up their families and fleeing, either to the Italian border or to the local airport where, according to one of the versions, the four friends were sitting at the bar, drunk as lords, laughing their heads off. By the following morning, they had all been arrested: the friends, of course, not the fleeing leaders. But the trial itself was curious. They were convicted of spreading fake news, but the authorities seemed somewhat embarrassed about accusing them of a mere phone-prank, so other crimes were added which the four had little or no involvement in. The accused got jail sentences ranging from six months (Pirjevec) to twelve years (Zupan). And publicly, of course, the whole story did not emerge until the late 1990s, after the downfall of socialist Yugoslavia. The fish rots from the head down, they say, and Yugoslavia met its violent end spiraling into a decade of war, but as far as leadership is concerned, are we sure we're doing any better?