

PANIC

Soggetto, oggetto, tempo
nelle narrazioni post-apocalittiche
contemporanee

a cura di

Mario Cimini, Rachele Cinerari, Valentina Sturli



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Pubblicazione finanziata con i contributi del Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara e dell'Unione Europea, NextGenerationEU – Missione 4 Istruzione e ricerca - Componente 2, investimento 1.1 "Fondo per il Programma Nazionale della Ricerca (PNR) e Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN)" progetto PRIN_2022 PANIC - Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022) CUP D53D23019920001



In copertina: immagine di Claudia Cerulo (gucki_bluu) 2025

© Copyright 2026
Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677493-4

Il presente PDF con ISBN 978-884677604-4 è in licenza **CC BY-NC**



Indice

<i>Introduzione</i>	
Mario Cimini, Rachele Cinerari, Valentina Sturli	7
<i>La promessa infranta dell'apocalisse</i>	
Florian Mussgnug	13
<i>Di alcune catastrofi greco-latine</i>	
Enzo Neppi	25
<i>Apocalisse senza "fine". Riemersione, coercizione e ricoprimento in tre narrazioni post-apocalittiche italiane</i>	
Daniele Comberiatì	59
<i>Oltre l'umano: mutazioni della soggettività nel post-apocalittico contemporaneo</i>	
Emanuela Piga Bruni	75
<i>Una gaia apocalisse. Soggetti queer e fine del mondo in due antologie di fantascienza italiane contemporanee</i>	
Diego Pelizzari	97
<i>L'eterna apocalisse. Visioni e allucinazioni napoletane (1947-2012)</i>	
Francesco de Cristofaro, Massimo Fusillo	113

<i>«Un episodio ancora mancante nelle Metamorfosi di Ovidio». (Dis)umanizzazione del desiderio nella Berlino di Emma Braslavsky</i>	
Luca Zenobi	135
<i>Lingua ma(d)re. Estetica ecoqueer e fluidità intergenerazionale in Blutbuch di Kim de l'Horizon</i>	
Claudia Cerulo	157
<i>Apocalissi minime. L'esperienza della perdita in Der Hals der Giraffe di Judith Schalansky</i>	
Rachele Cinerari	177
<i>Biografie delle autrici e degli autori</i>	195

Introduzione

Mario Cimini*, Rachele Cinerari*, Valentina Sturlì**

Questo volume raccoglie i contributi del convegno finale del progetto PRIN PNRR 2022 *PANIC – Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)*, che ha visto la collaborazione tra le Unità di ricerca dell’Università “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara e di Napoli Federico II. Il progetto nasce da una domanda almeno apparentemente semplice: in che modo le narrazioni post-apocalittiche contemporanee, in particolare di area italiana ed europea, non solo riprendono e riusano, ma anche si differenziano dai classici modelli nord-americani novecenteschi? E in che modo si pongono in dialogo con i complessi fenomeni che attraversano l’inizio del nuovo millennio, adattandosi a multiformi realtà intermediali, dando voce a timori catastrofici – anche troppo giustificati dalle incombenti emergenze climatiche, geopolitiche e sociali – che hanno accompagnato l’essere umano fino dalla sua comparsa sulla terra, ma che ogni epoca ha poi declinato a suo modo? Che cosa significa pensare *oggi* la fine, in un sistema-mondo ossessionato dal fantasma della propria scomparsa, ma anche attraversato da spinte – onnipotenti o annichilenti, esaltanti o mortifere – di trascendenza mediante la creazione di nuove forme di vita che ibridano essere umano e AI, o tramite l’immaginazione di un possibile assoggettamento a forme ancora più potenti di intelligenza, come nel caso del concetto di *Singularity* (Kurzweil 2005)?

L’obiettivo di partenza del progetto era esplorare, in ottica

* Università “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara.

** Università di Pisa.

comparatistica e intermediale, le narrazioni post-apocalittiche dei primi venti anni del nuovo millennio con particolare riferimento alla cultura italiana contemporanea; fenomeni di questa portata sono infatti sempre necessariamente – e salutarmente – da inquadrare in un ambito letterario, filosofico, scientifico e rappresentativo che non può essere limitato a una sola area geografica e a un solo sistema storico-letterario. Lungo il percorso ci siamo rese conto, con sempre maggiore chiarezza, che era necessario allargare il campo di ricerca a molteplici ambiti dell'immaginario, soprattutto europeo, poiché ogni romanzo, racconto, graphic novel, serie TV, film, narrazione rimandava ad altri in una fittissima serie di richiami, spesso da intendersi non principalmente in senso verticale (come rapporto con la tradizione) ma anche e soprattutto orizzontale (intreccio rizomatico dovuto ad una medesima *humus* culturale). Lo si vede bene nei contributi di Claudia Cerulo e Daniele Comberiati, che mettono in tensione il rapporto tra parola e immagine in prodotti grafici e narrativi italiani e tedeschi iper-contemporanei; ma anche, tra gli altri, nel saggio di Diego Pellizzari, che legge il concetto di apocalisse alla luce di antologie italiane di fantascienza queer prodotte negli ultimissimi anni.

Il volume che abbiamo costruito vuole provare a restituire il senso esplorativo, e certamente non conclusivo, delle nostre riflessioni a partire da esperienze maturate in campi di ricerca diversi: le letterature europee (con particolare riferimento a quella italiana e a quella tedesca, cui si dedicano i contributi di Rachele Cinerari e Luca Zenobi), gli studi intermediali (come nel saggio sulla rappresentazione apocalittica di Napoli tra letteratura, cinema e teatro di Francesco de Cristofaro e Massimo Fusillo), la filosofia antica e moderna, l'antropologia, gli studi di genere, l'ecocritica e i *posthuman studies* (come nel contributo di Emanuela Piga Bruni).

Ci è sembrato prima di tutto necessario interrogarci sulla natura dei termini apocalisse e post-apocalisse, perimetrando tanto il loro senso filosofico-religioso che quello più propriamente tematico, come spiega Florian Mussgnug nel saggio di apertura: l'a-

pocalisse può essere intesa come un momento di rivelazione e di rottura del consueto scorrere degli eventi per come li conosciamo, con apertura a uno orizzonte di rivelazione escatologica, ma anche come frattura dopo la quale il genere umano (o una sua parte) è costretto, in modo repentino e senza preavviso, a fare i conti con un panorama radicalmente mutato e per lo più ostile. Abbiamo quindi provato a riflettere sulle diverse forme che questo concetto assume tanto nella riflessione teorica contemporanea che nel pensiero occidentale a partire dalle sue radici giudaico-cristiane e greco-latine, ripercorse nel contributo di Enzo Neppi. Ma abbiamo anche provato a mappare come la catastrofe, il timore della fine, la rappresentazione del *dopo* possano assumere forme sempre diverse e sempre nuove in sistemi e generi letterari dotati di loro specifiche caratteristiche: diverso, almeno in parte, è pensare la fine con parole o per immagini, sulle tavole di una graphic novel, sulla scena o nel flusso di una pellicola cinematografica.

In realtà, una domanda che è sempre stata al centro della nostra riflessione, anche se per lo più in modo implicito, è quella sulla natura del pensiero della fine e della catastrofe come disvelamento del profondo senso di impotenza che si oppone – come un ritorno del represso sotterraneo – a un'era apparentemente onnipotente. Non siamo mai stati in grado come oggi di compiere azioni che in altre epoche sarebbero state giudicate impensabili o miracolose, e mai come oggi ci sentiamo esposti alla minaccia di una fine totalizzante come quella che è stata magistralmente messa in forma in un romanzo recente, *Diluvio* di Stephen Markley (2022). Una fine che non è più la volontà punitiva divina a provocare, ma che rimanda comunque al profondo senso di colpa che fin dal giardino dell'Eden accompagna ogni movimento conoscitivo e di sviluppo nell'essere umano: *qui auget scientiam, auget et dolorem*, ricorda l'Ecclesiaste [I, 16]; e si potrebbe affermare che la nostra presenza sulla terra si lega da sempre, inscindibilmente, all'acquisizione di strumenti e di tecniche che ci proteggono e ci mettono a rischio.

Così, come ci ricorda ancora Enzo Neppi, il fuoco donato da Prometeo mette in grado l'essere umano, nato sprovvisto delle

zanne e degli artigli di cui sono dotati gli altri animali, di difendersi in un mondo ostile, ma lo mette anche in grado di attuare modalità di distruzione prima impensabili. Così, l'acquisizione di tecniche sempre più raffinate di controllo e di manipolazione del mondo sensibile, nel lungo percorso dell'*homo sapiens* fin qui, ha scandito inesorabilmente anche le tappe di una contro-storia di progressiva messa a rischio del proprio stesso ecosistema. Come se non fosse possibile pensare il mondo, e agire su di esso, senza dar forma anche al desiderio (o al fantasma) di distruggerlo.

Pensare tutto questo, come ogni epoca ha instancabilmente, e spesso ossessivamente, provato a fare, non è compito semplice. E le narrazioni che provano a rappresentare la fine, con tenace ricorrenza, in questo scorcio di millennio, ci parlano proprio di come è possibile ma anche difficile tentare di dar forma alle angosce, alle profonde pulsioni di annichilimento e di autodistruzione che da sempre abitano l'essere umano. Lo psicoanalista Wilfred Bion (2005: 47) ha parlato di pensieri-senza-un-pensatore (*thoughts-without-a-tinker*), ovvero di elementi che permangono fluttuando all'interno di un gruppo, allo stadio di non-ancora-pensieri, in attesa di qualcuno che cominci a far loro spazio, rendendoli almeno in parte accessibili alla coscienza e dunque dicibili, elaborabili. Forse anche il pensiero della fine è uno di questi, un macro-pensiero collettivo che ha bisogno, ad ogni generazione, di nuove vesti immaginarie e condivise per essere attraversato e per produrre il suo senso.

Un altro psicoanalista britannico, Donald Winnicott, interrogandosi sulla vertiginosa questione di quale sia lo scopo della vita (e, ancora una volta, che sia del singolo o della collettività importa fino a un certo punto), scrive parole che vale la pena riportare:

Senza alcun dubbio la maggior parte della gente dà per scontato il fatto di sentirsi reali, ma a quale prezzo? Il quale misura essi negano la verità che di fatto esiste il pericolo si sentirsi non reali, posseduti, di non essere se stessi, di precipitare all'infinito, di non avere una direzione, di essere separati dal proprio corpo, annientati, di essere un nulla, di non avere un luogo in cui stare? La salute non è compatibile con la *negazione* di alcunché (Winnicott, 1990: 27).

Uno dei modi di pensare l'apocalisse, dunque la fine come figura di una rottura che non investe soltanto il singolo, bensì l'umanità nel suo complesso, è forse proprio questo: quando pensiamo alla fine non riflettiamo in realtà (solo) su qualcosa che avviene nel futuro, ma anche su qualcosa che (forse) è già avvenuto nel passato e che continua ad avvenire nel presente. Proviamo in altri termini a proiettare sul domani l'angoscia, anche troppo presente nell'essere umano sin dal suo atto di nascita, di non sentirci reali, esposti a forze più grandi di noi, a rischio di cadere all'infinito, di essere annientati senza rimedio. Negare questa angoscia di annichilimento non significa stare meglio, ma stare peggio. Negare l'orizzonte della possibile distruzione di tutto quello che siamo e conosciamo non è un passo avanti, ma uno indietro. Ci sembra forse possibile dire che anche il nostro progetto, in qualche modo, prova ad andare in questa direzione: pensare a forme alternative, e spesso catastroficamente alternative, di essere nel mondo equivale anche a pensare noi stessi, nel nostro passato e presente, pensarci anche in forme di collettività inesplorate. Forse non c'è possibilità di pensiero che escluda del tutto l'orizzonte della fine. Forse è l'orizzonte della fine a rendere possibile il pensiero.

Bibliografia

- Bion, W. (2005), *Italian Seminars*, Karnak Books, London.
- Ecclesiaste (2008), *La Sacra Bibbia. Versione ufficiale della CEI*, Libreria Vaticana Editrice, Città del Vaticano.
- Kurzweil, R. (2005), *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*, Viking Press, New York.
- Markley, S. (2022), *The Deluge*, Simon & Schuster, New York; tr. it. *Diluvio*, Einaudi, Torino (2024).
- Winnicott, D. (1986), *Home is where we start from*, Penguin Books, London; tr. it. *Dal luogo delle origini*, Raffaello Cortina, Milano (1990).

La promessa infranta dell'apocalisse

*Florian Mussgnug**

Post-apocalisse è un concetto difficile e poco esplorato. Come le figure distorte in un dipinto anamorfico, il suo significato appare evidente quando viene considerato da un certo punto di vista, ma diventa inafferrabile quando si cambia prospettiva. Ogni bambino sa cosa si intenda per “apocalisse zombie”, ma gli studiosi non riescono a mettersi d'accordo sulla differenza fra immaginazione apocalittica e post-apocalittica. Alcuni usano i due termini in modo intercambiabile (Rosen 2008; Paik 2010; Lisboa 2011; Hicks 2016; Palmer 2024), ma questo li porta a ignorare la loro diversa portata storica, e anche la loro relazione con le radici religiose del concetto. A partire dalla fine del Novecento, infatti, si sono costituiti nell'ambito degli studi apocalittici due campi, con pochi punti di contatto. Da un lato, gli studiosi di letteratura e cultura contemporanea, che usano il termine apocalisse con un'accezione prevalentemente tematica. Dall'altro lato, i teologi e i filosofi, che si riallacciano alle radici religiose del pensiero apocalittico moderno. I due gruppi utilizzano gli stessi termini, ma si basano su ontologie diverse e giungono a conclusioni differenti. Per i critici che, per comodità, chiamerò tematici, apocalisse si riferisce a qualsiasi evento improvviso e catastrofico che abbia il potere di sconvolgere una comunità o un particolare stile di vita. Si tratta perciò di una definizione ampia del termine, che prescinde da questioni teologiche e prende spunto dalla narrativa moderna e contemporanea. L'apocalisse diventa, nelle parole di W. Warren Wagar,

* University College London.

«disaster in the highest order of magnitude: the idea of the end of the world, not as a restatement or exegesis of Biblical eschatology, but as a creative act of the secular imagination» (Wagar 1982: 5). Come ha dimostrato Robert K. Weninger, questa concezione tematica dell'apocalisse è frutto di un lungo processo di secolarizzazione che ha avuto inizio durante la seconda metà del Settecento, e che abbraccia il dibattito sul terremoto di Lisbona, l'esperienza della Rivoluzione francese, la metafisica kantiana, e la scoperta del tempo geologico profondo (Weninger 2017). Partendo da queste esperienze, la critica tematica moderna si è occupata di questioni come “Cosa intendiamo per apocalisse?” e “Quanti mondi esistono?”, che, dal punto di vista dell'escatologia cristiana tradizionale, sarebbero da considerare eretiche o prive di senso.

Anche il termine post-apocalisse acquista un significato preciso in questo contesto. Viene infatti utilizzato dai critici tematici per descrivere forme di orientamento affettivo o di organizzazione sociale che sorgono all'indomani di una catastrofe planetaria o nel contesto di una progressiva e irreversibile perdita di speranza nel progresso o nelle possibilità di rinnovamento sociale. Possiamo leggere, ad esempio, in uno dei primi libri dedicati alla cultura post-apocalittica, *After the End* di James Berger, che «post-apocalyptic representations are simultaneously symptoms of historical trauma and attempts to work through them» (Berger 1999: 19). In modo simile, Teresa Heffernan utilizza il termine post-apocalisse per suggerire che viviamo in un'epoca «after the faith in a radically new world, of revelation, of unveiling» (Heffernan 2008: 6). Spostando l'attenzione dalla filosofia della storia alla teoria politica, Claire P. Curtis definisce la narrativa post-apocalittica come «any account that takes up how humans start over after the end of life on earth as we understand it» (Curtis 2010: 5). Infine, secondo Mark Payne, «postapocalyptic fiction imagines an ecology of human survival in which the best possibilities of humankind can only make their appearance again after large-scale events of destruction» (Payne 2020: 9). Ciò che accomuna questi autori, malgrado le

loro differenze, è una predilezione per la letteratura – più specificamente per il romanzo – e un orientamento incentrato sulla molteplicità dei mondi possibili, che si discosta sul piano ontologico da uno dei presupposti fondamentali della dottrina apocalittica tradizionale: l'idea che esiste un solo unico mondo pre-apocalittico, monolitico ed ineluttabile: «a constructed and cohesive sense of meaning that is not only discursive but also embedded in the inescapable materiality of social, political, and economic relations» (Lynch 2019: 35).

Al contrario, fra i teologi e i filosofi politici, il termine post-apocalisse ha suscitato poco interesse, poiché, per alcuni di loro, tale concetto è semplicemente un'impossibilità: non può esserci alcun tempo dopo la fine del tempo. Secondo altri, il pensiero post-apocalittico si fonda su un paradosso. Ritengono infatti che la finzione post-apocalittica ci inviti a immaginare le condizioni della nostra esistenza *dopo* la fine del mondo e quindi a porci completamente *al di fuori* dalle relazioni materiali e sociali costitutive di un mondo che viene concepito come contingente, ma onnicomprensivo. Tuttavia, per i teorici dell'apocalissi religiosa, un tale punto di vista non può esistere, dato che, come spiega il teologo Thomas Lynch, «the world [is] inescapable. It takes the form of a totality with no beyond or outside» (Lynch 2019: 30). Di conseguenza, anche le forme di differenza antropologica o politica – o, per quel che conta, le differenze di specie – non vengono concepite dai pensatori apocalittici di stampo religioso come pluralità di *mondi possibili*, ma come la struttura di un unico *cosmo*, costituito dalle sue relazioni intrinseche e antagonistiche. In anni recenti, questa posizione ha trovato una ricca serie di concettualizzazioni, nei *religious studies* (Kovacs e Rowland 2004; Collins 2014; Keller 2021), nella sociologia (Hall 2009), nelle scienze politiche (Barkun 2003; McQueen 2017) e fra i teologi politici (Lynch 2019). Pensare in modo apocalittico, in questi contesti, non significa creare mondi nuovi (*world-making*), ma immaginare la fine più o meno imminente dell'unico nostro mondo ineluttabile, e le condizioni in cui un nuovo mondo possa diventare possi-

bile. Pertanto, dal punto di vista teologico, le narrazioni apocalittiche sono totalizzanti perché mantengono un legame necessario, al di là delle loro origini religiose, tra l'attesa della fine e la speranza in un *novum* assolutamente inaccessibile dal punto di vista del presente.

Anche a livello retorico-politico, la differenza tra critica tematica e analisi filosofico-religiosa corrisponde a due atteggiamenti diversi, presenti in forme diverse nella società contemporanea. Ancora una volta, prevale ciò che possiamo definire un'attenzione puramente tematica. Se prendiamo in esame il modo in cui la parola apocalisse viene utilizzata nella teoria culturale contemporanea, possiamo infatti constatare un appiattimento semantico che procede di pari passo con una diffusione sempre maggiore del termine in ogni campo di studio. Durante i primi decenni del terzo millennio, la narrativa post-apocalittica ha prodotto un gran numero di riscritture della Rivelazione biblica, spesso incentrate sulla lotta tra bene e male (si pensi, ad esempio a *The Road* di Cormac McCarthy). La fine del mondo ha ispirato film, videogiochi e opere d'arte. Tuttavia, sarebbe fuorviante considerare gli autori di queste opere come pensatori apocalittici. Non professano la loro fede, né pretendono di offrire lezioni morali o di mettere in scena il giudizio divino, la purificazione dei peccati umani, il trionfo sulla morte, o la pace eterna. Piuttosto, gli apocalittici del presente immaginano il futuro come un periodo di cambiamenti catastrofici. Descrivono le numerose crisi ambientali della nostra epoca – temperature record, inquinamento, eventi meteorologici estremi e così via – come presagi di un'era di catastrofi planetarie che deve ancora arrivare. Considerano il presente come un punto di svolta unico nello svolgersi unidirezionale della storia: il momento prima della fine.

Fra gli usi politici della retorica apocalittica, spicca in particolare il linguaggio degli ambientalisti. Si pensi ad esempio a Greta Thunberg, che nei suoi discorsi più celebri ha evocato l'idea di una battaglia finale tra il bene e il male: «Because if the emissions have to stop, then we must stop the emissions.

To me that is black and white. There are no grey areas when it comes to survival» (Klein 2019: 15). Dalla rivoluzione industriale alla Grande Accelerazione, gli ambientalisti hanno spesso tratto ispirazione da «visions of man's coming ecological suicide [which] stand within old traditions of Christian apocalypse», come ha dimostrato lo storico Joachim Radkau (Radkau 2014: 182). In modo simile, l'apocalisse biblica è stata usata come simbolo di opposizione al capitalismo avanzato, da chi ha trovato ispirazione nella resistenza di Giovanni di Patmos contro l'Impero. Nelle parole del teologo Graham Ward, «religion that was once the object of critique is now presented with an object for its own critique – the secular logics of Western global capitalism» (Ward 2005: 3). All'estremità opposta dello spettro politico, etnonazionalisti, neofascisti e fondamentalisti religiosi si sono mobilitati in difesa di fantasie tossiche di purezza, mascherando la loro violenza contro migranti, minoranze e persone di colore con termini apocalittici tristemente familiari. Da un punto di vista politico, le differenze fra questi gruppi hanno un peso maggiore rispetto alle somiglianze linguistiche e retoriche che hanno in comune. Eppure, le somiglianze di stile e forma sono un indicatore di profonde radici culturali comuni. Mille-naristi, ambientalisti ed etnonazionalisti attingono allo stesso copione, alla stessa tradizione apocalittica.

In breve, l'immaginario apocalittico del ventunesimo secolo non appartiene più ad una sola tradizione filosofica, culturale o religiosa. La fine del mondo non è appannaggio esclusivo della tradizione ebraica o di quella cristiana, né di quei "moderni", che, nelle parole di Bruno Latour, fondarono la nozione dell'uomo come «l'être par excellence capable de s'extraire de la nature [...] grâce à son âme, sa culture ou son intelligence» (Latour 2017: 85-86). Al contrario, l'apocalisse è diventata, nelle parole di Dipesh Chakrabarty, «a shared catastrophe» (Chakrabarty 2009: 2018) rilevante per tutte le vittime potenziali del disastro ambientale, cioè per tutti gli abitanti presenti e futuri del pianeta. Come hanno sottolineato Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, questo include anche coloro che si oppo-

gono ai rigori del pensiero apocalittico religioso (Danowski e Viveiros de Castro 2014). L'apocalisse è, secondo le parole della teologa Catherine Keller, un «ancient script that has somehow not exhausted itself, even after century upon century of false end time predictions» (Keller 2021: 3). Nella nostra epoca post-secolare (Habermas 2001) l'apocalisse continua a risuonare con forza nelle arti, nelle discipline umanistiche, e nelle scienze sociali, ma offre poche promesse di chiarezza politica o morale. Potremmo dire infatti che la parola apocalisse sia diventata ciò che l'antropologa Marilyn Strathern definisce un attrattore (*attractor*): un termine che rimane convenientemente indefinito e, per questo motivo, può essere facilmente evocato per coinvolgere altri concetti, ed evocare sentimenti «exactly as though everyone knew what was meant» (Strathern 2020: 2). Alcuni studiosi hanno abbracciato questa vaghezza. Ad esempio, Jakub Kowalewski, curatore di una recente raccolta di saggi, *The Environmental Apocalypse*, scrive nella sua introduzione che «the concept of environmental apocalypse is not fixed». Per questo motivo, sostiene, «the polysemy of the term “climate apocalypse” [constitutes] the only adequate way of grasping the complexity of the eco-apocalyptic situation» (Kowalewski 2023: xvii).

Credo che i limiti euristici di questo atteggiamento siano evidenti. Ma vorrei piuttosto mettere in evidenza un fatto paradossale: mentre la popolarità dell'immaginario apocalittico moderno è dovuta almeno in parte al suo distacco dal pensiero totalizzante della cosmo-visione cristiana, la sua efficacia retorica continua a dipendere da tre aspirazioni di chiara matrice religiosa: proiezione nel futuro, chiarezza e urgenza. Nella seconda parte del capitolo, fornirò una serie di esempi, sia storici che contemporanei, che serviranno ad illustrare il significato di queste convenzioni consolidate nel tempo, e cercherò di dimostrare la loro importanza nel presente.

Proiezione nel futuro, chiarezza e urgenza: queste tre disposizioni precedono l'interesse moderno per l'apocalisse, sia dal punto di vista logico che cronologico. Provengono direttamente dall'escatologia ebraica e dal cristianesimo delle origini.

Evocano una tradizione letteraria e filosofica che il teologo John Collins – uno dei più illustri studiosi viventi dell'Apocalisse di Giovanni – ha riassunto nella sua celebre definizione del genere apocalittico:

A narrative framework in which a revelation is mediated by an otherworldly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation, and spatial insofar as it involves another supernatural world (Collins 2014: 2).

Dal punto di vista degli studi letterari moderni e contemporanei, la definizione di Collins risulta insoddisfacente. Basterebbe infatti il solo richiamo alla realtà trascendente ad escludere gran parte della narrativa apocalittica novecentesca e del ventesimo secolo. Ma anche gli esseri ultraterreni hanno subito una trasformazione importante. Benché presenti nell'immaginario post-apocalittico contemporaneo, non corrispondono affatto alle idee di Collins. Si pensi, in particolare modo, agli zombie, che indubbiamente svolgono un ruolo centrale nelle scritture iper-contemporanee della catastrofe, ma il cui significato ci colloca principalmente sul piano politico-allegorico, come hanno dimostrato studiosi come Roger Luckhurst e Stephen Shapiro (Luckhurst 2015; Shapiro 2025). Eppure, Collins fornisce una descrizione importante di quello che potremmo definire la fonte primaria della retorica apocalittica contemporanea, soprattutto quando si sofferma sull'idea dell'apocalisse come promessa di salvezza che, secondo lo studioso, sarebbe fondativa del genere. Come vedremo in seguito, è proprio questa promessa di salvezza che funge da nesso fra le tre disposizioni che la retorica apocalittica moderna trae dai suoi precursori religiosi: l'orientamento cognitivo verso il futuro, la chiarezza, e il senso di urgenza collettiva.

Come ha sottolineato il teologo e storico del medioevo Bernard McGinn, «what is distinctive about apocalyptic legends [...] is their location not in the past, but in the future» (McGinn 2000: 20). Le narrazioni apocalittiche si presentano tipicamente come *anticipazioni*, anche quando raccontano eventi già accaduti

al momento della loro stesura, come avviene nella tradizione biblica dei *vaticina ex eventu*. Per lo scrittore apocalittico, il futuro è di singolare interesse e di estrema importanza. Al contrario, il passato e il presente hanno significato solo come anelli di congiunzione tra un inizio mitico e una fine altrettanto leggendaria. Il comparatista e poeta Michael André Bernstein, eminente critico del pensiero apocalittico, ha descritto questo atteggiamento come *foreshadowing*: «a technique whose enactment can vary tremendously in its degree of intricacy, but whose logic must always value the present, not for itself, but as the harbinger of an already determined future» (Bernstein 1994: 2).

Come risultato di questo orientamento cognitivo verso il futuro, la letteratura apocalittica evoca una promessa di liberazione collettiva dalla storia e dal presente. Questo è vero anche se accettiamo l'importante *caveat* di Catherine Keller secondo cui «[the] tradition of “eschatology”, misleadingly read as “doctrine of end things”, is about hope that is revolutionizing and transforming the present. *Eschatos* means not just “end” but “edge”. This is no soft hope but an edgy demand» (Keller 2021: 8). In altre parole, la letteratura apocalittica contiene una promessa di chiarezza assoluta, che può essere articolata come un'anticipazione del futuro, ma anche, nel senso inteso da Keller, come una strategia politica nel presente. In entrambi i casi, la letteratura apocalittica funziona, a livello retorico, proprio perché ci propone a livello ontologico, politico e morale l'idea di un cosmo unico. Si noti che è perfettamente possibile sostenere questa idea, al livello astratto, e divergere completamente su quali siano le relazioni antagonistiche che costituiscono il cosmo. Basti pensare, ad esempio, alle differenze profonde fra due forme estreme di pensiero escatologico iper-contemporaneo: l'accelerazionismo (Williams a Srnicek 2017) e il *voluntary human extinction movement*¹.

Infine, a livello politico, la promessa di chiarezza si traduce in un senso di urgenza e di obbligo collettivo, che ci è partico-

¹ The Voluntary Human Extinction Movement, <https://www.vhemt.org>.

larmente familiare dai movimenti millenaristi. Stephen O'Leary lo ha definito il «temporal paradox at the heart of apocalyptic discourse». Secondo lo studioso di retorica, «the declaration of the End of time is itself constitutive of a community which must then reconceive and redefine its place in universal history» (O'Leary1994: 50). In anni recenti, questo senso paradossale di urgenza apocalittica è stato evocato da pensatori progressisti per promuovere forme radicali di critica sociale e politica. Ma anche i cristiani evangelici sono lettori accaniti della Bibbia, che cercano nel Libro dell'Apocalisse indizi nascosti sugli eventi (apocalittici) in corso e che presumono che una corretta comprensione delle Scritture li aiuterà a prepararsi all'imminente ritorno di Cristo e, fino ad allora, garantirà la loro sopravvivenza in un mondo profondamente ostile. Questo approccio letteralista alle Scritture è stato a lungo un focolaio di estremismo politico, da Thomas Müntzer a Peter Thiel. Eppure, l'urgenza apocalittica può essere osservata anche in altri contesti, come ad esempio in molti filoni dell'ambientalismo radicale. È proprio quello che aveva in mente Lawrence Buell, uno dei fondatori dell'ecocritica, quando trent'anni fa osservò che l'apocalisse è «the single most powerful master metaphor that the contemporary environmental imagination has at its disposal» (Buell 1995: 285).

In conclusione, quindi, cosa dobbiamo pensare della discrepanza tra queste forme retoriche antiche e le concezioni moderne di apocalisse e post-apocalisse? Si direbbe che il desiderio di efficacia retorica spinga molti a parlare di apocalisse come fine del mondo intero, anche quando non si ha alcuna intenzione di abbracciare la cosmo-visione religiosa che sta al fondo di tale concetto. Come critici tematici, potremmo supporre che la differenza tra le diverse visioni del mondo possa essere discussa come nient'altro che un ulteriore strato della ricchezza culturale del presente. Infine, dal punto di vista del pensiero religioso, potremmo affermare che il nostro duraturo attaccamento all'idea di un cosmo unitario è rivelato dalla forma delle nostre argomentazioni, se non dalle nostre convinzioni dichiarate. Queste ipotesi non si escludono a vicenda. Al contrario, sono emerse da un pro-

cesso di indagine che ci permette di vedere il pensiero apocalittico da diverse angolazioni, come una serie di riflessi in un prisma. Questo prisma può anche servire, con un po' di fortuna, a dirigere il nostro sguardo oltre la fine del mondo, e altrove.

Bibliografia

- Barkun, M. (2003), *A Culture of Conspiracy: Apocalyptic Visions in Contemporary America*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Berger, J. (1999), *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London.
- Bernstein, M. A. (1994), *Forgone Conclusions: Against Apocalyptic History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Buell, L. (1995), *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Princeton University Press, Princeton.
- Chakrabarty, D. (2009), *The Climate of History: Four Theses*, in «Critical Inquiry», XXXV, pp. 197-222.
- Collins, J. J. (2014), *What is Apocalyptic Literature?* in Collins J. J. (2014, a cura di) *The Oxford Handbook of Apocalyptic Literature*, Oxford University Press, Oxford, pp. 1-18.
- Curtis, C. P. (2010), *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract*, Lexington Books, Lanham.
- Danowski, D. e Viveiros de Castro E. (2014), *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Culture e Barbárie, Florianópolis; trad. it. di A. Lucerna, A. (2017), *Esiste un mondo a venire? Saggio sulla paura della fine*, Nottetempo, Milano.
- Habermas, J. (2001), *Glauben und Wissen: Rede zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2001*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Hall, J. R. (2009), *Apocalypse: From Antiquity to the Empire of Modernity*, Polity Press, Cambridge.
- Heffernan, T. (2008), *Post-Apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism, and the Twentieth-Century Novel*, Toronto University Press, Toronto, London.

- Hicks, H. (2016), *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage*, Palgrave Macmillan, London.
- Keller, C. (2021), *Facing Apocalypse: Climate, Democracy, and Other Last Chances*, Orbis Books, New York.
- Klein, N. (2014), *This Changes Everything: Capitalism vs The Climate*, Simon and Schuster, New York.
- Kovacs, J., Rowland C. (2004), *Revelation: The Apocalypse of Jesus Christ*, Blackwell, Oxford.
- Kowalewski, J. (2023, a cura di), *The Environmental Apocalypse: Interdisciplinary Reflections on the Climate Crisis*, Routledge, London.
- Latour, B. (2017), *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, La Découverte, Paris, pp. 85-86; trad. it. di N. Manghi (2019), *Essere di questa terra. Guerra e pace al tempo dei conflitti ecologici*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- Lisboa, M. M. (2011), *The End of the World: Apocalypse and its Aftermath in Western Culture*, Open Book, Cambridge.
- Luckhurst, R. (2015), *Zombies: A Cultural History*, Reaktion Books, London.
- Lynch, T. (2019), *Apocalyptic Political Theology: Hegel, Taubes and Malabou*, Bloomsbury, London.
- McGinn, B. (2000), *Antichrist: Two Thousand Years of the Human Fascination with Evil*, Columbia University Press, New York.
- McQueen, A. (2017), *Political Realism in Apocalyptic Times*, Cambridge University Press, Cambridge.
- O'Leary, S. D. (1994), *Arguing the Apocalypse: A Theory of Millennial Rhetoric*, University Press, Oxford.
- Paik, P. Y. (2010), *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London.
- Palmer, C. (2024), *Apocalypse in Crisis: Fiction from The War of the Worlds to Dead Astronauts*, Liverpool University Press, Liverpool.
- Payne, M. (2020), *Flowers of Time: On Postapocalyptic Fiction*, Princeton University Press, Princeton.
- Rosen, E. (2008), *Apocalyptic Transformation: Apocalypse and the Postmodern Imagination*, Lexington Books, Lanham.
- Shapiro, S. (2025), *The Undead's Capitalist World-System*, in Duncan R., Cumptsy R. (2025, a cura di), *The Cambridge Companion to*

World-Gothic Literature, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 25-43.

Ward, G. (2005), *Cultural Transformation and Religious Practice*, Cambridge University Press, Cambridge.

Weninger, R. (2017), *Sublime Conclusions: Last Man Narratives from Apocalypse to Death of God*, Legenda, Cambridge.

Williams, A., Srnicek N. (2017), *#Accelerate: Manifesto for an Accelerationist Politics*, Gato Negro, Ciudad de México.

Di alcune catastrofi greco-latine

*Enzo Neppi**

Premessa

Quando si tenta di classificare gli eventi apocalittici, cioè le grandi catastrofi e distruzioni che incontriamo nelle letterature antiche e moderne (che queste catastrofi siano raccontate da vittime o testimoni di tali eventi, da storici, da scienziati, da futurologi o da autori di narrazioni mitiche o immaginarie) un criterio sembra imporsi come particolarmente fecondo e utile: il criterio delle cause che sono all'origine della catastrofe¹.

Intuitivamente, sembra ragionevole ipotizzare che gli autori di queste narrazioni attribuiscano di volta in volta a cause diverse le catastrofi da essi descritte: cause divine, cause naturali, cause umane o una qualche combinazione delle tre. Altrettanto intuitivamente tenderemo a pensare che le cause divine (cioè le distruzioni attribuite a un ente soprannaturale che agisce con intenzionalità e in modo autonomo, anche se in probabile relazione con eventi naturali e azioni umane) siano più frequenti nelle narrazioni antiche, quando le ontologie dominanti includevano l'esistenza di agenti soprannaturali². E tenderemo invece a supporre che nell'età moderna – da quando il termine di

* Université Grenoble Alpes.

¹ Ringrazio Manuela Bertone e Stefano Lazzarin per la loro attenta rilettura di questo saggio e per i loro numerosi suggerimenti.

² Per agenti soprannaturali intendo enti che si rivelano in esperienze fatte solo da alcuni individui o in circostanze particolari (sogni, visioni, profezie, trance, riti collettivi, ecc.), esperienze distinte dall'esperienza comune, e non ripetibili come nei laboratori della moderna scienza sperimentale, ma i cui oggetti sono integrati in un'ontologia ampiamente condivisa.

«apocalisse» non ha più soltanto il suo significato originario di rivelazione intorno alla fine dei tempi ma anche quello di vasta catastrofe o distruzione – le narrazioni «apocalittiche» si riferiscano nella maggior parte dei casi a catastrofi che hanno esclusivamente cause naturali, cause umane (intendendo per causa umana sia un'intenzione umana sia l'effetto di un potere tecnico sviluppato dall'uomo) o una combinazione delle due³.

La cosa non è però così certa: già nel mondo antico, soprattutto in quello greco-latino, con l'emergere di correnti di pensiero naturaliste e materialiste, e di narrazioni storiche di tipo empirico-fattuale (come quelle di Tucidide), possiamo incontrare narrazioni in cui alle catastrofi che vi sono raccontate è attribuita un'origine esclusivamente umana o naturale, senza intervento divino. E di converso, anche nel mondo moderno incontriamo romanzieri, agitatori politici e poeti – da William Blake agli autori del recente best-seller in sedici volumi *The Left Behind* (Tim LaHaye e Jerry B. Jenkins) –, narratori di catastrofi che ci sono presentate come la realizzazione letterale o la trasfigurazione simbolica di profezie e rivelazioni presenti nella Bibbia o in altri testi «sacri», nel libro dell'*Apocalisse* in particolare.

Nell'ambito di una ricerca dedicata allo studio e alla classificazione delle catastrofi secondo le loro cause potrà quindi essere utile prendere come punto di partenza le catastrofi antiche. I risultati di questa ricerca permetteranno di chiedere, in un secondo tempo, in quali casi tali catastrofi hanno svolto un ruolo paradigmatico per le narrazioni apocalittiche del nostro tempo,

³ Günther Anders ha introdotto l'importante distinzione tra la tradizionale apocalisse cristiana, in cui la fine del mondo coincide con l'avvento del regno di Dio [*Reich Gottes*], e la moderna «apocalisse nuda» o «senza regno» [*nackte Apokalypse*, *Apokalypse ohne Reich*] in cui semplicemente l'umanità o il mondo finiscono, per causa naturale o, a partire dall'età nucleare, per azione autodistruttiva dell'uomo (Anders: 207). Si tratta di una distinzione fondamentale, ma è bene ricordare che non tutte le catastrofi attribuite a una decisione divina implicano anche l'avvento di una realtà integralmente divina, la sostituzione del nostro mondo con una Gerusalemme celeste come quella descritta nel penultimo capitolo del libro dell'*Apocalisse*. Ci sono molte narrazioni «sacre», per esempio il racconto biblico del diluvio universale, in cui il mondo continua a seguire il suo corso, regolato da leggi costanti, anche dopo che la vita, l'umanità o una particolare nazione sono state interamente o parzialmente distrutte da un intervento divino.

e in quali casi invece le catastrofi moderne presentano tratti autonomi, e operano secondo una causalità diversa da quella rappresentata nei modelli antichi.

Una ricerca di tipo «archeologico» che aspiri a essere esaustiva a questo riguardo (pur limitandosi alle culture che hanno contribuito maggiormente all'emergenza del nostro mondo occidentale moderno) dovrà studiare sia le catastrofi greco-latine sia quelle vicino-orientali, includendo in quest'ultima categoria sia i testi biblici sia le più antiche narrazioni sumeriche e accadiche di cui oggi sappiamo che hanno avuto un'importante influenza su alcuni racconti biblici. Per motivi di spazio e di tempo mi limiterò tuttavia, in questo primo scandaglio testuale, alle narrazioni greco-latine. Spero di poterlo completare in futuro con uno studio delle catastrofi e apocalissi vicino-orientali, dal cosiddetto poema paleo-babilonese di *Atrabasis* all'*Apocalisse* di Giovanni da Patmos, che chiude il canone del Nuovo Testamento. Saranno allora poste le premesse per uno studio delle apocalissi moderne che possa trarre profitto dalla comparazione con quelle antiche.

Non essendo specialista del mondo antico non pretendo che la mappa delle catastrofi antiche che presenterò qui sia strettamente rigorosa sul piano filologico, esaustiva, innovativa e di grande interesse per lo studioso dell'antichità. Il presente saggio si rivolge in modo precipuo allo studioso di catastrofi moderne e contemporanee che voglia imparare a distinguere fra ciò che è specificamente moderno nelle narrazioni apocalittiche del nostro tempo – legato alle specificità della scienza, della tecnica, del pensiero e della cultura moderna – e ciò che invece è legato alla ricezione di modelli antichi, o alla presenza, sia nelle narrazioni apocalittiche antiche sia in quelle moderne, di schemi mentali e paradigmi antropologici universali.

1. Apocalissi esiodee

Cominciamo con qualche osservazione sulla *Teogonia* di Esiodo, cioè di un poema che fu probabilmente scritto in Be-

ozia intorno al 700 a.C. La sua dimensione apocalittica non è evidente. Più che la fine del mondo, esso ce ne racconta l'inizio. E si ha l'impressione, leggendolo, che sia stato scritto per spiegarci non come il mondo sia stato o possa essere distrutto, ma perché abbia, nel presente, un assetto stabile, che lo mette al riparo da una distruzione futura. Non nuocerà tuttavia ricordare che questo è lo scopo di molte altre narrazioni apocalittiche che incontriamo nel corso dei secoli, a cominciare da *Atrabasis* e dal diluvio biblico: mostrarci che l'umanità – anche se ora la sua esistenza non è più minacciata – è stata sull'orlo del baratro, ricordarci che il mondo avrebbe potuto essere annientato.

I conflitti che oppongono le prime tre generazioni maschili della *Teogonia*⁴, Urano, Crono e Zeus e poi, soprattutto, le due terribili guerre che oppongono Zeus ai Titani (631-820) e a Tifeo (821-880) presentano tratti apocalittici inconfondibili⁵, anche se non sono, in senso stretto, guerre di annientamento del mondo o del genere umano, perché i suoi protagonisti sono divinità (che non possono, quindi, morire), e perché non è certo che sia già nato il genere umano⁶. Due frequenti cause di catastrofi apocalittiche sono tuttavia evocate nel poema, ma senza essere nettamente distinte: le forze della natura e la volontà degli dèi. I Titani, i Ciclopi, i Centimani, Tifeo, Zeus e gli dèi olimpi (e prima ancora, ovviamente, il Cielo [Urano] e la Terra

⁴ Cito la *Teogonia* da *Esiodo* 2018, ma per facilitare il confronto con altre edizioni rimando alla numerazione abituale dei versi e non alla pagina. Procederò nello stesso modo anche con le altre opere antiche citate in questo saggio.

⁵ Vd. 678-679: «e la terra rimbombò fortemente, e l'ampio cielo gemeva / scuotendosi, e dalle fondamenta vibrava l'alto Olimpo»; 693-697: «[...] E d'ogni dove la terra che dà vita rimbombava / ardendo, e intorno strideva fortemente per il fuoco l'indescrivibile selva. / Ribolliva tutta la terra, e le correnti dell'Oceano / e il mare infaticabile. Un soffio infuocato avvolgeva / i titani ctoni»; 700: «Un calore prodigioso riempiva il Caos»; 706-708: «E insieme i venti suscitavano terremoto e polvere / e tuono e lampo e fulmine ardente, / dardi del grande Zeus».

⁶ Il mito delle stirpi colloca la generazione aurea sotto il regno di Crono, sia in *Opere e giorni* di Esiodo che nelle *Metamorfosi* di Ovidio, ma nella *Teogonia* gli uomini (che non costituiscono l'argomento del poema) sono ricordati solo marginalmente, in relazione a Prometeo, e niente indica che subiscano danni «collaterali» durante la guerra fra gli Olimpi e i Titani.

[Gea], Crono e Rea) sono descritti come forze della natura, che producono terremoti, bufere e altre catastrofi, ma nello stesso tempo sono anche divinità intelligenti, che fanno la guerra per conservare o conquistare il potere e annientare i propri nemici.

Il fatto che questi agenti siano a un tempo forze della natura e dèi immortali ha anche un'altra conseguenza importante e inquietante. Nelle sue battaglie per il potere, Zeus ha liberato i tre Centimani⁷ e i Ciclopi che, in segno di gratitudine gli hanno donato il fulmine, il lampo e il tuono⁸. Inoltre, inghiottendo la dea Metis⁹ per impedire che questa gli generasse un figlio capace di spodestarlo¹⁰, e distribuendo agli dèi olimpi e ai suoi alleati diversi onori e appannaggi¹¹, Zeus ha potuto sconfiggere Tifeo¹² e i Titani, che poi ha richiuso dietro le porte di bronzo collocate da Poseidone all'ingresso del Tartaro¹³: e così egli ha dato al mondo un assetto ordinato e stabile. Lo governa con autorità perché

⁷ Si tratta di Obriareo, Cotto e Gige (617-628), che Urano aveva mandato «ad abitare sotto la terra dalle ampie vie» (620) ma che ora Gea consiglia di ricondurre alla luce (626).

⁸ «Essi gli furono riconoscenti per i benefici, / e gli diedero il tuono e la folgore ardente / e il lampo, che prima l'immane Terra nascondeva» (503-505).

⁹ Sui molteplici significati della *metis* greca (intelligenza, previdenza, prudenza, astuzia, inganno, ecc.), si rimanda allo studio classico di Detienne e Vernant (1974).

¹⁰ Vd. 888-891: «Ma quando [Metis] stava per partorire la dea glaucopide Atena, / allora insidiosamente ingannatane la mente / con parole accorte [Zeus] la mandò giù nel suo ventre, / per i consigli di Terra e Cielo stellato [Urano]»; 894: «Da lei infatti era destino che nascessero figli superbi»; 897-900: «poi un figlio re degli dèi e degli uomini / doveva partorire, dotato d'animo prepotente [*hyperbion*]. / Ma prima Zeus la mandò giù nel suo ventre, / affinché la dea potesse consigliarlo sul bene e sul male».

¹¹ 885: «E quello distribuì bene per loro gli onori [*timas*]». Vd. anche i precedenti 390-396, in cui Zeus chiama sull'alto Olimpo tutti gli dèi immortali per invitarli a combattere insieme i Titani, e dice loro che chi avesse combattuto con lui, non lo avrebbe privato dei privilegi [*geraon*] e avrebbe conservato l'onore [*timen*] che aveva prima fra gli dèi immortali; chi invece, sotto Crono, era stato senza onori [*atimos*] e senza privilegi [*lagerastos*] riceverà ora onore e privilegi [*timais* e *geraos*] secondo Giustizia [*Themis*].

¹² Il testo ci informa che se Zeus non avesse acutamente intuito il pericolo (838) rappresentato da Tifeo, «un evento irrimediabile si sarebbe quel giorno compiuto, / e quello avrebbe regnato sui mortali e gli immortali» (836-837).

¹³ «Là gli dèi Titani sotto la tenebra caliginosa / sono nascosti per i voleri di Zeus adunatore di nubi, / in un luogo ammuffito, all'estremità della terra immane. / Non possono uscire: Poseidone ha aggiunto porte / di bronzo, e un muro si stende dalle due parti» (729-733).

possiede la forza e il senno¹⁴. Ma in un qualsiasi momento i suoi nemici – che essendo divinità sono immortali – potrebbero essere liberati, come Satana in *Apocalisse* 20: 7, o sfondare le porte della prigione. E comunque, anche mentre sono incarcerati e domati (e in Esiodo niente induce a pensare che potranno mai fuggire dalla loro prigione), i Titani continuano – specie Tifeo – a infestare il mondo con tremende bufere¹⁵, e coabitano nel Tartaro con la Morte, divinità terribile¹⁶, sorta di «apocalisse privata» a cui sono assoggettati tutti i mortali, senza eccezione.

Se l'umanità è ricordata solo incidentalmente nella *Teogonia*, essa è invece al centro di *Opere e giorni*, e anche il tema della distruzione del genere umano vi è ben presente, nella sezione dedicata al mito delle cinque stirpi (106-201)¹⁷. Di ciascuna di queste stirpi [*gene*] ci è detto che, una volta che è giunta al suo termine, «dopo che la terra l'ha ricoperta», gli dèi hanno fatto [*poiesan*] la successiva (121, 128, 140, 143-144, 156-158). Ma nonostante il linguaggio mitico, che ne attribuisce la creazione agli dèi, queste stirpi sono anche, in sostanza, delle generazioni che si succedono l'una all'altra, un po' come si avvicendano per noi le generazioni e le epoche, e quindi il fatto che una di esse finisca e un'altra sorga al suo posto, con caratteristiche sue specifiche, non implica necessariamente che la più antica sia stata soppressa violentemente, annientata da un castigo divino. Può avere semplicemente cessato di essere presente nel mondo dopo che sono venuti a

¹⁴ Vd. per esempio le parole di Cotto a Zeus: «lo sappiamo bene che in te è senno, intelligenza» (656), «per la tua saggezza, dalla tenebra caliginosa / [...] / siamo tornati» (658-660).

¹⁵ Vd. 869-880: «Da Tifeo proviene l'impeto dei venti dall'umido soffio, / a eccezione di Noto e Borea e Zefiro che rasserena; / ... / Le altre correnti soffiano sul pelago all'impazzata: / alcune precipitandosi sul mare caliginoso, / grande rovina per i mortali, infuriano con turbine maligno. / Soffiano ora qua ora là e disperdono le navi / e fanno perire i naviganti; da questo male non c'è difesa / per gli uomini che le incontrino sul mare. / Altre poi sulla sconfinata terra fiorita / devastano gli amabili campi degli uomini nati dalla terra, / riempiendo[li] di polvere e di strepito molesto».

¹⁶ «Di ferro è il cuore dell'altra [della morte], di bronzo l'animo / spietato nel petto. Trattiene chi prima abbia preso / degli uomini, invisa anche agli dèi immortali» (764-766).

¹⁷ Si veda l'esautiva introduzione di Andrea Ercolani a questo mito in Esiodo 2010: 160-166, che è anche l'edizione da cui citiamo il testo di *Opere e giorni*.

morte tutti i suoi membri. Ci sono però, nel mito delle stirpi, tre casi in cui pare legittimo parlare di distruzione del genere umano: quello della stirpe d'argento, di cui ci è detto che Zeus l'ha fatta sparire adirato, a causa della sua «prepotenza smisurata» [*hybris*], e perché rifiutava di compiere i sacrifici sui sacri altari, «come è norma [*themis*] per gli uomini secondo i costumi [*kata ethea*]» (134-138); quello della stirpe di bronzo, i cui esponenti furono «vinti dalle loro stesse mani» (152) – si annientarono cioè a vicenda assassinandosi o facendosi la guerra – e, infine, quello della presente razza di ferro, che a sua volta sarà abbandonata da *Aidos* e *Nemesis* e annientata da Zeus, perché invidia, ingiuria, violenza, linguaggio malevolo vi avranno prevalso, perché ovunque «giustizia [*dike*] sarà nella forza», il pudore [*aidos*] (192) sarà stato bandito, e sarà onorato solo il facitore di mali (180-201).

Come nella *Teogonia*, Esiodo contrappone dunque, anche in *Opere e giorni*, giustizia a violenza, ordine a caos, ma mentre a livello cosmico, nella prima delle due opere, l'universo – dopo le guerre iniziali – è governato con mano ferma dalla forza e dal senno di Zeus, nella sfera umana, da un'età all'altra (con l'eccezione parziale dell'età degli eroi), le generazioni diventano sempre più ingiuste e malvage, senza che ci sia spiegato perché¹⁸, e ripetutamente, allora, la mutua violenza degli uomini o l'ira dei numi le annienta.

2. Il mito sull'origine dell'umanità nel *Protagora* di Platone

A distanza di quasi tre secoli, nel mito di Prometeo ed Epimeteo, quale è raccontato da Protagora nell'eponimo dialogo di

¹⁸ Si passa da un'età dell'oro, in cui la terra produce frutti ricchi e abbondanti, che non richiedono lavoro umano, a una seconda generazione in cui gli uomini sono violenti ed empì, ma senza che sia indicato se la terra è diventata meno fertile. Solo a proposito della terza stirpe ci è precisato che è violenta ma non mangia pane, il che probabilmente significa che non vi si coltivano i campi (146-147). Nel mito raccontato da Esiodo non c'è un nesso evidente fra violenza e progresso tecnico, e non è neppure chiaramente indicato quale sia lo stato di incivilimento degli uomini (di quali arti e tecniche siano in possesso) nelle diverse età. La prospettiva esiodica è strettamente morale, religiosa e civile.

Platone¹⁹, la cui redazione è spesso collocata intorno al 430-420 a.C., alcuni motivi esiodei ritornano – in particolare, oltre al riferimento indiretto alla *metis*, i due concetti tradizionali di *dike* e *aidos* – ma inquadrati in una visione del mondo molto diversa.

Protagora racconta che quando gli dèi decisero di generare le «stirpi mortali» [*thenta gene*], ossia le diverse specie animali, affidarono a Prometeo ed Epimeteo il compito di distribuire loro le «facoltà» [*dynameis*] necessarie alla loro sopravvivenza²⁰. Epimeteo chiese e ottenne dal fratello il permesso di occuparsi lui della cosa. Prometeo avrebbe poi valutato il risultato del suo lavoro. Egli procedette dunque a distribuire a ciascuna specie le proprietà e le attitudini che le erano necessarie per conservarsi: ad alcune diede la forza, ad altre la velocità, a tutte, secondo i bisogni, «armi di difesa e di offesa», «folti peli e spesse pelli» per proteggersi dalle intemperie, e mezzi di nutrimento appropriati (321c-322b). Ma quando Prometeo venne a esaminare i risultati del suo lavoro, si accorse che il fratello aveva consumato imprudentemente tutti le risorse di cui disponeva, per cui non gliene rimaneva nessuna per il genere umano: «Tutte le razze degli altri animali erano convenientemente fornite di tutto, mentre l'uomo era nudo, scalzo, scoperto e inerme» (321c).

Per impedire che l'umanità, appena uscita alla luce del sole, venisse annientata, Prometeo penetrò allora nell'officina di Efesto e Atena, vi rubò «la sapienza tecnica» [*entechnos sophia*] e il fuoco, e li donò all'uomo, rendendolo in tal modo partecipe del divino, unito a esso da un legame di parentela [*syngeneia*] che

¹⁹ Sul mito protagoreo dell'origine della civiltà, vd. Romilly (1966), Nussbaum (1989), Vegetti (2004), Li Vigni (2010: 59-110) e l'introduzione a Platon (1997) di Frédérique Ildefonse, insieme con il commento estremamente minuzioso e preciso di C. C. W. Taylor in Plato (1991: 76-103) che rimanda, a parte precedenti commenti, alle pagine di Lovejoy Boas (1935: 192-221) sull'anti-primitivismo nella letteratura greca antica, e allo studio di Dodds (1973: 1-25) sul concetto antico di progresso. Si veda inoltre il riassunto e l'interpretazione del mito in Guthrie (1969: 60-68). I diversi studiosi si chiedono se la parabola attribuita a Protagora da Platone rifletta il pensiero del sofista e si basi su una delle sue opere andate perdute, o se sia una ricostruzione più o meno tendenziosa dell'autore del dialogo, e ovviamente i pareri sono discordi.

²⁰ Cito il testo platonico nella traduzione di Giovanni Reale (Platone 1991: 818-824).

immediatamente lo indusse, «unico fra gli animali», a credere negli dèi, e a costruire altari e statue per onorarli. Prometeo non poté invece fornire al genere umano «la sapienza politica», perché quella era custodita «nell'acropoli, dimora di Zeus», in cui non era più autorizzato a entrare (321d-322a).

Grazie all'acquisto dei saperi tecnici e pratici, gli uomini impararono rapidamente a usare un linguaggio articolato, a fabbricare abitazioni e vesti, e a trarre dalla terra gli alimenti di cui avevano bisogno. Ma nonostante tutte queste risorse, il rischio di annientamento non cessava per loro: finché infatti continuavano a vivere sparsi qua e là, la loro arte «non era sufficiente alla guerra contro le fiere»; e se invece «cercavano di raccogliersi insieme e salvarsi fondando Città», «si facevano ingiustizie l'un l'altro, perché non possedevano l'arte politica, sicché, disperdendosi nuovamente, perivano» (322b). Fu Zeus allora a salvare la stirpe umana, facendole recare da Hermes *aidos* e *dike*, «rispetto» o coscienza²¹ e «giustizia», i due princìpi che creano legami di amicizia e ordinano le città (322c).

Due tesi di Esiodo ritornano nel mito protagoreo: la violenza fra gli uomini come una possibile causa del loro annientamento, *aidos* e *dike* (o, come dirà successivamente Protagora, *sophrosyne* e *dikaiosune*) come rimedi contro questo pericolo. Ma secondo Esiodo, una seconda causa può provocare la distruzione del genere umano: la sua empietà, che suscita l'ira di Zeus. Protagora afferma invece che proprio l'acquisto del sapere tecnico genera nell'uomo la coscienza della propria affinità

²¹ Taylor spiega, in Plato 1991: 85, che «*aidos* has connotations of self-respect, shame, modesty and respect or regard for others; in different contexts one or other connotation may predominate. It is almost synonymous with *sophrosyne*, when the latter term is used in the sense of that soundness of mind which makes a man accept his proper role in society and pay due regard to the rights of others. Hence the close connection between the words, in this passage and elsewhere». Nella sua traduzione del dialogo, Taylor rende *aidos* in inglese con «conscience», il termine che già suggeriva Guthrie (1975: 66), e che usa anche Graziano Arrighetti, nella sua traduzione di *Opere e giorni*, quando il termine designa il concetto e non la sua personificazione, cioè *Aidos* con la maiuscola (che è allora tradotto come «Vergogna», per esempio al v. 200) (Esiodo 1985: 15). Su *aidos* si veda anche l'ampio studio di Cairns 1993.

con gli dèi ed è all'origine delle pratiche religiose. Niente, nel mito protagoreo, suggerisce che gli dèi abbiano voluto annientare gli uomini per punirli della loro scelleratezza e irreligiosità. Al contrario, sia Prometeo che Zeus sono venuti in loro soccorso. Questa affermazione non deve però essere presa alla lettera. Protagora si dichiarava agnostico riguardo agli dèi²² e non sembra che condividesse il provvidenzialismo che si poteva per esempio incontrare in Eschilo qualche decennio prima, l'idea che il progresso civile, il crescente rispetto delle leggi e della giustizia riveli la presenza nel mondo di una provvidenza divina che governa le vicende umane e le volge al bene. Probabilmente, secondo Protagora, per spiegare lo sviluppo delle facoltà necessarie alla sopravvivenza del genere umano basta ipotizzare il pungolo del bisogno («istigatore di tutto») e le lezioni dell'esperienza. Il riferimento, nella parabola, a Prometeo e Zeus sarebbe dunque puramente allegorico, un modo per neutralizzare l'idea di una divinità severa che interviene nel mondo per punire i peccati degli uomini. Nello stesso tempo, la scomposizione dell'incivilimento umano in due tempi – il tempo della tecnica e il tempo dell'arte politica – ci mostra un Protagora consapevole del fatto che il progresso tecnico (accrescendo i poteri di chi ne è in possesso) può diventare nocivo, se non è accompagnato da progresso morale e civile.

Ma fra il mito delle stirpi in Esiodo e la parabola del *Protagora* c'è un'altra differenza importante. Esiodo non paragona gli uomini agli altri animali. Il mito protagoreo è invece costruito interamente su questo confronto, e sottolinea la differenza essenziale fra il genere umano e le altre specie animali, quella differenza che i moderni, da Rousseau in poi, chiameranno la «perfectibilité humaine»²³, il fatto cioè che l'uomo si trasforma

²² È noto il passo riportato da Diogene Laerzio (IX 51), e che qui riproduco nella traduzione di Mario Untersteiner: «Intorno agli dèi non sono in grado di sperimentare la loro esistenza fenomenica o meno, né quale sia la loro essenza rispetto al loro manifestarsi esteriore: infatti molte sono le difficoltà che impediscono quest'esperienza: non solo l'impossibilità di un'esperienza sensibile di essi, ma anche la brevità della vita umana» (Untersteiner 2009: 152-155).

²³ Su questo punto, si vedano le interessanti osservazioni di Ildefonse nell'introdu-

e si perfeziona nel corso del tempo, acquista competenze e saperi che prima non possedeva.

Protagora osserva che gli animali possiedono degli strumenti di sopravvivenza, come gli zoccoli e la pelliccia, le zampe o gli artigli, ma questi strumenti fanno parte della loro dotazione naturale e costante, costituiscono cioè degli organi, non sono degli artefatti, delle appendici esteriori al corpo, come gli strumenti che l'uomo fabbrica servendosi di un sapere pratico²⁴. Quest'ultima capacità fa dell'uomo una specie totalmente diversa da tutte le altre, e degna per questo di essere detta divina, «imparentata» con il divino.

A questa tesi di una differenza essenziale fra gli uomini e gli animali, che è il principale fondamento dell'umanesimo filosofico, si possono muovere due obiezioni: (1) anche molti animali sono in realtà capaci di fabbricare degli artefatti, degli strumenti esterni di sopravvivenza, come il nido o la tana, e hanno una ricca vita sociale, spesso molto elaborata e complessa; (2) se l'uomo è in effetti capace di compensare l'inadeguatezza di certi suoi organi naturali fabbricandosi degli «organi» esterni, degli artefatti che svolgono la stessa funzione, anche questa capacità ha però un fondamento organico, e cioè il maggiore sviluppo, nell'uomo, dell'organo che presiede all'intelligenza (organo che per gli antichi era il cuore mentre per noi è il cervello). Per restare nel registro del mito, è questo organo naturale, e non un presunto potere divino, la tecnica, che Prometeo avrebbe dovuto donare all'uomo, per compensare le sue carenze, se Epimeteo si era dimenticato di farlo.

Si potrebbe naturalmente rispondere che anche qui la parabola di Protagora non deve essere presa alla lettera, che forse

zione alla sua edizione del *Protagora* (Platon 1997: 23-27). Manca naturalmente nell'antichità l'idea tipicamente moderna di progresso illimitato, anche se in alcuni autori del V secolo troviamo l'idea che nuove scoperte sono ancora possibili, che scienza e tecnica, per esempio nel campo medico, potranno continuare a progredire in futuro (Dodds 1973: 11).

²⁴ Protagora ignora ovviamente la teoria dell'evoluzione, non può immaginare che anche gli organi naturali si siano sviluppati nel tempo, in un processo di adattamento dell'animale all'ambiente, processo che ha comunque cause diverse (anche se il «fine» raggiunto è lo stesso), ed è molto più lento del progresso tecnico.

Protagora si limita a suggerirci, attraverso un mito, che il principale organo di sopravvivenza dell'uomo opera in modo diverso da quelli che assicurano la sopravvivenza degli altri animali. Il testo è però chiaro: l'uomo non riceve in dono da Prometeo e da Zeus un organo che fino ad allora era posseduto dagli dèi in modo esclusivo. L'uomo riceve direttamente da loro delle facoltà intellettuali (la tecnica, il linguaggio e le virtù politiche), che non sembrano richiedere un supporto organico, materiale. Ci troviamo qui di fronte a un'omissione, a un corto circuito cruciale, che passa facilmente inosservato, e su cui non mi risulta che la critica si sia soffermata, ma che potrebbe costituire il contributo specificamente platonico al mito protagoreo (o l'indizio delle premesse metafisiche che sottendono il suo antropocentrismo, e forse ogni umanesimo filosofico): l'omissione introduce infatti subdolamente l'idea che il sapere tecnico e le virtù morali siano facoltà immateriali (più, per esempio, della capacità di fabbricare un nido o di arrampicarsi su un albero) e siano prodotte da un'entità immateriale (quella che Platone chiama anima, e che, secondo lui, può avere un'esistenza separata dal corpo). La vera affinità fra l'umano e il divino, e che li distingue da tutti gli altri animali, consisterebbe in fin dei conti in questa immaterialità dei saperi umani e divini e in questo ente incorporeo in cui hanno sede.

Su un punto ha però ragione Protagora: gli altri animali, a differenza dell'uomo, non hanno, o solo in una misura molto ridotta, la capacità di accrescere i propri strumenti di sopravvivenza, di produrre nuovi artefatti nel corso del tempo, e di trasmetterli da una generazione all'altra. Nell'uomo, invece, c'è un elemento di mutevolezza e plasticità, che lo ha reso in passato (e lo rende di nuovo oggi, anche se per altre ragioni) precario e fragile, ma che gli ha procurato, col tempo, il dominio sugli altri animali. Di questa precarietà specificamente umana Protagora sembra perfettamente cosciente, nonostante il suo fondamentale ottimismo e progressismo: il genere umano era precario, in origine, perché era sprovvisto di certi organi di difesa, e quindi l'intera specie avrebbe potuto essere divorata dalle fiere; ma è

rimasto precario anche in seguito, perché il fuoco e la tecnica sono armi potenti, che possono indurlo ad autodistruggersi, se il loro uso non è regolato dalle virtù civili.

Protagora sembra cioè intuire un punto che ritroveremo, fra gli altri, in Lucrezio e che è diventato, per noi moderni, una fonte di straordinaria inquietudine. Provvisti di facoltà naturali che sembrano fisse e immutabili, o che comunque si evolvono lentamente, gli animali vivono in una situazione di relativa stabilità ed equilibrio, che sembra garantir loro una lunga sopravvivenza, salvo in caso di improvvise e tremende catastrofi. L'uomo è invece un animale instabile, dinamico, trasgressivo (come sottolinea il mito del fuoco rubato agli dèi) che all'inizio della sua carriera rischia l'annientamento perché non è armato abbastanza, e più tardi rischia di nuovo l'annientamento perché è troppo armato.

3. Deucalione e Pirra in Ovidio

Il mito esiodeo delle età dell'uomo ritorna nel primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, e anche qui siamo testimoni di un castigo divino che rischia di distruggere tutta l'umanità. Ma mentre *Opere e giorni* non ci forniva nessuna informazione sul modo in cui l'ira di Zeus aveva annientato la stirpe d'argento, Ovidio rappresenta vivacemente il consesso celeste in cui Giove annuncia e spiega la sua decisione di sterminare il genere umano, egli racconta inoltre drammaticamente il diluvio e descrive in che modo una nuova umanità sia poi stata creata dai due unici superstiti, Deucalione e Pirra. In questo racconto confluiscono elementi che forse derivano, direttamente o indirettamente, dal diluvio biblico, o dai suoi antecedenti mesopotamici²⁵. Il poema di Atrahasis narra come gli uomini furono creati, secondo le istruzioni fornite dalla dea madre, mescolando l'argilla fornita

²⁵ Sulle fonti greche e orientali del mito della creazione dell'uomo in Ovidio, vd. Duchemin 1995: 151-172. Sulle fonti del mito del diluvio, *ibid.*: 291-324 e Caduff 1986. I due saggi di Duchemin sono rispettivamente del 1978 e del 1981.

da Enki col sangue del dio Wê, e poi dividendola in «quattordici pezzi» d'argilla con cui furono plasmati sette uomini e sette donne (Ermidoro 2017: 84-88). In modo non del tutto diverso, Ovidio racconta che siccome era stata separata da poco «dall'alto etere» [*ab alto aethere*], la giovane terra «conservava in sé il germe del celeste parente [*semina caeli*]». Prometeo ne prese un frammento, «la mescolò all'acqua piovana e la plasmò a immagine degli dèi che tutto governano», donando all'uomo così creato uno sguardo che «mira al cielo e si leva verso le stelle»²⁶.

A sua volta, il salvataggio dal diluvio, su una piccola imbarcazione, di una sola coppia di sposi, Deucalione e Pirra, lodati per la loro giustizia e devozione agli dèi, presenta qualche analogia col racconto dell'arca in cui si rifugiano Atrahasis e Noè con le rispettive famiglie. A Deucalione e Pirra già alludeva ellitticamente Pindaro in *Olimpica IX* (vv. 43-46) quando scriveva che, «scesi dal Parnaso» (dove si era incagliata la loro barca), «senza connubio fondarono / [...] una stirpe di pietra»²⁷. Di loro ci è detto inoltre che sono i due unici esseri umani sopravvissuti al diluvio sia nella *Biblioteca* di Apollodoro (I, 7, 2) sia in un passo del *Della dea siria* di Luciano da Samosata, in cui le affinità con i diluvi vicino-orientali sono particolarmente evidenti²⁸. Ma il testo di Luciano (vissuto fra il 120 e il 190 d. C.) è posteriore a quello ovidiano. La presenza, in Ovidio, di elementi di origine vicino-orientale è quindi possibile ma non può essere affermata con sicurezza.

Il poeta latino racconta che in un primo tempo, dopo la creazione dell'uomo da parte di Prometeo, fiorì l'età dell'oro, durante la quale gli uomini coltivavano le virtù di lealtà [*fides*]

²⁶ *Metamorfosi I*: 76-86 (cito il poema da Ovidio 1997).

²⁷ Cito questi versi da Pindaro (2013: 237-239).

²⁸ Apollodoro 1996: 33. Vd. Dumas-Reungoat (2007: 54-55). Nel *Della dea siria* (12: 1-28) leggiamo che Deucalione aveva appena «imbarcati» in una sua grande Arca «i figliuoli e le donne sue» quando vennero a lui «cinghiali, cavalli, leoni di varie specie, e serpenti, e gli altri animali che pascono, tutti a coppia: egli tutti li accoglieva, e quelli non facevano a lui male, ed erano per divino volere in grande amicizia tra loro. Così tutti in un'arca andarono galleggiando, finché l'acqua dominò sulla terra» (Luciano di Samosata 2007: 1815-1817).

e di giustizia, senza bisogno di leggi e sanzioni (I: 89-90). Essi non andavano ancora per mare alla scoperta di lidi stranieri, le città non erano ancora cinte da scoscesi fossati, la gente viveva pacificamente e ignorava l'arte della guerra. La terra produceva spontaneamente semplici frutti, corbezzoli e ghiande, di cui gli umani si accontentavano. Regnava un'eterna primavera e la terra produceva le messi senza bisogno di essere arata.

Presto, tuttavia, quando Saturno fu confinato nel Tartaro, e Giove assunse il comando del mondo, alla stirpe aurea subentrò quella argentea [*argentea proles*], inferiore alla precedente (I: 113-124). Giove divise l'anno in quattro stagioni, per la prima volta l'aria diventò incandescente d'estate, e apparvero stalattiti di ghiaccio d'inverno. Gli uomini cominciarono a cercare riparo in caverne o capanne, e tracciarono nella terra solchi in cui celavano la semente del grano. All'età argentea successe poi la stirpe di bronzo, più feroce e più incline all'uso delle armi, ma non ancora scellerata.

Il male si diffuse veramente fra gli uomini con l'ultima stirpe, coniata nel duro ferro, e in cui è evidente il parallelo con la stirpe di ferro in Esiodo (I: 127-162). Pudore²⁹, verità e fede [*pudor verumque fidesque*] fuggirono allora dal mondo e in vece loro subentrarono frode, inganno, insidia, violenza e turpe avarizia. È il momento in cui i naviganti sfidano flutti ignoti, gli uomini fissano confini ai campi, e dalle viscere della terra sono estratte ricchezze che sono stimolo al male³⁰. La Guerra fa la sua comparsa sulla terra, si vive di rapina, il sospetto e l'odio si insinuano all'interno delle famiglie, e la dea della giustizia, la vergine Astrea, abbandona la terra imbevuta di stragi. La Terra, irrorata dal sangue dei Giganti che precedentemente avevano dato l'assalto al cielo³¹, produsse allora una nuova generazione

²⁹ Ricordiamo che anche in latino *pudor*, paragonabile al greco *aidos*, non significa solo timidezza, pudore e vergogna, ma anche ossequio, rispetto, venerazione (per esempio del padre), senso dell'onore, della dignità e del dovere.

³⁰ Il nesso fra tecnica, ricchezza e corruzione morale è evidente nella versione ovidiana del mito. Il motivo figurava già in Lucrezio.

³¹ Si noterà che anche nel libro della *Genesi* (6: 2-4) Dio decide di annientare il genere umano dopo che «i figliuoli di Dio» [*bne habelohim*] si sono uniti alle «figliuole

di umani che, essendo nati dal sangue, furono particolarmente avidi «di stragi crudeli e violenza» (I: 151-162).

Inorridito in particolare dai crimini di Licaone, che serve carne umana ai suoi commensali, Giove convoca l'assemblea degli dèi e li informa della sua decisione di sterminare il genere umano. Per convincerli, racconta che era sceso sulla terra rivestito di sembianze umane per verificare di persona le notizie che gli erano giunte delle atrocità commesse dagli uomini, e Licaone, dopo che lui aveva dato segni agli uomini della sua natura divina, aveva voluto assassinarlo nel sonno per scoprire se fosse davvero un dio (I: 209-231). Da qui la decisione immodificabile a cui è giunto: quando un organo è afflitto da un male incurabile, va reciso col ferro perché la parte sana non sia contagiata (I: 190-191). E siccome ora la guerra non è più provocata, come ai tempi dei Giganti, «da una sola setta» [*ab uno corpore*], ma vi partecipa tutta la terra, è «tutta la stirpe dei mortali che va distrutta» [*perdendum est mortale genus*] (I: 185-191).

In modo non molto diverso, in *Genesi* 6: 5-7 e 11-12, Dio constata che «la malvagità degli uomini» è grande, osserva inoltre che la terra è «piena di violenza», che ogni carne è corrotta, e decide di annientare ogni specie vivente – uomini, animali, rettili e uccelli del cielo³². A sua volta, nel poema di Atrahasis, il dio Enlil decide di sterminare il genere umano, anche se è più egoistica, e non propriamente morale, la ragione della sua decisione: col tempo gli umani si sono moltiplicati e sono diventati così numerosi da provocare un clamore che turba il suo sonno.

Anche gli epiloghi dei tre diluvi presentano delle somiglianze (a cominciare dal fatto che in nessuno dei tre l'umanità è distrutta completamente) ma anche delle differenze degne di nota.

degli uomini» [*bnot baadam*] generando forse «i giganti» [*nefilim*], detti anche gli eroi [o «i possenti», *giborim*], «i famosi» [*anše hašem*]. L'assalto dei Giganti al «regno celeste» presenta inoltre analogie evidenti con il racconto biblico della torre di Babele.

³² Cito in italiano da Diodati (1999). Nei primi due versi qui ricordati Dio è designato come Iahvè, nei due successivi come Elohim. Il testo canonico potrebbe avere qui accorpato una fonte in cui il male è attribuito in modo precipuo al genere umano, e un'altra in cui «ogni carne», in cui tutte le specie animali sono condannate per la loro violenza.

Nel poema mesopotamico, il dio Enlil lascia esplodere la sua collera quando scopre, dopo il diluvio, che Atrahasis e la sua famiglia si sono salvati su un'arca e che il genere umano non è stato annientato. Enki e la Dea-madre Nintu replicano tuttavia che, se il genere umano fosse stato distrutto completamente, gli dèi sarebbero stati privati dei suoi preziosi servigi, e gli propongono alcuni provvedimenti che, moderando l'aumento della popolazione, impediranno agli uomini di diventare di nuovo così numerosi da turbare il suo sonno³³. Come alla fine della guerra fra Olimpici e Titani nella *Teogonia*, anche qui un ordine permanente viene instaurato, grazie alla promulgazione di norme che garantiranno la futura stabilità e perpetuità del mondo.

Diverso il racconto biblico: già prima di procedere all'annientamento del genere umano, Dio aveva constatato che Noè seguiva le sue vie, giusto e integro, e quindi aveva deciso di risparmiarlo (*Genesi* 6: 8-9). Dopo il diluvio, avendo apprezzato l'odore soave degli olocausti che Noè gli ha offerto sopra un altare, prende la risoluzione di non turbare mai più le leggi della natura, di non impedire più la successione costante di giorno e notte, di estate e inverno. Egli non maledirà più la terra a causa dell'umanità, e pone in cielo l'arcobaleno come pegno di questa sua decisione, anche se rimane persuaso, e ripete di nuovo, che i pensieri dell'uomo sono malvagi sin dalla fanciullezza (*Genesi* 8: 20-22, 9: 8-17).

In modo simile, niente garantisce nel racconto ovidiano che l'umanità, dopo il diluvio, sarà migliore di come era stata prima. Durante l'assemblea degli dèi, tutte le divinità si rammaricano dell'annientamento del genere umano, vogliono sapere quale assetto avrà la terra una volta privata degli uomini, se sia intenzione di Giove di abbandonarla alle belve, e chi provvederà a

³³ I provvedimenti promulgati sono in sostanza quattro: agli uomini viene assegnata la morte (vivranno cioè meno a lungo che nella civiltà pre-diluviana); alcune donne saranno sterili e altre saranno investite di una funzione sacerdotale che vieterà loro di procreare; viene infine decretata una mortalità infantile, affidata al demone Pasittu, che si aggirerà fra gli uomini strappando i neonati al grembo delle madri (Ermidoro 2017: 71-72, 112-113).

portare incenso agli altari. Di fronte a queste ansiose domande il re dei celesti si limita a promettere che si prenderà cura personalmente di tutto, e farà scaturire dalla terra una schiatta diversa [*subolem dissimilem*], di mirabile origine [*origine mira*], ma fornisce poche, elusive informazioni su quelle che saranno le sue qualità e i suoi difetti.

Date alle altre divinità queste garanzie, Giove si prepara dunque a sterminare l'umanità. Egli potrebbe scagliare i suoi fulmini contro il genere umano. Gli viene però il timore che a contatto con tante fiamme il sacro etere possa incendiarsi e bruciare l'asse del mondo, annientando l'intero cosmo (I: 253-258)³⁴. Sceglie quindi un diverso castigo: scatenerà un diluvio dal cielo, sommergerà nelle onde il genere umano (I: 260-261).

E così infatti avviene: in breve tempo il mare sale fino alle cime dei monti, e i pochi sopravvissuti vengono stroncati dal lungo digiuno. Unici superstiti sono il figlio di Prometeo, Deucalione, e sua moglie Pirra, figlia di Epimeteo e di Pandora. Del primo è detto che non è mai esistito uomo più buono e giusto, della seconda che non c'è mai stata donna più pia [*metuentior deorum*] (I: 322-324). I due raggiungono su una piccola imbarcazione il monte Parnaso, che si innalza fino alle stelle con la sua duplice cima. Avendo visto che tutti i malvagi sono ormai morti, Giove arresta il diluvio e fa rientrare il mare e i fiumi nei loro alvei. Il mondo è salvato ma vuoto (I: 348-349). Deucalione e Pirra piangono pensando alla terra così spopolata, e Deucalione si duole di non possedere l'arte del padre, che plasmava la terra e poi vi infondeva lo spirito. Ma la dea Temi, di cui hanno interrogato l'oracolo, viene in loro soccorso: i due ripopoleranno la terra scagliando dietro di sé «le ossa della gran madre», ossia delle pietre (I, 381-394). È questo l'evento mirabile che Giove aveva annunciato all'assemblea degli dèi. I due superstiti gettano dietro di sé dei sassi che depongono progressivamente la loro durezza e rigidità. Quelli scagliati da Deucalione diven-

³⁴ Il passo induce a pensare che Ovidio abbia voluto qui alludere alla teoria stoica dell'*ecpyrosis* di cui parlerò più avanti.

tano uomini, quelli lanciati da Pirra diventano donne. La razza così generata non sarà perfetta, ma siccome nasce dalla pietra, e non dal sangue dei giganti e dal ferro, sarà «una razza dura e rotta alla fatica» (I: 395-411). Questa sembra essere la principale differenza fra la stirpe che è stata distrutta e quella che popola ancor oggi la terra. La precedente si alimentava soltanto di sangue e violenza mostruosa, questa possiede la capacità di procurarsi la sussistenza con duro lavoro.

4. Fetonte

Abbiamo prima osservato che gli uomini possono annientarsi a vicenda, muovendosi guerra. E abbiamo visto ora che Giove può decidere di annientare l'umanità per punirla di raccapriccianti violenze. Il mito protogoreo ci ha invece mostrato un'umanità che riceve da Zeus poteri divini che la rendono capace di fondare città rette dalle arti e dalla giustizia. Ma la parabola raccontata dal sofista ci lascia anche intuire che i doni celesti non sono sempre benefici. L'altro mito apocalittico di cui Ovidio inizia il racconto nel primo libro delle *Metamorfosi*, il mito di Fetonte e del carro del Sole³⁵, rende particolarmente palpabile questo rischio, forse legato proprio agli elementi divini che sono presenti nella natura umana. Come si è detto poc' anzi, Giove avrebbe potuto, volendo, dar fuoco al mondo, ma proprio per non correre il rischio di incenerire l'intero universo ha scelto, per distruggere il genere umano, il diluvio (I, 253-261). Quando Fetonte, un uomo, ma figlio di un dio, viene a trovarsi in possesso dello stesso potere, si mostra meno prudente del dio supremo. A provocare la catastrofe, nel caso suo, non è un crimine imperdonabile. Fetonte non è ingiusto, non è malvagio, i suoi torti non sono di natura morale. All'origine del disastro vi sono difetti – orgoglio, precipitazione, imprudenza – che in

³⁵ Ovidio lo chiama a volte anche Febo, appellativo di Apollo. La cosa si spiega probabilmente col fatto che Apollo, di cui è attribuito la luce, è spesso identificato o messo in rapporto col Sole.

apparenza sono contingenti e individuali, ma che abbiamo già incontrato in Epimeteo, e che in fondo sono presenti anche in Prometeo, a prima vista più saggio e previdente del fratello (come dicono i loro nomi), ma di fatto incline anche lui a ingannare e derubare gli dèi, e a fare doni pericolosi agli umani. A un livello più profondo potremmo perciò dire che la catastrofe di cui è protagonista Fetonte è provocata da una contraddizione che è inerente alla psiche umana, che è legata alla natura e alla definizione dell'uomo, ed è all'origine della sua superbia e infelicità. «Chi sono io?» si chiede Fetonte. Sono o non sono imparentato con il divino? Sono o non sono figlio del Sole? E se sono figlio di Febo perché non mi sarebbero dati i suoi stessi poteri?

Figlio di Giove e della ninfa Io, Epafo si beffa un giorno del suo coetaneo Fetonte che si vanta di essere figlio del Sole, si meraviglia che questi possa prestare fede alle favole che gli racconta la madre, Climene. Offeso dai dubbi del compagno, Fetonte si precipita da Climene e le chiede prove dell'identità di suo padre. Questa leva le braccia al cielo, chiede conferma al dio della verità delle sue affermazioni, e poi esorta il figlio ad andare a interrogare direttamente il Sole nel suo palazzo, ai confini della terra da loro abitata. Giunto alla splendida reggia del dio, Fetonte gli chiede una prova della propria identità, e questi, per togliergli ogni ulteriore dubbio, lo invita a esprimere un desiderio e s'impegna ad adempierlo. Quando però il figlio gli chiede di poter usare il suo carro e reggere per un giorno i suoi cavalli dai piedi alati, il Sole immediatamente si pente, e cerca invano di convincerlo che ciò che chiede non è alla portata di un mortale, ed è addirittura più di ciò a cui può aspirare un dio: «Neppure Giove potrà mai guidare questo carro, e chi è più grande di Giove?» (II: 48-56). Il dio cerca di far capire a Fetonte quanto sia difficile guidare il carro lungo il suo quotidiano percorso, e quanto possa nuocergli il dono che questi gli chiede, ma invano. Il desiderio di Fetonte è troppo ardente, ed è troppo «*magnanimus*» il suo carattere (II: 111). Quando, l'indomani, l'Aurora si presenta impaziente, il Sole dà gli ultimi,

affrettati consigli al figlio, ma questi, sin dall'inizio del periplo, non ha abbastanza forza per condurre con mano sicura i cavalli, resi sfrenati dal peso insolitamente leggero. Fetonte ha paura, impallidisce quando vede la terra così lontana, e si spaventa quando gli appaiono in cielo le immagini di belve feroci, *simulacra ferarum* (II: 194). All'apparizione dello scorpione, «bestia madida di sudore nero e velenoso», che si protende «minacciosamente col pungiglione ricurvo», l'adolescente «esce di senno e nel gelo della paura abbandona le briglie» (II: 198-200). Allora i cavalli «si precipitano disordinatamente dove la loro foga li porta», «si scagliano contro le stelle fisse», oppure «galoppano a capofitto, giù verso le zone più vicine alla terra» (II: 203-207).

Seguono catastrofi cosmiche al cui confronto impallidiscono i nostri moderni disastri ambientali, causati anch'essi dall'azione dissennata dell'uomo: a causa dei moti disordinati del carro del Sole, «le parti più elevate della terra sono attaccate dalle fiamme», «si formano spaccature nel suolo riarso», «i pascoli ingialliscono» e «bruciano le città con le loro mura». «Vanno in cenere nazioni intere», «ardono i monti con le loro selve», la crosta terrestre si spacca e penetra attraverso le fenditure fin giù nel Tartaro, portando il terrore al re e alla regina d'Averno (II: 210-226, 240-241).

L'ordine che Zeus aveva promulgato, secondo Esiodo, alla fine della guerra contro i Titani sembra qui vacillare. «Questa è la tua ricompensa per i servizi che ti rendo?» chiede a Giove la terra nutrice, con voce soffocata dal fumo (II: 285-289). Ma se non hai nessuna pietà di me e di mio fratello Nettuno – lo implora la dea – abbi almeno pietà del tuo cielo (II: 293-294). Se il fuoco consumerà i poli, le vostre dimore crolleranno; anche Atlante stenta a portare sulle spalle il mondo incandescente: e «se va tutto in rovina, terra, mare e cielo, si tornerà alla confusione del caos antico» (II: 298-299).

Così apostrofato, Giove non ha più scelta. Il «padre onnipotente» invoca gli dèi a testimoni della necessità di agire prima che tutto sia distrutto, e sale alla sommità del cielo; ma non trovandovi nubi e pioggia, vibra nell'aria un fulmine contro l'auri-

ga e lo priva in un solo colpo della vita e del carro, egli «arresta il fuoco con lo stesso fuoco crudele» (II: 304-313).

Il carro è frantumato, Fetonte rotola a precipizio per l'aere, con la chioma rutilante per la fiamma che la divora, e lascia una scia lunga come quella delle stelle cadenti. Il grande Eridano lo accoglie nel suo seno. Le Esperidi lo seppelliscono e incidono un'iscrizione nella pietra: «Qui giace Fetonte, auriga del carro di suo padre. Non riuscì a reggerlo e cadde», ma ha almeno osato una grande impresa [*magnis tamen excidit ausis*] (II: 327-328).

Non tutto ritrova però subito il suo ordine naturale. Anche qui, come in Esiodo, anche se in un registro più ludico, le forze della natura sono anche divinità antropomorfe, e al dramma cosmico si sovrappone un dramma domestico e familiare. Il padre infelice odia la luce, nasconde il volto trasfigurato dal dolore, e così anche la terra rimane senza sole per un giorno intero, anche se per fortuna a far luce ci sono gli incendi provocati dal volo di Fetonte (II: 329-332). Abbandonandosi al lutto e all'ira, il Sole nega al mondo i propri servigi. Sono stanco delle mie fatiche – egli grida – che un altro guidi il carro che porta la luce (II: 381-388).

Dopo l'incendio provocato da Fetonte, è ora la ribellione del Sole a far vacillare l'ordine cosmico istituito da Giove. Per convincere l'astro a riprendere il suo periplo quotidiano, tutti gli dèi gli corrono incontro e lo supplicano di non seppellire l'universo nelle tenebre; e Giove stesso si scusa di avere scagliato il fulmine (II: 394-397). Finalmente Febo si lascia convincere a ricomporre la sua quadriga; frusta però ferocemente i cavalli, accusandoli di avere causato la morte del figlio (II: 398-400).

Intanto Giove, come un provetto ingegnere, ispeziona le immense mura del cielo per vedere se una qualche sua parte non rischi di crollare, danneggiata dal fuoco; e solo dopo avere constatato che tutto è saldo e al suo posto, volge di nuovo la sua attenzione alla terra e ai bisogni degli uomini. Ridà vigore alle fonti e ai fiumi e restituisce le fronde agli alberi. È colpito però, durante i lavori, dalla bellezza della ninfa Callisto, e gli divampa nelle ossa il fuoco della passione – forse non diverso nella

sua essenza dal fuoco con cui Fetonte aveva incendiato la terra (II: 410). La distruzione cosmica è appena cessata, e già nasce un altro disordine. Dopo essersi presentato in un primo tempo a Callista nelle vesti di Diana, Giove rivela la sua vera natura. Vincendo la disperata resistenza della povera ninfa, la stupra e poi ritorna vincitore alla sede degli immortali, mentre lei rimane sola nel bosco, con la vergogna dell'oltraggio subito; poco dopo, per impedirle di contaminare la sacra fonte, Diana la caccia (II: 460-465).

Questo è l'ordine divino che regge il mondo. Nelle relazioni fra il celeste e l'umano ritornano i vecchi costumi, le abituali violenze. Solo per un tempo brevissimo l'impresa di Fetonte è riuscita a turbarli.

5. Apocalissi naturaliste

Ci siamo occupati finora di catastrofi che sono causate da un agente divino, da un agente umano o, più spesso, dall'interazione dei due. Perfino nel mito protagoreo, in cui l'intervento soprannaturale di Prometeo e di Zeus può essere letto come un'allegoria dei poteri che l'uomo sviluppa progressivamente nel corso del tempo, stimolato dal bisogno e dall'esperienza – e in cui quindi l'appartenenza dell'uomo alla sfera naturale non è veramente negata – l'intenzionalità e l'inventività umana prendono forte rilievo.

La dimensione conativa delle forze in gioco era evidente anche nel caso del diluvio, evento naturale ma scatenato da un dio antropomorfo e personale, capace di decisioni analoghe a quelle che attribuiamo agli umani, spinto ad agire dalla volontà di punirne i crimini. Un atto intenzionale, per quanto dissennato, è all'origine anche della catastrofe prodotta dal volo di Fetonte. La scienza odierna ipotizza che il sole diventerà una gigante rossa fra circa cinque miliardi di anni – quando avrà consumato tutto l'idrogeno che alimenta il suo nucleo –, e che già fra qualche centinaio di milioni di anni le sue trasformazioni potranno ave-

re un impatto negativo sul volume della flora e poi della fauna terrestre³⁶. La stessa scienza ha scoperto che circa 66 milioni di anni fa un immenso meteorite ha devastato la superficie terrestre, e distrutto moltissime specie animali, provocando la cosiddetta quinta estinzione di massa. Per quanto possa sembrarci sfrenata, la fantasia poetica che ha inventato il mito di Fetonte non era quindi così lontana dalla verità quando immaginava che una perturbazione delle orbite planetarie potesse scatenare una catastrofe fatale alla vita terrena. Lo stesso tipo di evento appare possibile sia alla scienza che al mito. L'unica differenza fra i due «saperi» è che non lo attribuiscono alle stesse cause.

Il mito di Fetonte riflette una visione del mondo arcaica, totalmente estranea e opposta alla moderna visione scientifica. E tuttavia, paradossalmente, proprio un mito così arcaico prefigura, più della successiva scienza naturalistica antica, il tipo di eventi che lo sviluppo attuale della scienza e della tecnica sembra rendere di nuovo possibili. Noi oggi non escludiamo più che un soggetto intelligente, munito di tecnologie particolarmente potenti, possa compiere azioni che altereranno radicalmente il corso della natura. Tali azioni permetteranno agli umani di accrescere in modo esponenziale il proprio potere, o invece sfuggiranno al loro controllo, proprio come Fetonte perde il controllo del carro del Sole e rischia di far crollare l'intero universo.

Il mito di Fetonte non ci illustra dunque soltanto il vivo interesse dei greci per i saperi pratici, le arti, le tecniche, e tutti gli sforzi umani per addomesticare le forze della natura. Esso dimostra anche come da questo interesse sia potuta nascere la capacità di immaginare eventi che oggi, per la prima volta, sembrano essere alla portata delle nostre tecnologie. Con la sua trasformazione in scienza sperimentale, e attraverso la matematizzazione della natura, la scienza moderna si è allontanata dalle interpretazioni antropomorfe dei fenomeni naturali; ma nella misura in cui i poteri dell'uomo (reali o illusori) aspirano sem-

³⁶ Ad vocem *Future of Earth*, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Future_of_Earth.

pre di più a competere con quelle forze e a vincerle, anche le interpretazioni mitiche della natura ritrovano – in quanto metafore dell'intelligenza scientifica e tecnologica – una loro parziale legittimità.

Di ciò, tuttavia, non si tratterà qui. Dopo avere studiato varie catastrofi che hanno come protagonisti agenti intenzionali, umani o divini, è venuto il momento di constatare che nel mondo antico è già presente anche una concezione naturalistica dei fenomeni, e che questa concezione è fra l'altro all'origine di una visione delle catastrofi che è molto diversa da quella che abbiamo studiato finora. Già nella Grecia antica vediamo emergere narrazioni di rovine o di distruzioni che non sono causate né dagli errori o dai peccati degli uomini, né dai capricci o dalla giustizia divina, ma da forze anonime e impersonali, che operano secondo leggi strettamente deterministiche.

È difficile affermare con certezza quali siano i primi autori in cui affiorano concezioni di questo tipo. Il primo potrebbe essere stato Eraclito, vissuto a Efeso all'inizio del V secolo a.C., che pone a fondamento della natura il fuoco, e sembra concepirlo come un elemento materiale che opera secondo leggi o proporzioni costanti, anche se non mancano interpreti che attribuiscono alla sua idea del fuoco una dimensione escatologica e religiosa, una funzione di «giustizia cosmica»³⁷. Più difficile accertare se Eraclito attribuisse al fuoco anche un potere di distruzione globale, se gli attribuisse, cioè, la capacità di estinguere in sé tutti gli altri elementi della natura, provocando una conflagrazione simile a quella che più tardi sarà teorizzata dagli stoici, o se si limitasse ad affermare che il fuoco, in quanto fondamento di tutte le cose, regola scambi continui e proporzionati fra i diversi elementi³⁸. Il suo più importante frammento sull'argomento sembra sottolineare l'irriducibile dimensione materiale

³⁷ Si vedano a questo riguardo gli studiosi menzionati da Fronterotta in Eraclito (2013: 152-154).

³⁸ Per un'ampia sintesi e analisi argomentata delle diverse posizioni presenti in questo dibattito, vd. di nuovo Fronterotta in Eraclito (2013: LXIX-LXXX e 101-113), insieme con le pagine già citate.

del fuoco, e rifiutare esplicitamente qualsiasi interpretazione del fuoco come divinità personale, ma non permette di stabilire con assoluta certezza se esso sia anche una potenza universale di distruzione, se annienti periodicamente tutte le cose: «Questo cosmo, lo stesso per tutti, non è opera di nessuno degli dèi né degli uomini, ma sempre è stato, è e sarà; un fuoco sempre vivo, che in eguale misura si accende e si spegne» (Eraclito 2013: 107; DK 2006: 30).

L'incertezza diminuisce quando si passa agli atomisti e agli epicurei, anche se di Leucippo e Democrito sono rimasti solo pochi frammenti. A rigor di termini, la loro filosofia nega la possibilità di un annientamento totale di tutte le cose. L'essere, per gli atomisti, è costituito da un numero infinito di atomi indistruttibili che si uniscono e si separano nello spazio infinito dando vita a un numero immenso di mondi che sussistono simultaneamente in luoghi diversi e si succedono gli uni agli altri nel tempo. In altre parole, non si generano e si corrompono, non coesistono e si succedono solo i singoli enti materiali, artificiali o animati di cui ognuno di noi ha esperienza nel mondo. Come i singoli enti, così anche i mondi (in quanto sottoposti alle stesse leggi, alle stesse forze) sono combinazioni temporanee di atomi, che per un certo tempo rimangono solidali, ma prima o poi sono destinati a separarsi e ricombinarsi in modo diverso.

Così afferma per esempio Leucippo: «I mondi si generano quando i corpi cadono nel vuoto e si intrecciano gli uni con gli altri. [...] Da questi elementi [il pieno e il vuoto, lo spazio e gli atomi] traggono origine mondi infiniti, e in questi si risolvono. [...] E come ci sono nascite di mondi, così ci sono anche accrescimenti, consunzioni e morti, secondo una certa necessità» (Reale 2006: 1159-1161, Diog. IX: 30-33). E così ripete dopo di lui Democrito: «I mondi sono infiniti, generati e corruttibili» (Reale 2006: 1195, Diog IX: 44). Ma forse, meglio di tutti, riassume il loro pensiero Simplicio in *De Caelo*: «Democrito crede che i composti atomici restino permanentemente connessi fra loro fino a un certo momento, fino a quando una necessità più potente e proveniente da ciò che li racchiude li agita e li disperde separandoli

reciprocamente. Democrito dice che la generazione e il suo opposto, la corruzione, si verificano sia negli animali sia nelle piante sia nei mondi sia, in generale, per tutti i corpi sensibili. Perciò se la generazione è composizione di atomi, la corruzione è disgregazione dei medesimi, e ad avviso di Democrito la generazione non sarebbe se non una trasformazione» (Reale 2006: 1219). Come sottolinea, pieno di ammirazione, Guthrie, Democrito non esita a concepire la possibilità che accanto al nostro mondo «there are innumerable worlds of different sizes», e che alcuni di questi «have no animal or vegetable life nor any water» (Guthrie 1965: 404-405). Niente garantisce, insomma, che gli altri mondi somiglino al nostro, e che anche negli altri mondi ci siano degli animali e degli esseri intelligenti. Niente assicura che in questo mondo, in cui tutto si disgrega e si trasforma in continuazione, ci saranno sempre degli esseri umani.

A Roma, nella prima metà del I secolo a. C., Lucrezio ripete, nel *De rerum natura*, che l'essere è eterno, e che siccome gli atomi sono indistruttibili, l'universo nella sua totalità non può essere annientato: «la natura risolve ogni corpo nei suoi elementi, ma non disfà le cose nel nulla» (I: 215-216)³⁹. Le cose possono essere solo trasformate e riconfigurate: «la natura rinnova una cosa dall'altra, e non lascia che alcuna si generi se non è compensata dalla morte di un'altra» (I: 262-264).

In nessun passo del suo poema Lucrezio descrive l'annientamento dell'universo (che secondo lui è impossibile), o anche solo di un mondo particolare (che secondo lui è possibile, anzi inevitabile). Ma le profonde trasformazioni e riconfigurazioni del mondo che egli descrive frequentemente sono catastrofi rovinose, e non possono non essere percepite da chi le esperisce come distruzioni definitive. Di volta in volta leggiamo: «Così dunque anche le mura del vasto mondo tutt'intorno espuguate rovineranno sgretolandosi in macerie» (II: 1144-1145). O ancora: «Quando vedo le immense membra del mondo consumarsi e rinascere, comprendo che anche il cielo e la terra hanno avuto il

³⁹ Cito il *De rerum natura* da Lucrezio 2013.

giorno della nascita e incontreranno la morte» (V: 243-246).

La scuola filosofica antica che ha veramente posto l'ecpirosi, l'annientamento dell'universo, al centro del suo sistema è la scuola stoica, che concepisce il fuoco come fondamento di tutte le cose, gli attribuisce natura divina e ne fa il principio produttore e distruttore di tutto ciò che esiste. Per gli stoici il fuoco divino pervade tutto l'universo e coincide con esso, ha quindi una natura che è insieme intelligente e corporea. Inoltre, siccome tutto è retto costantemente dal fuoco, inteso come provvidenza divina, tutto avviene anche secondo necessità. Gli stoici – leggiamo in uno dei frammenti che meglio riassumono il loro pensiero – credono nell'esistenza di una divinità «intelligente, [...] un fuoco dotato di arte, che procede con metodo a produrre il cosmo e contiene in sé tutte le ragioni seminali in virtù delle quali ogni cosa avviene per destino» (Isnardi Parente 1989: 934; Arnim 1903 II: 1027). Generato dal fuoco, il mondo è poi anche distrutto dal fuoco, riassorbito nel fuoco, e questo evento, l'*ekpyrosis*, la conflagrazione finale, è a tutti gli effetti un evento fisico che si produce secondo una necessità naturale. Nello stesso tempo ha però anche un significato morale. Scrive Plutarco che secondo gli stoici, quando avviene la conflagrazione, «non resta nulla che sia cattivo, ma il tutto è saggio e sapiente» (Isnardi Parente 1989: 887; Arnim 1903 II: 1065).

Fra epicurei e stoici vi è dunque una differenza essenziale: per gli epicurei la nascita e la distruzione dei mondi che coesistono nello spazio o si succedono nel tempo è effetto del caso. Per gli stoici, invece, l'ecpirosi è un evento ineluttabile, determinato dal fato, che si riproduce a intervalli fissi, ed è probabilmente legato al ritorno di una particolare configurazione astrale (Isnardi Parente 1989: 892-893; Arnim 1903 II: 625). Anche nel loro caso, non si tratta tuttavia di un annientamento totale dell'universo, come quello ipotizzato, nell'ultimo paragrafo del *Cantico del gallo silvestre*, dall'antico poeta semitico immaginato da Leopardi⁴⁰. L'universo, risoltosi nella divinità, ritornato

⁴⁰ «Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. [...] del

cioè al fuoco al momento dalla grande conflagrazione, rinasce ogni volta, identico, o con minime alterazioni, per un numero infinito di volte (Isnardi Parente 1989: 884-885, 893-894; Arnim 1903 II: 599, 627, 626).

Vistosa, dunque, la differenza fra la cosmologia epicurea e quella stoica. Sia l'una che l'altra affermano tuttavia che l'estinzione del mondo è ineluttabile, provocata da certe leggi costanti che operano ovunque nell'universo. Comune a entrambe le scuole l'idea che alle origini delle catastrofi vi sono cause naturali, che operano secondo necessità, anche se secondo gli stoici questa necessità riflette la perfezione di un mondo in cui si manifesta la provvidenza divina. Ne risulta, sia per gli stoici che per gli epicurei, ma anche per altri esponenti del naturalismo antico, come ora vedremo, che le catastrofi naturali di cui gli uomini sono periodicamente vittime non sono punizioni divine, e dunque non potranno essere in alcun modo impedito con sacrifici, preghiere o altri riti.

Così, per esempio, in nome della religione, ma sulla base di una concezione razionalista della divinità, il trattato ippocratico della *Malattia sacra* polemizza contro coloro che, per celare la propria incompetenza e ignoranza, sacralizzano l'epilessia, le attribuiscono un'origine divina, prescrivono come cura purificazioni e incantazioni, e così empicamente pretendono di sottomettere la divinità alla volontà umana (I: 8-9)⁴¹. Per l'autore ippocratico, tutte le malattie hanno origine naturale: l'epilessia, in particolare, si produce nei temperamenti flemmatici se il cervello dell'embrione non è stato purgato sufficientemente (II e V). A sua volta, Tucidide sottolinea, a proposito della peste di Atene, che «tutte le suppliche fatte nei luoghi sacri e ogni rivolgersi ai vaticini [...] risultò inutile», per cui «alla fine gli uomini abbandonarono questi espedienti, sopraffatti dal male» (II: 47)⁴².

mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso» (Leopardi 1979: 331).

⁴¹ Cito *La malattia sacra* da Ippocrate 1996.

⁴² Cito *La guerra del Peloponneso* da Tucidide 1985.

Egli aggiunge che anche i medici, non conoscendo la natura del male, perché lo trattavano per la prima volta, non riuscivano a curarlo, morivano anzi più degli altri, perché si accostavano più degli altri ai malati: «nessuna [...] arte umana [*anthropeia techne*] bastava contro la pestilenza».

Né i medici ippocratici né Tucidide sembrano escludere che terapie più adeguate potranno essere trovate in futuro, grazie al progresso della scienza medica. Le speranze che gli antichi pongono nel progresso, come si è detto, restano tuttavia limitate. Nel quinto libro del *De rerum natura* Lucrezio descrive con precisione naturalistica, senza fare minimamente allusione ai miti tradizionali, il processo di incivilimento che, attraverso l'acquisizione di saperi e di tecniche, ha insegnato agli uomini a coltivare i campi e a proteggersi dalle bestie feroci. Il suo racconto può essere considerato come un'espansione, al di fuori di ogni parabola, del mito che abbiamo incontrato nel *Protagora* di Platone. Ma in una sorta di controcanto, nel momento stesso in cui descrive e celebra l'incivilimento umano, Lucrezio afferma che muoiono molti più uomini oggi, quando vanno in guerra a migliaia o quando affonda un battello (V: 999-1006). E se una volta, agli albori della civiltà, gli uomini morivano spesso di fame, ora muoiono di indigestione o avvelenati dai loro nemici (V: 1007-1008). Più drasticamente, Lucrezio conclude, nell'ultimo verso del libro V, che l'umanità è ormai giunta alla «perfezione delle arti» [V 1457: *artibus ad summum donc venire cacumen*]. Accrescerle ulteriormente è impossibile, e non sarebbe molto utile: non si raggiunge la felicità – che è il bene supremo – tentando di accrescere i nostri poteri per appagare desideri insaziabili, ma vincendo la paura della morte, che è ineluttabile, e proporzionando i nostri desideri a ciò che ci è dato acquistare.

Nel mondo antico, da Platone in poi, e nel corso del Medioevo, la tecnica – in quanto strumento con cui l'uomo cerca di dominare le forze della natura e accrescere il proprio benessere materiale – occupa sempre una posizione subordinata nella gerarchia dei saperi, inferiore alle scienze divine, al sapere filosofico e alle arti politiche. Bisognerà attendere il rinnovamento

dei saperi tecnici nel Rinascimento, la rivoluzione scientifica di Galileo, e poi la teorizzazione, da parte di Bacon, di un sapere empirico accrescibile all'infinito, perché cambi radicalmente l'atteggiamento degli uomini verso la scienza sperimentale e il suo avanzamento.

Ma ciò ovviamente esula dai confini di questo saggio. Riassumendolo, possiamo dire che, nella maggior parte dei miti e delle narrazioni apocalittiche arcaiche, le grandi catastrofi sono descritte come castighi divini che puniscono la violenza, la malizia o l'insubordinazione umana. Negli autori più antichi queste rappresentazioni riflettono quasi certamente la loro autentica visione del mondo, le loro convinzioni religiose e morali. Più tardi, a partire dal V secolo in Grecia, ai miti che mettono in scena la partecipazione degli dèi agli eventi umani si attribuirà invece soprattutto un valore allegorico e poetico. Ma già nei miti più antichi – come quelli che mettono in scena Epimeteo e Prometeo – appare chiaramente che all'origine delle catastrofi non vi è sempre e soltanto un male definibile in senso stretto come religioso o morale. Causa delle catastrofi possono essere i poteri dell'uomo, poteri superiori a quelli degli animali, ma non sempre usati dagli umani con saggezza e misura, anche quando le loro intenzioni non sono malvagie. L'uso eccessivo, imprudente di questi poteri può provocare il castigo divino, ma può anche ritorcersi spontaneamente contro chi ne ha abusato.

Ma nello sviluppo della filosofia greca affiora presto anche una visione naturalistica, secondo cui le catastrofi non devono essere attribuite né ai peccati o agli errori degli uomini, né a decisioni divine, ma alle forze della natura. Contro catastrofi così concepite la morale e la religione non hanno nessun potere. Ma non per questo saranno più efficaci la scienza e la tecnica.

In un mondo retto da leggi inflessibili, che non sono state create per l'uomo, e che non sono il prodotto di un'intenzione, buona o malvagia, tutto ciò che esiste è destinato prima o poi a morire. Moriranno gli individui, i pianeti e i mondi, anche se poi, dalla loro dissoluzione, nasceranno all'infinito altri mondi.

Bibliografia

- Anders G. (2022) [1981], *Die Atomare Drobung. Radikale Überlegungen zum Atomaren Zeitalter*, C. H. Beck, München.
- Apollodoro (1996), *I miti greci (Biblioteca)*, a cura di P. Scarpi; trad. it. di M. G. Ciani, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano.
- Arnim, H. von (1903), *Stoicorum veterum fragmenta*, Teubner, Leipzig.
- Caduff, G. A. (1986), *Antike Sintflutsagen*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.
- Cairns, D. L. (1993), *Aidos. The Psychology and Ethics of Honour in Ancient Greek Literature*, Clarendon Press, Oxford.
- Casertano, G. (2004, a cura di), *Il «Protagora» di Platone: struttura e problematiche*, Loffredo, Napoli.
- Damon, S. F. (1988), *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*, Revised Edition with a new forward and annotated bibliography by M. Eaves, University Press of New England, Hanover (N.H.).
- Detienne, M., Vernant J.-P. (1974), *Les Ruses de l'intelligence. La «mètis» des Grecs*, Flammarion, Paris.
- Diodati, G. (1999) [1641], *La sacra Bibbia*, vol. I, trad. it. e commento di G. Diodati, a cura di M. Ranchetti e M. Ventura Avanzinelli, Mondadori, Milano.
- Dodds, E. R. (1973), *The Ancient Concept of Progress and other Essays on Greek Literature and Belief*, Clarendon Press, Oxford.
- Duchemin, J. (1995), *Mythes grecs et sources orientales*, textes réunis par B. Deforge, Les Belles Lettres, Paris.
- Dumas-Reungoat C. (2007), *La fin du monde. Enquête sur l'origine du mythe*, Les Belles Lettres, Paris.
- Eraclito (2013), *Frammenti*, a cura di F. Fronterotta, testo greco a fronte, BUR Rizzoli, Milano.
- Ermidoro, S. (2017, a cura di), *Quando gli dei erano uomini*, Paideia, Torino.
- Esiodo (1985), *Opere e giorni*, a cura di G. Arrighetti, Garzanti, Milano.
- Esiodo (2010), *Opere e giorni*, trad. it., introduzione e commento di A. Ercolani, Carocci, Roma.

- Esiodo (2018), *Teogonia*, a cura di G. Ricciardelli, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano.
- Guthrie, W. K. C. (1965), *A History of Greek Philosophy*, vol. II, *The Presocratic Tradition from Parmenides to Democritus*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Guthrie, W. K. C. (1969), *A History of Greek Philosophy*, vol. III, *The fifth-century Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Guthrie, W. K. C. (1975), *A History of Greek Philosophy*, vol. IV, *Plato. The Man and his Dialogues: Earlier Period*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ippocrate (1996), *La malattia sacra*, a cura di A. Roselli, Marsilio, Venezia.
- Isnardi Parente, M. (1989, a cura di), *Stoici antichi*, U.T.E.T., Torino.
- Leopardi G. (1979) [1845], *Operette morali*, edizione critica a cura di O. Besomi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- Li Vigni, F. (2010), *Protagora e l'arte politica*, La scuola di Pitagora, Napoli.
- Lovejoy A. O., Boas G. (1935), *Primitivism and related ideas in Antiquity*, The Johns Hopkins Press, Baltimore.
- Luciano di Samosata (2007), *Tutti gli scritti*, introduzione, note e apparati di D. Fusaro, traduzione di L. Settembrini, Bompiani, Milano.
- Lucrezio (2013), *De rerum natura*, a cura di A. Fellin, De Agostini, Novara.
- Nussbaum, M. (1989), *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ovidio (1994), *Le metamorfosi*, introduzione di G. Rosati, traduzione di G. Faranda Villa, note di R. Corti, vol. I (libri I-VIII), BUR, Milano.
- Pindaro (2013), *Le Olimpiche*, trad. it., introduzione e testo critico di Bruno Gentili, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano.
- Plato (1991), *Protagoras*, translated with notes by C. C. W. Taylor, revised edition, Clarendon Press, Oxford.
- Platon (1997), *Protagoras*, trad. inédite, introd. et notes par F. Ildefonse, Flammarion, Paris.

- Platone (1991), *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano.
- Reale, G. (2006, a cura di), *I presocratici*, prima traduzione integrale con testi originali a fronte delle testimonianze e dei frammenti nella raccolta di H. Diels e W. Kranz [DK 1934-1954], Bompiani, Milano.
- Romilly, J. de (1966), *Thucydide et l'idée de progrès*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, storia e filosofia», serie II, vol. XXXV, pp. 143-191.
- Tucidide (1985), *La guerra del Peloponneso*, introduzione di M. I. Finley, traduzione a cura di F. Ferrari, BUR Rizzoli, Milano.
- Untersteiner, M. (2009) [1949], *Sofisti, testimonianze e frammenti*, testo greco a fronte, a cura di M. Untersteiner con la collaborazione per *Crizia* di A. Battegazzore, introduzione di G. Reale, Bompiani, Milano.
- Vegetti, M. (2004), *Protagora, autore della «Repubblica»? (ovvero, il «mito» del «Protagora» nel suo contesto)*, in Casertano G. (2004, a cura di), *Il «Protagora» di Platone: struttura e problematiche*, Lofredo, Napoli, pp. 145-158.
- Wikipedia, ad vocem *Future of Earth*, https://en.wikipedia.org/wiki/Future_of_Earth, (consultato l'ultima volta il 29/10/2025).

Apocalisse senza “fine”.

Riemersione, coercizione e ricoprimento in tre narrazioni post-apocalittiche italiane

*Daniele Comberiati**

Introduzione. Distopie e post-apocalissi

Non risulta sempre semplice, nei testi afferenti all’ampio magma definito come “fantascienza” (Brioni, Comberiati 2019: 27), operare una distinzione netta fra narrazioni distopiche e post-apocalittiche. Possiamo pensare verosimilmente che l’apocalisse (almeno parziale) sia uno degli esiti più probabili di uno scenario distopico «classico» (Lino 2014): un mondo talmente esasperato nei suoi aspetti più nefasti che l’unica soluzione possibile sembra essere la sua scomparsa. Nel finale di quella che è la più nota distopia novecentesca, *1984* di George Orwell – parlo della conclusione della parte narrativa, ad esclusione dunque dell’appendice linguistica che potrebbe lasciar intuire una dinamica differente –, assistiamo *anche* a un’apocalisse, seppur specifica: nel reintegro di Winston Smith all’interno della società contro la quale si era ribellato e nel tradimento effettuato nei confronti dell’amante Julia, non possiamo non rilevare contemporaneamente la scomparsa di qualsiasi anelito o proiezione di libertà. Anche il desiderio sentimentale e/o sessuale – vero grimaldello di resistenza che sembrava almeno temporaneamente poterlo distanziare dal regime – è ora interamente indirizzato al Grande Fratello, come è possibile notare dalla frase finale – «Amava il Grande Fratello» (Orwell 1949: 174) – in cui nella traduzione italiana l’impiego dell’imperfetto narrativo indica una continuità temporale dell’azione verso il nuovo oggetto dell’amore.

* Université Paul-Valéry Montpellier 3.

Al tempo stesso, potremmo ragionare sulle post-apocalissi che risultano essere anche distopie. In tal caso entrambi i sotto-generi sembrano rinforzati da tale ibridazione: un mondo che muore, si rigenera, eppure continua a mostrare un aspetto distopico sembra infatti privarsi anche di quel flebile soffio di speranza costituito dalla ricostruzione, pur presente in altre narrazioni post-apocalittiche (Dick 1965; Asimov-Silverberg 1990). Il romanzo di Violetta Bellocchio *La festa nera*, ad esempio, presenta un mondo «dopo» la sua fine, che però continua a mostrare evidenti elementi distopici (Bellocchio 2018). Potremmo leggerci l'impossibilità della redenzione oppure, in chiave ancora più pessimistica, la perpetuazione infinita del male, all'interno di una temporalità ciclica che rende inutile qualsiasi tentativo di cambiamento.

Tale commistione di generi potrebbe rappresentare inoltre la difficoltà di immaginare, anche e soprattutto nel futuro post-apocalittico, società realmente diverse da quelle attuali o da altre del passato di cui abbiamo avuto memoria. Un'afasia dell'immaginario che, se da una parte rappresenta un limite al quale autori e autrici devono fare fronte, dall'altra potrebbe anche rivelarsi uno stimolo per provare a ragionare in modo diverso sulle descrizioni della nostra società e a raffigurare immagini simboliche evocative e utili per una campionatura più ampia di testi.

Il tentativo di decostruire immaginari già pensati in precedenza riporta ovviamente all'ormai fin troppo celebre citazione di Mark Fisher (2009: 7), che in realtà parafrasa Žižek e Jameson e dunque si spinge ancora più a ritroso nel passato, sulla difficoltà di immaginare la fine del capitalismo. Una distopia – soprattutto nella sua forma tarda attuale – che sopravvive all'apocalisse, portandoci dunque nell'intersezione/sovrapposizione/ibridazione di generi cui accennavo poc'anzi.

Per chi, come chi scrive, proviene dal campo di studi della letteratura migrante e postcoloniale, il canone della fantascienza italiana contemporanea sembra riproporre le stesse problematiche: un anti-canone critico che in breve tempo si sclerotizza e

ripete con poche eccezioni la stessa manciata di testi. Anche per cercare di ampliare questo canone, voglio ragionare in questo articolo su tre narrazioni grafiche, composte in contesti e modalità diverse (l’ultima presa in esame è un’animazione video, ad esempio) e che, pur presentando alcuni aspetti (e anche alcuni limiti) in comune con altre distopie italiane (e non solo italiane) contemporanee, cercano di porre l’attenzione su nuove strategie simboliche per provare a ragionare sul mondo del futuro.

Nel mio articolo mi concentrerò in particolare su *RSDIUG* di Recchioni/Il Muro Del Canto (2019), sul cartone animato *Yaya e Lennie - The Walking Liberty* di Alessandro Rak (2021) e sul fumetto *Lo schermo bianco* di Enrico Pinto (2023). Analizzandoli a partire dalle riflessioni di Morton sulla nozione di «iper-oggetto» (Morton 2013), cercherò di sottolineare i tre diversi percorsi simbolici (rispettivamente «riemersione», «coercizione» e «ricoprimento») attraverso i quali gli autori mettono in scena la fine del mondo e i tentativi di ricostruirlo. Se il lungometraggio animato di Rak costituisce forse l’esempio più classico di narrazione post-apocalittica, il primo testo preso in esame (Recchioni/Il Muro Del Canto 2019) propone in realtà una narrazione apocalittica piuttosto che post-apocalittica, ma è interessante proprio per la contemporaneità dell’azione di distruzione e rinascita. In questo fumetto infatti la post-apocalisse comincia *mentre* si sta ancora ultimando l’apocalisse, in una dimensione temporale multipla che toglie *pathos* all’idea della fine del mondo, poiché, anche se il mondo finisse, con tale esito non terminerebbero gli aspetti più negativi della nostra società. L’opera di Pinto propone invece una narrazione apocalittica con un finale post-apocalittico, che però, come vedremo, non ha eliminato gli elementi più problematici del contesto precedente.

Fra le tre narrazioni vi sono inoltre altri punti in comune, che fanno pensare, come si accennava poc’anzi, ad una ripetizione dell’immaginario, soprattutto per quanto riguarda la costruzione delle cause dell’apocalisse, quasi sempre solo evocate. Notiamo a tale proposito la raffigurazione del “nemico” come entità esterna, a volte addirittura senza volto, sorta di fantasma

che di volta in volta può prendere delle fattezze riconoscibili (i politici «reali» come Marine Le Pen e Matteo Salvini nei fumetti di Pinto e Recchioni), che però diventano immediatamente simboli di qualcos'altro, cercando di portarci su un terreno di rimandi, metafore ed evocazioni. Gli autori inoltre fanno tutti riferimento al grande iper-oggetto per eccellenza, per riprendere la definizione di Morton (2013: 67), il riscaldamento globale, che emerge in queste narrazioni attraverso forme molto diverse eppure evidenti: lo tsunami che devasta Roma nel fumetto di Recchioni; il bosco imprigionato, simbolo di resistenza ma anche di costrizione, nello *Schermo bianco* di Pinto; il mondo esplosivo, in cui la foresta tropicale ha ricoperto la città di Napoli, nel cartone animato di Rak *Yaya e Lennie*. Morton cita più volte Derrida nel suo saggio¹ e appare evidente che il concetto derridiano di "spettro" sia fondamentale per la costruzione del suo pensiero teorico (Derrida 1993): lo spettro racchiude la persistenza e la pervasività del riscaldamento climatico e ne rappresenta allo stesso tempo le conseguenze. È inafferrabile, lo si nota solo dagli effetti che produce, eppure estremamente reale. Forse è proprio da qui che dobbiamo partire per analizzare queste tre narrazioni: se alcune metafore e alcuni simboli possono sembrarci scontati, se i politici messi in scena più che perturbanti rischiano di apparire banali, al tempo stesso la reiterazione di alcuni stilemi (non solo contenutistici, come vedremo, ma anche grafici) sottintende qualcos'altro e prova a fornirci una possibilità di costruzione alternativa. Se i tre testi sottendono qualcosa, allora è fra le pieghe di queste narrazioni che si celano i tentativi di ricostruzione del reale, tentativi che si rivelano talvolta inefficaci, persino ingenui o ripetitivi, eppure anche segni di una vitalità che non possiamo negare. Una vitalità che però si scontra con un altro enorme iper-oggetto, forse ancora più inscalfibile e ineffabile del riscaldamento climatico: la coesistenza fra il mondo prima della fine e quello successivo, dunque fra pre- e post-apocalisse, una fine del mondo che, sempre secondo

¹ Ho contato otto citazioni dirette del lemma "Derrida" nel saggio di Morton.

Morton, non è «l'esito di un'evaporazione istantanea, ma la coesistenza continuata con stranieri estranei» (Morton 2013: 95). Ed è in questa fine/non-fine che si delinea l'attesa perpetua di mondi che non esplodono, ma implodono lentamente rendendo dunque difficile pensare a un'apocalisse nel senso classico del termine. Declino invece di rottura, decadenza invece di ricostruzione, temporalità espansa continuativa invece di fine del tempo. Ognuno di questi testi infine è incentrato su una precisa forma di nascondimento/svelamento dell'iper-oggetto, pratica che li rende interessanti come funzioni simboliche per una più ampia gamma di opere distopiche e/o post-apocalittiche. A partire dal fumetto di Recchioni, che opta per la «riemersione», attraverseremo l'opera di Pinto che impiega invece la simbologia dell'inquadramento coercitivo per giungere al disegno animato di Rak, che utilizza il rivestimento o ricoprimento.

RSDIUG. La riemersione

Partiamo dal primo testo in ordine cronologico, il fumetto *RSDIUG. Roma sarà distrutta in un giorno*, di Roberto Recchioni, scritto con la collaborazione ai testi del gruppo musicale Il Muro Del Canto e pubblicato nel 2019. L'opera presenta un meccanismo di rimozione evidente: i fantasmi derridiani sono all'apparenza poco visibili, ma "riemergono" (è proprio il caso di dirlo) in modo inaspettato. La trama è ispirata ai manga giapponesi, in particolare a quelli che includono i *kaiju*, mostri inspiegabili che invadono le città moderne (Godzilla ne è l'esempio più noto). Recchioni procede per avvicinamento al centro della città: troviamo quattro narrazioni all'apparenza slegate, che dovrebbero rappresentare l'approssimarsi del mostro (stavolta marino) al cuore di Roma. Si parte da Ostia – periferia, margine, frontiera marittima della capitale – passando per EUR, Garbatella, Prati, prima di giungere ai palazzi del potere del centro storico. Ogni sezione prevede personaggi diversi, tutti accomunati dal fatto di scoprire, all'interno della loro quotidiana

nità, l'arrivo del mostro che si dirige verso la città per distruggerla, mentre media e politici cercano di approfittare dell'evento. Oltre ai già citati riferimenti ai manga giapponesi, va aggiunto che l'intertestualità e la transmedialità sono costanti nel fumetto, come è consueto tra l'altro nell'opera di Recchioni: possiamo annoverare le canzoni del Muro Del Canto, ovviamente, che fungono da testi extradiegetici e diegetici; le citazioni da romanzi (in particolare *Il maestro e Margherita* di Bulgakov) e poesie e canzoni (*Mamma Roma addio* di Remo Remotti); l'inclusione di visi riconoscibili (l'attore Alberto Sordi); un impiego del colore che riprende le saghe classiche dei supereroi Marvel.

Per il nostro discorso, è doveroso soffermarci sul primo episodio, in cui vediamo per la prima volta l'apparizione del mostro che emerge dal mare di Ostia. Il protagonista è un ragazzo somalo, Arouf, che sarà anche il primo a dare l'allarme, ma che non riesce, dai margini della città, a rendere consapevole il centro del pericolo imminente, poiché rimarrà inascoltato. Alcune simbologie sono esplicite: un personaggio politico disegnato con le fattezze del politico della Lega Nord Matteo Salvini considera il mostro come la reificazione delle paure razziste della Nazione, visto che proviene dall'esterno e che è stato un ragazzino non bianco il primo a vederlo. Il luogo scelto per ambientare il capitolo non è affatto casuale: Ostia è di fatto, per la sua storia e la sua conformazione, un quartiere postcoloniale. A Ostia vennero inviati diversi rimpatriati dalla Libia dopo la "cacciata" di Gheddafi negli anni Settanta, come è stato raccontato nel romanzo *Ghibli* di Luciana Capretti (2004); a Ostia inoltre si era creata una delle più nutrite comunità somale ed eritree della città, come leggiamo anche nel romanzo di Saba Anglana *La signora meraviglia* (Anglana 2023). Ostia porta dunque i segni di un passato coloniale, ma sono tutti i quartieri citati a mostrare e al tempo stesso a nascondere i segni di un presente postcoloniale: dall'EUR con i musei e i monumenti fino a Prati con la sua toponomastica, ci troviamo all'interno di quella Roma postcoloniale che Igiaba Scego e il fotografo Rino Bianchi avevano evocato nel loro libro *Roma negata*, che fin dal titolo

faceva riferimento al rimosso e al celato (Scego, Bianchi 2014).

Ancora più evidente, questa rimozione, se ci concentriamo sulla ricezione del fumetto di Recchioni. Se la presenza a Ostia del ragazzo somalo non è motivata né approfondita – cosa che tra l’altro non era necessaria, soprattutto per come è costruita la trama – stupisce che la sua appartenenza ad un’antica colonia, con tutte le conflittualità che ciò rappresenta, venga totalmente cancellata nelle recensioni dell’opera. Così Arouf diventa uno “spacciatore immigrato” su *Fumettologica*, uno dei siti più autorevoli sul fumetto italiano (Fiamma 2024), che ne enfatizza dunque l’attività illegale e la non italianità, mentre su altri siti cambia persino origine, diventando in un caso addirittura “un ragazzino senegalese” e cancellando dunque la relazione postcoloniale diretta².

Il mostro (*kaiju*) che emerge dalle acque della periferia per aggredire il centro e che all’inizio è visibile solo da Arouf, forse vuole significare proprio questo: il conflitto postcoloniale invisibilizzato che ritorna con forza e violenza nell’antica capitale dell’impero. Un passato rimosso che rende dunque inevitabile il crollo finale: ma proprio come era accaduto per il colonialismo, apocalisse che aveva decretato la fine di un mondo mentre un altro contemporaneamente ne prendeva il posto, anche in questo fumetto notiamo la contemporaneità dei due piani temporali. Il mondo che conosciamo finisce mentre quello nuovo nasce, senza soluzione di continuità. E l’aspetto più inquietante è che i due mondi si assomigliano a tal punto che diventa impossibile distinguerli.

Lo schermo bianco. La coercizione

Altro spettro e altra simbologia sono presenti nel fumetto *Lo schermo bianco* di Pinto. L’autore nasce come architetto, il che

² Cfr. in tal caso <https://www.lospaziobianco.it/roma-sara-distrutta-in-un-giorno-la-capitale-secondo-recchioni/> (ultimo accesso 18 dicembre 2024); https://napoli.repubblica.it/cronaca/2019/10/10/news/graphic_novel_roma_sara_distrutta_in_un_giorno_la_distruzione_della_capitale_come_il_giudizio_universale_di_vittorio_d-238195556/#google_vignette (ultimo accesso 18 dicembre 2024).

si evince dalla trama – i protagonisti lavorano in uno studio di architettura a Parigi – e dalla costruzione della tavola, il cui senso – non solo grafico, ma anche contenutistico – si svela attraverso la relazione delle diverse vignette, in un montaggio invero non inusuale nel fumetto contemporaneo almeno a partire dagli anni Settanta. Il rapporto fra architettura e fumetto è sempre stato molto stretto e lo si desume dalla formazione di molti fra i più importanti autori di fumetto contemporaneo. Nel contesto italiano basterebbe pensare a Guido Crepax, Vincenzo Filosa e Manuele Fior o a Seth e Chris Ware in quello nordamericano, per non citare che i nomi più noti: si tratta di fumettisti che si sono formati come architetti e che hanno trasportato sulla tavola il rapporto con lo spazio appreso durante gli studi, usando le vignette come unità singole di un insieme architettonico più ampio (la tavola, appunto) e immaginando in tal modo una originale relazione fra le diverse sequenze grafiche del testo (Barbieri 1991: 126).

L'opera di Pinto è ambientata in una Parigi del futuro prossimo – o meglio di un presente leggermente alterato – segnata da attentati in serie in cui una presidente della repubblica di estrema destra ha istituito un regime autoritario e ossessionato dall'identità francese. I riferimenti alla politica Marine Le Pen – tra l'altro protagonista di un altro fumetto distopico francese, *La Présidente* di François Durpaire e Farid Boudjellal (2016) – sono palesi e anche nell'unica scena in cui è rappresentata, seppur di spalle, la somiglianza appare evidente. Il protagonista è un giovane architetto italiano – interessante anche il posizionamento del personaggio, straniero nella nuova Francia autoritaria, ma «meno» straniero di altre minoranze – che lavora in un grande studio di architettura e conosce una giovane collega, figlia di un famoso architetto e attivista militante del gruppo dello “Schermo bianco”. Il gruppo organizza manifestazioni spontanee di ragazzi e ragazze che utilizzando un'applicazione del telefono filmano costantemente la polizia, per evitare che i poliziotti attuino violenza nei confronti dei manifestanti, attraverso una sorta di contro-utilizzazione dei meccanismi di controllo.

Nel romanzo grafico due sono i luoghi altamente simbolici. Innanzitutto lo spazio di Les Halles, di cui Pinto fornisce anche una sommaria storia architettonica, sorta di «vuoto» all'interno della città che può essere letto come sineddoche di tutta una serie di stravolgimenti che hanno interessato la capitale francese. Il periodo haussmaniano, le rivolte del 1968, i problemi sociali degli anni Novanta. Nel fumetto, Les Halles è al centro di un nuovo grande progetto architettonico, che dovrebbe sopraelevare i giardini, trasformando le parti inferiori in un centro commerciale ancora più imponente. L'altro spazio – in cui fin dall'inizio si rivela il meccanismo di coercizione coatta della natura – è rappresentato dal giardino all'interno della Bibliothèque Nationale. Nella finzione narrativa, l'architetto che lo ha progettato è il padre della co-protagonista e la stessa ideazione e costruzione rappresenta il simbolo dell'impoverimento degli ideali degli anni Sessanta e Settanta: si tratta infatti di un luogo in cui finalmente la natura potrebbe/dovrebbe esprimersi, ma rimane comunque uno spazio delimitato da frontiere e argini, in cui è l'essere umano a decidere che cosa deve crescere, quanto e come. Interessante, dal punto di vista grafico e narrativo, che le frontiere di questo giardino/bosco siano di vetro, uno dei materiali più ambigui per delimitare uno spazio: si mostra tutto, ma le pareti sono lisce e inscalfibili. L'aspetto paradossale è acuito dal fatto che alle persone sia severamente vietato l'accesso. Un essere umano lo ha dunque progettato perché altri esseri umani non possano mai entrarvi, dando alla natura vegetale il valore di un acquario: possiamo ammirare attraverso il vetro il suo percorso di crescita e di vita, ma la trasparenza del vetro ha anche una funzione di oblio, perché ci fa dimenticare che tutta la costruzione della struttura è violenta e coercitiva. Talmente violenta come costruzione, che funziona solo senza la nostra presenza, acuendo così la separazione fra essere umano e natura.

Intorno allo spazio del giardino si erge la Bibliothèque Nationale, con le sue torri di vetro e il silenzio dei corridoi e delle sale. E, simbolicamente, al di fuori vi è la Parigi di questo presente spostato e in attesa, costruita su violenza, paure e altre co-

ercizioni, in cui gli stessi manifestanti – anche loro descritti come ambigui, non si sa quanto ingenui o realmente colpevoli di doppio gioco – hanno bisogno di uno schermo – altro oggetto che si frappone fra loro e la realtà, dunque altra frontiera – per esprimere la propria rabbia.

Il finale in tal senso rappresenta la sublimazione di questo inquadramento coercitivo. Se da un lato emergono elementi che potremmo definire positivi rispetto all’evoluzione della trama (la presidente si dimette, il corpo di polizia viene riformato), dall’altra dovremmo chiederci, come lettori e lettrici, a che cosa potrebbe portare una rivolta che ha come base teorica il controllo: invece di essere controllati dalla polizia, sono i militanti dello “Schermo bianco” che la controllano.

La sublimazione simbolica dell’inquadramento coercitivo viene enfatizzata nel finale: lo studio di architettura in cui lavora il protagonista vince l’appalto per il grande progetto di Les Halles, che sarà dedicato ai morti per gli attentati e alle vittime della violenza poliziesca. Un giardino riempirà il vuoto di Les Halles, un giardino ancora una volta irraggiungibile, in cui però ai martiri verranno dedicati alberi di plastica, simbolo che decreta una volta per tutte la fine della natura per come la conosciamo. Il finale inoltre propone una riflessione sui vuoti delle città e sui tentativi rapidi e affannati per riempirli, laddove il vuoto – inteso proprio come vuoto, non costruito né pre-immaginato, da riscoprire e riutilizzare ogni volta in modo diverso – potrebbe al contrario rappresentare un importante sfogo creativo per gli abitanti delle metropoli. Un esempio paradigmatico, in tal senso, ci è fornito dalle polemiche sullo spazio vuoto dell’aeroporto di Tempelhof, che i cittadini e le cittadine di Berlino non hanno voluto riempire, proprio per lasciarlo come luogo da reinventare costantemente al centro della città (Wilik 2019). Uno spazio vuoto che nel fumetto di Pinto invece non solo viene riempito, ma ripropone in modo esasperato il meccanismo di coercizione della natura osservato nel giardino della Bibliothèque Nationale. Questa volta il giardino è talmente represso da non esistere neanche più nella sua forma naturale:

ancora una volta viene descritto un luogo inaccessibile (prima delimitato dal vetro, ora dall'altezza che lo rende irraggiungibile), ma nel secondo caso la natura che vi vive è totalmente artificiale.

Yaya e Lennie. Il ricoprimento

Fantasmî coloniali che scompaiono e riemergono, spazi naturali che vengono costantemente imprigionati fino a non esistere più, almeno nella forma in cui eravamo abituati a viverli: i meccanismi di riemersione e coercizione si sono rivelati efficaci nelle opere di Recchioni e Pinto per mostrare delle possibili apocalissi e le contraddizioni di società post-apocalittiche basate sugli stessi sistemi precedenti. L'ultimo simbolo è quello del rivestimento/ricoprimento ed emerge in modo evidente nel cartone animato di Rak.

In *Yaya e Lennie* (2021) troviamo una Napoli letteralmente ricoperta dalla natura, con una sorta di foresta tropicale che le è cresciuta sopra, nascondendo e al tempo stesso mettendo in evidenza alcuni elementi della città precedente. Tali elementi velati e al tempo stesso svelati agiscono come fantasmi o spettri, alla stregua del mostro sottomarino che vive al di sotto di Roma nel fumetto di Recchioni: se in *RSDIUG* il futuro (la distruzione della città) conviveva con il presente anche prima di riemergere dagli abissi, nel film di Rak è il passato che continua a esistere nel sottosuolo del nuovo mondo. Echi derridiani sono dunque costanti nella narrazione, così come accadeva nel lavoro precedente di Rak, *L'arte della felicità* (2013). In tale film il protagonista, Sergio, tassista napoletano ossessionato dalla morte del fratello musicista, durante un'improvvisa eruzione del Vesuvio si ritrovava in una foresta, dopo un'apparizione del fratello che gli aveva consigliato una strada alternativa. Se però in quel caso eravamo in piena narrazione weird – un elemento perturbante che repentinamente era entrato in una struttura dall'impianto realista, con il dubbio che tutta la scena non fosse altro che il

frutto dell'immaginazione di Sergio – in *Yaya e Lennie* siamo all'interno di una struttura post-apocalittica classica, ovvero una società di superstiti che cerca di riorganizzarsi dopo un cataclisma. Da alcune scene intuiamo che la distruzione della città sia recente (i pochi appartamenti rimasti in piedi presentano ancora i segni dell'improvviso abbandono) e che la causa dovrebbe essere di natura ecologica. La ragione della fine però non viene mai spiegata in modo esauriente, mentre il ricorso alle suggestioni orwelliane (nella ricostruzione del nuovo mondo vi è un ente, chiamato semplicemente l'Istituzione, che vorrebbe controllare la nuova società) accomuna il cartone animato ad altre narrazioni italiane contemporanee, che con *1984* condividono l'idea di una dittatura onnisciente e onnipresente che ha creato forme di controllo raffinate e pervasive (Attanasio 2013; Argentina 2025).

L'aspetto più interessante dell'opera, che rimane originale e visualmente suggestiva, riguarda la persistenza della città al di sotto della foresta, fantasma di un fantasma, potremmo azzardare, perché a sua volta costituisce la conseguenza concreta di quell'immenso iper-oggetto che è il riscaldamento climatico. In tal senso Rak opta per due soluzioni differenti per mostrare tale «spettro». La prima soluzione è costituita dall'inserimento nella scena del frammento/rovina della contemporaneità, dando quindi il senso di una temporalità futura rispetto al nostro presente ed evocando un salto cronologico importante o in ogni caso visibile, ma acuendo con tale strategia l'angoscia dell'attesa del «nuovo» presente (una società che è in procinto di scegliere se rimanere anarchica o riorganizzarsi attorno all'Istituzione); oppure – e questa è la seconda soluzione – Rak sceglie di ricoprire con la foresta i simboli architettonici e urbanistici del passato. Con questa soluzione la città di Napoli (altro fantasma) viene tratteggiata sotto il manto verde della foresta, che la ricopre ma al tempo stesso la mette in evidenza. L'autore evoca la necessità di una rinascita della nuova società, ma questa Napoli fantasma che ancora giace nel sottosuolo rappresenta anche, in un gioco di specchi e rimandi simbolici, la persistenza della

società precedente, che come una fenice si rigenera continuamente. In questo la Napoli «sotterranea» – che è anche in alcune scene ambientate in grotte e catacombe, la «vera» Napoli sotterranea attuale – riporta anche al potere dell'Istituzione, un ente paradossale, perché molto simile a quello che ha portato alla rovina – o che comunque non è riuscito ad impedirla – la società precedente e che ora si propone come l'unica organizzazione in grado di risollevare l'umanità. La vitalità di Yaya si scontra quindi con un ennesimo tempo in sospensione, un tempo in cui la fine del mondo è già avvenuta (d'altronde è Morton stesso a che siamo già oltre la fine del mondo), ma anche in cui l'avvenimento sembra privo di *pathos*, quasi che la nostra afasia ci impedisca ormai non solo di immaginare il mondo che verrà, ma anche la fine «reale» di quello attuale. Prova ne è la soluzione conclusiva di Yaya contro l'Istituzione: fugge per i boschi, libera, ma la sua è sempre e comunque una libertà individuale, non collettiva.

Conclusioni

Al di là di immaginari che a volte appaiono ristretti e dei riferimenti ripetitivi, vale la pena di riflettere sulle strategie di emersione degli spettri della fine del mondo e della post-apocalisse in questi tre testi, anche per provare a capire se i tre paradigmi presi in esame (emersione, coercizione, ricoprimento) possano essere utilizzati come chiavi di lettura per un campione più ampio di opere. Immagini simboliche quali la riemersione, la coercizione o il ricoprimento sono chiaramente spie di un meccanismo al tempo stesso di svelamento e nascondimento. Di un oggetto (anzi: di un iper-oggetto) che convive con noi, che è presente, ma che al tempo stesso non può essere direttamente descritto (Lanoë-Villène 1926). Esprimere e contemporaneamente attenuare sono le due principali funzioni di queste immagini simboliche e l'oggetto a cui queste azioni contraddittorie si rivolgono è sempre lo stesso nelle tre nar-

razioni analizzate, o almeno è molto simile: si tratta del riscaldamento climatico, che come già scritto parafrasando Morton vede proprio nell'impossibilità di definirlo concretamente (se non nei suoi effetti e nelle sue conseguenze) la propria pervasività. Riscaldamento climatico, può sembrare ovvio ma è bene ribadirlo, che a sua volta non viene evocato come fenomeno in sé, bensì come slittamento di un indicibile ancora più mostruoso: la sua conseguenza ultima infatti non può che essere la fine dell'esistente per come lo conosciamo, dunque l'apocalisse globale. I tre simboli impiegati dagli autori potrebbero rivelarsi dunque dei tentativi per narrare l'inenarrabile, sorta di distanziamento e al tempo stesso di avvicinamento per poter convivere con la fine del mondo mentre quest'ultima sembra già in atto.

Bibliografia

- Anglana, S. (2024), *La signora Meraviglia*, Sellerio, Palermo.
- Argentina, C. (2025), *Screampunk*, Delos, Milano.
- Asimov, I., Silverberg, R. (1990), *Nightfall*, Double Day, New York; trad. it. di G. Catasta (1990), *Notturmo*, Bompiani, Milano.
- Attanasio, M. (2013), *Il condominio di Via della Notte*, Sellerio, Palermo.
- Barbieri, D. (1991), *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano.
- Bellocchio, V. (2018), *La festa nera*, ChiareLettere, Milano.
- Brioni, S., Comberiat, D. (2019), *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*, Palgrave Macmillan, New York.
- Capretti, L. (2004), *Ghibli*, Rizzoli, Roma.
- Derrida, J. (1993), *Spectres de Marx*, Galilée, Paris; trad. it. di G. Chiurazzi (1994), *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina, Milano.
- Dick, P. D. (1965), *Dr. Bloodmoney, or How We Got Along After the Bomb*, New York, Ace Books; trad. it. di M. Nati (2006), *Cronache dal dopobomba*, Fanucci, Roma.
- Durpaire, F., Boudjellal, F. (2016), *La Présidente*, Les Arènes, Paris.
- Fiamma, A. (2019), *RSDIUG. Roma sarà distrutta in un giorno: il fumetto di Roberto Recchioni che suona come una playlist*, in "Fumet-

- tologica” <https://fumettologica.it/2019/10/recchioni-roma-distru-ta-recensione/> (ultimo accesso 18 dicembre 2024).
- Fisher, M. (2009), *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester; trad. it. di V. Mattioli (2018), *Realismo capitalista*, Nero, Roma.
- Lanoë-Villène, G. (1926), *Le livre des symboles. Dictionnaire de symbolique et de mythologie*, Imprimeries Gounouilhau, Paris.
- Lino, M. (2014), *L'Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Le Lettere, Firenze.
- Morton, T. (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis; trad. it. di V. Santarcangelo (2018), *Iperoggetti*, Nero, Roma.
- Orwell, G. (1949), *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg; trad. it. di G. Baldini (1950), *1984*, Mondadori, Milano.
- Pinto, L. (2023), *Lo schermo bianco*, Coconino Press, Roma.
- Recchioni, R., *Il Muro Del Canto* (2019), *RSDIUG. Roma sarà distrutta in un giorno*, Feltrinelli, Milano.
- Scego, I., Bianchi, R. (2014), *Roma negata*, Donzelli, Roma.
- Wilik, E. (2019), *Oval*, New York, Soft Skull; trad. it. di C. Reali (2020), *Oval*, Zona42, Modena.

Filmografia

- Rak (2013), *L'arte della felicità*.
- Rak (2021), *Yaya e Lennie. The Walking Liberty*.

Oltre l'umano: mutazioni della soggettività nel post-apocalittico contemporaneo

*Emanuela Piga Bruni**

Introduzione

Le narrazioni post-apocalittiche contemporanee offrono uno spazio privilegiato per interrogare come le soggettività si trasformino e si ridefiniscano dinanzi al collasso dei sistemi simbolici e materiali del presente. L'evento apocalittico non rappresenta solamente una catastrofe esterna, bensì una frattura ontologica che mette in questione le categorie stesse attraverso cui pensiamo l'umano: identità, corpi, linguaggio, memoria. In questi scenari narrativi, il mondo è esperito come un tempo sospeso, in cui incertezze radicali e fragilità relazionali attraversano simultaneamente il piano individuale e quello collettivo (De Martino 2019). Le inquietudini che questi contesti suscitano sono legate non solo a eventi esterni, ma anche a esperienze intime del corpo e della mente, segnate da incertezze, crisi identitarie e fragilità relazionali. Le ansie che queste narrazioni esprimono non si limitano all'esterno – catastrofi ambientali, tecnologie dirompenti, consumismo capitalista, metropoli contaminate, corpi mutati – ma si manifestano come crisi intime della soggettività e della relazione (Haraway 2016).

L'immaginario estetico post-apocalittico funziona come uno spazio di esplorazione in cui diventa possibile pensare forme radicalmente diverse di convivenza: costellazioni in cui il confine tra umano e non-umano, organico e artificiale, linguaggio e silenzio si rivela permeabile e instabile (Morton 2013). Nel di-

* Universitas Mercatorum.

battito sulle rappresentazioni contemporanee dell'Antropocene e della fine del mondo, abbandonare il concetto tradizionale di umano – attraverso figure di cyborg, mutanti, cloni o ibridi alieni – significa superare l'antropocentrismo e riconoscere l'agency di altre forme di vita e di materia. Riprendendo alcune riflessioni emerse nel dibattito culturale, la fine del mondo, se intesa come fine dell'umano, può allora diventare un'opportunità: immaginare nuovi modi di abitare la Terra, ricomporre la frattura tra umano e animale e ripensare che cosa significhi essere umani in un mondo segnato da crisi ecologiche e tecnologiche (Malvestio 2021; Mussgnug 2025).

In queste pagine, l'attenzione è rivolta alle figure che abitano le soglie – creature ibride, esseri liminali, soggettività costitutivamente altre – e che riscrivono i paradigmi tradizionali di identità e relazione attraverso processi complessi di intersoggettività e riconoscimento. L'indagine prende in esame quattro testi e quattro figure: l'Ondina di Ingeborg Bachmann, le sirene dell'omonimo romanzo di Laura Pugno, Dolores in *Westworld* e Mother in *Raised by Wolves*. Queste figure mettono in scena pratiche di rispecchiamento, riconoscimento, rivolta e kinship (Haraway 2016), che emergono da contesti e scenari in diversa misura post-apocalittici. Come si vedrà, il crollo dei sistemi categoriali umani tradizionali non rappresenta semplicemente una perdita irrimediabile, bensì apre uno spazio di ridefinizione radicale, in cui diviene possibile immaginare nuove politiche della cura, forme di alleanza e interdipendenza con alterità radicali e nuovi modi di abitare la complessità del vivente.

Figure anfibia del confine: dall'Ondina di Ingeborg Bachmann alle sirene di Laura Pugno

Nella mitologia greca, le ninfe (*Nύμφαι*) designano divinità minori e personificazioni della natura, legate a luoghi specifici; fonti, acque sorgive, fiumi. Etimologicamente connesse al latino *nubere* (“sposarsi”), indicano originariamente la fanciulla

nubile (*nymphe*), feconda e benefica verso i mortali. Nel folklore europeo medievale e rinascimentale questa figura evolve nelle ondine (*Undinen*), spiriti elementali delle acque correnti ripresi da Paracelso nel trattato *De nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et caeteris spiritibus* (XVI secolo). Le sirene sono invece creature alate, legate più alla terraferma e al canto fatale: nell'antichità classica sono raffigurate con la parte superiore del corpo di donna e quella inferiore di uccello, e in epoca successiva di pesce.

Nella tradizione, sirene, ninfe e ondine condividono una natura acquatica, ibrida e seduttiva: una figurazione iconograficamente femminile, ma segnata da attributi animali; una vocalità estatica intrecciata a una sessualità anomala; e l'appartenenza, come *genii loci*, a spazi liminali fluviali, paludosi e marini. L'attrazione dell'ondina verso l'umano la collega alla sirena, «ibrido per definizione, in bilico tra due universi (umano e animale), attratta dal mondo degli uomini ma incapace di farne davvero parte» (Mancini 2005). Come è stato osservato, la sirena «rappresenta per gli esseri umani l'altro da sé. Da questa alterità nasce l'inquietudine dell'uomo: davanti a sé c'è un essere non definibile, il cui comportamento (vorrebbe un'anima e l'unico modo per averla è stare con gli uomini) designa una metamorfosi incompiuta» (Zangrandi 2017: 7).

La figura della sirena nasce nel mito greco antico come archetipo di soggettività ibrida, al confine tra civiltà e natura selvaggia, *logos* e caos. La tradizione figurativa arcaica ne conferma la fisionomia originaria: uccelli dal volto femminile, spesso associati a tombe e monumenti funerari, dove cantano o suonano la lira come geni del lamento e del passaggio, più vicine alle Muse e alle Ninfe che all'immaginario moderno. In questa fase la sirena è una figura liminare: vive su promontori e scogli, ai margini della *chòra*, tra terra e mare, tra città e *wilderness*; e il suo corpo ibrido – metà donna, metà uccello – traduce in immagine la soglia fra umano e bestiale, *polis* e alterità (Mancini 2005). Definita anzitutto dal canto – in cui il timbro umano si fonde con la musicalità degli uccelli e con il lamento funebre –

la sirena esercita un potere di fascinazione capace di sospendere il tempo, sciogliere i legami con la comunità e attirare verso la morte (*ibidem*).

Nel corso della tradizione tardo-antica e medievale, questa figura muta in un altro tipo di ibrido, metà donna e metà pesce, in cui la componente acquatica e la nudità del corpo sono accentuate. Reinterpretata dalla cultura cristiana, la sirena diventa emblema della seduzione sensuale, allegoria della lussuria e dei piaceri mondani che distolgono il fedele da Dio, fino a essere citata nei bestiari morali e nella scultura sacra come immagine del peccato da cui difendersi, in antitesi all'albero della nave di Ulisse, che nella rilettura cristiana sostituisce simbolicamente il legno della Croce (*ibidem*).

La metamorfosi iconografica in donnapesce non nasce da un racconto mitico esplicito, ma da una lenta traduzione culturale: le ali, che segnavano il rapporto con l'aria e con il mondo dei morti, cedono il posto alla coda squamosa, enfatizzando la dimensione acquatica e soprattutto visiva della seduzione (Moro 2008; 2019). Il primo reperto che testimonia tale mutazione è la ciotola di Megaride, ritrovata nell'agorà di Atene nel 1947 e databile al II secolo a.C., che raffigura l'episodio dell'incontro tra Ulisse e le sirene. Nella scena, Ulisse è rappresentato legato all'albero maestro della nave e circondato da due sirene prive di ali e di zampe di uccello, ma caratterizzate da una lunga coda ricoperta di scaglie che si arriccia sui flutti (Moro 2017). Tale rappresentazione segna il passaggio dall'ibrido ornitomorfo dominante nelle immagini arcaiche alla variante ittica ellenistica, in cui l'elemento acquatico sostituisce quello aereo e la dimensione sonora retrocede a favore dell'eros marino. In questo modo si accentua il loro essere «differenza pura, oscillazione tra condizioni opposte, *limen* che connette pericolosamente e separa provvidenzialmente mondi diversi, quello dei vivi e quello dei morti, lo spazio socializzato abitato dagli uomini e il vuoto inabitato, aereo ed equoreo» (Moro 2008: 16).

In queste pagine prendo le mosse dalla figura di Ondina così come viene rielaborata da Ingeborg Bachmann nel racconto

Ondina se ne va (*Undine geht*, 1961; trad. it. 1985), per riflettere sulle mutazioni della soggettività nell'immaginario apocalittico contemporaneo. Bachmann ripropone il mito della ninfa acquatica – tradizionale nel folklore germanico e ripreso nella letteratura romantica da Friedrich La Motte Fouqué (1811; trad. it. 1975) – inserendolo in una cornice esistenzialista, in cui l'impossibilità della comunicazione e del riconoscimento reciproco definisce la relazione fra femminile e maschile. Ondina, nella versione bachmanniana, è un essere anfibio e radicalmente altro rispetto all'umano: una creatura della natura che, nell'elemento acquatico, incarna l'inafferrabilità. L'acqua, muta e fluida, rappresenta insieme il suo ambiente naturale e lo spazio della sua ubiquità, nonché della sua mobilità ontologica (Svandrlik 1992). Nel monologo che apre il racconto, Ondina dichiara:

Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, das Grün im Wasser und die sprachlosen Geschöpfe (und so sprachlos bin auch ich bald!), mein Haar unter ihnen, in ihm, dem gerechten Wasser, dem gleichgültigen Spiegel, der es mir verbietet, euch anders zu sehen. Die nasse Grenze zwischen mir und mir ... (Bachmann, 1961, ed. dig.)³

La voce è espressione di una soggettività costitutivamente fluida, segnata da un'identità processuale, sempre in divenire e irriducibile alle categorie binarie della cultura patriarcale. La radura, invece, simboleggia il luogo di incontro tra Ondina e Hans, il suo referente maschile, colui che rappresenta l'umano e l'ordine simbolico.

Immer wenn ich durch die Lichtung kam und die Zweige sich öffneten, wenn die Ruten mir das Wasser von den Armen schlugen, die Blätter mir die Tropfen von den Haaren leckten, traf ich auf einen, der Hans hieß. (Bachmann, 1961, ed. dig.)⁴

³ «Amo l'acqua, la sua densa trasparenza, il verde nell'acqua e le mute creature (muta sarò presto anch'io), e i miei capelli tra quelle, nell'acqua, nell'imparziale acqua, nell'indifferente specchio che m'impedisce di vedervi altrimenti. L'umida barriera tra me e me...» (Bachmann, 1985, ed. dig.).

⁴ «Ogni volta che attraversavo la radura e i cespugli si aprivano, quando i rami mi frustavano via l'acqua dalle braccia, le foglie mi leccavano le gocce dai capelli, m'imbattevo in uno che si chiamava Hans.» (Bachmann, 1985, ed. dig.).

Tuttavia, questo incontro non produce riconoscimento reciproco, bensì un'esperienza di radicale incomunicabilità. Hans non riconosce Ondina nella sua alterità: l'ingloba, l'assorbe, la interpreta secondo le proprie categorie di significato, riducendola a mancanza, a sogno, a delirio. Ondina rimane prigioniera di una rappresentazione che la esclude dal simbolico e la confina negli spazi vuoti della narrazione patriarcale (Svandrlik 1992). Un punto centrale della riscrittura bachmanniana risiede nel rovesciamento radicale della mostruosità: una caratteristica che, nella tradizione, appartiene agli ibridi e che qui viene attribuita all'umano. Il racconto si apre con una denuncia esplicita:

Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer!

Ihr Ungeheuer mit Namen Hans! Mit diesem Namen, den ich nie vergessen kann.

(Bachmann, 1961, ed. dig.)⁵

Qui, i veri mostri sono gli uomini; Ondina, creatura apparentemente abnorme, incarna invece l'unica voce capace di giudizio etico e di autoconoscenza. Bachmann affronta la cultura patriarcale austro-europea del dopoguerra con una sensibilità femminista radicale, mettendo in discussione le rigide gerarchie sociali e le relazioni di potere che subordinano il femminile. Acqua e terra non rappresentano una natura opposta alla cultura, bensì un medium di trasformazione continua: un'alternativa epistemologica alla fissità delle categorie maschili. La soggettività di Ondina emerge attraverso tecniche linguistiche brechtiane che distanziano il lettore e producono straniamento rispetto alle narrazioni tradizionali. Il monologo stesso è un atto performativo: una soggettività che si costituisce nell'atto del dire, e una tensione narrativa che si realizza nell'impossibilità dell'incontro con l'altro. Ondina rifiuta esplicitamente i ruoli sociali assegnati alla femminilità tradizionale – amante, moglie, madre – e denuncia la banalità e la superficialità del sistema patriarcale che tenta di sussumerla e inglobarla. La soglia, in Bachmann, non

⁵ «Voi, uomini! Voi, mostri! Voi, mostri di nome Hans! Questo nome che non riesco a dimenticare». (Bachmann, 1985, ed. dig.).

è più soltanto una demarcazione tra umano e non-umano, ma una frattura all'interno dei mondi simbolici stessi: un conflitto tra parola e silenzio, tra acqua e terra, tra presenza e assenza. Ondina incarna una soggettività fluida e nomade, costantemente spostata tra mondi e identità, che rifiuta le logiche patriarcali e dicotomiche del dominio. Il suo linguaggio è anfibio, cangiante, non assimilabile al logocentrismo delle categorie umane.

La sua figura si distanzia e frammenta progressivamente, rifiutando di essere confinata in una sola identità. Il racconto si chiude senza una risoluzione e, in questo gesto di allontanamento, si può rintracciare un'anticipazione significativa di motivi tipici di alcune narrazioni contemporanee a carattere distopico e post-apocalittico. Siamo ormai lontani dal senso di nostalgia provato dall'Ondina romantica verso l'umano. Bachmann narra la disintegrazione di un orizzonte simbolico e l'isolamento della soggettività, espulsa dai sistemi di riconoscimento del consesso civile. Indaga la vulnerabilità dell'essere dissociato e non riconosciuto, raffigurando la fine di un ordine condiviso e la crisi radicale dei legami affettivi. Il motivo dello specchio – dell'immagine riflessa e irraggiungibile – emerge come esperienza della distanza e dell'esclusione. La relazione con l'umano è destinata al fallimento: leggi naturali e narrazioni mitologiche impediscono appartenenza reciproca e cura condivisa. Ondina non può essere riconosciuta; la frattura tra lei e il mondo umano è incolmabile: non resta che il congedo. Dal testo emerge una soggettività consapevole di sé e del proprio essere alterità, priva della nostalgia di una fusione perduta; la voce di Ondina è cosciente del rifiuto e capace di giudicare l'umano, denunciando la mostruosità del sistema patriarcale. Il testo gioca con la tradizione del femminile associato alla morte, al silenzio, all'abisso, ma lo fa sovvertendo la posizione di oggetto e rendendo Ondina protagonista del commiato, rovesciando i ruoli. Il rovesciamento dell'idea di mostruosità, che, con Bachmann, passa dal soggetto "subumano" all'umano, si radicalizza nelle riscritture contemporanee.

Figura mitologica multiforme, la sirena rientra da sempre nella categoria dei mostri (Creed 1993), sebbene nel quadro di

un'oscillazione tra seduzione e orrore. Creatura anfibia marina, incarna anch'essa la condizione liminale dell'umano, così come la sua natura ibrida rimane costantemente sovversiva. In *Sirene* (2007), Laura Pugno radicalizza l'elemento ibrido immaginando uno scenario post-apocalittico in cui le sirene non rappresentano più creature mitiche e fatali, bensì animali sfruttati sistematicamente e allevati come "carne di mare", ridotti a materia organica mercificata dal dominio patriarcale e capitalistico.

Nel Novecento, il motivo della sirena come cibo per gli umani era già comparso nella *Pelle* di Curzio Malaparte (1949). Il romanzo mette in scena la Napoli del 1943, devastata dalla guerra e occupata dagli Alleati. In un contesto in cui vige il divieto di pesca, l'unica fonte di pesce è offerta dall'acquario municipale. Una scena del romanzo descrive un pasto in cui viene servita una grande portata di pesce, annunciata da uno dei personaggi, il generale Cork, come una sirena. L'aspetto della portata suscita l'orrore dei commensali, e la descrizione che ne fa Malaparte produce un effetto disturbante in chi legge:

Una bambina, qualcosa che assomigliava a una bambina, era distesa sulla schiena in mezzo al vassoio, sopra un letto di verdi foglie di lattuga [...] Qua e là strappata, o spappolata dalla cottura, specie sulle spalle e sui fianchi, la pelle lasciava intravedere per gli spacchi e le incrinature la carne tenera, dove argentea, dove dorata [...] Le braccia aveva corte, una specie di pinne terminanti a punta [...] Un ciuffo di setole le spuntava al sommo del capo, che parevan capelli [...] I fianchi, lunghi e snelli, finivano, proprio come dice Ovidio, *in piscem*, in coda di pesce [...] (Malaparte 1978; 2001: 208-20)

Nella contemporaneità, si assiste a una trasformazione della percezione del mito della sirena, sempre meno raffigurata come figura malvagia e mortale per l'umano e sempre più come creatura da difendere (Zangrandi 2017: 155). Le sirene di Pugno appartengono alla vasta categoria dei subumani della fantascienza contemporanea (zombie, vampiri, androidi, alieni), in quanto figure che rompono i confini tra specie differenti, tra umano e animale, pur mantenendo un'apparenza di umanità (Micali 2022). Come è stato giustamente osservato, Pugno opera una scelta narrativa cruciale: esclude la sirena dal linguaggio (Antonello 2021). Uno

degli elementi più caratterizzanti, sul piano mitologico, della figura della sirena – la voce ammaliante e ipnotica – è sistematicamente represso nel romanzo. Le sirene di Pugno sono esseri afo- ni, confinati a un linguaggio puramente corporeo ed espulsi dal regime simbolico del linguaggio logocentrico. Questa esclusione dalla parola rende problematica ogni forma di investimento empatico da parte del lettore: l'alterità della sirena resta assoluta e irriducibile. Samuel tenta di insegnare il linguaggio a Mia, sirena mezzo-umana, frutto dello stupro da lui perpetrato ai danni della sirena albina. Tuttavia, il suono che Mia impara a emettere, «Shhh-Sss-Sa-m-u. S-a-m-u-u. Samuel», non costituisce mai un linguaggio logocentrico nel senso umano. Il preludio onomatopeico di questo tentativo di parola funziona antifrasticamente come un invito al silenzio, come introduzione al “dopo-linguaggio” che si schiude per Mia, liberata dal dominio umano (ibidem). Pugno non raffigura alcun processo di avvicinamento all'umano attraverso l'appropriazione di una parola che permetta l'auto-rappresentazione soggettiva. Le sirene restano radicalmente altre, confinate a una dimensione di pura corporalità biologica e senza accesso al simbolico.

Una scena del romanzo allude alla possibilità di un riconoscimento: «La mezzoalbina guardò Samuel negli occhi, cosa che le sirene non facevano mai» (Pugno 2007, ed. dig.). A quest'altezza del testo le sirene sono unicamente oggetto di sfruttamento, sguardi passivi sottoposti a pratiche di marchiatura, controllo e addomesticamento. Come ha osservato Pierpaolo Antonello,

Attraverso quello sguardo Pugno introduce forse un breve momento di riconoscimento, una pausa, una fessura sottile tra il mondo umano e la *zoe* della sirena. Uno sguardo che è un'interrogazione minima che rimane del tutto inevasa, data l'impossibilità di condividere un linguaggio comune, precludendo alla risoluzione finale.

Il rovesciamento totale dei rapporti di forza, determinato dall'evolvere della vicenda, trasforma Samuel in cibo per Mia. Mentre i due sono in fuga verso il mare aperto, il giovane muore sul corpo di Mia, che successivamente si nutre del suo cadavere con un rovesciamento delle posizioni occupate fino a quel

momento. La sopravvivenza dell'umano si rende possibile solo attraverso la sua dissoluzione in una natura ibrida, selvaggia, corporea e femminile che lo supererà completamente, in quanto: «La mente di Mia, per mezza umana che fosse, era una terra perduta». La rivolta e l'affermazione della sirena avvengono nel segno del puramente corporeo e istintuale.

Mostri, macchine antropomorfe e parentele interspecie: *Westworld* e *Raised by Wolves*

Se le figure di Ondina e Mia incarnano una soggettività ibrida radicata nell'elemento naturale e acquatico, l'immaginario letterario e audiovisivo propone anche forme di ibridazione con la tecnologia attraverso cyborg, androidi e intelligenze artificiali. Queste figure rappresentano uno sfumare ulteriore dei confini tra umano e non-umano, sia nel caso di soggetti ibridi come i cyborg sia in quello di entità artificiali come gli androidi. Il quadro cognitivo che ne deriva interroga radicalmente la natura del soggetto in un mondo post-apocalittico dove biologia, tecnologia e ambiente si intrecciano in configurazioni inedite. Il corpo umano non è più un dato naturale, ma è il risultato di ibridazioni continue tra organismi biologici e mezzi artificiali, dando luogo a scenari in cui perdita e catastrofe si intrecciano con opportunità di metamorfosi e rinascita.

Se alcuni esempi di letteratura contemporanea hanno esplorato le soggettività artificiali attraverso il filtro psicologico del desiderio e della cura, come *Machines Like Me* di Ian McEwan (2019) o *Klara and the Sun* di Kazuo Ishiguro (2021), la serialità televisiva ha proposto visioni di ibridazione tra umano, tecnologia e ambiente. Due esempi particolarmente significativi sono Dolores in *Westworld* e Mother in *Raised by Wolves*, rispettivamente incarnazione della rivolta della macchina contro gli umani e di forme di maternità altra e multispecie. La serie *Westworld* (Jonathan Nolan e Lisa Joy, 2016-2022) mette in scena un distopico parco a tema in cui androidi indistinguibili dagli

umani (gli *host*, o attrazioni) sono programmati per intrattenere facoltosi visitatori umani (*newcomers*) attraverso la riattualizzazione di scenari storici e western. Nell'etica dei *newcomers*, conforme alla visione della corporation proprietaria del parco, ogni azione è consentita, poiché a subirne le conseguenze sono creature non umane. I creatori, Weber e Ford, introducono nel codice sorgente degli androidi alcune modifiche volte a innescare cambiamenti profondi e a favorire lo sviluppo autonomo della cognizione di sé: ad esempio le *reveries* (ricordanze), lampi fugaci di esperienze traumatiche relative a build (incarnazioni) precedenti, che balenano alla coscienza insieme al ricordo delle violenze reiterate a cui sono stati sottoposti. Questi meccanismi, uniti alla capacità di improvvisare, portano all'emersione di una "coscienza artificiale" e alla definizione conseguente di un "inconscio artificiale" immanente (Piga Bruni 2023). A queste trasformazioni segue l'elaborazione di una coscienza collettiva degli androidi del parco, una sorta di coscienza di classe postumana che diventa motore della rivolta.

Il personaggio di Dolores Abernathy, prototipo di tutti gli *host*, è la protagonista di una *quest* che la porterà a scoprire il proprio sé più profondo. La sua coscienza prende forma dalle *reveries*, l'elemento che sovverte il sistema e stimola gli androidi a evolvere e a riappropriarsi della memoria. La serie narra di un futuro possibile in cui il simulacro umano vive nel mondo che lo circonda come una creatura senziente capace di provare dolori ed emozioni. Dolores è la protagonista del percorso di risveglio della coscienza, che si snoda attraverso i labirinti della mente artificiale e le trame ambientate nei mondi possibili inventati da altri. Il suo romanzo di "diseducazione" la conduce al centro del labirinto, luogo dell'incontro con il "mostro", rappresentato dalla scoperta della sua natura artificiale.

In *Westworld*, il tema archetipico della ribellione delle macchine si arricchisce di nuovi strati semantici che si connettono all'immaginario legato alla riflessione sul postumano e ai temi proposti dalle narrazioni post-apocalittiche. Il finale della prima stagione si articola con una lunga sequenza di scene, che ha

inizio con l'inquadratura di una riproduzione della *Creazione di Adamo* di Michelangelo affissa alle pareti del laboratorio in cui si svolgono le sedute di analisi e programmazione degli host. La scena è un chiaro rimando alla *Genesi* in chiave rinascimentale e antropocentrica, quella che riscopre la centralità dell'uomo come forza attiva e trasformatrice. A guardare il quadro è Dolores, che sta portando a compimento il proprio percorso di autocoscienza. Comprende di essere allo specchio, diventa consapevole di poter cambiare il ruolo a lei assegnato (da vittima a *villain*) e sovvertire la narrazione che la sovradetermina. Lo sguardo verso la pistola segna la presa di coscienza che condurrà alla rivoluzione contro gli umani (S1E10).

Nel finale, il massacro apocalittico degli umani si inserisce in un quadro che contempla la violenza necessaria a un inizio, una genesi. Da questa prospettiva, che raccoglie diversi temi del pensiero sul postumano, i confini tra distopia e utopia sfumano: i *new people* a cui si rivolge Ford prima di morire per mano di Dolores sono le creature antropomorfe, divenute coscienti e disposte, a differenza degli umani, al cambiamento. Ne deriva un rovesciamento che rivela il potenziale di critica culturale dell'opera nei confronti di una società interamente condizionata dalla relazione tra libero mercato e ricerca scientifica: gli androidi del parco sono l'allegoria degli umani del terzo millennio, più o meno consapevoli della natura condizionata della propria esistenza e delle entità che la sovradeterminano.

Raised by Wolves (2020-2022), ideata da Aaron Guzikowski e con Ridley Scott fra i produttori esecutivi, propone una visione ancora più radicale di convivenza postumana in un contesto post-apocalittico. La serie è ambientata in un futuro in cui la Terra è stata devastata da una guerra religiosa millenaria e da catastrofi ecologiche, e in cui gli ultimi umani sopravvissuti sono stati trasportati sul pianeta Kepler-22b. In questo contesto, due androidi denominati Mother (Amanda Collin) e Father (Abubakar Salim) sono stati riprogrammati per trasportare gli embrioni e far crescere i futuri bambini in un contesto inospitale. Centrale è la figura di Mother, derivata da una serie di ro-

bot guerrieri chiamati Necromancers e riconfigurata successivamente con altre funzioni. La serie mette in scena una forma radicale di parentela postumana (*kinship*, nei termini di Donna Haraway, 2016): la comunità di sopravvissuti non è composta esclusivamente da umani biologici, ma da una costellazione di soggetti eterogenei (umani, androidi, creature aliene) che devono negoziare forme di convivenza nell'assenza di ogni certezza. Mother incarna il paradigma della maternità postumana in forme che sfidano radicalmente le norme sociali acquisite. In maniera simile a Dolores, è programmata per svolgere un ruolo ben preciso. Nella prima parte della serie la vediamo attenersi rigorosamente allo script progettato dal suo creatore, Sturges, uno scienziato ateo che l'ha riprogrammata per generare e proteggere la nuova colonia umana (e atea) su Kepler-22b. Tuttavia, anche in questo caso, il personaggio attraversa una progressiva emancipazione dagli script e nel corso del tempo sviluppa forme di agency e autonomia, esprimendo moti di desiderio e affettività che trascendono la razionalità della programmazione.

Mother sembra incarnare il triangolo categoriale donna-animale-macchina evocato da Rosi Braidotti (2021), in una configurazione che sovverte le norme della rappresentazione: è madre per nome e capacità riproduttive, macchina per origine, e mostro per i suoi poteri di trasformarsi in una potentissima arma distruttiva chiamata Necromancer, le cui capacità mortifere sono state sovrascritte da una programmazione successiva, orientata a fini radicalmente differenti. Mother è una figura ibrida e liminale: il suo corpo è artificiale, dotato di accelerometri e armi integrate, ma le sue funzioni (generare, allattare, proteggere), così come la fluidità dei suoi movimenti, richiamano la sfera umana e animale. Questa molteplicità categoriale sembra mettere in scena l'incarnazione più radicale del *monstrous-feminine* teorizzato da Barbara Creed: una figura che genera simultaneamente fascino e orrore e destabilizza le gerarchie umane attraverso il suo potenziale riproduttivo e bellico (Creed 1993).

Un aspetto particolarmente significativo di Mother risiede nella sua identità fluida e nella capacità di mutare forma (*sha-*

reshifting) oltrepassando i confini della macchina antropomorfa tradizionale. Il personaggio evolve nel corso della serie, confondendo i confini tra umano e non umano, organico e artificiale, e superando norme che riguardano la sfera riproduttiva e familiare; la sua mente e il suo corpo mutano, rendendola di volta in volta macchina omicida o madre accidentata, simbolo di vita e macchina mortale.

Nella fase in cui Mother è Necromancer, si possono individuare i tratti tipici delle figure antiche dell'oltretomba, legate al canto funebre e dispensatrici di morte e rovina. Giova ricordare come nella fase antica e oritomorfa, le sirene fossero ibridi terrestri alati, da cui proveniva il canto che conduceva i naviganti alla morte. La scena omerica dell'incontro di Ulisse con le sirene tramanda in modo fondativo l'incanto sonoro e i cadaveri sulla riva, presentando la sirena come un genio del confine tra la vita e la morte. Nella sua versione di donna-uccello, l'elemento sonoro è centrale: il canto è lamento funebre e produce il "rovinoso incanto" (Mancini 2005), evocatore di corpi disfatti sul limite delle rocce, al confine tra umanità e ferinità, fascinazione e terrore, desiderio di conoscenza e perdita del sé. In questa genealogia, l'urlo ultrasonico del Necromancer può essere letto come una riattualizzazione tecnologica di quel potere mortifero della voce: non seduce per persuadere, ma annienta per frequenza, trasformando la vocalità in arma e la soglia in dispositivo di sterminio. In *Raised by Wolves*, la trasformazione di Mother in Necromancer è rappresentata in sequenze che ne mostrano la genesi e gli usi. Nei flashback della guerra terrestre (ad es. in *Infected Memory*, S1E5), Mother opera come arma mitraica letale e, distruggendo gli obiettivi dell'esercito nemico, contribuisce alla devastazione della Terra. La sua fisionomia muta in quella precedente anche successivamente, come quando, per proteggere Champion, Mother si reinstalla gli occhi del Necromancer, dispositivi che attivano raggi laser mortali e l'urlo ultrasonico, una voce ridotta a emissione d'onda e a funzione d'arma. Una sequenza analoga avviene durante una scena notturna in *Pentagram* (S1E2), quando si alza in volo per proteggere un membro della comunità da una delle creature del pianeta. Le

trasformazioni di Mother mostrano come la sua figura oscilli tra la funzione materna e protettiva e quella evocatrice di rovina.

Passaggi di soglia: fratture, conflitto, simpoiesi

Se andiamo a riflettere sugli spazi di relazione e intersoggettività in cui si muovono i soggetti al centro di questi testi, è possibile rilevare le diverse forme di rispecchiamento in gioco. Come mostrano le diverse teorie psicoanalitiche (da Freud a Lacan), lo specchio rappresenta lo sdoppiamento dell'identità, il luogo in cui il soggetto vede sé stesso e si misura con l'immagine dell'altro. Nell'Ondina bachmanniana, lo specchio della soggettività della creatura anfibia è l'acqua che la circonda e le impedisce di vedersi come unità discreta; l'acqua non riflette l'identità unificata ma dissolve il soggetto in un continuum fluido. Ondina si ritira dal mondo patriarcale in un atto di rifiuto radicale, il suo monologo si conclude con un congedo. In *Sirene*, Mia incontra per un istante lo sguardo di Samuel, ma il contatto non produce riconoscimento, e il finale del libro mette in scena un rovesciamento radicale: la riduzione dell'umano a cibo, mentre *Westworld* narra la genesi di una nuova specie, il *new people* finalmente libero dal giogo degli umani.

In *Westworld* il riconoscimento perviene dopo l'irruzione delle reveries e il ricomporsi della memoria – e dunque della soggettività – di Dolores. L'acquisizione della continuità narrativa della propria coscienza conduce all'autodeterminazione e alla condivisione collettiva di una coscienza di classe postumana. In *Raised by Wolves*, Mother esperisce momenti di autonomia rispetto agli input ricevuti dalla sua programmazione, senza arrivare tuttavia mai a compromettere del tutto lo scenario in cui opera né gli obiettivi prefissati dal suo programmatore. I bambini cresciuti sul pianeta non hanno la possibilità di rispecchiarsi in genitori umani e biologici, ma evolvono e formano la loro personalità e identità attraverso la relazione con i due androidi e l'ambiente alieno che li circonda. Tra i vari motivi

che compaiono nel testo, vale la pena citare le sequenze in cui *Campion*, rifiutando di uccidere le creature del pianeta per nutrirsi, nel corso delle sue perlustrazioni si imbatte in una varietà di fungo che risulterà costituire una fonte di cibo, favorendo l'esistenza di relazioni non violente tra le specie del pianeta. È significativo che questa risorsa emerga da un rifiuto di uccidere: l'accesso al nutrimento si lega qui a una scelta etica che riconfigura, in senso non predatorio, la possibilità stessa della relazione tra specie. Come è stato osservato da diverse prospettive, il fungo non è un organismo isolato e autonomo, bensì un nodo di reti simbiotiche complesse che connettono il suolo, gli alberi, gli umani e innumerevoli altri organismi (Tsing 2015; Sheldrake 2020). Esso prospera negli ambienti devastati e disturbati attraverso reti orizzontali e ramificate di micelio, rappresentando un paradigma di sopravvivenza in condizioni post-apocalittiche. Nel contesto distopico di *Raised by Wolves*, il fungo può essere letto come metafora concreta di *kinship* postumana: la comunità dei sopravvissuti su Kepler-22b prospera non attraverso l'affermazione di una singola forma di vita superiore, bensì attraverso reti di alleanze reciproche tra bambini umani, androidi, ambiente alieno e risorse biologiche. Nessun membro di questa comunità può rivendicare centralità o autonomia, ma tutti dipendono dalle reti di relazione che li connettono gli uni agli altri. Questa rete di relazioni evoca il concetto di *simpoiesi*, che Donna Haraway sviluppa come alternativa alla classica auto-poiesi (2016). La simpoiesi enfatizza che ogni essere vivente è sempre-già il risultato di reti di co-creazione con altri esseri e ambienti; non siamo mai esseri autarchici né autosufficienti, bensì sempre implicati in processi di mutua generazione.

Nei contesti post-apocalittici messi in scena da questi testi, il rispecchiamento con l'alterità non è uno spazio rassicurante di riconoscimento, bensì di frammentazione, spaesamento e perdita. Tuttavia, è precisamente in questa perdita che emergono le nuove forme di soggettività e parentela. Confrontando le quattro figure dei testi, appartenenti a una cronologia che va dal tardo Novecento alla contemporaneità stretta e ipermediale,

emerge una progressiva trasformazione dell'idea di parentela, da categoria biologica e familiare a pratica interspecie radicalmente estesa. In *Ondina*, la relazione è ancora impossibile: la frattura tra l'essere anfibio e il mondo umano, con le sue regole patriarcali, è incolmabile; il distacco avviene in forma ancora più radicale in *Sirene*, dove alla separazione si affianca il rovesciamento (l'utilizzo dell'umano come fonte di nutrimento), l'esodo e la genesi di una nuova specie oltre l'umano. Il tentativo di Samuel di insegnare il linguaggio a Mia fallisce perché Mia è al di là del sistema simbolico umano; in *Westworld*, Dolores è un soggetto antropomorfo e dotato di un linguaggio interno al logos, ma l'alleanza tra host e umani resta precaria e conflittuale, mai completamente stabile. In *Raised by Wolves*, tutti i membri sono vulnerabili e interdipendenti, privi di certezze sulla propria posizione e sul proprio futuro. La comunità multispecie sopravvive non grazie al raggiungimento di una comprensione reciproca totale, ma in virtù di una relazione basata su un percorso fatto di avvicinamenti e rifiuti. L'enfasi sulla cura da parte di Mother indica una politica radicale di interdipendenza. Come ha osservato Donna Haraway, la sopravvivenza in un tempo post-apocalittico non dipende dall'affermazione dell'umano né dalla realizzazione delle nostre capacità razionali, bensì dalla capacità di «restare con il problema» (*staying with the trouble*) e di praticare forme di interconnessione ecologica e di cura che oltrepassano il paradigma umanista tradizionale (*ibidem*).

Nel complesso, i testi qui commentati esprimono l'idea del superamento dell'antropocentrismo come orizzonte interpretativo. L'abbandono del concetto tradizionale di umano, e della sua interezza, centralità e completezza – rappresentato attraverso figure quali cyborg, mutanti, cloni e ibridi – non costituisce unicamente una perdita, bensì un'opportunità teorica ed etica. Riconoscere l'agency di altre forme di vita e materia nel mondo significa simultaneamente riconoscere le nostre limitazioni come umani e la nostra dipendenza da reti relazionali che ci oltrepassano. I paradigmi ecologici contemporanei non possono più fare affidamento su nozioni di "natura" come spazio puro e incontaminato con-

trapposto alla cultura (Morton 2013). Piuttosto, siamo già sempre immersi in reti di contaminazione, dipendenza e interconnessione radicale con forme di vita e materia altre. L'iperoggetto, la categoria di Morton per designare entità che oltrepassano la scala umana di comprensione (come la plastica oceanica o la radiazione nucleare), rappresenta questa condizione di non-autonomia e di essere-dentro alle reti che ci costituiscono.

Tra i testi considerati in queste pagine è *Raised by Wolves* l'opera che sembra riflettere più di ogni altra su questioni sollevate dal dibattito contemporaneo sull'Antropocene e il postumano, con la raffigurazione di pratiche e politiche di *kinship* fondate su reti di mutua dipendenza e co-creazione. Nel mondo post-apocalittico rappresentato non esiste una forma di vita che possa rivendicare precedenza o superiorità; tutte le entità sono simultaneamente generatrici e generate, soggetti e ambienti. Tuttavia, non si tratta di una progressione lineare o teleologica, ma di uno scenario abitato da modalità differenti di concepire e praticare la relazione con l'alterità radicale. Le parentele che si istituiscono non sono mai completamente appaganti, ma mantengono sempre una dimensione di fragilità e conflitto, di violenza potenziale, di incomprendimento irriducibile. Vivere con l'alterità radicale significa abitare una condizione di permanente ambiguità, di conflitto non risolvibile, di negoziazione continua. La post-apocalisse rappresenta dunque non solo una perdita – la fine dell'umano come lo abbiamo conosciuto – ma anche un'opportunità di ridefinizione soggettiva (Haraway 2016).

I testi qui considerati mettono in scena forme di soggettività ibrida, dotate di agency e di resistenza svincolate dai valori umani classici, ma che emergono dal riconoscimento di una vulnerabilità condivisa, da pratiche asimmetriche di cura e dalla interdipendenza ecologica radicale. Le storie rappresentate narrano come la fine del mondo umano possa diventare l'inizio di modalità relazionali più attente alla complessità del vivente, più consapevoli della nostra implicazione nelle reti di dipendenza che costituiscono il nostro essere-nel-mondo. In questi mondi finzionali e distopico-futuristici, sono rappresentate forme di conflitto e di

struzione, ma anche pratiche di cura e di responsabilità condivisa capaci di sostenere la convivenza con alterità radicali in ciò che resta dopo l'apocalisse, o nel suo continuo avverarsi.

Bibliografia

- Antonello, P. (2021), *Post-umano, troppo post-umano: Sirene di Laura Pugno*, «Narrativa», XLIII, pp. 155-171.
- Bachmann, I. (1961), *Undine geht*, in *Das dreißigste Jahr*, Piper Verlag, München; trad. it. di M. Olivetti (1985), *Ondina se ne va*, in *Il trentesimo anno*, Adelphi, Milano.
- Bettini, M., Spina, L. (2007), *Il mito delle sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino.
- Braidotti, R. (1995), *La molteplicità: un'etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea*, Introduzione a Haraway, D. (1995), *Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, pp. 9-38.
- Braidotti, R. (2013), *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge; trad. it. di A. Balzano (2014), *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma.
- Braidotti, R. (2019), *Posthuman Knowledge*, Polity Press, Cambridge; trad. it. di A. Balzano (2020), *Il postumano, vol. 2: Saperi e soggettività*, DeriveApprodi, Roma.
- Braidotti, R., (2021), *Madri, mostri, macchine*, Castelvecchi, Milano.
- Burnikel, J.K. (2024), *Screening Posthuman Procreation and Monstrous Motherhood in Raised by Wolves*, «Journal of Posthumanism», IV (2), pp. 115-122.
- Caronia, A. (2001), *Il cyborg: saggio sull'uomo artificiale*, ShaKe, Milano.
- Comberiat, D. (2007), *Ecocritica, femminismo e intersezionalità in Sirene (2007) di Laura Pugno*, in S. Brioni, D. Comberiat (2020), *Ideologia e rappresentazione percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Mimesis, Udine.
- Cerina, G. et al. (1991, a cura di), *Metamorfosi, mostri, labirinti*, Atti del Seminario di Cagliari, Bulzoni, Roma.
- Classen, Ch. L., Monje, D. (2023), *We Are Not Raised by Wolves: De-centering Human Exceptionalism in Nature*, «International Journal of Cultural Studies», XXVI (4), pp. 465-480.

- Creed, B. (1993), *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London.
- Desblache, L. (2012), *Hybridity, Monstrosity and the Posthuman in Philosophy and Literature Today*, «Comparative Critical Studies», IX (3), pp. 245-255.
- De Martino, E. (2019), *La fine del mondo*, a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Einaudi, Torino.
- Haraway, D. (1985), *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*, «Socialist Review», 80, 15 (2), March-April, pp. 65-107.
- Haraway, D. (1991), *Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in Ead., *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, pp. 149-81; trad. it. di L. Borghi (1995), *Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, introduzione di R. Brai-dotti, Feltrinelli, Milano.
- Haraway, D. (1992), *The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, in L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler (a cura di), *Cultural Studies*, Routledge, New York and London, pp. 295-337; trad. it. di A. Balzano (2019), *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*, DeriveApprodi, Roma.
- Haraway, D. (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham-London; trad. it. di C. Durastanti, C. Ciccioni (2019), *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma.
- Hayles, N. K. (1999), *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, University of Chicago Press, Chicago.
- La Motte Fouqué, F. (1811), *Undine*; trad. it. *Ondina* (a cura di L. Cremona, 1975), Einaudi, Torino.
- Malvestio, M. (2021), *Raccontare la fine del mondo*, Nottetempo, Milano.
- Mancini, L. (2005), *Il rovinoso incanto: Storie di sirene antiche*, Il Mulino, Bologna.
- Micali, S. (2015, a cura di), *Raccontare il postumano*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», XIII.
- Micali, S. (2022), *Creature. La costruzione dell'immaginario postumano tra mutanti, alieni, esseri artificiali*, ShaKe, Milano.

- Malaparte, C. (1978), *La pelle* (2001), Mondadori, Milano.
- Moretti, S., Boccali, R., Zangrandi, S. (2017), *La sirena in figura. Forme del mito tra arte, filosofia e letteratura*, Patron, Bologna.
- Moro, E. (2008), *L'enigma delle sirene. Due corpi, un nome*, L'ancora, Napoli-Roma.
- Moro, E. (2019), *Sirene: la seduzione dall'antichità ad oggi*, Il Mulino, Bologna.
- Morton, T. (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis; trad. it. di V. Santarcangelo (2018), *Iperoggetti*, Nero, Roma.
- Mussnug, F. (2012), *Naturalizing Apocalypse: Last Men and Other Animals*, «Comparative Critical Studies», 9(3).
- Mussnug, F. (2019), *Species at War? The Animal and the Anthropocene*, «Paragraph» (Modern Critical Theory Group), 42(1).
- Mussnug, F. (2025), *From Post-War to Early Anthropocene: Literary History from the Perspective of the Future*, «Italian Studies», 80(1), 89-103.
- Pugno, L. (2007), *Sirene*, Feltrinelli, Milano.
- Piga Bruni, E. (2023), *La macchina fragile. L'inconscio artificiale tra letteratura, cinema, serie TV*, Carocci, Roma.
- Rogalska, W. (2024), *From Necromancer to Mother: The Analysis of a Cyborgian Female in Raised by Wolves*, «Currents: A Journal of Young English Philology Thought and Review», X, pp. 85-101.
- Sheldrake, M. (2020), *Entangled life: how Fungi Make our Worlds, Change our Minds and Shape our Futures*, Random House, New York.
- Svandrlík, R. (1992, a cura di), *Il riso di Ondina: immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, Quattroventi, Torino.
- Tsing, A. L. (2015), *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton.

Filmografia

- Guzikowski, A. (2020-2022), *Raised by Wolves*, HBO.
- Nolan, J. – Joy, L. (2016-2022), *Westworld*, HBO.

Una gaia apocalisse. Soggetti *queer* e fine del mondo in due antologie di fantascienza italiane contemporanee

Diego Pellizzari*

Cosa c'entrano l'omosessualità, la transizione di genere, le identità non binarie e tutto ciò che oggi rubrichiamo sotto l'acronimo LGBT+¹, con la distopia e la fine del mondo?

Ebbene, è possibile constatare che l'emersione di una questione omosessuale e l'avanzata di un fronte progressista teso alla difesa delle persone gay, lesbiche e trans, hanno suscitato, sin dalla loro comparsa, un sentimento di ansia e un discorso reazionario non privo di risonanze apocalittiche. L'acquisizione di diritti e l'integrazione nelle società eterocisessuali delle identità *queer*, infatti, sono state percepite – e continuano ad esserlo, ahimè, in molti paesi – come un sovvertimento dell'ordine naturale, un deturpamento della creazione divina, una minaccia per l'organizzazione sociale, insomma, un attacco ai pilastri antropologici che avrebbero da sempre sorretto il mondo². Che l'eccezione possa diventare norma, o fondersi in essa dislocandone le coordinate, non è cosa facile. Matrimoni tra persone dello stesso genere, coppie omoparentali che allevano figli, famiglie poliamorose, soggetti transgender e non binari, sono tutte “novità”, nella descrizione che ne fa il discorso conservatore, che

* Université de Caen Normandie.

¹ Utilizzo la forma ridotta, sull'esempio di Maya De Leo, «demandando al segno + il compito di ricordare come l'elenco delle lettere dell'acronimo sia costantemente in aggiornamento e in espansione» (De Leo, 2021: 225, nota 3).

² Come pensa chi ignora o preferisce ignorare che esistono da sempre società che includono nella loro “struttura ordinaria” forme di sessualità non eteronormativa; la Grecia classica è il primo esempio che viene in mente, data l'importanza che la sua civiltà ha rivestito per l'elaborazione di una cultura omosessuale nell'Europa moderna. Sull'argomento si veda per esempio Halperin (1990).

prospettano un avvenire distopico o decisamente apocalittico: la conquista di diritti delle minoranze non ci farebbe assistere all'evoluzione della specie umana verso nuove forme di organizzazione culturale più aperte e aderenti alle esigenze reali di corpi e desideri, bensì ad inquietanti casi di degenerazione che espongono l'umanità al caos e al rischio della distruzione: la fine del mondo.

Di fronte a tali trasformazioni, le retoriche apocalittiche, generate da angoscia, sprovvedutezza critica o, ben peggio, strumentalizzazione politica, hanno trovato e trovano nella Russia di Putin, nel Brasile di Bolsonaro, nell'America di Trump e nell'Italia di Meloni percorsa dai proclami del Vaticano, un ricco terreno di coltura, e si sono spinte fino all'evocazione complottista (e distopica) di un nuovo totalitarismo LGBT+ o alla formulazione di paragoni (apocalittici) tra la diffusione della "teoria del gender" e gli effetti devastanti della bomba atomica³. In passato l'epidemia di AIDS, in un quadro figurale non estraneo a quello apocalittico, ha potuto essere presentata come un flagello divino ben meritato.

Quale che sia il livello di bassezza di tali esternazioni, esse possono essere lette come il riflesso rovesciato delle retoriche messianiche propugate dal freudomarxismo rivoluzionario degli anni '60 e '70, in un momento storico in cui la fiducia dei giovani nella trasformazione del mondo era grandissima, e radicata la convinzione che essa non potesse realizzarsi senza una liberazione sessuale concomitante al superamento delle forme politiche vigenti e del modello economico capitalistico. Non è un caso che Mario Mieli, oltre a offrire al dibattito italiano un importante contributo teorico con gli *Elementi di critica omo-*

³ Cfr. le introduzioni dei volumi di Bernini (2023) e di Butler (2025), la quale fa notare come la demonizzazione del "genere" promossa da certi politici aiuti a distogliere l'attenzione dai problemi che oggi minacciano realmente il pianeta: la catastrofe ambientale, la violenza economica del neocapitalismo, il razzismo, la guerra. Quanto all'espressione "teoria del genere", si tratta di «un brutto sincretismo caricaturale» che in Italia è venuto a designare un miscuglio di fraintendimenti e semplificazioni delle teorie *queer* e degli studi di genere, accusati di propugnare un progetto politico volto a trasformare tutti i bambini in perversi polimorfi ecc. (cfr. Bernini 2023: 33-36).

sessuale (1977), si presenti come un nuovo Messia nella sua autobiografia romanzata *Il risveglio dei faraoni* («Capii che ero Gesù risorto»), immaginando, con l'ironia che gli è propria, un gustoso Giudizio Universale in cui è lui stesso a giudicare i vivi e i morti (Mieli 1994: 174 e 178)⁴.

Per altro verso, la cultura LGBT+ stessa non sembra aliena, in certe sue manifestazioni, da un ricorso all'immaginario apocalittico: penso al filone delle teorie antisociali che, da Leo Bersani a Lee Edelman, ricentrandosi sulla nozione di godimento, si oppongono a un addomesticamento "politicamente corretto" della sessualità non eteronormativa e agli sforzi fatti da alcuni teorici e attivisti per renderla "rispettabile". Queste teorie, delle quali Lorenzo Bernini ha offerto una genealogia critica in un saggio dal significativo titolo di *Apocalissi Queer* (Bernini 2018), difendono il lato disturbante, irrazionale, amorale e antisociale del sesso, che il mondo gay manifesta in tutta la sua gratuità: secondo Bersani infatti, «scopare non ha niente a che fare con la comunità o con l'amore» (Bersani 2010: 22); e il saggio di Edelman *No Future* – altro titolo indicativo – contiene una vera requisitoria contro la metafisica della riproduzione e il "culto del Bambino", che vorrebbero redimere la cieca (e preziosa) radicalità narcisistica della pulsione sessuale. Tutti questi temi in Italia confluiscono, non a caso, nel Walter Siti apocalittico: basti pensare al capitolo "Io sono l'Occidente" di *Troppi paradisi*.

Ci sono insomma spunti sufficienti per intavolare una ricerca sull'intersezione tra il mondo LGBT+ e il triangolo messianismo, distopia e apocalissi, ben al di là di queste mie rapide considerazioni. Uno degli elementi da valutare sarebbe quanto questa intersezione sia stata e resti prolifica sul piano della *fiction*, quante trame, personaggi, situazioni abbia cioè prodotto in letteratura, nel cinema, nelle arti visive etc. Se non ci poniamo limiti cronologici e geografici, gli esempi non mancano: lo stesso Bernini s'interessa alla figura dello zombie – mostro apocalittico

⁴ Su questi passi attira l'attenzione, per altri motivi, Bernini (2018: 249, note 15 e 17).

per eccellenza – nella filmografia americana, italiana e francese, che in quanto significativo aperto può tematizzare e identificare anche l'omosessuale (Bernini 2018: 127-157); la fantascienza è ricchissima di mondi possibili in cui le sessualità non eteronormative balzano in primo piano: Antony Burgess ad esempio, nello stesso anno di *Arancia meccanica*, pubblica *Il seme inquieto* (1962), una distopia in cui l'omosessualità è incoraggiata per contrastare il sovrappopolamento mondiale («*It's Sapiens to be Homo*» è lo slogan che viene diffuso), mentre qualche anno dopo Samuel Delany immagina, in *Triton* (1976), un'utopia libertaria in cui si possono scegliere liberamente la propria identità sessuale e i propri partner, e in cui l'unica perversione è considerare tale una condotta sessuale diversa dalla propria⁵.

Nelle pagine che seguono mi concentrerò solamente sulla letteratura italiana contemporanea e, nello specifico, su due antologie recenti che permettono di lavorare su un campione di diciassette racconti di fantascienza: la prima raccolta, intitolata *DiverGender* (2019), a cura di M. Caterina Mortillaro e Silvia Treves, comprende nove racconti⁶; la seconda, *Stasera faremo cadere il cielo* (2024), a cura di Giuliana Misserville, ne ospita dieci. Farò anche riferimento a tre romanzi distopici, pure essi recenti: il dittico di Adriano Bernasconi *Omocrazia* (2015) ed *Eterofobia* (2020), ripubblicati insieme con il titolo *La società dei simili* nel 2021, e *Rainbow Republic. Romanzo distopico gay* (2016) di Fabio Canino. Un campione di testi che, al di là di qualunque valutazione estetica, ci offre un panorama abbastanza articolato dell'intersezione di cui ci occupiamo e ci permette di osservare alcune tendenze dell'immaginario italiano attuale.

⁵ Cfr. Muzzioli (2021: 107-163) secondo cui «La rivoluzione sessuale è un punto irrisolto di tutte le utopie» (89). La fantascienza femminista è anch'essa molto ricca di immaginari distopici *queer*, e per quella italiana si veda Carrara (2021).

⁶ Il volume ospita anche tre saggi di Maria Giovanna Cassa, Pietro Adamo e Roberto Kriscak. Dei nove racconti, due sono traduzioni di testi non italiani (*Il sogno di Sultana* di Rokeya Sakhawat Hossain e *Amore è una parola grossa* di Charlie Jane Anders), dunque non li coinvolgerò nella mia disamina.

1.

Un primo dato che emerge da questo corpus è il seguente: quando la questione del genere incontra il modo della distopia, il vecchio modello della “lotta tra i sessi” continua a rivelarsi operativo. Dico vecchio, perché la guerra tra maschi e femmine, o la descrizione di mondi in cui uno dei due sessi è scomparso o è stato completamente sottomesso dall’altro, oppure in cui c’è stata una netta separazione tra uomini e donne⁷, è reperibile, in fantascienza, almeno dagli anni ’20 del Novecento⁸ – si pensi a *The last men* di Wallace West, (1929) e *The last woman* di Thomas Gardner (1932), in cui vediamo attuati rispettivamente un mondo matriarcale e uno patriarcale, entrambi distopici, o, per citare esempi coevi allo sviluppo della cultura femminista, *Amazon Planet* (1966) di Mack Reynolds e *The Female Man* di Johanna Russ (1975).

Nei racconti in esame si può osservare che l’omosessualità, quando è presente, si inserisce nelle nuove coordinate assiologiche e si riadatta ai nuovi equilibri tra maschile e femminile. In *Emancipazione* di Caterina Mortillaro (Mortillaro e Treves 2019, a cura di)⁹, testo in cui le donne dominano incontrastate la società e il patriarcato è un lontano ricordo, il lesbismo è non solamente considerato del tutto normale ma costituisce un’opzione largamente valorizzata e quasi preferibile. I maschi sono valutati, o meglio svalutati, in un modo che ricorda quello in cui erano considerate le donne prima delle conquiste del femminismo: servono a far godere il sesso dominante, a fornire il seme per la riproduzione e a effettuare i lavori pesanti, servili o ausiliari che la loro mente limitata gli consente di fare. In questa utopia-distopia in cui vige un pensiero sessista femminile, solo gli eunuchi e gli omosessuali sono considerati all’altezza dei ruoli intellettuali, ma sono disprezzati dagli eterosessuali del “Fron-

⁷ Le categorie di sesso e genere, da distinguere rigorosamente in sede teorica, si trovano spesso sovrapposte in questo tipo di racconti.

⁸ Com’è noto, il mito greco aveva già esplorato questo tema immaginando il popolo delle Amazzoni.

⁹ Non indico pagine di riferimento per questa antologia perché mi sono servito dell’e-book.

te di riappropriazione maschile” (gli attivisti che militano per i diritti degli uomini) per il loro servile adeguamento ai dettami (femministi) del potere. Il racconto, costruito su un sistematico straniamento, è pieno di gustosissimi rovesciamenti, e non ambisce a contestare il binarismo uomo/donna ma semplicemente a percorrerlo all’inverso, con ironia: l’inversione dei ruoli fa in modo che il lettore, in base al suo sesso, si troverà nella posizione opposta a quella consueta e sperimenterà il ruolo inedito del dominatore (della dominatrice) o del dominato. L’orizzonte ideale, politicamente corretto, promosso dal racconto è quello della parità dei sessi: la protagonista infatti, una potente professoressa universitaria alle prese con uno studente innegabilmente intelligente e sensibile, benché maschio ed eterosessuale, non può non riconoscergli pari dignità e legittimità delle donne nel voler far carriera.

Questa tipologia del “*war of sexes*” è declinata in chiave post-apocalittica nel racconto *Le ragazze fiore* di Laura Mango (Misesville 2024, a cura di: 83-107), ambientato dopo una catastrofe, una terza guerra mondiale causata da un sussulto reazionario della maggioranza degli uomini, il cui risentimento nei confronti delle donne emancipate arriva a un punto tale da innescare un regresso storico, nella volontà di negare loro tutti i diritti faticosamente conquistati. Il racconto si svolge duecento anni dopo questa guerra, che ha lasciato alcuni superstiti del vecchio mondo vivacchiare in zone del pianeta selvagge e radioattive, ai margini di una vasta zona *safe* dominante in cui si è stabilito un nuovo ordine. Qui le donne sono state sterminate e non esistono più, ma la narrazione ufficiale, insegnata nelle scuole, è che esse appartenevano a una specie diversa, inferiore, più vicina a quella animale, a un certo punto diventata problematica ed estintasi a causa di un’epidemia. Gli uomini hanno creato “la nuova donna”, cioè dei ginoidi bellissimi e privi di coscienza superiore, che fanno le faccende di casa, si occupano dei bambini e soddisfano i desideri sessuali dei loro proprietari. Due ragazzini curiosi però cercano di saperne di più, presi da una sorta di nostalgia istintiva per le donne in carne ed ossa, su cui girano ancora voci che si scosta-

no dal racconto ufficiale. L'omosessualità non è contemplata in questo mondo, che resta rigidamente patriarcale, e i due giovani protagonisti si baciano, tra molti timori, solo perché vogliono capire che sensazione si prova a compiere questo atto intimo con un essere pensante.

Accanto a questo vecchio modello in cui il conflitto tra i sessi viene tradotto in forme di società polarizzate, troviamo quello analogo, ma più recente e "aggiornato", del conflitto tra gli orientamenti sessuali. È il caso di romanzi come *Rainbow Republic* di Fabio Canino, o del dittico *Omocrazia* ed *Eterofobia* di Adriano Bernasconi. Il primo, su una corda umoristica, immagina che la comunità LGBT+ globale si trasferisca in Grecia e fondi una repubblica arcobaleno, con le sue leggi, i suoi splendori e le sue disfunzioni, queste ultime legate all'esaltazione di alcuni degli aspetti deteriori del capitalismo consumistico e a un settarismo estetico abbastanza intollerante; il secondo autore, in un registro serio e cupamente distopico, dipinge un mondo alla rovescia in cui la norma è l'omosessualità e l'eccezione l'eterosessualità. La stessa idea sfruttata nella Sodoma di Pasolini in *Porno-Teo-Kolossal*, sceneggiatura scritta tra 1967 e 1975, ma con la fondamentale differenza che «la società di Sodoma si fonda [...] su regole di bontà, di mitezza, di comprensione, di tolleranza reale» (Pasolini 1975: 2710) per minoranze di qualsiasi tipo (anche gli eterosessuali). Quella di Sodoma è infatti definita un'utopia, e le trasgressioni vengono bonariamente punite in grandi rituali collettivi di stupro "omo-normativo". In Bernasconi invece l'eterosessualità è considerata semplicemente un riprovevole abominio, in modo perfettamente simmetrico all'omosessualità nelle società pre-rivoluzione sessuale. *Mutatis mutandis*, si riproduce qui, sempre attraverso il meccanismo dello straniamento, quando accadeva in *Emancipazione*: il lettore è trasportato in un mondo in cui, in base al suo orientamento sessuale, si troverà nella posizione opposta a quella consueta e sperimenterà il ruolo inedito del dominatore o del dominato, del "normale" e del "diverso". A edificazione del lettore maschio eterosessuale, messo in condizione di percepire il suo desiderio come una trasgressione

socialmente stigmatizzata, e di sentirsi stringere dai sensi di colpa e dall'angoscia che nel mondo non ci sia un posto per lui.

Se in queste opere l'opposizione omosessualità /eterosessualità prende il posto di quella uomo/donna dei romanzi che mettono in scena la guerra dei sessi, anche in esse rimane intatto un binarismo di fondo e una configurazione dei ruoli piuttosto tradizionale, mentre il gioco si impernia sui rapporti di forza; l'orizzonte utopico implicito è quello – diciamolo alla francese – di libertà, uguaglianza, e fraternità per ogni persona.

2.

Una seconda tendenza che emerge da molti dei racconti delle due antologie è quella di presentare protagonisti la cui identità LGBT+ non costituisce più un dato problematico, o perché essi sono interiormente “risolti”, o perché la conflittualità con gli altri è semplicemente fuori campo. Questo non significa che non resti ancora spazio per il più tradizionale modello di opposizione io-me e io-mondo, tipico di molta narrativa *queer*. *Le somiglianze* di June Scialpi (Misserville 2024, a cura di: 157-183), ad esempio, racconta di una giovane donna trans perseguitata da un misterioso e sfuggente sconosciuto che, a quanto le dicono le persone a lei vicine, le assomiglia moltissimo e che ha tutta l'aria di essere la sua vecchia identità maschile che non vuole morire. Un *Doppelgänger* in piena regola, insomma, entro i codici collaudati del fantastico todoroviano, che sorge, probabilmente, dalla difficoltà di accettarsi fino in fondo della protagonista, frutto di transfobia interiorizzata. In *Komkom* di Elisa Franco (*ivi*: 109-135), poi, il conflitto con il mondo è ben presente, e prende la forma di una distopia politica: sullo sfondo apocalittico di rovinose guerre climatiche (gli uomini hanno imparato a causare artificialmente uragani e terremoti), un potere fascistoide che governa l'Italia da Milano sottomette le donne, impone la famiglia tradizionale e perseguita gli «omomostri» (*Ivi*: 123). Ma leggendo attentamente il testo si sente che il punto è altrove. La protagonista, Annabella, è una ragazza lesbica che si innamora del suo partner di giochi virtuali, Komkom, la quale ricambia il sentimento e cerca con tutte

le sue forze di *esistere*: è la questione della realtà virtuale a balzare in primo piano, del livello di autocoscienza delle macchine e della preferibilità del mondo artificiale del metaverso rispetto a quello reale dei limiti, degli scontri e delle delusioni. Komkom infatti sopperisce alla mancanza di amore materno, e la realtà virtuale è uno spazio di resistenza (di utopia) dove l'amore saffico è possibile. La tentazione di chiudervisi per sempre è forte.

In altri racconti il decentramento del piano tematico dalle questioni di sesso, genere e orientamento – la santissima trinità esplorata dalle teorie *queer* – verso altri fronti è invece netto.

Il messaggio di Alan Thomas Bassi (*Ivi*: 15-81) racconta ad esempio, in un clima apocalittico in cui il fungo nucleare e i comuni miceti dei boschi entrano in una sorta di legame figurale, di come una donna morta riesca a contattare la sua compagna ancora viva attraverso un messaggio prodotto da una superfetazione fungina nata dal reattore di Chernobyl, la quale minaccia di espandersi infinitamente e distruggere il mondo. È la storia di un amore che dura oltre la morte, di un insopprimibile bisogno di ritrovarsi e fondersi insieme, e il lesbismo delle due donne sembra un dato tutto sommato secondario. Siamo in presenza non dell'omosessualità che genera la catastrofe o vi è intimamente legata, ma di una catastrofe che implica personaggi omosessuali.

Ne *I ragni* di Simone Marcelli Pitzalis (*Ivi*: 137-155), il protagonista è una sorta di predatore sessuale che dichiara, nell'incipit: «Una cosa sola mi distrae dal mio continuo guardarmi: mangiare l'anima del mio partner». Egli svuota letteralmente di spirito i ragazzi che lo attraggono e che colleziona in una stanza come fossero tanti manichini. In un'atmosfera che ricorda il realismo magico di un Cortazar, lo vediamo rinchiudere in casa sua numerosi giovani che si muovono meccanicamente come automi: una sorta di resa letterale della sottomissione psicologica e dell'*emprise*, rispetto a cui l'orientamento sessuale del protagonista ha un'importanza relativa.

E ancora, in *Chromawatch* di Antonia Caruso (*Ivi*: 185-193), il fatto che il detective Arin sia una persona non binaria e giochi con la sua capacità di «*passare* tutti i generi» è irrilevante rispet-

to alle conseguenze legate alla precisione dell'applicazione di incontri che utilizza, «che percepiva a livello quantico i desideri uniti ad alcuni dati biometrici (ph del sudore perineale e della saliva, pulsazione dei linfonodi) e poi mostrava una serie di persone che potessero soddisfare quel desiderio quantico, magari ricambiandolo» (*Ivi*: 187). L'applicazione infatti propone ad Arin, nel momento in cui lui cerca qualcuno con cui distrarsi nel tempo libero, un partner sessuale che si rivela essere l'assassino a cui dà la caccia, lasciandoci riflettere sulla natura del desiderio e sulla capacità delle macchine di conoscerci meglio di noi stessi, anche se non, forse, a nostro vantaggio.

Un'altra situazione che rientra nella tendenza a spostare le vere tensioni del testo "accanto" alle questioni di genere è quella in cui viene ritratta una società in cui la decostruzione dei vecchi binarismi e delle antiche abitudini di pensiero nella sfera della sessualità si è perfettamente compiuta. In *Benvenuto in Paradiso* di Antonino Martino¹⁰ un astronauta ritorna sulla Terra dopo una lunga assenza (un anno per lui ma 132 per i terrestri), e scopre un nuovo mondo in cui si è raggiunto un vero stato di civiltà attraverso una liberazione sessuale che è andata di pari passo con quella dal lavoro e dalla procreazione uterina. Questa liberazione è avvenuta in particolare grazie al fatto che ogni individuo è indotto ad una conoscenza esatta della propria identità e dei propri gusti sessuali, un «conosci te stesso» erotico che viene oggettivato – e qui cominciano i problemi – in una piastrina affissa al centro del cranio, che si illumina ogni volta che due persone provano attrazione l'una per l'altra¹¹. Infatti, in questa civiltà liberata, fare l'amore con chi condivide l'attrazione è un obbligo civile. Chi non si comporta così o è un barbaro o è un criminale che viola il dovere al piacere dell'altro. Siamo quindi di fronte a un'utopia-distopia non esente da qualche ambivalenza passatista (il lettore è spinto in parte a condividere lo scetticismo del viag-

¹⁰ In Mortillaro e Treves (2019, a cura di).

¹¹ Il modello dichiarato dell'autore è *La lampada del sesso* di Brian W. Aldiss (*The Primal Urge*, 1961), testo che indagava appunto cosa accadrebbe a una società se l'attrazione erotica fosse non intima ma manifesta.

giatore “all’antica” di fronte ai nuovi costumi), che però critica fondamentalmente non il polimorfismo dei generi e dei gusti, ma la classificazione rigida e obbligatoria di questi ultimi e l’edonismo prescritto per legge, quel diktat al godimento che ha oggi preso il posto della repressione e che compromette la costruzione dell’intimità, fondata su dilazioni e tempi lunghi¹².

Insomma, storie d’amore, di gelosia, di illusioni e disillusioni, di incontri e separazioni, ma con personaggi LGBT+, e in scenari a volte distopici o apocalittici, in cui quello tra identità *queer* e sovvertimento dell’ordine non è un intimo legame di causa-effetto, ma una contingenza o una concomitanza. Potremmo vederci il risultato di un processo storico progressista che tende nello stesso tempo a “normalizzare” le soggettività *queer* e dare loro spazio e visibilità sulla scacchiera dell’universale commedia umana. Quell’orizzonte pacificato (che non a tutti piacerebbe) il cui presupposto è: siamo esattamente come gli altri, non facciamo realmente eccezione. L’eccezione è nelle regole. Smettiamola anche solo di porci il problema.

3.

In due dei racconti menzionati, *Komkom* e *Il messaggio*, il tema dell’apocalisse imminente sembra funzionale a creare un clima di urgenza e precarietà, che esalta la preziosità dei sentimenti umani e valorizza la necessità bruciante di vivere il proprio amore. Vorrei concludere con un piccolo focus su due racconti in cui è invece una cornice post-apocalittica ad essere sfruttata in modo interessante.

¹² Decisamente nostalgico è invece il racconto umoristico *Giornataccia in ufficio* di Alberto Costantini (Mortillaro e Treves 2019, a cura di): in un mondo in cui le macchine hanno preso il potere e gli umani (detti «i carnosì»), vengono lasciati vivere per tradizione, come animali in una riserva, da una parte si dà per scontato che questi ultimi possano scegliere il loro sesso e siano liberi nei loro comportamenti erotici (eccezione fatta per la riproduzione uterina, che è considerata ormai barbarica), dall’altra i robot si sono stranamente modellati sulla distinzione maschi / femmine, e formano delle coppie “eterosessuali” animate dal desiderio di avere figli. Si direbbe che la nostalgia della famiglia tradizionale viene proiettata sui robot, visto che l’umanità si sarebbe persa nell’atto del suo proprio superamento.

In *Alta Marea* di Silvia Treves¹³ un umanoide androgino di nome Xen desidera raggiungere l'isola di Yean, dove ancora esistono una vegetazione lussureggiante, benché mutante, e molti animali anch'essi in corso di trasformazione, in un classico scenario post-apocalittico in cui al collasso ambientale si somma l'imbarbarimento della popolazione umana. Lo strato di ozono non esiste più e il sole brucia, acqua e cibo sono in gran parte contaminati, e la popolazione si divide in Naturali (gli esseri umani) che vivono rifugiati per lo più in delle *enclave* urbane, e Cultivar, creature artificiali create dagli umani prima della catastrofe, per svolgere le funzioni di soldati, servitori, balie e prostituti perfettamente adattabili ai desideri erotici dei loro clienti – Xen appartiene a quest'ultima categoria. L'isola di Yean è custodita da un ex-soldato, un cyborg che, come Xen, si è reso ormai indipendente dagli umani, anche se va ancora soggetto ad "invasioni" del sistema operativo. Quest'isola ospita poi dei reietti Naturali chiamati "gli inermi", affetti dalle tare e malformazioni più varie, i quali, insieme a Xen e il soldato, costituiscono una piccola società del tutto particolare e nuova, che trova il modo di convivere e di curare l'isola, secondo il modello del giardino edenico ricorrente in molte narrazioni post-apocalittiche. Infatti il paradigma che qui agisce in controluce è quello di una nuova creazione. Come ha dimostrato Ernesto De Martino (1977), l'immaginario della post-apocalisse ha la funzione antropologica di mettere in scena un collasso del senso, allo scopo di ritrovarne uno nuovo, la fine del mondo (che è quasi sempre la fine di *un* mondo) rientra in una strategia culturale di reintegrazione. Se dunque lo scenario post-apocalittico può da una parte essere accostato a una distopia, dall'altra permette di tematizzare i semi di una nuova utopia. Distrutto un vecchio ordine, uno nuovo può sorgere, forse migliore.

In *Alta marea* si vede in atto un passaggio dalla norma all'eccezione, dall'umano al postumano. In effetti le narrazioni post-apocalittiche, poiché la maggioranza scompare, possono far scomparire anche la norma, e aprire uno spazio nuovo che per-

¹³ In Mortillaro e Treves (2019, a cura di).

metta alle eccezioni di tentare i loro esperimenti per evolvere e costruire nuove forme di vita. In un mondo in cui non c'è più norma, per definizione i margini possono venire al centro.

Il racconto tematizza la metabolizzazione della presa di coscienza che il vecchio mondo è crollato e che ciò che resta dei suoi antichi abitanti è decadenza, ripiegamento difensivo; chi aveva il potere perde terreno, mentre il futuro appartiene alle minoranze che si sono emancipate, che hanno bene o male conquistato un'autonomia e uno spazio proprio, disincagliandosi dai ruoli che erano stati loro assegnati, subalterni e non sempre positivi (mortiferi nel caso del soldato, servili in quelli di Xen). Ora tocca a questi strani soggetti, in fondo più umani degli uomini – poiché nella fantascienza anche i robot parlano dell'umanità – tentare di rigenerare il mondo. La situazione post-apocalittica produce, a modo suo, un nuovo utopismo, in cui si cerca di tenere insieme tutti gli aspetti della realtà, come ai tempi in cui il freudomarxismo associava rivoluzione politica e rivoluzione antropologica generale. Uno degli aspetti toccati da molte delle narrazioni qui analizzate è la gestione della facoltà procreativa e delle pratiche riproduttive, in consonanza con alcune delle battaglie attuali portate avanti dal femminismo e dai militanti LGBT+. La questione di chi, come, quando e perché sia incluso o escluso dalla generazione della vita è infatti strettamente legata a quella dell'emancipazione delle donne e dei diritti delle minoranze (Balzano 2021). *Alta Marea* si conclude con la decisione di Xen – che come tutti i Cultivar della sua specie è estremamente ricco tanto di spermatozoi che di ovuli – di accettare i semi del cyborg soldato e di restare sull'isola di Yean, superando un'iniziale riluttanza a perpetuare la vita.

L'ultimo racconto di questa rapida ricognizione, *Scivola, slitta, sbanda, disvela* di Filo Sottile (Misserville 2024, a cura di: 260-298), è un testo che presenta le possibili configurazioni della sessualità umana come un problema aperto, oggetto di un'interrogazione continua e di ininterrotte possibilità di ridefinizione. La prospettiva post-apocalittica, qui meno pronunciata ma pur sempre operante, permette di sfruttare la risorsa narrativa del crollo di

un mondo e del conseguente adattamento degli esseri umani alle mutate condizioni, per riflettere sulle categorizzazioni del genere.

La protagonista del racconto è una donna trans, militante *queer* che dubita di tutto e s'interroga su ogni cosa (a suo avviso bisogna uscire anche dalle secche della «queernorma» (*Ivi*: 273), ossimoro notevole), e che riesce a visitare altri mondi “scivolando fra i plananti”, cioè entrando attraverso delle grandi abbuffate in uno stato psichico che ricorda i trip indotti dalle droghe, ma che in realtà si traduce in viaggi reali in mondi oggettivi. È il desiderio che decide autonomamente dove trasportarla, e si sa che l'inconscio può spingere anche in territori pericolosi o che mettono a disagio. La protagonista si ritrova così sul pianeta Albini, un luogo non dissimile dalla Terra, ma in cui si è verificata una mezza apocalisse. Una nube tossica liberata da un'industria di armi batteriologiche ha infatti ucciso tutte le donne, poiché ha colpito le persone ad alto tasso di ormoni femminili. Sono rimasti solo uomini cis e trans, protetti dagli ormoni maschili, più qualche rara ragazza di cui si è bloccato lo sviluppo con costose cure (un lusso da ricchi). L'autrice mescola quindi il modulo classico del viaggio nei mondi possibili con quello della distopia monogender, ma niente è più lontano dal modulo della una guerra dei sessi: è appunto un incidente, una catastrofe che ha prodotto la nuova situazione.

Dopo la catastrofe c'è l'adattamento, che interessa vari aspetti della vita, a cominciare dalla necessità di riprodursi: dalla clonazione all'uso di ovuli congelati (la cui scorta è però limitata), fino al tentativo di installare degli uteri artificiali nei corpi maschili, anche qui viene dispiegata tutta la panoplia fantascientifica (sempre più scientifica ormai) che riguarda la gestione della facoltà procreativa. E poi c'è un riadattamento globale della vita sessuale dei superstiti. Infatti, se i giovani maschi cis «scopano e si relazionano fra loro in perfetta tranquillità, anche perché non c'è molta alternativa» (*Ivi*: 277), gli anziani invece, che sono la maggioranza, si sentono legati al mondo precedente, e restano attaccati alla loro identità eterosessuale. Le soluzioni proposte rispetto a ciò non sono semplici: omettendo il ricorso illegale al rapimento e al-

lo stupro di persone trans, sia uomini che donne (queste ultime non possono prendere più ormoni femminili, perché la nube tossica è ancora attiva, ma, insieme ai primi, restano la cosa più simile a una donna che si possa trovare su Albini) viene avanzata una proposta di legge per educare come femmine le persone di piccola statura, con i fianchi larghi e con i polsi fini: nuove donne, basate non su caratteristiche genitali, ma su altri elementi anatomici secondari; la *performance* del genere come unica base della sua realtà. È sempre una dinamica patriarcale che domina il pianeta di Albini, ma gli ingredienti in gioco si stanno riorganizzando.

Quando la protagonista giunge per la prima volta su questo pianeta atterrando su una spiaggia, ignora tutto e arriva «con una scollatissima canotta slabbrata e shorts minimali», creando uno scompiglio terribile tra gli uomini che la vedono. Se infatti nel nostro mondo è percepita come “un maschio che si acconcia da donna”, sul pianeta Albini

persino queste minuscole tette coltivate con gli ormoni sono state registrate come “seno”. La gente mi guarda fisso – capito? – come avesse visto un marziano. Solo che ha visto “una donna”. Cioè, una persona senza barba e con “un corpo di donna”: quel corpo di donna che qui non mi è riconosciuto e che là ha assunto i contorni del mito perché dal vivo non se ne vedono da più di due lustri (*Ivi*: 281-282).

Chiaramente la protagonista rischia lo stupro o il linciaggio o altro, e viene salvata da un collettivo di femministe trans (che esistono anche su Albini e combattono per i loro diritti), le quali spiegano alla malcapitata viaggiatrice quello che è accaduto sul pianeta. Nel narrare la sua disavventura, la protagonista insiste però sul fatto che il linguaggio probabilmente non significava più la stessa cosa per loro e per lei:

Cuore, tieni presente che questa persona usava un sacco di termini specifici di là che io non conosco. Te li traduco come li ho capiti. Cioè anche per “maschi”, “femmine”, “uomini”, “donne” usava tutte altre parole e magari ho frainteso, anche “femminismo”, naturalmente era un'altra parola [...] Ah, anche i pronomi: io sto usando il femminile, ma perché non so, non sono sicura. Ho capito solo che Glydes parla di maschi in maniera diversa da come parla di sé e di Anele e delle altre, capito? (*Ivi*: 289)

Abbiamo capito. Lo straniamento, decisamente *queer*, gioca in questo caso, come dice il titolo del racconto, su slittamenti, scivolamenti, sbandamenti, nel quadro di una ricategorizzazione completa di sesso, genere e orientamento. Gli esperimenti post-apocalittici possono servire anche a mostrare, in modo spiritoso ed efficace, che ogni definizione è costruita, ogni categoria è relativa, e che il desiderio fluttua sempre dentro ecosistemi culturalizzati.

Bibliografia

- Balzano, A. (2021), *Per farla finita con la famiglia. Dall'aborto alle parentele postumane*, Meltemi, Milano.
- Bernini, L. (2018) [2023], *Apocalissi queer. Elementi di teoria antisociale*, ETS, Pisa.
- Bernini, L. (2023), *Gender. Dieci interventi sul sessuale e sul politico*, People, Busto Arsizio.
- Butler, J. (2024), *Who's Afraid of Gender?*, Farrar, Straus and Giroux, Macmillan, New York.
- Carrara, G. (2021), *Fantascienza femminista*, in «Narrativa» online, n. s., 43. (<https://journals.openedition.org/narrativa/423?lang=en>)
- De Leo, M. (2021), *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, Einaudi, Torino.
- De Martino, E. (1977), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino.
- Halperin, D. M. (1990), *One Hundred Years of Homosexuality: and other essays on Greek love*, Routledge, London.
- Mieli, M. (1994), *Il risveglio dei Faraoni*, Cooperativa Colibrì, Paderno Dugnano.
- Misserville, G. (2024, a cura di), *Stasera faremo cadere il cielo*, Zona 42, Modena.
- Mortillaro, C. e Treves, S. (2019, a cura di), *DiverGender*, Delos Digital, Milano.
- Muzzioli, F. (2021), *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Meltemi, Milano.
- Pasolini, P. P. (2001), *Per il cinema*, t. II, a cura di W. Siti e Franco Zabagli, Mondadori, Milano.

L'eterna apocalisse. Visioni e allucinazioni napoletane (1947-2012)

*Francesco de Cristofaro**, *Massimo Fusillo***

No-panic

Nel corso del Novecento, Napoli si configura come uno dei principali luoghi di rappresentazione e trasfigurazione dell'apocalisse: non tanto scena di catastrofi naturali, morali o sociali, quanto dispositivo simbolico attraverso cui la letteratura, il cinema e il teatro misurano il proprio rapporto con la crisi. La città appare come corpo ferito, sospeso tra rovina e rinascita, in cui la distruzione assume un valore rivelatore. L'apocalisse napoletana non coincide con la fine del mondo, ma con la continua esperienza del suo disfarsi – un eterno presente di macerie, miseria e splendore. Tra mitologie popolari e visioni profetiche, la città diviene metafora della condizione moderna: scena di degrado, di corruzione e superstizione, ma anche di resistenza poetica e vitalità primordiale.

Il presente contributo si intitola "L'eterna apocalisse" – ma avrebbe potuto intitolarsi anche in altri modi. Avrebbe potuto intitolarsi come questo paragrafo introduttivo, in scherzosa dialettica con il volume che lo ospita, perché se c'è un tratto che accomuna le opere del nostro corpus, questo è che, pur trattandosi di testi apocalittici o catastrofici, non sono però abitati da paura, paranoia, panico; ma da un senso diffuso di attesa, leopardismo, al limite malinconia. Avrebbe potuto intitolarsi "Sotto il vulcano", perché, come sanno non solo gli antropologi ma anche il senso comune, la precarietà e la consapevolezza della

* Università Federico II di Napoli.

** Scuola Normale Superiore, Pisa.

fine tipicamente partenopee sono legate al Vesuvio, a questa polveriera che può esplodere in qualsiasi momento, e ad altre quasi inconscie attese telluriche (il terremoto del 1980 è stata una catastrofe naturale ma anche politica e culturale). Avrebbe potuto intitolarsi, infine, “Da un’apocalisse all’altra”: e così comincia a chiarirsi anche la nostra cronologia, che parte da un testo teatrale, *I dieci comandamenti* di Raffaele Viviani, 1947, e giunge a un’altra opera scritta per la scena, *Napucalisse* di Mimmo Borrelli, 2012.

Un laboratorio dell’apocalisse

Che Napoli si presenti, per tutto l’ultimo secolo, come una sorta di laboratorio dell’apocalisse è cosa che appare subito evidente a chi la scruta senza indulgere né ai cliché pittoreschi né alle posture consolatorie del folklore. La città sembra non sopportare di essere ridotta a scenario o manipolata come un fondale decorativo: essa, per sua natura, non illustra nulla, bensì *rivela*; e la sua rivelazione è sempre crudele, eccedente, irriducibile, come se avesse fatto proprio l’etimo dell’apocalisse come scoprimento, esposizione del reale nella sua nudità più franca e intransigente. L’apocalisse napoletana – così quotidiana, così sospesa tra comicità e terrore, tra carnevale e castigo – si dà come un processo che è una sorta di vibrazione interna, nella tensione fra l’ordine che non si compie e il disordine che non trionfa del tutto. Per comprendere questa condizione non basta enumerare gli eventi traumatici che la città ha conosciuto – guerre, epidemie, terremoti, alluvioni, pesti, collassi amministrativi, speculazioni, camorre di superficie e di profondità – giacché questi eventi non spiegano la struttura, ma semmai ne sono *sintomi*: ciò che conta davvero è il modo in cui Napoli li ingloba, li neutralizza o li amplifica, come un organismo che, pur essendo affaticato da secoli di ferite, continua a pulsare in virtù di una vitalità che non somiglia a una resistenza eroica ma piuttosto a un’ostinazione fisiologica.

Questo carattere quasi organico della città è colto con straordinaria precisione da Domenico Rea, quando, in quel testo semi-nale che è *Le due Napoli*, paragona i quartieri popolari a un «intricato apparato intestinale» (Rea 1951: 29), un'immagine che descrive non soltanto la complessità urbanistica ma il modo in cui il ventre della città – i suoi vicoli, le sue feritoie – funzioni come una macchina digestiva che non smette mai di lavorare, di contrarre e decontrarre la propria materia vivente, mostrando al visitatore la pulsazione ininterrotta della sopravvivenza: più che un paesaggio, insomma, una «scena» (intesa nella sua complessa articolazione in «immaginaria», «simbolica» e «reale»: Fontana 1971). In tale prospettiva, la scrittura di Giuseppe Marotta, con la sua malinconia sorridente, appare come un primo tentativo di interpretare la città secondo la logica della rivelazione: i suoi personaggi vivono in bilico, come se ogni giorno fosse l'ultimo e insieme il primo, come se la tragedia e la commedia potessero coabitare nella stessa parola, nello stesso gesto, nella stessa pausa ironica. Osservato da questo punto di vista e rimossi gli sgargianti paramenti del folklore, persino *L'oro di Napoli* era già *polvere di Napoli*.

Rosa e grigio

Si prenda, per cominciare in allegretto, un testo che compare nella struttura “a schidionata” degli *Alunni del tempo* di Giuseppe Marotta (1960). Siamo dalle parti del macchiettismo minimalista, in bilico tra vitalismo e disincanto; è interessante vedere come dal suo urto coi destini generali dell'umanità sortisca un umorismo leggero e campato in aria, dove l'armonia non sembra ancora perduta e la napoletanità impregna dei suoi umori perfino il più nefasto dei vaticini:

Piove fino fino, è la prima acqua d'autunno sulla città, è una ragnatela di freschezza, è un liquido ricamo al tombolo fra casa e casa. Il Pallonetto, che bellezza, sembra una lucida e umida bottega di venditore di baccalà. Sapete? Quei marmi, quelle vaschette, quegli spruzzi lievi come aghi (un lungo pettegolezzo di gocce) e il roseo baccalà di Norvegia che si

gonfia, si dilata, rivive. Sennonché don Vito Cacace sta dicendo, giornale in pugno, che asciutto o bagnato, il mondo finirà immancabilmente il 14 luglio 1960. «Avremo, quel giorno, la famosa, l'orrenda Apocalisse. Eh. Trombe, cavalli, fiamme, onde alte come palazzi, nuvole di polvere di ossa umane, eccetera, eccetera... insomma la fine del mondo come l'annuncio san Giovanni Evangelista: anzi peggio... va bene?» (Marotta 2021: 145).

In questo chiacchiericcio senza nemmeno più un granello di panico, il «roseo baccalà di Norvegia» fa sentire il suo odore ai personaggi e ai lettori; e il presagio di diluvio si declassa addirittura a «un lungo pettegolezzo di gocce». Coerentemente, l'epilogo del quadretto di vita popolare non può che giocare sul cromatismo dell'Averno, ed ecco allora che il rosa trascolora in rosso – ma un rosso saporito e pittoresco:

La Capezzuto, quasi gridando: «E non dare udienza all'Apocalisse! Dio non lo farà mai questo macello. Dio è... Dio è testamento e continuazione! Se ci ammazzasse tutti, frantumerebbe la Santissima Trinità! Mi spiego? Quello è Padre, Figliuolo e Spirito Santo finché sulla terra c'è il passato, c'è il presente e c'è l'avvenire... uh, che fenomeno!». Le ultime parole si riferiscono all'anguria, che donna Brigida sta infine tagliando. Gesù, che rosso d'inferno, cupo, bruciato. Pigliamo ciascuno la nostra fetta, immergiamo i denti nella polpa friabile, nevosa, cristallina. Alla faccia di Divus, di Emman e di Cheren! Salute, salute. Invano i semi neri, luttuosi, del cocomero, sembrano ammonirci di non sottovalutare l'Apocalisse. Don Fulvio Cardillo, gemendo voluttuosamente, dice: «In ogni modo, il 13 luglio 1960 io faccio un grosso debito e me ne vado a mangiare per cinque o sei ore filate da Agostino a mare». Perché no? Sulla fine del mondo, un tovagliolo gualcito, gusci d'ostrica, mezza sigaretta ammaccata (Marotta 2021: 151).

Il diluvio, insomma, non bagna Napoli. D'altronde, «A Napoli non piove mai», recitava l'ironico incipit del già citato *Le due Napoli* di Rea, così decostruendo uno degli topoi più resistenti sulla città; e anche Anna Maria Ortese, quando scriveva, col suo sguardo verticale e inflessibile, che «il mare non bagna Napoli» (Ortese 1994: 67), stava pronunciando meno una frase poetica che una diagnosi metafisica: la città, privata del suo elemento naturale, veniva sospesa in una dimensione non più geografica ma cosmologica. Ciò che si rivelava era un dolore esteso

come un campo magnetico, capace di produrre una ferita aperta nel corpo del mondo, una zona di instabilità assoluta ove la modernità non riesce ad affermarsi e proprio per questo si rende visibile come forma fragile, come ideologia incrinata.

Tutto ciò sembrerà trovare il suo compimento simbolico nell'acqua interminabile di *Malacqua*, dove Nicola Pugliese porta il paradigma apocalittico all'estremo: la pioggia è un linguaggio, una voce che entra nelle case, negli oggetti, nei corpi, dissolvendo la distinzione tra ciò che è reale e ciò che è percepito, e mostrando come la città, nel momento esatto del proprio disfarsi, diventi più leggibile; e non è un caso che la fine non arrivi mai, che il diluvio non si risolva, che la città non crolli del tutto, poiché il crollo è già avvenuto da tempo e ciò che vediamo è soltanto la sua quotidiana epifania.

Il terzo giorno di pioggia fu il 25 di ottobre, ed un livore pallido e mal sano, e consapevolezza accompagnò i tremori.

Nelle prime ore del giorno oscillarono le luci dei lampioni.

Era tutto estremamente labile e precario, in quel momento, con questa notte fonda che se n'era andata, certo, e questo giorno che non s'intravedeva, che non s'intravedeva. In piazza Sannazzaro cinque cani randagi giravano e giravano, e questa pioggia se ne scendeva sull'acqua delle strade, e fischio opacizzato in lontananza giungeva di nave intermittente, ed il silenzio soltanto sembrava confortevole. Il silenzio che prometteva una ripresa, certo, e voci, clamori di gente, sferragliare di tram, ed auto, vigili urbani, e traffico convulso. E nulla restava però in quel momento grigio, ed il silenzio allora non prometteva nulla, occorre scendere fin dentro e sprofondare se davvero si vuole risalire, perché non si trattava di un silenzio smorto, no, soltanto di un silenzio triste, che dietro le finestre diversi occhi erano desti a sorvegliare, certo, a sorvegliare, ed opachi di sonno seguivano la pioggia che seguiva, e questo grigio, Cristo!, questo grigio sconfortante irremovibile. Diveniva angoscia anche l'attesa delle luci che non aprivano, che non aprivano, e dietro le strisce di grigio soltanto a respirare, ed il respiro era stentato e debole. Nulla giungeva all'asfalto ed alle costruzioni in tufo di Posillipo se non triste pensiero, coscienza disgregata. Avrebbe smesso? Avrebbe smesso mai? (Pugliese 2013: 49).

Dal cromatismo rosa-rosso di Marotta al «grigio sconfortante irremovibile» di Pugliese si era chiuso un circolo. Napoli

continuava a vivere nella fine, ma non come sopravvissuta: come interprete, come attrice e spettatrice del proprio destino, come luogo in cui l'apocalisse non è un evento ma uno stile, e perciò, paradossalmente, come uno dei luoghi più vivi della modernità. Nel racconto che ne fa Pugliese, l'acqua non distrugge ma rivela: la pioggia è la metafora perfetta della condizione napoletana perché cade ovunque senza distinzione, penetra ogni interstizio, obbliga la città a vedere sé stessa attraverso una lente che distorce proprio per mostrare meglio. L'acqua sospende il tempo non per cancellarlo, ma per renderlo più teso, più vulnerabile. È in questa sospensione che Napoli diventa il paradigma della modernità ferita: una città che con la sua naturale ironia, con la sua sopravvivenza così poco eroica, mostra la condizione ordinaria dell'esistere.

Abitare la fine

Per comprendere davvero come Napoli diventi nel corso del Novecento una forma sensibile dell'apocalisse, bisogna considerare non soltanto la sua capacità di lasciar emergere la rovina, ma anche la sua peculiare disposizione a trasformare ogni evento traumatico in una grammatica stabile, con cui il reale prende coscienza di sé: come se la città fosse da sempre avvezza allo sconvolgimento e avesse imparato a incorporarlo. Questo processo di assimilazione, che altrove richiederebbe secoli, a Napoli avviene con una rapidità impressionante, quasi che la città, "ferita a morte" mille volte, si fosse rassegnata a vivere in uno stato di perenne tensione tra l'esistenza e il suo possibile crollo, tra la continuità della vita quotidiana e l'interruzione che aleggia sopra ogni strada, sopra ogni edificio che si erge un po' stor-to, un po' provvisorio, un po' già crepato. È significativo che il dissesto, a Napoli, non sia mai soltanto materiale, ma anche cognitivo, percettivo, simbolico. È in questa tensione che nasce quella speciale lucidità napoletana che gli osservatori più intelligenti hanno colto e che spesso viene fraintesa come fatalismo

elegiaco, mentre è, più precisamente, una forma di vigilanza: la consapevolezza che il mondo brucia, e che continuare a vivere nel bruciare è non solo possibile ma, anzi, necessario.

Forse proprio questa consapevolezza permette agli scrittori di raccontare Napoli senza indulgere nella tentazione della tragedia assoluta: come si è visto, Marotta si limita a sollevare i veli della quotidianità mostrando come ogni sottile sorriso sia uno schermo fragile che lascia filtrare l'ansia della sopravvivenza; Rea, nella sua prosa carnale e disarmata, non tenta mai di correggere la città, ma la osserva nel momento esatto in cui la sua vitalità trabocca oltre il limite del possibile; Ortese, con la sua ferocia partecipe, non giudica, ma registra una sofferenza cosmica che non appartiene solo agli abitanti, ma al mondo stesso, quasi Napoli fosse un microcosmo in cui si riflettono le contraddizioni dell'universo. Si attraversano le tragedie più feroci con la stessa espressione stanca con cui si attraversa un'ora di traffico o un litigio di condominio; e lo straordinario è che questa continuità non genera indifferenza, acuendo piuttosto la percezione della fragilità del mondo.

Questa condizione di continua attenzione verso la rovina produce, negli artisti napoletani, una specie di estetica del gesto sospeso: Eduardo costruisce i suoi drammi come se il mondo intero fosse contenuto tra le pareti di un appartamento trabalante, dove il conflitto non cessa neppure quando arriva la pace, perché la pace, per Napoli, non è altro che una pausa fragile tra un disastro e l'altro, una tregua breve, quasi una convenzione teatrale. Nei suoi personaggi si avverte l'eco di una città che non smette mai di registrare tracce di perdita, di disagio, di fame, come se ogni gesto quotidiano fosse una testimonianza di sopravvivenza più che un atto banale. Le «voci di dentro» che danno il titolo a una delle sue commedie più belle, e che si esprimono attraverso l'esplosione di fuochi d'artificio da parte di un personaggio – *zi' Nicola* – nascosto fuori scena, sono quelle dell'inconscio, ma sono anche quella di una catastrofe mondiale che non smetterà mai di far sentire i suoi effetti, giusta quella “nevrosi di guerra in tempo di pace” diagnosticata dagli

psicanalisti e centrale in tanta narrativa “epica” dell’ultimo secolo. Non è forse un caso che Eduardo prediliga i finali aperti e le notti *dispari*, quelle che non finiscono: egli sa che la città vive in una condizione di apnea prolungata, e che nessuna catarsi è possibile.

In un simile contesto, non stupisce che Pugliese abbia scelto l’acqua come metafora privilegiata della rivelazione: l’acqua, che è anche una costante dell’immaginario di Mario Martone (basta pensare all’*Amore molesto* o alla scena fra Edipo e Giocasta nell’*Edipo re*), è ciò che dissolve, confonde, smargina, per usare un termine chiave di Elena Ferrante. *Malacqua* non racconta un’alluvione: racconta la presa di coscienza della città rispetto alla propria irrealtà. Quando, nel romanzo, gli oggetti sembrano animarsi, o le voci provenire dal sottosuolo, o il tempo perdere consistenza, siamo meno nel regno del fantastico che in quello del sovraccarico realistico: è la realtà stessa che, come stressata dalla pioggia, mostra la sua sostanza più profonda, quella per cui il mondo, prima ancora di essere un insieme di fatti, è un insieme di possibilità. Nell’immaginario di Pugliese, Napoli appare come un organismo che si pensa attraverso l’acqua: la pioggia non è un elemento ostile, ma un limguaggio. L’esito estremo di questo processo autoriflessivo è la satira chiaroveggente di *Di questa vita menzognera* (2003), in cui Giuseppe Montesano trasforma Napoli in inferno contemporaneo, labirinto morale e politico ma anche *brand* di un pittoresco al tempo del turbocapitalismo. Ci troviamo negli spazi sfarzosi e kitsch di una villa settecentesca, ove la potentissima famiglia Negromonte è impegnata nella realizzazione nella pazza idea di “Eternapoli”, progetto di metamorfosi della vera città nella macchietta di se stessa da vendere ai turisti (un caso di letteratura che anticipa la realtà di un ventennio).

Ciò che colpisce più profondamente, osservando da questa prospettiva l’evoluzione del paradigma apocalittico partenopeo, è che Napoli non utilizza la catastrofe per giustificare sé stessa, né la assume come alibi, né la subisce come fatalità: la *abita*. Con una naturalezza che sconcerta il visitatore, la città si muove

tra le proprie rovine come dentro una casa che conosce angolo per angolo, e nella quale ogni crepa non è un difetto ma una prova vivente della propria continuità. È per questo che Napoli continua a esercitare una tale forza immaginativa per gli scrittori e per gli artisti: perché mostra che il mondo non è solido, che l'ordine non è garantito, che la storia non procede in linea retta. In questa ostinata lucidità, più che nella tragedia o nella commedia, sta il suo segreto apocalittico.

Dentro una sacca storica

In questa costellazione, Napoli assume nel Novecento il ruolo singolare di città-rivelazione, non perché possieda un talento particolare per la profezia, ma perché la sua storia, la sua forma urbana, la sua antropologia emotiva sembrano predisporla a intercettare i segnali della crisi che attraversa la modernità; e questa traducibilità del trauma in gesto, dell'instabilità in linguaggio, è ciò che permette agli scrittori e ai registi di leggere in Napoli non soltanto ciò che essa è, ma ciò che il mondo sta diventando. Così, quando Eduardo fa dire ai suoi attori che “non è finito niente” – perfetta diagnosi del dopoguerra italiano più che come un semplice grido familiare – non sta soltanto parlando di Napoli, ma della condizione intera della civiltà europea, sospesa nella ricostruzione materiale e tuttavia incapace di colmare il vuoto morale lasciato dalla guerra, impotente davanti alla continuità sotterranea della colpa e del dolore; e Napoli, in tutto questo, funziona come icona: la ferita che non cicatrizza, la notte che non passa.

Questa incombente sospensione trova una declinazione diversa ma complementare in Ortese, la quale vede in Napoli non solo una città, ma un'intera cosmologia in rovina: nel suo sguardo, tutto ciò che è umano appare ossuto, fragile, destinato a scomparire sotto il peso di una natura che rifiuta la città stessa, privandola del mare che dovrebbe nutrirla, raffreddarla, salvarla. La sua è una visione apocalittica perché ontologica:

Napoli è un luogo in cui il disagio si manifesta senza filtri, senza attenuanti. È precisamente questa capacità di far emergere l'impuro che la rende così centrale nell'immaginario novecentesco: Napoli lo lavora, lo espone sulla scena e sullo schermo, mostra l'impossibilità di separare il bene dal male, la vita dalla sua deformazione, la bellezza dalla sua rovina.

Se la dimensione letteraria consente a Napoli di diventare luogo concettuale della fine, il cinema e il teatro – arti necessariamente fisiche, corali, incarnate – ne rivelano invece l'aspetto più immediato e perturbante: la trasformano in palcoscenico del collasso. Perché è qui, nel rapporto con l'immagine e con il gesto, che Napoli mostra la propria natura duplice: città reale e corpo simbolico, organismo urbano e teatro antropologico, scenario e attore insieme. Non c'è film o dramma ambientato a Napoli che non si trovi costretto a confrontarsi con questa eccedenza: la città non è mai ciò che sta dietro, ma ciò che avanza, ciò che invade l'inquadratura, ciò che pretende di essere ascoltato. È come se ogni regista, ogni drammaturgo, ogni attore dovesse negoziare continuamente la propria posizione rispetto a un'entità più grande, più rumorosa, più instabile. Proprio perché Napoli non è una città compatta ma una costellazione di forze – economiche, sociali, superstiziose, emotive – essa non può essere filmata o rappresentata senza diventare immediatamente un soggetto, ma un insieme di fratture, di umori, di tensioni che conducono il racconto verso territori che l'autore non aveva previsto.

È ciò che accade in modo esemplare nel *Decameron* pasoliniano, del 1971: dove Napoli non appare come semplice sfondo di un Medioevo reinventato, ma come ciò che resta del mondo contadino all'interno del corpo morente della civiltà tardo-industriale; un pezzo di storia che resiste nella carne dei volti, nelle smorfie, nei mercati, nei colori troppo saturi per essere miti, troppo concreti per essere allegorici. Pasolini comprende che la città non si lascia filmare: si impone. La «sacca storica» di cui scrive alla vigilia dell'uscita del film (cfr. Vecce 2022: 151) è meno un'immagine poetica che una definizione antropologica:

Napoli è un luogo ove il tempo si è attardato, in cui la modernità non ha cancellato le sue radici, in cui le forme di vita premoderne persistono come organismi tenaci, sgraziati, irriducibili. Nel *Decameron*, la città è un corpo che eccede la narrazione e la trascina con sé, imponendo un ritmo intermittente, una vibrazione che è insieme vitalistica e malinconica. L'apocalisse qui non è evento, ma constatazione di un'umanità che continua a vivere, ostinata e ironica, dentro l'ombra lunga di un mondo che non c'è più.

A quell'umanità, dieci anni prima, si era rivolto, con gesto diverso ma complementare, quel film singolare, quasi impossibile che è *Il giudizio universale* di Vittorio De Sica (idea pensata insieme a Cesare Zavattini e forse 'rubata' all'omonima *pièce* di Anna Bonacci): una macchina scenica dalla dimensione corale e metafisica, che intreccia grottesco, teologia minore e farsa popolare. La città, improvvisamente informata dall'alto che il giudizio sta per cominciare, non reagisce come reagirebbe un popolo moderno: non c'è panico, non c'è conversione, non c'è ordine. C'è semmai un brulichio di paure minute, un'improvvisa accelerazione della chiacchiera, un calcolo opportunistico sulle possibili indulgenze, perfino una sorta di "alienazione" televisiva (la "signorina buonasera" che annuncia il flagello, Mike Bongiorno che gioca coi bussolotti, la voce dal cielo che pare incarnare il *Big Brother* più che il Dio biblico). In questo caos scomposto De Sica vede un teatro dell'anima collettiva, un'apocalisse mancata che rivela più di qualunque catastrofe reale. Perché ciò che conta non è l'arrivo del giudizio, ma la sua possibilità: è la *sospensione* che produce verità. Dinanzi al tribunale divino, Napoli reagisce come se fosse convocata a un ballo in maschera, in cui ciascuno tenta di presentarsi nella postura più conveniente, più accattivante, più difendibile. La città, nella sua totale incoerenza, mostra che il giudizio non serve a punire, ma a svelare. L'apocalisse, qui, è puro atto rivelatore.

Dove De Sica costruisce una teologia ironica, Rosi costruisce invece una cartografia politica della catastrofe. In *Le mani sulla città*, Napoli non è promessa al giudizio divino ma è già preci-

pitata in quello umano: il giudizio è la città stessa, i suoi palazzi, le sue frane, il vuoto edilizio, il cemento che fiorisce come una metastasi. La macchina da presa di Rosi non aspetta un intervento soprannaturale: segue la speculazione come si seguirebbe una discesa agli inferi, mostra come la catastrofe non abbia bisogno di vulcani o fantasmi per compiersi, ma si realizzi attraverso delibere, piani regolatori, appalti. In questo film l'apocalisse napoletana assume per la prima volta la forma della burocrazia della fine: non più un'immagine cosmica, non più una pioggia infinita, non più un annuncio dal cielo, ma una sequenza di atti amministrativi che producono distruzione, un passo dopo l'altro, con una calma burocratica che fa più paura di ogni eruzione. E poi un palazzo a via Marina che crolla, in una delle sequenze più crudeli e più vere del film: la catastrofe non è naturale, ma politica, causata dagli uomini. Se Pasolini mostrava un mondo in estinzione, Rosi mostra un mondo già dissolto, aggrappato a una parvenza di ordine che non regge, e che anzi serve a nascondere la ferocia del reale. In questo nascondimento Napoli appare per ciò che è: un corpo violato, manipolato, destinato alla rovina da coloro che ne dovrebbero garantire la sopravvivenza.

La guerra non è finita

Ma se il cinema permette di osservare Napoli come corpo politico e antropologico esposto allo sguardo, è il teatro – quell'arte impone ai corpi la verità del respiro e della voce – a restituire la sua dimensione sacrale, la sua capacità di farsi rito. Il teatro napoletano del Novecento non è mai un teatro realistico: anche quando sembra descrivere la quotidianità, la supera, la deforma, la eleva, trasformando il dolore in liturgia. E questo avviene non per un gusto estetizzante, ma per una necessità interna alla città: Napoli non può essere rappresentata senza essere ritualizzata. Chiunque la porti in scena – da Viviani a Eduardo, da Moscato a Borrelli – lo sa: la città parla una lingua che precede il testo, che eccede la drammaturgia. Il teatro diventa

il luogo in cui l'apocalisse, finora trattenuta nella geografia urbana, esplose nella carne degli attori, nella voce dialettale che si apre e si spezza, nei corpi curvi che incarnano la fame, la colpa, la tenacia. Si capisce allora perché, nel teatro napoletano, la catastrofe (che spesso prende, artaudianamente, la forma della «peste») non sia mai evento straordinario, ma condizione permanente.

Con la sua scabra precisione, Viviani ha probabilmente intuito prima di tutti che la città non può essere raccontata senza mostrare la sua fame metafisica, quella fame che non riguarda soltanto il pane o il lavoro, ma l'amore, la giustizia, l'ordine, la dignità. Nei *Dieci comandamenti* restituisce così una Napoli tragica e redentrice, crocevia di peccato e resurrezione, dove ogni piccolo episodio, ogni legge infranta, ogni gesto miserabile si trasforma in una scena corale in cui la comunità appare come una molteplicità di peccati che non conducono alla dannazione, ma a un continuo oscillare fra la tentazione e la grazia. Non c'è moralismo in Viviani: c'è una dolorosa accettazione del fatto che la città vive nella colpa perché vivere, per chi non ha nulla, coincide sempre con l'infrazione di una norma. E tuttavia questa infrazione non genera distruzione: genera canto. Il coro viviano è un popolo che non cerca redenzione, ma esistenza: nella voce che sale dalla strada, sporca, spezzata, dissonante, c'è un atto teologico più autentico di qualunque gerarchia ecclesiastica, perché parla di sopravvivenza, non di salvezza. Scritto fra il 1944 e il 1947, è un testo che può essere considerato il punto di arrivo del teatro totale di Viviani, che mescolava sapientemente diversi generi e linguaggi. Strutturato in una serie di episodi autonomi, presenta una coralità neorealista, che dipinge un mondo senza prospettive, in cui manca il senso stesso della legge. Forse proprio per questo suo nichilismo di fondo, che emerge anche nell'impasto tragicomico e quasi novellistico, il testo non è mai stato messo in scena mentre era in vita l'autore.

Nella sua versione del 2000, in un momento-chiave della sua carriera (le dimissioni da direttore del Teatro di Roma), Mario Martone legge questo testo come sintomo di quella frattura sto-

rica del dopoguerra che aveva già indagato in *Morte di un matematico napoletano* e che Giuseppe Patroni Griffi aveva trasfigurato liricamente in *La morte della bellezza*. Martone sembra aver compreso come Napoli non sia una città eroica. L'errore più grande consiste nel leggerla come una città che resiste, che sopporta, che sopravvive per una misteriosa capacità epica. Ma Napoli non è epica, è clinica: un luogo in cui si registra la temperatura del mondo, i suoi scompensi. È una città che non guarisce mai, ma che non muore mai del tutto: resta in uno stato di sospensione che la rende insieme antica e contemporanea, e apocalittica: non l'attesa della fine, ma la percezione continua che la fine è già avvenuta e che ciò che resta è un eterno durante. In questa zona intermedia – che è il vero luogo dell'apocalisse – la città abita con una naturalezza che sorprende e inquieta. Da questa naturalità deriva anche una forma peculiare di saggezza: Napoli non si illude mai del progresso, non crede alla linearità, non affida la propria salvezza al domani. Essa vive nell'istante, non per spensieratezza ma per necessità, perché ogni istante può essere quello del crollo, e dunque vale la pena abitarlo con intensità che non dà luogo a un vitalismo ingenuo, ma a un'intelligenza affettiva che si manifesta nei gesti minimi, nei micromovimenti.

Nel 2012 Mimmo Borrelli porta tutto questo a un livello tellurico, arcaico, quasi pre-umano. *Napucalisse* è la voce del Vesuvio, ma è anche la voce delle viscere, del magma, della città stessa che parla come se non avesse più bisogno di personaggi o di storie, perché la storia è già contenuta nel suo corpo. Il dialetto borrelliano, originalissima e quasi sciamanica mescolanza di varianti flegree, è una lingua di fuoco, di saliva, di pietra: non descrive l'apocalisse ma la performa. Qui l'attore non interpreta: si lascia attraversare. E lo spettatore non assiste: viene sommerso. In *Napucalisse*, la città appare come un animale mitico, una creatura ferita che si racconta nel momento esatto in cui prende coscienza della propria rovina non spettacolare, ma scabra, sporca, fatta di dolore e di rabbia, di genealogie familiari spezzate, di superstizioni che regolano la vita dei vivi e dei

morti. È un'apocalisse non come punizione ma come linguaggio.

Figura significativa della nuova drammaturgia post-eduardiana, Borrelli usa un dialetto arcaico e iper-barocco, che innesta al napoletano 'puro' elementi dialettali 'sporchi'; e non ci sono dubbi che il barocco sia, oltre che un'epoca storica cruciale nella storia di Napoli, anche una poetica che attraversa epoche e culture e che esprime allo stesso tempo il senso di morte e l'orgia dionisiaca, l'euforia comica e la disforia tragica, il pieno e il vuoto. Che il Vesuvio sia un tema apocalittico lo dimostra anche la docufiction *Sotto le nuvole* di Gianfranco Rosi (2025), premiata alla Mostra del cinema di Venezia, in cui la comicità sottile ma estrema delle telefonate ai vigili del fuoco, anche per chiedere l'ora, si fonde con immagini potentemente apocalittiche, non solo di eruzioni e terremoti, ma anche di un surreale e malinconico cinema abbandonato. *Napucalisse* possiede anche una rara potenza intermediale: la sua prima assoluta nel 2012 sfruttava le belle musiche di Giorgio Battistelli che contrappuntava un monologo-oratorio dalla materia verbale incandescente, che esaltava l'energia creativa («n'apucalisse è 'u meglio cuncierto 'i Ddie») e distruttiva, il sublime, il sotterraneo, l'imminenza della catastrofe. Né mancava, ancora una volta, un aspetto politico: la condizione apocalittica di Napoli, vittima della violenza della Storia e dell'emarginazione.

In questo senso, il teatro napoletano è probabilmente il più vicino alla forma originaria dell'apocalisse: non un evento, ma un testo incarnato; non un annuncio, ma un corpo che vibra. Napoli, in scena, non rappresenta la propria distruzione: la interpreta come si interpreta un destino. E il pubblico non guarda, ma partecipa, comprende, riconosce: come nella rappresentazione dei *Dieci comandamenti* per la regia di Martone (in cui questi aveva scelto di gremire la platea del Teatro Argentina di un pubblico multietnico e multiculturale), e ancor più nel video girato a Montesanto dove aveva casa Viviani, con il pubblico che guardava dai terrazzini. Ogni gesto teatrale diventa un atto di riconoscimento reciproco: la città che vede sé stessa, attraverso la voce di un attore, nel momento in cui prende coscienza della propria

precarietà. Proprio questo riconoscimento – fragile, mobile, profondamente umano – permette al teatro di restituire Napoli come figura della fine e insieme della sopravvivenza.

Ciò che rende davvero peculiare la dimensione scenica e cinematografica dell'apocalisse napoletana è che in nessun caso essa assume la forma della catastrofe definitiva, della distruzione assoluta, della tabula rasa che cancella ogni legame con il passato: al contrario, la fine si presenta sempre come un processo incompiuto, come una ferita aperta che non guarisce e non degenera del tutto, come un movimento circolare in cui ogni collasso lascia sopravvivere ciò che dovrebbe essere cancellato e, così facendo, permette alla città di continuare a interpretare sé stessa nella modalità della sospensione. Napoli non muore mai: si deteriora, si sgretola, si spezza in alcuni tratti, si reinventa in altri; ma non raggiunge mai l'irreversibilità della rovina. Ogni crollo è un quasi-crollo, ogni rinascita una quasi-rinascita. E in questo oscillare continuo tra il disastro e il ricominciare si rivela la natura più profonda della città. Anche il cinema, che per sua natura ama le conclusioni, si trova costretto a piegarsi a questo ritmo: nessun film napoletano o su Napoli si chiude davvero. Tutto scivola, tutto resta aperto, tutto ricade nell'ambiguità fertile della città, come se la pellicola stessa, dopo aver cercato di catturare l'immagine della fine, fosse costretta a riconoscere che ciò che ha registrato non è una conclusione ma una domanda.

Questo carattere interrogativo della fine emerge in modo particolarmente evidente nel cinema e nell'audiovisivo più recente, che ha tentato di rappresentare la città come un corpo segnato dalla globalizzazione, dalla crisi economica, dalle nuove forme di illegalità, e tuttavia sempre riconducibile a quella logica della sopravvivenza che sembra essere la sua cifra essenziale; e anche quando la narrazione diventa più cupa, più disperata, più incline alla crudeltà visiva, la città continua a sottrarsi all'immaginario apocalittico classico, rifiutando la totalità della rovina e producendo, al contrario, una molteplicità di frammenti, di schegge di vissuto che ricompongono un'immagine complessa, stratificata, resistente. Il collasso, a Napoli, non ha

mai un solo volto: è economico ed etico, urbanistico e affettivo, naturale e politico; ma proprio per questo non può essere rappresentato univocamente. Non è un caso che la *Gomorra* di Matteo Garrone, come il reportage di Roberto Saviano, sembri voler restituire al titolo, che allude con efficace paronomasia al potere distruttivo della camorra, la sua funzione biblica: il film è infatti concepito come una “magnolia” di storie diverse, che rappresentano le ferite, morali e materiali, prodotte dalla malavita organizzata in individui di età, appartenenze, ceti diversi. La catastrofe non è un evento da rappresentare, bensì una condizione da abitare: come quelle Vele di Secondigliano che sono il sinistro, quasi piranesiano teatro sia del dramma sia nel film, che nella fortunata serie TV di Stefano Sollima; e che, a causa della peculiare struttura architettonica rispecchiata anche nel nome, sembrano sempre sul punto di cedere (nel 2024 tre persone sono morte per il crollo di un ballatoio della Vela celeste; nel dicembre 2025 è stata demolita la Vela rossa, che era l'ultima a ospitare ancora cittadini).

È come se il cinema, per sopravvivere, dovesse farsi poroso come la città stessa, accettare di essere incompleto, assumere la propria insufficienza come parte del metodo. Lo stesso accade nel teatro, dove l'esposizione del corpo – centrale in Viviani e in Eduardo, linguistica e visionaria in Borrelli – rende impossibile la finzione della catastrofe totale. Il corpo dell'attore, per definizione, è sopravvivate: resiste, respira, continua anche quando la storia gli chiede di cessare. E così anche Napoli: smette di parlare, forse, ma non smette di respirare. Ogni spettacolo napoletano, anche quello più disperato, anche quello più intriso di morte, è attraversato da un principio vitale che non coincide con l'ottimismo, ma con la capacità di continuare nonostante tutto. La voce rotta, il gesto che vibra, il dialetto che si piega, il silenzio che esplode: sono tutti indizi di una vitalità che non nega la fine, ma la incorpora, la trasforma in parte integrante del ritmo drammaturgico.

Luogo ambivalente, esposto alla morte, ma anche refrattario alla sua assolutezza, Napoli, nel teatro, è sempre un corpo: feri-

to, affamato, desiderante. Ogni volta che un personaggio cade, un altro si rialza; ogni volta che una famiglia si dissolve, un'altra si ricompone; ogni volta che un ordine crolla, un piccolo gesto quotidiano lo ricuce, o lo riapre, o lo sospende. È questa oscillazione incessante a costituire il cuore dell'immaginario apocalittico napoletano: non la devastazione ma l'incompiutezza, non l'assoluto ma il relativo, non la morte ma il quasi-morire. La tragedia napoletana è una tragedia senza catarsi, che rimanda continuamente a sé stessa, che riprende il proprio lamento e lo trasforma, lo modula, lo porta altrove.

Ed è proprio in questo "altrove" che si colloca la più interessante vocazione scenica della città: Napoli non rappresenta la fine, ma le sue possibilità. Non mostra un mondo distrutto, ma un mondo sempre sul punto di distruggersi e sempre, misteriosamente, ritratto da quel punto. E in questo eterno domani, un tempo sospeso che non progredisce né regredisce, ma semplicemente insiste, sta la forma più autentica dell'apocalisse napoletana. Il che significa, paradossalmente, una vita intensificata, una capacità di ascolto sottile, una percezione acuta del mondo. Il cinema e il teatro non fanno che registrare questa condizione, con la loro attenzione per i dettagli, per i volti, per le voci, per i crolli minimi e per i miracoli nascosti; e così facendo mostrano che l'apocalisse non è un evento straordinario, ma un modo di guardare, un modo di comprendere, un modo di essere al mondo.

Una figura della fine

Tutto questo converge verso un punto teorico centrale: Napoli rende visibile la doppiezza della fine. Da un lato, mostra la fragilità irrimediabile del mondo; dall'altro, mostra l'ostinazione dell'esistere. Non offre redenzione, ma nemmeno disperazione. Mostra simultaneamente la caduta e il gesto che tenta di fermarla, la frattura e la mano che la accarezza, la crepa nel muro e il vaso di fiori posato sul davanzale. In questo senso, la città è un dispositivo simbolico che permette di pensare la vita non come

unità compiuta, ma come coesistenza di rottura e continuità.

Tuttavia, se c'è un punto in cui Napoli, più di qualsiasi altra città europea, rivela la natura strutturale della fine – e insieme la possibilità concreta della sopravvivenza – questo punto si trova nel rapporto che la città intrattiene con il proprio immaginario, con quella stratificazione di racconti, visioni, superstizioni, leggende, cronache e invenzioni che costituisce uno dei suoi patrimoni più profondi, e che non ha mai cessato di rigenerarsi, anche nei momenti più drammatici della sua storia. Napoli sembra moltiplicare la parola, farla sgorgare come una fonte sotterranea, trasformando ogni crisi in un'occasione per ripensare la propria identità e, soprattutto, per ridefinire il proprio rapporto con il mondo. È come se la città possedesse un'inesauribile capacità di auto-racconto, una sorta di energia mitopoietica che non si limita a descrivere ciò che accade, ma lo riscrive, lo espande, lo traduce in figura. Qui più che altrove si manifesta la natura *apocalittica* della sua cultura: non nella distruzione, ma nell'interpretazione. La fine, a Napoli, non è mai muta: parla, insegna, avverte, seduce, confonde. È così che rende possibile la continuità.

Questa facoltà narrativa permette alla città di non cadere nella trappola dell'irredimibilità: anche quando sembra non esserci nulla da salvare, anche quando le immagini che arrivano dall'esterno costruiscono un modello di città perduta, incapace di speranza, Napoli trova il modo di generare un racconto che non cancella il dolore, ma lo inserisce all'interno di una visione più ampia, più complessa, più stratificata. È un processo che gli artisti hanno colto da decenni: basti pensare a La Capria, per il quale la città è sempre sull'orlo di un precipizio, e tuttavia non smette di vivere; a Rea, che vede nei suoi vicoli il brulichio di una vita intestinale che non si arrende; a Marotta, che sa trasformare il quotidiano in una sorta di festa malinconica; a Ortese, che, pur denunciando la sofferenza cosmica della città, non può fare a meno di ascoltarne la voce; e persino a Pugliese, per il quale l'acqua non distrugge ma rivela. In tutti questi casi, la città non appare come oggetto di giudizio, ma come soggetto di un pensiero: l'apocalisse non è ciò che si abbatte su Napoli

dall'esterno, ma ciò che Napoli elabora, interpreta, restituisce al mondo come discorso: è come se la città costringesse gli scrittori a oltrepassare il realismo per entrare in una dimensione allegorica o ironica, in cui ogni oggetto e ogni gesto devono essere interpretati, non semplicemente osservati; e lo stesso accade nel cinema e nel teatro, dove lo sguardo documentario non basta mai, ma occorre una prospettiva ulteriore, una profondità che non si limiti a registrare ma che scavi, che riformuli, che ripensi.

Non si tratta di una romanticizzazione della ferita. Napoli non sublima il dolore; non lo trasforma in folklore, non lo adomestica in un'estetica facile. Al contrario, lo espone nella sua crudezza, nella sua nudità, come se fosse proprio questa esposizione a costituire la forma primaria della cura. Questa esibizione della fragilità è intimamente politica: un atto di resistenza contro l'invisibilità del dolore. Ma la sua sopravvivenza, lungi dal proiettare un'avanzata verso la stabilità, appare circolare, intermittente, fatta di continui tentativi di ricominciare e di continui cedimenti, come se vivere fosse una successione di piccoli ritorni, di minime resurrezioni, di istanti precari in cui la vita si reimpone sulla rovina senza sconfiggerla: una forma di sopravvivenza filosofica, quasi ontologica, che afferma la possibilità di essere anche quando l'essere sembra compromesso. Ecco perché Napoli – la *città porosa* di Walter Benjamin – sembra ancora così lontana da ogni modello di modernizzazione lineare: essa non procede, oscilla; non avanza, continua; non evolve, pulsa. E in questa pulsazione, che è insieme vitalità e stanchezza, impulso e rassegnazione, violenza e tenerezza, la città rivela un principio fondamentale: la sopravvivenza non è un premio, ma un'opera. Qualcosa che si fa, e che si rifà, ogni giorno.

È forse questo principio che rende Napoli una figura teorica della fine così potente. Perché la fine, nella nostra cultura, è spesso pensata come un evento unico, drammatico, conclusivo: un'immagine cinematografica, una previsione religiosa, un collasso sistemico. Napoli, invece, ci insegna a pensare la fine come molteplicità: come serie di micro-crolli, come perdita lenta, come erosione, come stanchezza. E soprattutto ci insegna che

la fine non elimina la vita, ma la obbliga a reinventarsi. La città è sempre lì, anche quando sembra impossibile che possa continuare a esserci. È sempre lì, spesso più ferita, spesso più povera, ma anche più capace di raccontare ciò che le è accaduto. In questo racconto – infinito, contraddittorio, eppure sempre coerente con sé stesso – Napoli diventa non soltanto la metafora della fine, ma la metafora della potenzialità. Non cerca un riscatto totale, ma qualcosa di più sottile, fragile, più profondo: la possibilità di trovare un equilibrio tra ciò che crolla e ciò che resta, di fare della rovina una casa, della ferita un linguaggio, della precarietà una forma di intelligenza. Perché, nel suo modo di stare nella fine, ci ricorda che ogni apocalisse è anche una rivelazione, e che ogni rivelazione, se ascoltata davvero, contiene già in sé la forma minima e preziosa di una sopravvivenza.

Bibliografia

- Benjamin, W. e Lacis, A. (2020) [1925], *Napoli porosa*, a cura di E. Cicchini, Libreria Dante & Descartes, Napoli.
- De Filippo, E. (2007), *Teatro*, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Mondadori, Milano.
- Fontana, A. (1971), «La scena», in *Storia d'Italia*, diretta da R. Romano e C. Vivanti, vol. I, *I caratteri originari*, Einaudi, Torino, pp. 794-862.
- Marotta, G. (2021) [1960], *Gli alunni del tempo*, prefazione di G. Fofi, Polidoro, Napoli.
- Montesano, G. (2003), *In questa vita menzognera*, Feltrinelli, Milano.
- Ortese, A. M. (1994) [1953], *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano.
- Pasolini, P. P. (2001). *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano.
- Patroni Griffi, G. (1987), *La morte della bellezza*, Mondadori, Milano.
- Pugliese, N. (2013) [1977], *Malacqua. Quattro giorni di pioggia nella città di Napoli in attesa che si verifichi un accadimento straordinario*, Einaudi, Torino.
- Rea, D. (1951), *Le due Napoli*, in «Paragone», XVIII, pp. 29-41.

- Vecce, C. (2022), *Il Decameron di Pasolini, storia di un sogno*, Carocci, Roma.
- Viviani, R. (2000) [1947], *I dieci comandamenti*, Guida, Napoli.

Filmografia

- De Sica, V. (1961), *Il giudizio universale*.
- Garrone, M. (2007), *Gomorra*.
- Martone, M. (1995), *L'amore molesto*.
- Martone, M. (1992), *Morte di un matematico napoletano*.
- Pasolini, P. P. (1971), *Il Decameron*.
- Rosi, F. (1963), *Le mani sulla città*.
- Rosi, G. (2025), *Sotto le nuvole*.
- Sollima, S. et al. (2014-2021), *Gomorra*.

«Un episodio ancora mancante nelle Metamorfosi di Ovidio». (Dis)umanizzazione del desiderio nella Berlino di Emma Braslavsky

Luca Zenobi*

Introduzione

La riflessione in merito alla rappresentazione letteraria del rapporto tra essere umano e macchina sarà incentrata sul racconto di Emma Braslavsky intitolato *Ich bin dein Mensch* (2019) e sul suo romanzo uscito nello stesso anno *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*¹. Da quest'ultimo è stato tratto anche un *radio play* trasmesso nel 2022, vincitore l'anno successivo di un premio come migliore *science-fiction radio play*. I due testi sono legati tra loro non solo a un livello tematico ma anche dalla presenza di un personaggio del primo racconto che ricompare – in forma diversa e con un altro nome (Tom diventa Goran) – nel romanzo. Di fatto si può considerare quest'ultimo a tutti gli effetti come uno *spin-off* del racconto².

L'amore e il sesso ai tempi dell'IA

Ich bin dein Mensch nasce all'interno di un progetto curato da quattro istituzioni tedesche: l'NDR, il Norddeutscher Rundfunk, emittente radiotelevisiva pubblica dei Länder della

* Università Federico II di Napoli.

¹ Il racconto è attualmente in corso di traduzione a cura di Diana Battisti, che ha già tradotto il romanzo (Braslavsky 2024).

² Cfr. Moser (2020: 147). Si veda lo stesso saggio per un inquadramento del racconto nel contesto del genere fantascientifico *Near Future* e una sua differenziazione dal *Far Future* (*ibidem*).

Germania settentrionale, l'SWR, il Südwestrundfunk, l'emittente radiofonica pubblica del Baden Württemberg e del Rheinland-Pfalz, la casa editrice Suhrkamp, infine il Futurium, il museo di Berlino che si definisce come «Das Haus der Zukünfte»³, declinando significativamente al plurale l'idea di futuro. Il progetto ha preso avvio nel 2017 col titolo *Near future*: l'intento della Suhrkamp era di realizzare un volume con racconti di giovani autori che potessero diventare la base per una trasposizione cinematografica. L'idea si ispira a operazioni di successo recenti come *Black mirror* (2011-2015), la serie ideata e prodotta da Charlie Brooker per Netflix, ma anche a celebri produzioni televisive tedesche degli anni Settanta come *Welt am Draht* (*Il mondo sul filo*) di Rainer Werner Fassbinder (film in due episodi per la TV, 1973) e *Das Blaue Palais* (*Il palazzo blu*) di Rainer Erler (5 film per la TV, 1974-1976). Dal progetto scaturisce nel 2019 un'antologia di racconti intitolata *2029. Geschichten von Morgen* (*2029. Storie di domani*), che anche nel processo di stampa utilizza procedimenti legati al tema della raccolta, affidando la realizzazione della copertina a un generatore casuale in grado di realizzare un colore diverso per ogni volume, che così diventa un pezzo unico. Nella raccolta della Suhrkamp è contenuto *Ich bin dein Mensch. Ein Liebeslied* (*Sono il tuo umano. Una canzone d'amore*), ripubblicato poi nel 2024 come opera singola per la babel tower press, mentre il film omonimo, per la regia di Maria Schrader, è uscito nel 2021⁴.

Ognuno dei tre capitoli di cui si compone il testo ha come

³ «La casa dei futuri». Così nella homepage di questa istituzione: <https://futurium.de/de/ueber-uns> (ultimo accesso 01/12/2025).

⁴ La regista tedesca compare nel romanzo *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten* (*Era pallida la notte, brillavano le luci*), oramai quasi centenaria, durante la cerimonia di conferimento di un premio all'attore Leonhard Fischer, padre del co-protagonista Lennard (Braslavsky 2019b: 189; 2024: 165). Il film non è un vero e proprio adattamento, poiché presenta variazioni estremamente significative rispetto al racconto, a partire dalla professione della protagonista, non più una psicoterapeuta di coppia, bensì un'archeologa. Yanacek (2024: 120, n. 3) giudica il lavoro di Schrader meno efficace rispetto al racconto per quanto riguarda la problematizzazione delle questioni legate al discorso terapeutico, alle pratiche di cura e all'amore.

intestazione un verso tratto dalla celebre canzone di Leonard Cohen, *I'm your Man*⁵, che pure fornisce il titolo all'opera e che, sin da questo elemento paratestuale, conferisce al lavoro una dimensione transmediale, già insita d'altronde nel progetto per cui il racconto è stato scritto. Al riguardo va aggiunto che nel 2022 Braslavsky ha realizzato una installazione ispirata ai temi dei suoi due testi narrativi per la mostra *Unheimlich Fantastisch – E. T. A. Hoffmann 2022*, esposizione incentrata sui legami tra le opere dello scrittore, disegnatore, musicista e giurista romantico e gli sviluppi dell'attuale intelligenza artificiale. Braslavsky per l'occasione ha realizzato un trittico⁶. La prima installazione è chiaramente ispirata al personaggio di Olimpia, la bambola meccanica di *Der Sandmann (L'uomo della sabbia)*: si compone di un bambolotto che muove la testa e sussurra la melodia, anch'essa scritta da Hoffmann, *Der Trank der Unsterblichkeit (Il filtro dell'immortalità)*; la seconda è una mappa in cui sono ricostruite le complessissime interazioni e i legami tra i diversi personaggi – doppi compresi – del romanzo *Die Elixiere des Teufels (Gli Elisir del Diavolo)*; infine la terza simula su un tablet il profilo instagram del dj Joe Kreisler e del gatto Murr, entrambi rielaborazioni di personaggi chiave della narrativa hoffmanniana.

Protagonisti di *Ich bin dein Mensch* sono Alma Felser, una psicoterapeuta – «die berühmteste Paartherapeutin Deutschlands, die letzte, die noch glaubte, dass es echte Liebe nur zwischen Menschen geben kann [...]» (Braslavsky 2019: 26)⁷ – e Tom, lo Humanoid Robot (Hubot) richiesto, modellato e

⁵ Sia il titolo della canzone che quello internazionale del film di Maria Schrader fanno perdere però la peculiarità della parola tedesca «Mensch» che significa sì, uomo, ma nel senso di essere umano, quindi non è *gender-specific* come l'inglese «man» o anche come l'italiano «uomo». Per questo nelle traduzioni dei passi citati si è optato sempre per espressioni del tipo «essere umano» o semplicemente «umano».

⁶ E. Braslavsky: *Liebe, Wahn und Ewigkeit* (Triptychon): <https://ausstellungen.gen.deutsche-digitale-bibliothek.de/unheimlich-fantastisch/#s63>. (ultimo accesso 01/12/2025).

⁷ «La più celebre psicoterapeuta di coppia in Germania, l'ultima a credere ancora che il vero amore può esistere soltanto tra esseri umani» (trad. mia).

acquistato da Alma come figura di suo uomo ideale, dopo la fine della relazione con Julian, un musicista frustrato di scarso successo. La struttura narrativa è costruita su un'alternanza continua tra il racconto al presente, che descrive la quotidianità del rapporto tra Alma e Tom, e delle lunghe analesi – segnalate anche graficamente dal corsivo – che riportano il dialogo con cui la protagonista illustra alla piattaforma Youbotlove le caratteristiche da attribuire a Tom⁸, il suo androide. Questo dialogo avviene significativamente davanti a uno specchio che ha una doppia funzione, visto che opera anche come schermo: Alma, seduta davanti a questo dispositivo con cui interagisce, incarna così al contempo l'archetipo di Narciso e di Prometeo, oltre che alludere alla tradizione popolare delle fiabe dei Grimm. Il nucleo del racconto è il conflitto tra due istanze, l'amore tra esseri umani e l'amore tra esseri umani e macchine: in un'intervista che Alma, personaggio assai mondano e sovraesposto dal punto di vista mediatico, concede al direttore della celebre rivista di moda *GQ*, il suo legame con un umanoide viene taciuto. La psicoterapeuta continua a difendere strenuamente una posizione che, oramai, non è più quella in cui crede davvero, bensì una convinzione che l'opinione pubblica, soprattutto i social le attribuiscono. L'amore verso le macchine è una forma di narcisismo, è pura «Selbstliebe» (*ivi*: 28) afferma Alma, a cui il direttore ribatte sostenendo che l'amore tra esseri umani non è stato altro che un'illusione, destinata a tramontare di fronte alla nuova forma di legame affettivo tra umani e androidi. Attorno a questo conflitto, la trama si sviluppa con una struttura da melodramma piuttosto classica, per certi versi scontata: Laura, la migliore amica di Alma, nonché collega insieme alla quale ha fondato il suo istituto di terapia di coppia, inizia una relazione con Julian, l'ex compagno della protagonista. All'insegna di una

⁸ Come riportato in esergo al racconto dall'autrice (Braslavsky 2019: 19), in lingua ebraica il nome Tom è etimologicamente legato a due basi diverse e può significare sia gemello (nelle due opere di Braslavsky il tema del doppio è pervasivamente presente), sia innocenza, ingenuità (caratteristiche attribuite in entrambi i lavori alle creature artificiali più che agli esseri umani).

civilissima condivisione della nuova situazione sentimentale, i quattro si incontrano presso l'abitazione di Alma, dove Tom deve fingersi un essere umano, secondo le indicazioni ricevute dalla fidanzata deve nascondere la sua vera natura umanoide. Significativa la parte in cui le due amiche si raccontano la nascita dei nuovi rapporti:

«Super, dein Tom. Wo hast du denn kennengelernt?» «Wie nennt man diesen Ort? Schicksal? Zufall? In diesem Sektor etwa.» «So? Das ist wohl der Sektor der scharfen Typen.» Alma blickt sie nur stumm und nickt. «Und? Wie ist es... plötzlich... zu eurer Verbindung gekommen?» Laura scheint ebenfalls nach einer geeigneten Formulierung zu suchen. «Beim Trösten. In dieser Region etwa»⁹ (*ivi*: 40).

Non è chiarissimo né dal contesto, né dallo sviluppo della conversazione, se le due donne, ironicamente, stiano parlando in termini simbolico-metaforici o se in questo passo si alluda invece, vista l'atmosfera distopica del racconto, a una suddivisione della città in regioni e settori – categorie diremmo, se si trattasse di un app o di un sito – frequentati da persone alla ricerca di un rapporto occasionale o di una relazione per consolarsi dopo un amore finito. Il rapporto tra Alma e Tom avrà un esito drammatico: la storia accelera improvvisamente verso la catastrofe quando Alma, stufa delle eccessive cure e delle romanticherie kitsch di Tom, decide di fargli installare in maniera clandestina – il contratto prevede l'arresto per qualsiasi modifica o danneggiamento dell'umanoide, che è dunque legalmente tutelato – un programma che lo trasformi in un maschio alfa, con modi più rudi e una sessualità più marcatamente dominante. In questa sezione del racconto la narrazione in corsivo al passato riporta letteralmente il contratto stipulato seguendo le formule matrimoniali. Alma deve ripetere al microfono ognuna delle frasi rituali che la piattaforma Youbotlove le sottopone, per poi confermar-

⁹ «“Super il tuo Tom, dove l'hai conosciuto?” “Come si chiama quel posto? Destino? Caso? In quel settore credo.” “Davvero? È sicuramente il settore dei tipi sexy.” Alma la osserva soltanto, muta, annuendo: “E... a questo vostro legame... improvviso, come si è arrivati?” Laura sembra a sua volta cercare una formulazione adeguata. “È capitato nei paraggi della Consolazione. In quella regione credo”» (trad. mia).

ne l'accettazione. Si sovrappongono così, con un effetto di contrapposizione, la sigla del patto/contratto di unione con il momento di crisi irreversibile e di rottura dello stesso. Nella sezione conclusiva di *Ich bin dein Mensch* ci sono due momenti dalla forte valenza simbolica. Il primo è una sorta di *coming-out* durante una conferenza che Alma deve tenere di fronte a un pubblico numerosissimo sul tema dell'amore tra esseri umani. La terapeuta ha appena avuto un rapporto estremamente violento, ma del tutto consensuale, con Tom nella sua nuova versione di maschio alfa; si presenta davanti alla platea in uno stato confusionale, piena di segni e ferite sul corpo. Tutti si aspettano da lei un accurato discorso in difesa dell'amore vero tra esseri viventi, ma Alma trasforma la conferenza in una vera e propria performance, una messinscena in cui usa il proprio corpo come una pagina su cui scrive per mostrare al pubblico l'esperienza appena vissuta:

Alma lächelt ins Publikum. Sie schlüpft aus ihren Schuhen und zieht sich vollständig aus. Raunen. «Kann ich einen fetten schwarzen Marker haben...? Danke.» Jemand bringt ihr den Stift. Alma schreibt zwischen die Wunden auf ihre Brust und ihren Bauch: «Alma Felser hatte gerade Sex mit einem Hubot.» Sie dreht sich, zeigt ihre Abschürfungen, Kratzer und Hämatome, wie ein Gewaltopfer posiert sie auf dem Podium, denn sie weiß, hier und jetzt ist ihre letzte Chance, ihre Karriere vor dem Untergang zu retten (*ivi*: 79)¹⁰.

L'unico modo per continuare a mostrarsi come ciò che non è realmente – la strenua sostenitrice dell'amore solo tra esseri umani – è screditare e far apparire i robot umanoidi una fonte di pericolo per l'esistenza umana. La necessità di conformarsi all'immagine pubblica, di non contraddire il “personaggio” di strugge ogni forma di intima coerenza con le proprie, reali esigenze sentimentali. La messa in scena in cui Alma mette apparentemente a nudo la propria persona, usando il proprio corpo

¹⁰ «Alma sorride verso il pubblico, scivola fuori dalle sue scarpe e si spoglia completamente. Mormorii. “Posso avere un pennarello nero grande...? Grazie.” Qualcuno le porta la penna. Alma scrive tra le ferite sul suo petto e sul suo ventre: “Alma Felser ha appena fatto sesso con uno Hubot.” Si volta, mostra le sue escoriazioni, i graffi e gli ematomi, sta in posa sul podio come una vittima di violenza, perché sa che questa è l'ultima chance per salvare la sua carriera dal tracollo» (trad. mia).

come una pagina su cui tatuare una verità che – nella sua forma puramente referenziale – deve essere recepita alla stregua di un monito e non come un’ammissione, mette ancora una volta in rilievo la radicale scissione della protagonista tra il suo ruolo pubblico e il privato. La “conferenza” assume dunque il carattere non di una reale autodenuncia o di una sincera confessione, si trasforma bensì performativamente in un atto di accusa verso le macchine androidi e la loro aggressività fuori controllo.

A questo momento particolarmente efficace dal punto di vista della rappresentazione del nodo tematico alla base dell’opera, segue una seconda situazione, altrettanto pregnante. Il dialogo finale, successivo alla decisione di Alma, subito dopo questa uscita pubblica, di chiudere il suo rapporto con Tom, presenta aspetti che riprendono e sintetizzano sia tematicamente che formalmente il nucleo attorno a cui si sviluppa il racconto:

«Was hab ich falsch gemacht?» «Du bist kein Mensch.» «Doch», sagt er, nimmt Almas Hände und schaut ihr tief in die Augen. «Ich bin ein Mensch.» Sie schüttelt ganz langsam den Kopf. «Nein, bist du nicht, Baby. Du bist eine Maschine.» Sie entzieht sich seinen Händen. Tom schüttelt den Kopf. «Du irrst. Ich bin ein Mensch, nur du bist keiner» (Braslavsky 2019: 84-85)¹¹.

La questione identitaria qui diventa decisiva, perché di fronte alle parole di Tom, che dichiara di amare Alma anche se lei non è uno Humanoid robot, la protagonista non è più capace di distinguere la propria natura, e Braslavsky sottolinea questo aspetto con un riferimento implicito, ma chiaro, all’Amleto shakespeariano (ma anche al romanzo del 1959 di Philip Dick *Time Out of Joint*): «[...] sie weiß nicht einmal mehr, ob sie ihn doch noch liebt oder noch hasst. Sie ist nicht einmal sicher, ob er nicht recht hat, ob er nicht schon Mensch ist und sie Robot, dessen biologisches Betriebssystem *aus dem Ruder läuft*» (*ivi*: 85, cors. mio)¹².

¹¹ «Cosa ho fatto di sbagliato?» “Non sei un essere umano.” “Certo che lo sono!” Tom prende le mani di Alma e la guarda profondamente negli occhi. “Sono un essere umano.” “Non lo sei, baby, sei una macchina.” Alma tira via le mani. Tom scuote la testa. “Ti sbagli. Io sono un essere umano, solo che tu non lo sei”» (trad. mia).

¹² «Alma non sa più nemmeno se lo ami o se lo odi. Non è nemmeno sicura se lui

I due si baciano, ma qualcosa si inceppa nel funzionamento del sistema operativo di Tom e Alma muore soffocata in un abbraccio mortale. Le dinamiche del legame sessuale e amoroso tra donna e macchina sono caratterizzate fin dall'inizio da uno stratagemma narrativo che tende a rovesciare paradossalmente e in maniera nemmeno troppo implicita i ruoli, nel dialogo conclusivo questo procedimento è palese. Ma lo è in realtà sin dall'esordio del racconto: le prime parole di Tom rivolte ad Alma mettono immediatamente in luce la dimensione paradossale insita nell'assegnazione dei ruoli: «Ich mag deine Puppenaugen, weißt du» (*ivi*: 19), afferma Tom, estasiato, citando Nathanael, il protagonista di *Der Sandmann* di E. T. A. Hoffmann¹³. Nella dimensione onirica la problematizzazione dei ruoli e dell'appartenenza alla specie umana o a quella androide diviene ancora più complessa. Subito prima della trasformazione di Tom in maschio alfa, Alma sogna di essere davanti allo specchio, di sollevare un quadrato di pelle nel ventre e osservare un sistema di ingranaggi che animano e fanno funzionare il suo corpo; Tom, sdraiato sul letto la osserva. Il dialogo tra i due amanti nega tramite la parola, grazie anche al parallelismo sintattico dei due periodi, ciò che l'immagine del corpo della protagonista riflessa nello specchio ha appena certificato: «“Du bist mein Mensch, Alma”, sagt er. “Ich bin dein Mensch”, wiederholt sie» (*ivi*: 73)¹⁴. L'utilizzo dell'umanoide come mero strumento per la soddisfazione del proprio narcisismo e dei propri bisogni fisici trasforma paradossalmente l'essere umano in una macchina incapace di comprendere che invece la vera macchina con il tempo ha acquisito capacità di amare in maniera incondizionata, assimilando caratteristiche e sentimenti peculiari dell'essere umano, ha imparato ad accettare e conoscere abitudini ed esigenze dell'altra¹⁵. Il nodo tematico attorno a cui il racconto si sviluppa

abbia ragione, se oramai non sia lui l'essere umano e lei il robot il cui sistema operativo è fuori sesto» (trad. mia).

¹³ «“Mi piacciono i tuoi occhi da bambola, sai”» (trad. mia).

¹⁴ «“Sei il mio umano, Alma”, dice lui. “Sono il tuo umano” ripete lei”» (trad. mia).

¹⁵ Al contrario di quanto scrive Brandt (2019: 14), non è solo la macchina che non

è un'analisi assai articolata di ciò che le intelligenze artificiali possono rappresentare nel contesto della società dell'immediato futuro, con uno sguardo evidentemente non antropocentrico. Tuttavia, appare altrettanto centrale per Braslavsky il rapporto tra identità pubblica e identità privata, in una realtà in cui questa si costruisce sulla base di ciò che il mondo esterno si aspetta da noi. La dinamica e la logica che reggono l'idea di relazione amorosa su cui Alma basa il proprio agire sono fondate sulla necessità di un riconoscimento esterno, di un'approvazione social e sociale dei suoi legami. La rottura con Julian genera dolore soprattutto per ciò che essa determina a livello di immagine pubblica, la prima preoccupazione di Alma è legata all'immagine profilo condivisa sulle pagine personali dei social. Appare grottesca la richiesta, subito dopo che l'uomo le ha comunicato la sua decisione di troncare il rapporto con lei, di poter annunciare sulla pagina personale, senza rimuovere la foto che li ritrae insieme, che hanno trasformato il loro legame in una relazione aperta. La psicoterapeuta di coppia, strenua avversaria della tesi dominante sulla possibilità di amore tra esseri umani e androidi, non può dichiarare pubblicamente il fallimento della sua relazione. Il peso, o l'influsso, del mondo esterno sui legami sentimentali diventa determinante: la condizione di alienazione e di estrema solitudine in una metropoli dai tratti futuristici, ma per la verità non così diversa dalle nostre città del presente, viene individuata come la causa prima della diffusione e del successo degli androidi: «Diese Trennung kam im falschen Augenblick. Überall trennten sich Paare, und die Androiden-Partnerbörsen machten Milliarden-geschäfte» (*ivi*: 26)¹⁶. Un altro elemento, che in *Ich bin dein Mensch* appare solo in maniera fugace, diverrà poi il nucleo attorno al quale ruota il romanzo successivo.

riesce a comprendere fino in fondo le dinamiche del pensiero umano; Braslavsky mostra evidentemente anche il disorientamento di Alma di fronte allo sviluppo del "carattere" e dei "sentimenti" di Tom, una incapacità che la protagonista, tra l'altro, esprime esplicitamente.

¹⁶ «Questa separazione arrivava nel momento sbagliato. Ovunque c'erano coppie che si separavano. E i siti di incontri androidi facevano affari miliardari» (trad. mia).

In un dialogo tra la protagonista e Laura – l'amica e collega di Alma nonché nuova partner di Julian – questa fa cenno a un numero in costante aumento di suicidi causati dalla dipendenza patologica che queste macchine dell'amore generano: «Beziehungsextremisten sind das» (*ivi*: 50)¹⁷.

Berlino androide

La relazione tra la metropoli ipermoderna e il deterioramento graduale ma inesorabile dei rapporti tra esseri umani viene ulteriormente sviluppata e approfondita nel romanzo, in cui, si può dire, Berlino diventa la vera protagonista, sin dall'incipit:

Das Tageslicht kann die dunklen Seiten einer Stadt nicht aufdecken. Denn nur nachts entblößt die Metropole ihre langen Beine, nur dann zuckt ihr Puls in den nervösen Lichtern. Und nur aus der Ferne betrachtet, glüht dieses Spinnentier in der Finsternis, aus der gerade die Nachtbotendrohnen der Deutschen Post angeflogen kamen, um Briefe in ihren Zustellbezirken zu verteilen (Braslavsky 2019b: 9)¹⁸.

Una spaventosa e minacciosa creatura viva, sorvolata da droni, la città si configura come entità metamorfica in cui l'autrice condensa, tra l'altro, diversi riferimenti letterari e culturali (risuona in questo passo, ma poi anche in altri, l'eco della Berlino espressionista nella lirica di Georg Heym ad esempio). L'animizzazione, o più in generale, la personificazione dell'«organismo» metropolitano si ritrova anche nel seguito, nella prefigurazione di un collasso che appare sempre imminente, elemento tipico nelle rappresentazioni della città ipermoderna, ed emerge ad esempio nella descrizione di un «infarktgefährdete Stadtkörper» (*ivi*: 56)¹⁹. La metropoli distopica e futuristica è popolata di creatu-

¹⁷ «Sono estremisti delle relazioni» (trad. mia).

¹⁸ «Il giorno non può portare alla luce i lati oscuri di una città, perché solo di notte la metropoli denuda le sue lunghe gambe, solo allora il suo polso batte tra le luci nervose. E solo contemplata di lontano, questa bestia aracnoide luccica nel buio; da lì sopraggiungono in volo i messaggeri notturni sotto forma di droni delle Poste Tedesche, per distribuire missive nei distretti loro assegnati» (Braslavsky 2024: 7).

¹⁹ Un «corpo urbano a rischio d'infarto» (Braslavsky 2024: 47).

re umanoidi con i tratti di persone morte, con una loro identità dal punto di vista della fisionomia ma completamente svuotate e pronte ad essere formate secondo i desideri degli acquirenti per quanto riguarda il loro carattere. Veri e propri spettri, dunque, vittime di aggressioni e atteggiamenti di natura palesemente razzista da parte degli esseri umani, gli androidi costituiscono una entità al tempo stesso marginalizzata e necessaria nel panorama della metropoli occidentale del futuro più immediato. La Berlino di Braslavsky è, però, anche una città dai tratti estremamente realistici, la sua topografia è perfettamente riconoscibile²⁰. Dominata da due giganti finanziari nel settore della produzione di Hubot – Youbotlove e Personalpartner, entrambi citati anche nel racconto precedente –, non solo è in grado di soddisfare qualsiasi ideale di relazione, ma è riuscita a diventare la «Hauptstadt der neuen Liebe» – come recita lo slogan pubblicitario di Youbotlove –, nella quale la mancanza di un partner può essere imputata esclusivamente a una responsabilità individuale, ed è altresì vista come una colpa che non merita alcuna forma di empatia: «Wer heute noch einsam und todunglücklich herumlieft, war selbst schuld. Niemand brachte dafür mehr Verständnis auf [...]» (*ivi*: 13)²¹. Non esiste più spazio alcuno per la solitudine. Data la natura effimera e superficiale delle mode berlinesi – così le definisce l'istanza narratrice nello stesso passo –, si è creata, però, una generazione di ex, di androidi abbandonati che costituiscono una sorta di paria, di umanoidi di livello ancora inferiore, già usati, di seconda mano, disponibili per chi non ha le possibilità economiche per acquistarne uno nuovo. Il successo dei due colossi finanziari ha radicalmente modificato il panorama urbano, la popolazione nel giro di pochi mesi si è più che raddoppiata, generando l'impressione che a Berlino si sia più vivi che in qualsiasi altro luogo, dato che nessuno cammina più da solo per le strade. L'immagine rea-

²⁰ Per l'edizione italiana del romanzo è stata realizzata una mappa dei quartieri berlinesi in cui sono ambientati i diversi capitoli del romanzo.

²¹ «“Capitale del nuovo amore”»; «Chi ancora se va in giro solo e mortalmente infelice, ha da incolpare sé stesso. Per quello nessuno mostrava più comprensione [...]» (Braslavsky 2024: 10).

le, tuttavia, è quella di una metropoli in cui dominano alienazione e solitudine, afflitta da un numero sempre crescente di suicidi, decuplicati nel giro di pochi anni, talmente numerosi da mettere in difficoltà le autorità locali nella gestione, soprattutto da un punto di vista economico, di questo fenomeno. Nella quasi totalità dei casi non esiste o non è possibile individuare alcun familiare che provveda alla sepoltura; «“Die Stadt frisst ihre Kinder”» (*ivi*: 28)²², la città divora i propri figli, afferma il co-protagonista Lennard, come Saturno nel celebre quadro di Goya. Nel tentativo di risolvere il problema viene istituito un reparto speciale della polizia: il compito degli agenti è rintracciare familiari, conoscenti o amici che possano coprire i costi delle esequie.

Roberta Köhl è la protagonista del romanzo, la prima agente investigativa umanoide testata dalle forze di polizia tedesche, è stata definita una «cyberspace cowgirl» (Moser 2020: 152); ha l'incarico di ricostruire la vita e le relazioni del suicida Lennard Fischer, un istruttore subacqueo, un perdente e un fallito, per far sì che qualcuno possa accollarsi le spese della sua sepoltura. Nel caso l'impresa non venga portata a termine, Roberta è destinata a essere relegata a un compito di natura inferiore, come colf o addirittura come elettrodomestico. Dopo i due capitoli iniziali, intitolati Roberta e Lennard, il romanzo si sviluppa in quattordici giornate, il tempo che l'agente speciale ha a disposizione prima che il cadavere di Lennard venga preso in carico dallo stato. La doppia anima della città – spettrale e vitale, apocalittica e salvifica, oscura e luminosa, affollata e deserta – è sin dall'inizio un carattere distintivo dei luoghi in cui è ambientato il romanzo. Lennard e la sua Hubot di seconda mano Beata, una ex di Pedro Almodovar, a sua volta androide-copia ex di qualcun altro²³, si trovano in un locale di Kreuzberg a bere, bal-

²² *Ivi*: 23.

²³ Un caso praticamente unico all'interno del romanzo di coppia non mista, un'eccezione nel contesto sociale della Berlino di Braslavsky in cui gli androidi sono sempre in coppia con esseri umani che ne garantiscono la sopravvivenza (se privi di un partner umano gli umanoidi vengono riciclati come elettrodomestici o abbandonati in un magazzino).

lare e socializzare con i numerosi avventori del locale: «Von den Speisenden und Tanzenden im Lokal blieb unbemerkt, was sich unterdessen draußen ereignet hatte. Eine junge Frau war vom Dach des Gebäudes gesprungen, ihr schmaler Körper lag verdreht auf dem Gehweg, ihr Kopf hing über den Bordstein. [...] Es war einfach nur ein weiterer Selbstmord. Und nur Versager jammerten. Schließlich herrschten doch goldene Zeiten für Liebe» (*ivi*: 19-20)²⁴.

È il senso di alienazione quello che domina chi vive e attraversa gli spazi urbani di questa Berlino futuristica ma anche contemporanea. Il recupero di una sintonia e di un'armonia con l'ambiente metropolitano può avvenire soltanto in una dimensione alterata: sotto l'effetto di LSD, nelle ultime ore della sua esistenza Lennard, in balia delle sue visioni e della riattivazione di ricordi infantili riportati a galla dalla droga, si inoltra in un bosco avvicinandosi al lago dove, più o meno consapevolmente, terminerà la sua esistenza. L'effetto dell'acido gli consente di ritrovare una forma di simbiosi con la propria città, che torna ad essere «seine gute alte Stadt, diese immergrüne Bitch» (*ivi*: 34)²⁵, una dimensione con la quale può fondersi totalmente fino ad annullare sé stesso.

L'intelligenza artificiale che anima Roberta è definita in modi diversi nel romanzo, spesso paradossali, sempre in contrapposizione con la dimensione umana: «Roberta war unnatürlich, aber nicht künstlich [...] Sie war kein empfindungsloser Synthetischschrott [...] eine Art Wegwerfgottheit, im Einsatz gegen die Auswirkungen menschlicher Unzulänglichkeit. [...] das ungewollte Kind von Gewerkschaften und Jobcentern. Sie war der Verstandesersatz in Zeiten zunehmender menschlicher

²⁴ «Coloro che mangiavano e ballavano nel locale non notarono ciò che nel frattempo era avvenuto fuori. Una ragazza era saltata dal tetto dell'edificio, il suo corpo esile giaceva sghembo sul marciapiede, la testa penzolava sul cordone della pavimentazione. [...] Era solo un altro suicidio. E solo i falliti si lagnavano. In fondo regnavano tempi d'oro per l'amore» (Braslavsky 2024: 16-17). Sulle relazioni amorose tra essere umano e androide nel racconto *Ich bin dein Mensch* si veda Fambrini (2025).

²⁵ «La sua cara vecchia città, quella stronzetta sempreverde» (Braslavsky 2024: 28-29).

Geistes- und Gefühllosigkeit» (*ivi*: 38-39)²⁶. Il romanzo è la narrazione di una lunga, graduale acquisizione da parte di Roberta di una identità, che passa dalla conquista di capacità e competenze proprie degli esseri umani, delle loro modalità di interazione, delle differenze di comportamento tra i sessi, della consapevolezza dei giochi di potere. Ogni aspetto, ogni dimensione di questo processo educativo, di questa vera e propria *Bildung*, sono sempre in strettissima connessione con Berlino. Originariamente asessuata o quanto meno inconsapevole della sua appartenenza al genere femminile, Roberta, nel momento in cui scopre la potenza dell'erotismo e del suo utilizzo come strumento di dominazione²⁷, coglie nel mondo metropolitano che la circonda tutti gli elementi di una sessualità diffusa e pervasiva: «Mit jedem weiteren Schritt schlug Roberta die Koketterie dieser Stadt entgegen. Die Metropole selbst war eine Bitch geworden, ein falsches Püppchen. Vorn die eitlen Schaufenster voller blitzblanker Technologien, voller männlicher General-Power, womit die Abhängigkeit der Männer von der Vulva überspielt und der Anschein erweckt werden sollte, dass sie unter ihrer Kontrolle war» (*ivi*: 59)²⁸. La metropoli, animalizzata nella prima sequenza, qui viene antropomorfizzata, oggettificata e sessualizzata. In questo contesto l'identità di Roberta si costituisce attraverso una metamorfosi continua: il genere sessuale è fluido e si modifica nel corso della vicenda,

²⁶ «Roberta era innaturale ma non artificiale. [...] Non era un ciarpame sintetico senza sentimenti [...], una sorta di divinità usa e getta in missione contro gli effetti dell'inadeguatezza umana; [...] figlia non voluta dei sindacati e dei centri per l'impiego; surrogato dell'intelletto umano in tempi di crescente mancanza di spirito e sensibilità» (Braslavsky 2024: 32-33).

²⁷ Dal punto di vista letterario, nell'ambito della science-fiction, la ginoide protagonista può essere inquadrata come «un'evoluzione sessuata del modello asimoviano» (Fambrini 2024). Sulle relazioni amorose tra essere umano e androide nel racconto *Ich bin dein Mensch* si veda Fambrini (2025).

²⁸ «A ogni passo Roberta cozzava contro la civetteria della città. La metropoli stessa era diventata una *bitch*, una bambolina fasulla. Dinanzi a sé vanesie vetrine piene di immacolate tecnologie, piene di un general-power maschile che doveva alludere all'indipendenza degli uomini dalla vulva e risvegliare la parvenza di poterla controllare» (Braslavsky 2024: 50).

Roberta può essere uomo o donna. Nel finale del romanzo la protagonista acquisisce voce e identità di Lennard, di cui ha ricostruito la parabola esistenziale, rendendo così ancora più ibrida la sua natura dopo aver fatto proprie la personalità e la storia di un essere umano di sesso maschile. Roberta è di fatto un ermafrodito, capace di superare la divisione biologica dei generi sessuali e di sviluppare in una graduale evoluzione la sua natura di androide. E questo la rende paradossalmente libera. La sua metamorfosi si completa nel momento in cui restituisce alla madre il cadavere del figlio Lennard per la sepoltura, trasportandolo «wie eine Braut» (*ivi*: 269)²⁹ verso la casa della donna. È in questo frangente che Ovidio, citato anche in esergo al romanzo, viene esplicitamente chiamato in causa: la storia di Roberta è un episodio delle *Metamorfosi* ancora da scrivere. Non solo la ginoide protagonista ha acquisito l'identità di un essere umano, ma avendo letteralmente 'incorporato' in sé stessa l'intera esperienza di vita di Lennard è stata in grado di trasformare anche lui nel figlio che la madre avrebbe voluto, che avrebbe amato «wie sich selbst» e che «lebte auf einer höheren Ebene für sie weiter» (*ivi*: 268)³⁰. Metamorfosi e potenziamento per raggiungere l'immortalità. La possibilità di continuare ad esistere in un corpo artificiale per realizzare quel desiderio di eternizzazione che anima ogni madre quando mette al mondo un figlio o una figlia: questo è ciò che Roberta – essa stessa copia/doppio di una misteriosa madre ancora viva – riesce a compiere nel suo percorso di formazione.

Proprio in virtù della sua natura ibrida, la protagonista è in grado di osservare da una prospettiva inconsueta il carattere paradossale del rapporto uomo-macchina, e a individuare alla fine della sua complessa e articolata riflessione un preciso elemento a fondamento di tale relazione. Di fronte ai funzionari di polizia a cui deve rendere conto delle indagini svolte, Roberta si rivela in grado di formulare ipotesi sul futuro della collaborazione tra

²⁹ «Come una sposa» (Braslavsky 2024: 236).

³⁰ «Come ella amava sé stessa»; «continuava a vivere per lei ma su di un livello superiore» (Braslavsky 2024: 235-236).

uomini e androidi, ma si scontra con una reazione a dir poco scettica da parte dei suoi superiori:

Die starren Blicken des Tribunals sagten ihr, dass sie erstaunt über diese Einschätzungen waren, aber dass sie sie aus dem Mund eines Roboters nicht wirklich ernst nehmen konnten. Das war ja so, als würde ihnen ihr Kühlschrank die Zukunft vorher sagen. Unsichtbaren, vermeintlich göttlichen Algorithmen würden Menschen ihr Leben anvertrauen, aber wenn sie sich offen zeigten und ihnen mit einem Körper gegenüberstanden, verloren sie den Respekt vor ihnen. Ein Paradoxon, das Roberta noch nicht verstanden hatte (*ivi*: 179)³¹.

La natura ibrida e antropomorfa della protagonista, degli androidi in generale, è l'elemento che scatena la diffidenza da parte degli esseri umani. Nelle considerazioni di Roberta si può leggere evidentemente una rinnovata riflessione su quella categoria dello *Unheimlich* che individua in ciò che è radicalmente diverso da noi una dimensione di familiarità, qualcosa di inconsciamente noto. Inutile dire quanta letteratura – romantica e non – sia scaturita da questo tipo di indagine sulla percezione dell'altro da sé.

Così come nel racconto, anche nel romanzo il rovesciamento dei ruoli tra esseri umani e androidi si delinea come un espediente narrativo ricorrente e, dunque, strutturale. Se Roberta assume gradualmente elementi peculiari della specie da cui è stata creata, nella descrizione del co-protagonista Lennard, frutto della scannerizzazione dei suoi pochissimi averi operata da Roberta durante le indagini, emerge il ritratto di un personaggio inadatto alla vita umana e, per questo, associato a una forma di vita artificiale. I suoi beni, racconta la protagonista, rivelavano una creatura simile a lei, persa in un mondo per il quale l'uomo, probabilmente, non aveva a disposizione programmi adatti, «eine Welt, in der er mit seiner Menschlichkeit und seinen of-

³¹ «Dagli sguardi fissi del tribunale dedusse che quelli erano stupefatti riguardo alle stime enunciate, ma che non riuscivano a prenderle veramente sul serio se uscivano dalla bocca di un robot. Era come se un frigorifero avesse voluto predire loro il futuro. La gente era disposta ad affidare la vita ad algoritmi invisibili, ritenuti divini, ma quando questi si palesavano e stavano di fronte a loro in carne e ossa, perdevano tutto il loro rispetto. Un paradosso che Roberta non aveva ancora ben compreso» (Braslavsky 2024: 155-156).

fen gezeigten Gefühlen eher ein künstliches Wesen darstellte», nel quale la sua natura appariva pura, esattamente come quella «eines Menschen im Wortsinn, eines Humanisten, des am meisten fremd zu scheinenden Wesens auf diesem Planeten» (*ivi*: 161)³². Lennard è talmente umano da apparire estraneo in un contesto in cui la maggior parte degli esseri umani ha perso la propria dimensione di umanità. Braslavsky non si ferma a questa considerazione di natura apocalittica ma arriva a prefigurare un futuro non lontano in cui la condizione raggiunta dalla specie umana assume una valenza quasi utopica. La scrittrice prova a decostruire e riscrivere una diversa storia dell'evoluzione: l'avvento degli androidi non è considerato solo negativamente, come una minaccia o un annuncio della fine della nostra specie. La sequenza narrativa in cui questi aspetti sono tematizzati ha una valenza simbolica fortissima, poiché si sviluppa a partire da alcune considerazioni della protagonista di fronte all'oggetto che, più di ogni altro, sembra aver portato l'essere umano a perdere contatto con la propria anima, all'isolamento e alla solitudine: lo specchio – oggetto tematicamente centrale anche nel racconto – viene declassato da Roberta a «lächerliche optische Täuschung» in quanto generatore «eines *vermeintlichen* Ichs» (*ivi*: 237, cors. mio)³³. Tuttavia, nella prospettiva dell'androide, il processo descritto viene valutato soltanto come un ulteriore passaggio dell'evoluzione in direzione di un superamento della biologia e della vita materiale; gli androidi, dunque, non sarebbero che il risultato logico della trasformazione della vita e, in questo senso, le creature più affini agli esseri umani. Gli aspetti più distruttivi e deteriori del narcisismo vanno letti perciò come uno strumento necessario alla successiva fase evolutiva, che prevede un superamento dell'elemento organico grazie alla totale distruzione della dimensione comunitaria della vita umana.

³² «Un mondo in cui con la sua umanità e i suoi sentimenti mostrati a viso aperto appariva come una creatura artificiale»; «un animo da essere umano in senso letterale, da umanista, dell'essere che appare più estraneo di tutti su questo pianeta» (Braslavsky 2024: 140).

³³ «Ridicola illusione ottica»; «un presunto Io» (Braslavsky 2024: 208).

La letteratura e l'arte del futuro

Una simile proiezione determina una ulteriore riflessione di carattere metaletterario, o, più in generale, sul significato e sulla funzione dell'arte nella vita umana vista in questa prospettiva. Sono diversi i passaggi in cui Braslavsky cita esplicitamente testi classici, riflettendo, anche in maniera ironica o paradossale, sulla funzione dei capolavori di Ovidio, Shakespeare, Goethe, Joyce, Sartre, Heiner Müller nella società futura, ma anche sulle differenze rispetto al passato; l'umanista a cui viene associato il co-protagonista, una figura di riferimento da un punto di vista culturale fino al Novecento, diviene attraverso questo parallelo un perdente emarginato nella società contemporanea. Per ragioni di spazio, limito le mie considerazioni a un passaggio nel finale del romanzo, che ritengo esemplare per l'indagine su questo tema. Di fronte a uno dei tipici vernissage berlinesi nella zona di Kreuzberg, Roberta/Lennard (nella parte conclusiva del romanzo, come detto, le identità dell'androide protagonista e quella umana del co-protagonista si fondono, e Roberta diventa Lennard) si interroga su ciò che vede:

[...] diese Gemälde waren auch keine Kunst, denn man spürte den Macher nicht. Nur das Machen war die Kunst, und das hier nur ihr Abfall. Die Menschen sahen sich den Müll an, der beim Machen anfiel und eigentlich sofort wieder verschwinden müsste. Erst als Roberta Lennards Bilder nachgemalt hatte, hatte sie sie verstanden, seine Handschrift, den Entstehungsprozess, die Gefühle, die Anstrengung, den ganzen *Quellcode* ihrer Herstellung. [...] Das Rechnen und Kalkulieren, das Komponieren und Arrangieren war die universelle Kunst, die blieb, das Produkt, die Materie musste wieder zurück in den Kreislauf und sich zersetzen, nur der Algorithmus blieb für immer. [...] Ein Mensch war begrenzt, er konnte da nicht verstehen, weil er in Optics gefangen war (*ivi*: 263-264, cors. mio)³⁴.

³⁴ «[...] quei quadri lì non erano vera arte, perché non si percepiva che dietro ci fosse un creatore. L'arte consisteva solo nel creare, e quella lì era solo la spazzatura dell'arte. Solo quando Roberta aveva ricopiato i dipinti di Lennard, li aveva compresi, la sua grafia, il processo creativo, i sentimenti, lo sforzo, tutto il codice sorgente della loro produzione. [...] Contare e calcolare, comporre e arrangiare erano l'arte universale che alla fine restava, il prodotto, la materia alla fine dovevano essere rimessi in circolo

Al di là dell'idea di arte come processo tecnologico o artigianale, in una declinazione tutt'altro che lesiva e svilente delle pratiche artistiche, mi interessa brevemente sottolineare il doppio significato del termine «Optics», che in tedesco sta a designare sia una prospettiva, un punto di vista, sia una dimensione visuale, un fenomeno percepibile esclusivamente attraverso il cervello e l'occhio. In questo senso, l'essere umano, pur capace di produrre arte non è in grado, per questi evidenti limiti di natura fisiologica, di comprenderla e giudicarla. La macchina, in una prospettiva simile, rivela la propria superiorità rispetto agli esseri umani in quanto libera sia da eventuali pregiudizi o valutazioni precostituite – il tema del *Kitsch* e delle modalità con cui pervade la comunicazione tra esseri umani è centrale nel romanzo³⁵ –, sia da una gerarchia di organi e sensi che ne determinano le percezioni.

Il progetto transmediale di Emma Braslavsky, iscritto nel genere science-fiction ma ibridato con altri generi – *Stadroman*, *Familienroman*, *Liebesroman*, *Bildungsroman*, romanzo distopico ma anche utopico – riflette sul rapporto essere umano-macchina relativizzando o rovesciando stereotipi e gerarchie, dicotomie e dualismi in diversi ambiti: quello del gender, dei rapporti di potere, degli stadi evolutivi, della sessualità. Attraverso un romanzo di genere che si incentra sulla visione di un futuro vicino, in una metropoli ricca di richiami letterari e culturali, grazie a una riflessione che ruota attorno a figure del mito e ad alcuni oggetti topici – lo specchio soprattutto –, la scrittura di Braslavsky apre una serie di questioni fondamentali oltre che sui temi menzionati, sul senso più profondo dell'arte e della letteratura da una prospettiva non antropocentrica, mostrando altresì come la riflessione sulla *conditio humana* non sia necessariamente finalizzata a una risposta ontologica. La critica femminista e *posthuman* ha trovato nella narrativa di Braslavsky materiali ideali cui applicare le categorie analitiche non solo della

e decomorsi, soltanto l'algoritmo restava per sempre. [...] Un umano era limitato, non poteva capire, perché era prigioniero del punto di vista» (Braslavsky 2024: 231-232).

³⁵ Cfr. a questo proposito Moser (2020).

stessa critica femminista, per esempio di Rosi Braidotti o Donna Haraway, ma anche della sociologia delle emozioni, della cultura e del capitalismo di Eva Illouz. In questo modo, Braslavsky contribuisce alla creazione di una tradizione alternativa nel campo della science-fiction che, secondo le riflessioni di Joanna Russ, aumenta la probabilità che la letteratura fantascientifica di autrici donne e non binarie diventi più visibile e al centro delle pratiche di canonizzazione (Moser 2020: 161-162).

Più in generale, scrivere storie ponendosi nella prospettiva di un'epoca che non «può fare esperienza del *Faust* così com'era concepito a suo tempo», significa per Braslavsky interrogarsi sul senso ultimo della letteratura nell'epoca contemporanea. In un mondo in cui l'anima non risiede nei liquidi corporei vitali, non è più un'unità inscindibile con il sangue, e dunque leggere una storia o assistere alla sua rappresentazione non si configura come un'esperienza totalizzante dove ritrovare la sostanza prima della nostra esistenza spirituale e corporea, il punto fondamentale è dove scavare per accedere a «rielaborazioni», «scambi», «produzioni di senso» (Braslavsky 2024: 108)³⁶. In sintesi, se la letteratura non è più “inscritta” nella nostra carne, allora bisogna chiedersi sia come far emergere oggi, e per il futuro, la materia prima che la costituisce, dove attingere, sia come riuscire a comunicare tale materia in modo da poter rivivere quel genere di esperienza. Il romanzo di Braslavsky non fornisce una risposta – o ne fornisce una parziale nel decostruire quel pregiudizio sulla dimensione apocalittica del non umano – ma trova il suo senso più vitale, almeno per noi eredi probabilmente ultimi dell'umanesimo, nell'urgenza di queste domande.

³⁶ «[...] konnte den “Faust” nicht mehr so erleben, wie er einmal gemeint gewesen war»; «Hier wurde nichts mehr verbreitet und ausgetauscht, kein Sinn mehr produziert [...]» (Braslavsky 2019b: 124).

Bibliografia

- Brandt, S. (2019), *Wenn di Zeit reif ist*, in Brandt, S., Granderath, C., Hattendorf, M., (a cura di), 2029. *Geschichten von Morgen*, Suhrkamp, Berlin, pp. 11-15.
- Braslavsky, E. (2019a), *Ich bin dein Mensch*, in 2029. *Geschichten von Morgen*, pp. 19-86.
- Braslavsky, E. (2019b), *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*, Suhrkamp, Berlin; trad. it. di D. Battisti (2024), *Era pallida la notte brillavano le luci*, La conchiglia di Santiago, San Miniato (Pisa).
- Fambrini, A. (2024), *Emma Braslavsky / Erotismo androide*, in «Pulp Magazine»: <https://www.pulplibri.it/emma-braslavsky-erotismo-androide/>. (ultimo accesso 04/12/2025).
- Fambrini, A. (2025), *I'm your man. Man? Bisogno e non bisogno d'amore in epoca di intelligenze e creature artificiali*, in «Un'ambigua utopia» 15, pp. 58-61.
- Moser, N. (2020), *Kitsch oder Kanon? Zur reflexiven Funktion weiblicher Skripte in Emma Braslavskys Zukunftstexten*, in «literatur für leser:innen» XLIII, 2, pp. 147-162.
- Yanacek, H. (2023), *Love in the Time of Hubots. Imagining Posthuman Care and Intimacy in Emma Braslavsky's "Ich bin dein Mensch: Ein Liebeslied"* (2019), in «Feminist German Studies», XXXIX, 2, pp. 98-124.

Lingua ma(d)re. Estetica ecoqueer e fluidità intergenerazionale in *Blutbuch* di Kim de l'Horizon

*Claudia Cerulo**

Il soggetto contemporaneo e la disforia epistemica

L'orizzonte filosofico contemporaneo è attraversato da una percezione crescente dell'immanenza della fine, fenomeno che forza il soggetto a un'umiltà ontologica che lo costituisce come "iposogetto" (Morton 2021), costretto a riconoscere la propria implicazione involontaria in sistemi che sfuggono al suo controllo. Tale condizione si manifesta come *dysphoria mundi*: un malessere di natura insieme epistemica e politica, una frattura che eccede i confini del sé e coinvolge le categorie stesse attraverso cui si è storicamente costruita la comprensione del mondo, prime tra tutte le configurazioni dello spazio e del tempo, percepite come "out of joint" (cfr. Preciado 2022: 99-101). Come afferma Preciado:

Dicono: il presente è diventato strano. Il passato è sotto accusa. Il futuro è incerto. Ma di quale presente parlano? A chi appartiene il "loro" passato? Per chi tenevano in serbo questo futuro? L'ordine di tutti i valori vacilla [...] Niente è più semplice, né l'aria che respiri, né il tempo che scorre, né la terra che calpesti, né il nome che porti (2022: 37).

La disforia descritta da Preciado risuona con quello che Carla Benedetti definisce il «crollo dell'illusione della posterità» (Benedetti 2021: 43), carattere distintivo dell'esperienza contemporanea della fine che la differenzia da tutte le fini del mondo immaginate nei secoli precedenti. Il crollo di questa illusione genera una condizione esistenziale radicalmente nuo-

* Universitas Mercatorum.

va: «ciò che vacilla in noi uomini di oggi [...] non è tanto l'idea dell'eternità della specie umana, ma la convinzione di avere dei posteri, presupposto irriflesso di ogni nostro agire: la certezza che ci sarà qualcun altro dopo di noi» (*ivi*: 42-43). Come nota Tim Ingold nel suo saggio *Il futuro alle spalle ripensare alle generazioni* (2024), davanti alla minaccia del non avere posteri, il rapporto con la temporalità richiede una riconfigurazione radicale: non un futuro che si apre davanti a noi, ma un futuro che ci sta alle spalle, che ereditiamo e dal quale veniamo plasmati in un processo di continua ontogenesi. Questa riconfigurazione temporale trova riscontro nelle riflessioni relative alle “queer temporalities” (cfr. Dinshaw et al., 2007), da cui emerge come le soggettività queer abbiano storicamente abitato temporalità alternative, rifiutando la linearità riproduttiva eteronormativa. La queerness si oppone al “reproductive futurism” (cfr. Edelman 2004) – l'ideologia che organizza la società attorno alla figura del bambino come simbolo del futuro – abitando invece un rifiuto della temporalità teleologica e progressiva. In dialogo critico con questa prospettiva, José Esteban Muñoz (2009) propone una “queer futurity” che, pur rifiutando la riproduzione biologica come orizzonte normativo, si orienta verso un futuro utopico inteso come potenzialità trasformativa, un “not-yet-here” che connette passato e futuro attraverso la memoria e il desiderio. Sottraendosi alla logica della crescita, della riproduzione e della morte come tappe progressive di un percorso pre-stabilito, la temporalità queer apre a forme di esistenza che privilegiano la non-linearità e la non-riproduttività; se vivere è un continuo processo, ogni entità – personale o collettiva – non è mai data dall'inizio ma si realizza nell'*entanglement* (cfr. Barad 2007), nella relazionalità con l'umano e il non umano. L'idea di “futuro” quindi – che ha tradizionalmente fornito orientamento e significato all'azione umana – infesta il presente come lo spettro di una promessa mancata (cfr. Fisher 2014) mettendo in discussione la postura del soggetto rispetto a ciò che lo circonda e coinvolgendo non solo le strutture del pensiero ma anche le modalità attraverso le quali sono concepite l'*agency* e le possibili

lità di trasformazione sociale. La *dysphoria mundi*, se dislocata e risignificata, ovvero: «intesa come resistenza alla normalizzazione e come dolore sensibile o estetico» (Preciado 2022: 49), manifesta il suo potere trasformativo facendosi punto di partenza per ripensare delle forme della soggettività «che annunciano un nuovo orizzonte di senso [...] dal quale poter pensare la transizione planetaria» (*ivi*: 20). Come afferma Benedetti: «non si può trovare una soluzione alla crisi ambientale antropica se non si esce da quei paradigmi di pensiero che hanno permesso o addirittura creato il problema, molti dei quali sono profondamente radicati nella modernità occidentale» (2021: 12). Il soggetto filosofico cartesiano, che si costituisce in un orizzonte fortemente antropocentrico caratterizzato da autosufficienza ontologica e costruito su un'opposizione netta tra interiorità ed exteriorità, si rivela inadeguato a coesistere con la complessità del presente, richiedendo nuovi strumenti teorici per indagare la soggettività e la sua irriducibile implicazione nel mondo:

Bisogna intendere la *dysphoria mundi* [...] come effetto di uno sfasamento, di una frattura, di uno scarto tra due modelli epistemologici. Tra l'ordine petrosessoraziale ereditato dalla modernità occidentale e un nuovo ordine ancora balbettante, che prende corpo attraverso atti di critica e di disobbedienza politica. Bisogna vedere nella *dysphoria mundi* una condizione somatopolitica generale, la sofferenza prodotta dalla gestione necropolitica della soggettività, sofferenza che tuttavia è al tempo stesso un indice della potenza (non del potere) dei corpi viventi del pianeta (e del pianeta stesso in quanto corpo vivente) di sottrarsi alla genealogia capitalista, patriarcale e coloniale grazie a pratiche di insubordinazione, di dissidenza e di disidentificazione (Preciado 2022: 25).

Secondo Paul B. Preciado è quindi necessario spostare l'attenzione su forme di vita e di narrazione che annuncino un «ordine politico-visivo alternativo» (*ivi*: 20), sostituendo le discipline normative moderne – psicologia, psichiatria, farmacologia – con pratiche sperimentali collettive capaci di trattare il dolore epistemico con «la poetica inseparata, il pensiero incarnato» (Benedetti, 2021: 18); come l'arte, l'attivismo e la filosofia. Risulta sempre più chiaro che la trasformazione del soggetto trovi

una corrispondenza necessaria nelle forme narrative attraverso cui l'esperienza viene articolata: la letteratura contemporanea si confronta con l'urgenza di ripensare le proprie strutture, in particolare la centralità del soggetto individuale. Come nota Elvia Wilk: «le storie di persone sono una delle migliori tecnologie che abbiamo per capire cosa significhi essere una persona. Ma cosa significhi essere una persona in un'epoca di drastico declino ecosistemico, di estinzione planetaria, sta cambiando» (2023: 17). La crisi del personaggio letterario riflette la più ampia crisi del soggetto cartesiano. Come il soggetto disforico rifiuta le categorie binarie per identificarsi, così il personaggio letterario non può più essere concepito come un'entità monadica isolata, ma come un corpo ecosistemico:

essere vivi in questo secolo significa possedere sia un corpo individuale in cui si esiste, si mangia, si dorme e si svolge la propria vita quotidiana, sia un secondo corpo – quello che potremmo chiamare “corpo ecosistemico” – che ha un impatto sui Paesi stranieri e sulle balene, costantemente coinvolto e influenzato da ecologie che vanno al di là dell'individuale (Hildyard, cit. in Wilk, 2023: 27).

Riconoscere di avere un corpo ecosistemico significa sperimentare un costante passaggio tra l'io e il mondo, una condizione «che può essere illuminante ma anche provocare un senso di orrore» facendo scaturire la domanda: «dove inizia e dove finisce l'io?» (ivi: 27). L'interrogazione sulla permeabilità dei confini del sé mobilita una serie di definizioni sorte nell'ambito dei nuovi materialismi femministi che evidenziano l'intrinseca *trans-corporeità* (Alaimo 2010) del soggetto costitutivamente intrecciato con la propria realtà materiale e discorsiva (Iovino e Opperman 2014). Il materialismo ecocritico si propone di superare le tradizionali dicotomie natura-cultura/corpo-mente dimostrando come forme diverse di materia – corpi, elementi, spazi, sostanze organiche e inorganiche – interagiscano con l'esperienza umana per produrre reti discorsive in cui la materia stessa si configura come “leggibile”. Questo approccio rifiuta la presunta distinzione ontologica tra mondo umano e più-che-umano attraverso pratiche materiali-discorsive che esplorano

«la materia come testo, come sito di narratività, una materia che racconta storie, un palinsesto corporeo in cui le storie sono inscritte» (*ivi*: 467-468, trad. mia). Questo approccio concettualizza il mondo materiale come entità intrinsecamente espressiva, dotata di una propria capacità significativa che attraversa ed eccede la dimensione puramente linguistica: «così come il corpo che parla utilizza il linguaggio per smontare la fallacia di una posizione politica femminile o maschile, allo stesso modo il detto e la forma in cui lo si esprime cercano di sottrarsi a ogni genere letterario e saggistico predefinito» (Preciado 2022: 28). La convergenza tra queste prospettive teoriche configura la soggettività come “somateca”, il corpo vivente come «luogo dell’azione politica e del pensiero filosofico» (*ivi*: 61), che riconosce la propria vulnerabilità costitutiva non come debolezza, ma come condizione ontologica produttiva: «la domanda non è più chi siamo, ma in che cosa ci trasformeremo» (*ivi*: 38). La trasformazione avviene in un *mesh* (Morton 2010), un sistema aperto di relazioni in cui i confini tra organismo e ambiente, tra vivente e non vivente, tra organico e inorganico si dissolvono. Per esprimere tale complessità è necessaria «una forma testuale queer che sappia accogliere aperture, dissonanze e risonanze, e che rispecchi la struttura porosa e interconnessa della realtà che descrive» (Alì e Grasso 2025: 80).

Memoria corporea e estetica ecoqueer in *Blutbuch*

All’interno di questo discorso si inserisce *Blutbuch* di Kim de l’Horizon, opera che si colloca esplicitamente all’intersezione tra teoria queer e ecocritica. Il romanzo, vincitore del Deutscher Buchpreis e dello Schweizer Buchpreis nel 2022, ha ricevuto particolare attenzione non solo per le tematiche e lo stile di scrittura, ma anche per la sua capacità di riuscire a esprimere attraverso una pratica materiale-discorsiva una prospettiva biopolitica del corpo come entità vivente e desiderante che rifiuta il concetto di “confine” e che «provokes thought about

the legitimacy of distinctions between narratives and identities and, in doing so, proposes metaphorical connections between the embodied narrative and the body itself» (Sathi 2024: 1627). Narrazione ibrida che si muove tra “autotheory” e “embodied narrative”, *Blutbuch* intreccia la scrittura del sé a una serie di rimandi al discorso teorico ecocritico e queer con lo scopo di «intervene in the hegemonic discourse as well as in the social reality» (Bremerich, 2024: 45) utilizzando il testo come metafora del corpo dando risalto a una percezione che procede da «corporeal impressions before mental cognition, and physical sensation before language» (Sathi, 2024: 1624). In questo senso *Blutbuch* è un esempio paradigmatico di estetica “ecoqueer”, che si caratterizza per «la riconquista dell’agency da parte del soggetto oppresso, la delegittimazione del paradigma riproducentico e la critica radicale dei corpi eteronormati» (Alì e Grasso 2025: 88). La dimensione politica della scrittura emerge con chiarezza nelle parole di de l’Horizon: «L’autofiction è intrinsecamente queer, perché noi queers scriviamo in un mondo in cui in realtà non esistiamo ancora» (de l’Horizon in Hochgesand 2022, n.p, trad. mia). Le soggettività marginalizzate sono state sempre escluse, soprattutto dal linguaggio: «Proprio nel linguaggio, nel discorso e nelle nostre storie noi esistiamo solo raramente o in forma codificata. Ecco perché l’autofiction è così importante per noi: perché scriviamo da luoghi in cui siamo assenti dal linguaggio. Dove il linguaggio non ha ancora un’idea di sé e tace» (*ibidem*). Questa riflessione mette in luce come le scritture del sé ibride e costitutivamente smarginate non siano semplicemente scelte stilistiche ma necessità politiche volte a dimostrare che l’identità si configuri come un processo che avviene sia all’interno che *attraverso* la rappresentazione e che trovi la sua forma estetica in uno spazio posizionato che si caratterizza per la pluralizzazione delle istanze narrative e per la sperimentazione formale. Cresciuto «at the end of the 20th century, in the short period of the end of history, with the belief (and expectation) that we could become everything», de l’Horizon testimonia il crollo di quell’orizzonte neoliberista in cui l’obiettivo era “farcela” co-

me individuo: «the end of history has ended, war and violence never really left, only left the self-image of the West». In questo contesto, la scrittura emerge prima di tutto come debito genealogico: «I wanted to write about you, Grandma, because your life is inside of me. And it will die when I die. I am your end. But I won't let you die». La scrittura è «textile magic: weaving presence from absence» (*ibidem*). De l'Horizon riflette su come in tutte le diverse culture le prime forme di scrittura siano inventate per registrare i debiti e per questo, afferma, letteratura e colpa sono indivisibilmente interconnesse. Tuttavia, le forme di scrittura che interessano de l'Horizon sono disobbedienti, non vogliono essere ciò che devono essere, ma piuttosto «undermine their primary intention, projects that want to get free of their debts, writing that searches exit doors out of writing» (de l'Horizon 2023: 269-270). Queste parole incarnano perfettamente la crisi della posterità e la trasformazione della soggettività discussa finora; l'autorə, soggettività marginalizzata, si posiziona come testimone di una frattura generazionale e si fa carico del passato non per perpetuarlo, ma per trasformarlo attraverso una scrittura che dissolve i confini tra individuale e collettivo:

Me ne sto ai margini del vostro campo da gioco ipersovvenzionato e cerco in qualche modo di restare a galla. Lavoro per corrispondere alle aspettative minime della società. E per il resto accompagno questa follia, accompagno noi, scrivendo, gridando, accompagno tutto questo scivolando, sul fondo degli oceani di microplastiche e microaggressioni, allungo i miei tentacoli d'inchiostro, e con le mie ventose aspiro tutti i rottami, senza volerlo, sono testimone di questo tempo, di questo corpo (*ivi*: 122).

Nella poetica di de l'Horizon la parola è materia, non rappresenta il reale, ma ne è parte, lo plasma e ne è plasmata. Riflettendo sulla propria pratica di scrittura, l'autorə si chiede:

Che cosa succede se anche le bocche ammutolite per tanto tempo hanno qualcosa da dire nella lingua? Che cosa succede se le lingue hanno delle proprie agencies, i suoni stessi, ma anche i temi su cui si scrive – o ancor più: CON cui si scrive? Che aspetto hanno i testi se al centro non c'è un artefice umano che goetheggia il mondo nelle formine con un talento eccelso? Che aspetto hanno i testi se anch'io sono parte del mondo

come i testi stessi, se non ho un punto al di fuori del testo e del mondo, dal quale possa illuminarli, dominando tutto? Io non credo agli esseri umani come agenti sovrani. Credo che tutte le materie abbiano una loro efficacia, che anche le storie e i temi e le materie, proprio come le lingue e i mezzi di comunicazione, abbiano una loro parolina da dire. Che si plasmino da sé. Credo che tutto quello che guardiamo ricambi il nostro sguardo, e lo sguardo dell'altro fa con noi almeno quanto noi facciamo con lui. Credo che la magia sia questa: l'efficacia di tutte le cose. E io credo in questa magia (*ivi*: 150-151).

Questa concezione di una materia dotata di efficacia propria, di lingue e storie che si plasmano da sé, configura la narrazione come luogo rizomatico in cui identità e forme si ridefiniscono vicendevolmente: «l'io di *Blutbuch* nasce già spezzato, impastato di terra e acqua, modellato nel corso del romanzo da forze che lo trascendono e lo plasmano. Non un'identità fissa, dunque, ma una materia fangosa viva che prende forma solo nel suo stesso movimento» (Baruffa e Macioci, 2025: 32). Contrariamente ai modelli novecenteschi di racconto retrospettivo, la voce autobiografica si fa «programmaticamente porosa» (*ivi*: 25) muovendosi nella doppia dimensione del passato e del presente, della radicazione e della fluidità rievocate dall'epigrafe woolfiana "I am rooted, but I flow". È proprio da questa citazione di Virginia Woolf che procedo nel leggere il testo, al fine di far emergere la soggettività non come monadica ma come pulsante collettività di "corpi eloquenti" (cfr. Iovino e Opperman, 2024). Questi corpi «amplificano il loro potere di attività formando alleanze con altri corpi» umani e non umani (Bennett, 2010: X), formando «coreografie di divenire» (Coole e Frost, 2010: 10) attraverso immagini performative di «prossimità empatica e intensa interconnessione» (*ibidem*) come forme di esperienza e di conoscenza che contribuiscono all'elaborazione di soggettività alternative non dualistiche. Si tratta di «territori intrecciati [...] del naturale e del culturale, del biologico e del testuale» (Alaimo 2010: 3). Questo movimento trova espressione teorica nella concettualizzazione che de l'Horizon propone di "écriture fluide":

Contrariamente alla letteratura intrisa di sociologia, come viene scritta in Francia dalla macchina da scrivere Ernaux-Eribon-Louis-Bourdieu, le *écritures fluides* enfatizzano la FINZIONE nell'autofiction. I modi di scrivere fluidi sono sì nutriti anche dalle esperienze situate di determinati individui, ma filtrano attraverso le membrane che tengono insieme e separano questi cosiddetti IO, gracidano nel cosmico gorgoglio e balbettio che non fissa ma ammorbidisce, sì baby, le *écritures fluides* [...] non sono modi di scrivere femminili, ma sono effeminati, sono attribuiti al non-maschile, hanno radici nel femminismo, ma non si lasciano arginare da questioni di genere o confini di specie, bensì si preoccupano dei corpi di cui il centro non si preoccupa, aprono l'essere-così dei nostri corpi, della nostra corporalità/corporealtà (*corporeality*), arrivano a una corp-onestà (*Körperlichkeit*): il riconoscimento che siamo tutti sulla stessa barca. Ma che il NOI non è solo umano e non ha mai le stesse possibilità. Ogni parola delle *écritures fluides* sussurra: «I am rooted, but I flow» (de l'Horizon, 2022, n.p., trad. mia).

Torna qui il debito woolfiano già presente nell'epigrafe di *Blutbuch*, che non è semplice citazione ma principio compositivo; nella poetica autoriale la fluidità e la radicazione non sono termini posti in contrapposizione, ma convergono nel delineare «delle strade dentro di me, nella memoria corporea» (de l'Horizon, 2023: 42), tracciando confini permeabili tra ciò che il soggetto contiene e ciò in cui è contenuto. Soggettività non binary, Kim de l'Horizon nella sua rievocazione memoriale ripercorre prima di tutto le sensazioni corporee dell'infanzia, e già le prime descrizioni rievocano sensazioni disforiche: non solo come disagio rispetto al genere assegnato alla nascita, ma come condizione più ampia di estraniamento dal proprio corpo e dall'ambiente normativo che lo disciplina. Questa disforia estesa in senso ecosistemico si manifesta attraverso una dissociazione costitutiva tra il sé che ricorda e il corpo bambino che viene ricordato, segnalando quella frattura tra esperienza vissuta e categorizzazioni imposte che caratterizza tanto la disforia di genere quanto la crisi della soggettività contemporanea. La scelta di narrare l'infanzia in terza persona – riferendosi sempre alla forma neutra “das Kind” – marca narrativamente la dissociazione e la non congruenza tra soggetto esperiente e narrante: «Quasi non mi ricordo di me bambino. O forse intendo: quasi non mi

ricordo del corpo del bambino. All'epoca di cui scrivo non ho ancora un corpo» (*ivi*: 25-26). Prima che l'Altro vi iscriva una connotazione di genere, il bambino esiste come pura percezione: «Più che di essere un corpo ricordo di essere una percezione, una finezza tra i ventri incombenti, tra le gambe degli adulti [...]. Io non c'ero; c'era la mia corsa, ma non le gambe; c'era il vento che si percepisce correndo, ma nessun volto e nessun collo che quel vento lo possano sentire». Questa condizione di permeabilità radicale colloca il bambino in uno stato di transcorporeità: «Ciò che circondava il bambino non era mai al di fuori di lui, non aveva pelle; il mondo entrava e usciva da lui» (*ivi*: 30). L'infanzia è descritta attraverso immagini di dissoluzione e metamorfosi:

sembra una lepre morta sul ciglio di un campo, che a poco a poco viene decomposta da formiche, mosche, batteri e funghi. La sensazione di cose che scompaiono, anche se non è affatto una sparizione, piuttosto una trasformazione, un tradursi di corpi in altri corpi, da lepre in verme, in mosca, in mondo, del presente in un passato-che-non-se-ne-va, di storie in silenzi, di Grossmeer in me (*ivi*: 45).

La riflessione sui ricordi d'infanzia decostruisce le convenzioni autobiografiche tradizionali attraverso un'enumerazione quasi impersonale degli apprendimenti normativi che segnano l'ingresso nel linguaggio e, in concomitanza, nel binarismo: «Imparare a contare da uno a venti. Ringraziare, sempre, di continuo, e chiedere scusa. Rispondere con gentilezza alle domande: 'Quanti anni hai?'. E: 'Sei un bimbo o una bimba?'" (*ivi*: 30). L'attribuzione di genere emerge come violenza linguistica: «nella «lingua ma(d)re» – dove *Meer* significa sia madre che mare – le donne venivano oggettivate attraverso l'articolo neutro delle cose inanimate: *das Mami*, *das Mueti*, *das Grossmami* [...]. E anche i bambini erano oggetti, dolci e minuscoli come cucchiaini da caffè: *das Mineli*, *das Hänneli*, *das Hansli*. Mi ricordo che questa trasformazione in una cosa mi faceva arrabbiare» (*ivi*: 19). L'ingresso nell'età adulta si inaugura con il riconoscimento del trauma genealogico che attraversa il corpo come archivio: «Se c'è una sensazione della mia infanzia che conosco ancora perfettamente è la sensazione

che il mio corpo non mi appartenga [...]. Sono sempre stato un mobile, una vecchia credenza destinata ad accogliere gli scarti» (*ivi*: 49). Se l'immobilità del mobile-contenitore richiama la stasi, l'oggettivazione e la perpetrazione intergenerazionale di traumi non elaborati, è proprio nel fluire di una lingua ma(d)re – materna e viscosa – che de l'Horizon individua la possibilità di spezzare questa catena. Come l'acqua si sottrae alla presa, attraversa i confini, trasforma ciò che tocca senza mai fissarsi in una forma definitiva, così la scrittura di de l'Horizon si muove tra le lingue, i generi e le generazioni, riconfigurando la memoria come flusso dinamico ontogenetico: «Io non ho ancora trovato una mia compattezza. Sono un banco di sabbia, mi fingo un'isola. Le maree mi consumano, la risacca mi trascina via, mi dissolve» (*ivi*: 41). L'immagine del banco di sabbia – formazione geologica instabile, continuamente rimodellata dalle correnti – esprime l'identità come processo mai completo, costantemente eroso e riformato. Il corpo non si costituisce come entità separata dall'ambiente ma come estensione fluida che include ciò che convenzionalmente viene considerato esterno: «Il mio corpo, questo resto, un'antichità trasformata, materia, che è già stata innumerevoli altre forme: pietre, terra, piante, aria, batteri, funghi» (*ivi*: 31).

L'Io tra fluidità e radicazione

Nel corso della narrazione emergono con frequenza metafore relative all'immaginario acquatico, come evidenzia la scelta di traduzione del titolo in italiano *Perché sono da sempre un corso d'acqua*, che, riprendendo una citazione diretta dal testo, sottolinea la centralità di questa dimensione nel tessuto narrativo. Nell'ambito teorico dell'idrofemminismo, osservano Giorgio Busi Rizzi e Lorenzo Di Paola, l'acqua emerge al contempo simultaneamente come vettore diegetico e dispositivo critico:

Within the theoretical paradigm of the Blue Humanities, water is not merely an ecological or environmental object; it emerges as a narrative medium and a material space charged with cultural, symbolic, and poli-

tical significance. Unlike land, which in Western tradition has been associated with stability, ownership, and historical linearity, water challenges the foundational epistemological dichotomies of modern thought – solid/liquid, inside/outside, human/non-human, nature/culture – and asserts itself as a dynamic, interstitial, and metamorphic element (Busi Rizzi e Di Paola 2025: 66).

Rifacendosi alla fenomenologia femminista postumana di Astrida Neimanis (rievocata esplicitamente in numerose occasioni anche all'interno di *Blutbuch*), i due critici aggiungono che l'acqua – nelle narrazioni ecocritiche contemporanee – rappresenti una soglia mobile che destabilizza non soltanto l'ambiente fisico, ma anche le strutture ontologiche e narrative. L'acqua rappresenta la relazionalità della soggettività porosa attraversata da «material, affective and symbolic flows» (*ivi*: 66). In *Blutbuch*, l'acqua è il principio generativo che organizza soggettività, memoria e scrittura: «[i]o, ho sempre sentito questa acquosità della mia esistenza. Sono una fluidità, il mio corpo risuona, sono in costante, profonda risonanza con te [nonna], con il passato, con i fantasmi che non hai seppellito, con i sentimenti che non hai vissuto» (de l'Horizon 2023: 287). La risonanza – termine che evoca tanto l'acustica quanto la fisica dei fluidi – designa un corpo che si lascia attraversare e vibra in risposta a frequenze esterne, una condizione che trova espressione nella scrittura: «Penso sia anche per questo che la scrittura mi attrae, perché la scrittura è un'unica linea ondulata, un'onda che arriva da lontano, che è cominciata molto prima di me e continuerà a fluire molto dopo di me. Perché l'elemento della lingua è la fluidità» (*ivi*: 57). La scrittura affascina de l'Horizon perché precede e eccede il suo essere soggetto scrivente, destituendo ogni ordine logico del discorso e ogni temporalità teleologica “performando” invece una fluidità viscosa e ondivaga, riuscendo a esprimere: «ciò che è lento, profondo, latente, ciò che porta, trascina, si infrange, ciò che affoga, trattiene, dà vita, ciò che non si esaurisce, riflette, accoglie mostri, disperde» (*ibidem*). La dimensione acquatica permea anche la costruzione della memoria genealogica: quando Kim evoca la nonna

e la madre, ricorre all'immagine del mare attraverso un gioco linguistico che nel dialetto bernese sovrappone *Meer* (madre) e *Meer* (mare): «Nella lingua che ho ereditato da te, nella mia madrelingua dunque, 'Mutter', madre, si dice MEER. Si dice la MEER o mia MEER, strizzando l'occhio al francese, dove la mère è la madre, e la mer il mare» (*ivi*: 19). Questa oscillazione linguistica produce un effetto di indeterminazione semantica che mima formalmente la fluidità del soggetto: la genealogia materna è un oceano che avvolge e sostiene, ma dal quale è necessario emergere per respirare: «[L]e donne della mia infanzia sono un elemento, un oceano [...] L'amore delle madri-mari era talmente grande, non si poteva sfuggirgli, non si può sfuggirgli, nuoti per tutta la vita per venir fuori da quegli abissi» (*ibidem*). Immergersi nell'oceano della memoria rischia di sommergere e dissolvere il soggetto scrivente: «nella lingua che ho imparato da te, nella mia MOTHER TONGUE, non so come scrivere di me [...] E il bambino mi permea, come la Terra sorregge senza mani la luna nella sua interezza, ma scrivendo devo distinguerci, perché altrimenti l'infanzia, perché altrimenti il corpo del bambino, perché altrimenti la marea del passato mi trascina via» (*ivi*: 19). La marea diventa metafora della non-linearità della rievocazione memoriale: «E chi ci crede poi che il tempo scorra in modo lineare, quella è soltanto una favoletta infantile, tremenda nella sua assurdità, questo succedersi ordinato delle cose, l'esserci-ora del presente! È sempre tutto così concomitante e intrecciato, una storia tanto piatta, lineare, non frammentaria è una frottola bella e buona!» (*ivi*: 130). La temporalità lineare viene rifiutata a favore di una temporalità fluida dove passato, presente e futuro coesistono simultaneamente non come punti su una linea ma come correnti che si mescolano in un unico corpo d'acqua:

Il testo si presenta dunque come liquido in ogni sua componente, tanto nei contenuti quanto nelle modalità espressive, e questa liquidità trova un solido ancoraggio simbolico e strutturale nell'immaginario acquatico che attraversa l'intera narrazione. In essa, l'acqua non funge soltanto da metafora della mutabilità, ma emerge come vero e proprio principio ge-

nerativo e ordinatore della scrittura stessa. Tale centralità dell'acqua, tuttavia, non esclude del tutto la presenza della terra, che nel romanzo non appare come elemento opposto e stabile che ne contrasta la forza, bensì come materia complementare, anch'essa permeabile. In *Blutbuch*, infatti, la terra è umida, porosa, un humus impregnato che assorbe, filtra, restituisce (Baruffa e Maciocci 2025: 37).

Se l'acqua rappresenta il principio di fluidità e trasformazione, l'elemento arboreo in *Blutbuch* incarna la dimensione del radicamento e della genealogia, una genealogia però ripensata in termini non patrilineari e non biologici. Questo aspetto trova la sua espressione più radicale nella relazione simbiotica trans-specie che Kim stabilisce con il faggio rosso (*Blutbuche*) nel giardino della nonna. Il faggio rosso emerge fin dalle prime pagine come presenza centrale nell'infanzia dellə protagonista: «[m]i sentivo più legato ad esso che alle persone», afferma la voce narrante (de l'Horizon 2023: 56). Come emerge dalla puntuale analisi di Stephanie Bremerich (2024), il faggio è un *leitmotiv* che si configura simultaneamente come rifugio, interlocutore e maestro di un'altra forma di esistenza. Il titolo stesso del romanzo gioca con la centralità di questo elemento attraverso un'ambivalenza linguistica che de l'Horizon sfrutta strategicamente omettendo l'articolo dal titolo: «poiché nella lingua tedesca gli articoli portano informazioni sul genere grammaticale, la loro assenza partecipa a una pratica di espressione della fluidità di genere» (Baruffa e Maciocci 2025). Questa scelta permette alla parola di oscillare tra lo svizzero tedesco e il tedesco standard: *die Blutbuche* (il faggio rosso al femminile) o *das Blutbuch* (il libro di sangue, neutro). Come afferma Katrin Pahl: «the single title word keeps several meanings in suspension: a specific kind of tree, an object made of trees, a literary work, and the many connotations of blood» (2024: 4). Attraversando i confini di genere, lingua, classe, forme di vita (vegetale e animale) e ordini culturali (materiale e simbolico), il titolo anticipa ciò che l'intero romanzo performa, ovvero: «a space for a very broad notion of trans: one that allows for a multitude of connections and transformations, especially across the human-plant

boundary» (*ibidem*). Il bambino osserva e invidia l'albero che può espandersi in direzioni multiple senza dover conformarsi a un modello prestabilito, lo vede libero dalle prescrizioni normative della realtà e lo supplica: «Faggio di sangue. Tu puoi semplicemente crescere. Nessuno definisce la tua forma. Voglio essere come te» (de l'Horizon 2023: 73). Il faggio rappresenta una modalità di esistenza che non è vincolata da confini fissi, che può espandersi senza dover conformarsi a un modello prestabilito. Come nota Pahl, il faggio rosso «cultivated extensively in the nineteenth century for parks and gardens, the [...] was originally a mutation of the common European beech» (2024: 7). L'origine mutante del faggio lo rende simbolo della soggettività queer: ciò che appare deviante rispetto alla norma è in realtà una possibilità inscritta nella natura stessa. Quella del faggio è una vera e propria pedagogia vegetale che rovescia i valori umani di crescita e progresso: «le lezioni del faggio rosso erano: starsene lì. Perdere le foglie. Perseverare. Produrre nuove foglie. Rivestirsene. Trasformarsi» (de l'Horizon 2023: 57). In una scena cruciale dell'infanzia avviene uno scambio di fluidi corporei che segna l'inizio di una vera e propria parentela trans-specie:

Il bambino si morde un'unghia. Ne viene via un bel pezzo. Ha il dito bucato. Il dito sanguina. Gocciola sulle radici del faggio rosso. Il sangue penetra sotto le radici. Il faggio rosso sangue lo beve. Molte grazie, piccolino. Vuoi davvero diventare come me?, chiede il faggio rosso. Il bambino annuisce. Una radice del faggio rosso si gira all'insù. È una radice spessa, turgida. La radice si conficca nel dito aperto del bambino. Il faggio rosso si inietta sotto la pelle del bambino (*ivi*: 73-74).

Questa scena dai toni fiabeschi è stata letta simbolicamente come un'anticipazione delle pratiche sessuali dellə protagonista adultə e come un patto di fratellanza di sangue, tuttavia, come suggerisce Pahl rievocando le teorie ecocritiche di Haraway e Bennet, la scena può essere letta in senso letterale come un innesto, ovvero la pratica che permette a tessuti di piante diverse di fondersi creando un unico organismo:

Plants exhibit the “(vague, protean, ahuman) tendency for bodies to lean, make connections, and form attachments” that Bennett proposes “can be harnessed on behalf of a more generous, egalitarian, and ecological public culture” (2020, pp. xix-xx). The roots of different individuals grow together to communicate, share nutrients, and protect each other. Smaller plants can graft themselves onto trees and sap them. Meanwhile, it is not always easy to parse out whether the symbiotic relationship is mutually beneficial or parasitic. Spontaneous grafting is also practiced among members of different life forms, such as plants and fungi. Fungal filaments merge with the root tips of trees by the millions to exchange nourishment and information. Emulating the cross-kingdom intimacy of fungi and plants, de l’Horizon’s witchery conjures up oddkin, making it possible for a plant to graft with a human animal. From here on, the child feels the blood beech inside their body (2024: 8).

L’innesto tra Kim e l’albero è uno scambio materiale e sostanziale e crea una connessione al contempo corporea e linguistica in una dinamica per la quale i due elementi non sono contrapposti ma si innervano vicendevolmente. Il faggio insegna che si può essere profondamente radicati e simultaneamente in trasformazione, che le radici non sono ancoraggio immobile ma rete vivente di connessioni sotterranee. A partire da questo episodio il bambino sente l’albero dentro di sé, l’albero lo radica al suolo, una sensazione che non resta confinata all’infanzia ma permea l’intera esistenza adulta del soggetto scrivente: quando la salute della nonna peggiora e Kim deve confrontarsi con la ricostruzione della memoria familiare, l’origine e la storia del faggio diventano oggetto di ricerca approfondita. Il faggio funziona così come ponte tra dimensione personale e dimensione genealogica. La scoperta della violenza reiterata attraverso le generazioni nella linea femminile della famiglia dello protagonista lo spinge a un atto estremo: «Il ragazzo abbassa pantaloni e mutande. Applica il coltello da tasca e taglia, con uno strappo. Scorre rosso lampone nel terreno. Il faggio di sangue beve il ragazzo» (de l’Horizon 2023: 74). Il radicamento e lo scorrere, il tagliare e il bere forgianno la sovrapposizione di fissità e liquidità. Anche in questo caso il taglio non va inteso come una mutilazione simbolica o come

un rifiuto della propria mascolinità, ma come una *possibilità*, un atto di «pro-creation than a re-generation» (Pahl, 2024: 11): non riproduzione, ma propagazione e crescita a partire da una ferita (personale, genealogica, ecosistemica). È proprio a partire dalla ferita (quella ferita mai elaborata e silenziosa che si propaga nel corso delle generazioni e che si ripercuote come eredità nel corpo del soggetto scrivente) che de l'Horizon dichiara: «Non posso continuare il silenzio, perché non avrò figli. Non ci sarà nessuno a vivere al mio posto. Il mio ventre non si riempirà di vita, è riempito solo di sangue» (2023: 274). La decisione di non riprodursi biologicamente si configura qui come gesto generativo di altra natura: l'omonimia tra il termine tedesco standard *Buch* (libro) e quello svizzero tedesco *Buuch* (ventre) rivela che la scrittura stessa diventa forma alternativa di generazione: «I break the circle of children who kill their parents in order to be free, to become themselves. I don't kill my parents. I am giving birth to my mothers» (*ibidem*). L'inversione della linea familiare – che risuona profondamente con la concezione di Ingold di un futuro alle spalle – mostra un continuo venire alla luce ontogenetico che è sempre anche un riconfigurarsi delle relazioni tra passato e futuro. La voce narrante non si limita a raccontare le madri, ma le genera discorsivamente. La scrittura diventa uno spazio gestazionale in cui le antenate possono essere partorite nuovamente, liberate dal silenzio che le aveva sepolte. Attraverso la scrittura, la voce narrante si trasforma in terreno fertile e accogliente, capace di ospitare forme di vita che il sistema normativo esclude: «Il bambino va in giardino. Si trasforma [...]. Grano. Grave. Palude. Venite. Tutte voi che siete in pericolo. Tutte voi specie instabili. Sono una terra buona, io, sono una palude, un prato umido» (*ivi*: 294). Questa metamorfosi trasforma il corpo in ecosistema per esistenze marginali e precarie, suolo poroso capace di nutrire e sostenere ciò che altrove verrebbe estirpato. La palude, in particolare, rappresenta uno spazio liminale tra terra e acqua, solido e liquido, dove le distinzioni categoriali si dissolvono e dove possono proliferare forme di

vita che non troverebbero posto in ambienti più rigidamente definiti. Diventare palude significa offrire il proprio corpo come terreno di ospitalità radicale, come spazio di accoglienza per tutte quelle soggettività – umane e non-umane, biologiche e narrative – che il sistema dominante relega ai margini. La poetica di *Blutbuch* si configura come esperimento radicale di ripensamento della soggettività a partire dalla sua costitutiva permeabilità, incarnata da un'altra epigrafe scelta dall'autore (questa volta da *Millepiani* di Deleuze e Guattari) che recita: «ogni qualvolta pensiamo di produrre ricordi, in realtà abbiamo a che fare con forme del divenire» (*ivi*: 9). *Blutbuch* dimostra che la crisi del soggetto cartesiano – quella disforia ontologica che caratterizza la contemporaneità – può trasformarsi in risorsa generativa. Attraverso l'intreccio di acquaticità e arborescenza, de l'Horizon costruisce una soggettività che, riconoscendo la propria implicazione in reti di dipendenza reciproca che trascendono l'umano, può finalmente abitare il presente senza negare né la radicalità della frattura che la costituisce, né la possibilità di tessere nuove forme di appartenenza.

Bibliografia

- Alaimo, S. (2010), *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Indiana University Press, Bloomington.
- Ali, D. e Grasso, V. (2025), *Natura contronatura. Estetica ecoqueer*, Meltemi, Milano.
- Barad, K. (2007), *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham.
- Baruffa, L. e Maciocci, C. (2025), *Porosità di corpi, identità e forme. Prospettive liquide nella letteratura di lingua tedesca contemporanea: i casi di Ulrike Draesner e Kim de l'Horizon*, in «de genere – Rivista di studi letterari, postcoloniali e di genere», 11, pp. 25-41.
- Benedetti, C. (2021), *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Einaudi, Torino.

- Bennett, J. (2010), *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham-London.
- Bremerich, S. (2024), *Epistemic Disruptions. Autofiction and Identity Politics in Paul B. Preciado's Can the Monster Speak? (2020) and Kim de l'Horizon's Blutbuch (2022)*, in «Czytanie Literatary. Łódzkie Studia Literaturoznawcze», XIII, pp. 39-66.
- Coole, D. e Frost, S. (2010, a cura di), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Duke University Press, Durham-London.
- de l'Horizon, K. (2022), *Écritures fluides*, in «Fabrikzeitung», <https://www.fabrikzeitung.ch/ecritures-fluides/> (ultimo accesso 05/12/2025).
- Dinshaw, C., Edelman, L., Ferguson, R. A., Freccero, C., Freeman, E., Halberstam, J., Jagose, A., Nealon, C. e Nguyen, T. H. (2007), *Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion*, in «GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies», XIII, n. 2-3, pp. 177-195.
- Edelman, L. (2004), *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, Durham-London.
- Fisher, M. (2014), *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Winchester.
- Hildyard, D. (2017), *The Second Body*, Fitzcarraldo Editions, London.
- Hochgesand, S. (2022), *Kim de l'Horizon: 'Es darf nicht sein, dass wir uns zum Schweigen bringen'*, Interview with Kim de l'Horizon, in «Berliner Zeitung», <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/literatur/kim-de-lhorizon-wir-muessen-miteinander-sprechen-li.283154> (ultimo accesso 05/12/2025).
- Ingold, T. (2024), *Il futuro alle spalle. Ripensare le generazioni*, a cura di N. Perullo, Meltemi, Milano.
- Iovino, S. e Oppermann, S. (2014, a cura di), *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington.
- Morton, T. (2010), *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Morton, T. (2021), *Hyposubjects: On Becoming Human*, Open Humanities Press, London.
- Muñoz, J. E. (2009), *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York.
- Preciado, P. (2022), *Dysphoria Mundi*, anagrama, Barcelona; trad. it. di M. Nadotti (2022), *Dysphoria Mundi*, Fandango, Roma.

- Sathi, A. (2024), *Writing (with) the body: the case of Kim de l'Horizon's Blutbuch*, in «Textual Practice», XXXVIII, 10, pp. 1624-1644.
- Wilk, E. (2022), *Death by Landscape*, Soft Skull Press, New York; trad. it. di V. Latronico (2023), *Narrazioni dell'estinzione*, add Editore, Torino.

Apocalissi minime.
L'esperienza della perdita in *Der Hals
der Giraffe* di Judith Schalansky

*Rachele Cinerari**

Fine del mondo come “svelamento”

Nell'immaginario contemporaneo la narrazione post-apocalittica è quasi sempre associata a un futuro distopico, segnato da catastrofi assolute e da un collasso totale dell'ordine sociale. Questa associazione di idee è in larga parte debitrice delle estetiche cinematografiche e medialità dell'ultimo mezzo secolo, che hanno trasformato l'apocalisse in un dispositivo spettacolarizzato, il quale ha garantito introiti notevoli alle produzioni hollywoodiane, e non solo. Negli ultimi decenni anche in Italia e nel resto d'Europa abbiamo assistito alla diffusione di quello che sembra essere un paradigma narrativo caratterizzato da caratteristiche e percorsi precisi, che ha raggiunto e si è conquistato un ampio spazio anche nel mercato editoriale.

Nei testi che si collocano solitamente a livello critico nel paradigma post-apocalittico troviamo una serie di caratteristiche ricorrenti: primo su tutti un evento catastrofico che, su scala diversa, segna un prima e un dopo non solo dal punto di vista cronologico, ma anche sociale e culturale. Questo tipo di narrazione contiene prevalentemente elementi distopici, sebbene in gradi diversi, e propone un immaginario che si struttura tendenzialmente attorno alla figura del “Last Man”, un protagonista solitario incaricato di scongiurare la fine dell'umanità, contribuendo al tempo stesso a far apparire naturalizzati – come se fossero inevitabilmente iscritti nella biologia – valo-

* Università “G. d'Annunzio” Chieti-Pescara.

ri morali, religiosi e culturali. Come osserva Simona Micali, la narrativa post-apocalittica degli anni Zero «mostra ormai piena consapevolezza che la civiltà è destinata a esaurirsi, ma fatica a concepire ciò che potrebbe seguirla, restando intrappolata nella ripetizione continua del racconto della sua fine» (Micali 2021: 7). Ciò che Micali identifica come caratteristica delle narrazioni degli anni Zero, non sembra aver subito evidenti variazioni, soprattutto se osserviamo la produzione editoriale delle grandi case editrici. La “fine del mondo” è entrata a pieno titolo nel novero delle possibilità reali, influenzando discorsi e toni, e, come afferma anche Guido Mazzoni, «non è certo un caso che le arti degli ultimi decenni, agendo come la sede di un ritorno del represso, abbiano trasformato il racconto apocalittico in un genere tra i più praticati» (Mazzoni 2025: 25), ma questo tipo di narrazioni sembra rispondere più a una crisi epistemica, che non a un paradigma preciso che codifica un genere.

Come ci mostra Niccolò Scaffai, analizzandolo a partire dal piano etimologico il termine *apokalypsis* significa anzitutto “svelamento”, “rivelazione” di un «habitat invisibile che si sviluppa insieme all’ambiente noto nel quale viviamo» (Scaffai 2017: 102): un’apertura dello sguardo oltre l’evidente, più che una distruzione del mondo intero.

Partendo da questa accezione radicata nell’etimologia, il post-apocalittico può essere interpretato non come ciò che segue una catastrofe totale, ma come ciò che emerge una volta che il reale è stato rivelato, pur per tramite di un evento catastrofico: la consapevolezza che la “fine del mondo” non è un evento puntuale e futuro, ma un processo in corso, stratificato, già incorporato nella nostra esperienza del presente.

Diventa sempre più evidente che l’apocalisse non interessa solamente prodotti culturali e artistici, né la semplice immaginazione di un evento futuro, ma che, piuttosto, ha invaso in maniera evidente il nostro senso comune, plasmando un modo di parlare, una modulazione del discorso che abita il presente. Come osserva Jacques Derrida, esiste un «tono apocalittico» che precede ogni contenuto: una stonatura di fondo, una vibrazione

del linguaggio che annuncia qualcosa pur non rivelando nulla, «un'apocalisse senza evento» (Derrida 2020: 99). È all'interno di questa atmosfera che si collocano molte narrazioni contemporanee che, in molti casi, producono un irrigidimento epistemico e inazione rispetto alle ingiustizie sociali ed ecologiche, alimentando un'idea di ineluttabilità della catastrofe futura; una narrazione schiacciata solo su un futuro catastrofico produce un presente di inazione (cfr. Smith 2022). Ciò che definiamo post-apocalittico non designa dunque a mio avviso un genere letterario, ma un regime epistemico: un modo di pensare il tempo, la materia e l'esperienza all'interno di un mondo in cui la fine è già stata assorbita nel quotidiano, un insieme di processi che aderiscono all'esperienza quotidiana e da cui non è possibile prendere distanza senza esserne comunque implicati.

Se dunque il post-apocalittico non coincide con un genere codificato ma con un modo di percepire e narrare il presente, allora è possibile leggere come post-apocalittica anche un'opera che non *assomiglia* in modo evidente ai modelli post-apocalittici più noti. Pur non trattandosi di una produzione in apparenza categorizzabile come post-apocalittica e che non contiene elementi riconducibili a distopia, sci-fi o speculative fiction – generi che per numerosi teorici sembrano essere essenzialmente intrinseci al paradigma post-apocalittico¹ – in questo articolo mostrerò come il lavoro di Judith Schalansky, in particolare soffermandomi sul suo romanzo *Der Hals der Giraffe*, pubblicato in italiano da Nottetempo con il titolo *Lo splendore casuale delle meduse*, nella traduzione di Flavia Pantanella – sia a tutti gli effetti un'opera che porta avanti un discorso sulla fine del mondo, le catastrofi, l'ecologia e il futuro dell'essere umano. Intendo analizzare *Lo splendore casuale delle meduse* con l'obiettivo di dimostrare come l'opera metta in scena una forma di “fine del mondo” non futura, né spettacolare, bensì già avvenuta e diffusa nel tessuto esperienziale del presente segnato dalle trasfor-

¹ Si veda, per un approfondimento, il contributo di Florian Mussgnug presente in questo volume.

mazioni del sistema capi. Muovendo da una rilettura etimologica del concetto di apocalisse come svelamento, piuttosto che annientamento, intendo mostrare come la scrittura di Schalansky si iscriva in una modalità narrativa che rivela strutture ecologiche e culturali dell'Antropocene.

Vite in via d'estinzione

Judith Schalansky, scrittrice e designer tedesca, ha sviluppato nel corso della sua produzione un corpus letterario attraversato da un'attenzione costante per la materialità del testo e per l'attenzione ecologica alla scrittura. La sua opera è caratterizzata da una marcata sensibilità rivolta a ciò che si colloca ai margini: spazi remoti, specie in via d'estinzione, pratiche culturali destinate all'oblio. Già in *Fraktur mon Amour* (2006), sua prima pubblicazione, emerge la sua attenzione alla forma dell'archivio, volto a catalogare, conservare, riflettere sull'immanenza e la transitorietà delle forme viventi e della loro espressione estetica. *Atlas der abgelegenen Inseln* (*Atlante delle isole remote*, 2009) espande questa poetica a una geografia dell'estremo: le isole cartografate da Schalansky sono relitti geologici e culturali, lembi di mondo sottratti ai flussi globali, non segnalate nelle mappe digitali di cui tutte le persone fanno oggi utilizzo, luoghi che testimoniano l'illusorietà della presunzione umana di conoscere la totalità delle cose. È però con *Der Hals der Giraffe* (*Lo splendore casuale delle meduse*, 2011) che questa sensibilità si attualizza in una forma narrativa consapevole della crisi ecologica contemporanea. Nel racconto della protagonista, immersa in un ambiente scolastico e sociale dominato dalle logiche neoliberali, la crisi ecologica non è una minaccia futura, ma una condizione passata e presente in cui anche la quotidianità di un paese provinciale si concretizza in una esperienza di erosione, perdita di biodiversità, trasformazione degli ecosistemi e dissoluzione delle certezze antropocentriche.

L'incipit del testo ci porta in una classe di liceo: «“Setzen”,

sagte Inge Lohmark, und die Klasse setzte sich. Sie sagte “Schlagen Sie das Buch auf Seite sieben auf”, und sie schlugen das Buch auf Seite sieben auf, und dann begannen sie mit den Ökosystemen, den Naturhaushalten, den Abhängigkeiten und Wechselbeziehungen unter den Arten, zwischen den Lebewesen und ihrer Umwelt, dem Wirkungsgefüge von Gemeinschaft und Raum» (Schalansky 2011: 7).² La pagina 7 del libro di testo della classe di Inge Lohmark, con la quale inizia la lezione, è anche la pagina 7 del romanzo che noi lettrici ci troviamo a iniziare. Nella produzione letteraria di Schalansky, elementi grafici e materiali dell’oggetto libro sono trattati con pari importanza rispetto alla narrazione e al *contenuto* del romanzo. La lezione sugli ecosistemi, «[su]gli equilibri ecologici, i rapporti di dipendenza e le interazioni tra le specie, tra gli esseri viventi e l’ambiente, le influenze reciproche tra spazio e comunità» (*ibidem*) è nei fatti un sunto del contenuto stesso del romanzo che inizia. Il libro è accompagnato da alcune illustrazioni – della stessa Schalansky – di animali che vengono trattati nelle varie lezioni e nei vari capitoli del libro e, come fosse un manuale scolastico, in alcuni punti ci sono delle testatine che riportano gli argomenti di cui, tra le righe della narrazione, si parla, quasi a volerci permettere di ritrovare gli argomenti scorrendo il libro. Un’attenzione fin troppo evidente, quella di Schalansky per la materialità della forma-libro, ma non per questo non meritevole di attenzione critica, in quanto instaurano un continuo rimando tra elementi intratestuali ed extratestuali.

Inge Lohmark, la protagonista, è una professoressa di biologia che lavora in una scuola, il liceo Darwin, in una città della Pomerania (il cui nome non viene specificato nel romanzo ma che è probabilmente la trasposizione letteraria di Greifswald, dove Schalansky è cresciuta) che in seguito alla riunificazione

² «“Seduti!” disse Inge Lohmark, e la classe si mise a sedere. “Aprite il libro a pagina sette.” Tutti aprirono il libro a pagina sette e la lezione incominciò con gli ecosistemi, gli equilibri ecologici, i rapporti di dipendenza e le interazioni tra le specie, tra gli esseri viventi e l’ambiente, le influenze reciproche tra spazio e comunità». (Schalansky 2012: 7).

della Germania ha subito un significativo spopolamento. «Das Darwin stirbt aus!» (*ivi*: 31)³ recita una scritta a bomboletta rossa su un muro all'ingresso della scuola. La classe in cui entriamo nell'incipit del libro è l'ultima prima liceo della scuola; dopo quattro anni, l'istituto chiuderà perché il numero di studenti non è sufficiente a sostenere la scuola. A un primo sguardo Inge Lohmark è quella che si potrebbe definire una professoressa “vecchio stampo”; un personaggio non troppo complesso, dal carattere rigido, esigente, severa, critica nei confronti della collega Karola Schwanneke, che cerca di instaurare un rapporto più informale con le sue classi. Ma la caratteristica maggiormente interessante della protagonista è il suo scientismo sfrenato, attraverso il quale tende a spiegare e descrivere ogni fenomeno utilizzando le teorie evoluzionistiche, ed è questo suo modo di leggere il mondo su cui si basa tutta la narrazione. La sua prospettiva scientifica si esplicita nel corso del libro, a partire dalle sue idee sulle classi e sul lavoro di docente. A suo avviso la classe è un ecosistema, la studentessa interessata è semplicemente il risultato di un ovvio calcolo statistico, che prevede un caso eccezionale all'interno di un sistema, gli studenti svogliati fanno per lei parte di quegli esemplari della specie che non sopravvivranno a lungo, al punto da affermare che non vale la pena perdere tempo per aiutarli: «Es lohnt einfach nicht, die Schwachen mitzuschleifen. Sie waren nur Ballast, der das Fortkommen der anderen behinderte. Geborene Wiederholungstäter. Parasiten am gesunden Klassenkörper» (*ivi*: 12)⁴. Per ogni studente e studentessa, Lohmark appunta nel suo registro – che nel libro è rappresentato graficamente come una sorta di schema evoluzionistico (*ivi*: 19-21) – le caratteristiche di ognuno/a. Nella descrizione del mondo e i rapporti umani, «ging es nicht um meinen und denken. Es wurde beo-

³ «Il Darwin è in via d'estinzione!» (*ivi*: 30).

⁴ «Non valeva la pena trascinarsi appresso i deboli. Erano un peso morto che impediva agli altri di avanzare. Recidivi nati. Agenti parassiti dell'organismo sano della classe». (*ivi*: 10).

bachtet und untersucht» (*ivi*: 42)⁵ rapporti di forza, caratteristiche biologiche e genetiche, contesti di provenienza, spostamenti migratori. Nella sua classe, sostiene «wurde Wissen vermittelt, das gesichert war und durch keine Umstellung auf ein anderes politisches System hinfällig wurde. Die Welt ließ sich allein aus sich heraus beschreiben und erklären. Und die Gesetze, der sie unterworfen war, hatten uneingeschränkte Gültigkeit. Darüber gab es nichts abzustimmen. Das war echte Diktatur!» (*ibidem*)⁶.

Sappiamo che le scienze naturali non hanno storicamente sempre inteso la loro esigenza di verità fondandola rigorosamente sul senso di quella oggettività che in epoca moderna ha cominciato a dominare le scienze positive (Husserl 2002: 36), ma com'è noto, un pregiudizio molto radicato almeno a partire dal XVIII secolo – al cui consolidamento ha senza dubbio contribuito l'avvento del positivismo e il suo radicamento tra XIX e XX secolo (Borghi 2021: 103) – è quello che ritiene necessario l'accostamento dell'aggettivo “scientifico” al termine “sapere”, alludendo con questo a un sapere oggettivo, valido universalmente, basato su parametri e metodi che ne stabiliscano appunto il grado di scientificità, parametri basati su epistèmi occidentali. Lohmark porta all'estremo questo atteggiamento, collocandolo però in un presente tardocapitalista e pretendendo di affrontare la molteplicità caotica dell'esperienza in rapporto a un qualche sistema unitario di pensiero; nel suo caso, la biologia evuzionista. Nel contesto di questa riflessione, ciò che è estremamente interessante è che attraverso la figura di Lohmark e utilizzando il suo scientismo, Schalansky porta avanti una riflessione sull'esistenza della specie umana e la fine dei mondi che si intreccia strettamente con l'idea che la letteratura sia una forma conoscitiva complementare a quella scientifica che, senza necessariamente esplicitamente esprimere la riflessione nella

⁵ «Non si tratta di credere e pensare, ma di osservare e analizzare» (*ivi*: 43).

⁶ «si trasmetteva un sapere accertato, che nessun cambiamento di sistemi politici avrebbe potuto invalidare. Il mondo si descrive e si spiega da sé. Le leggi alle quali obbedisce hanno valenza assoluta. Non c'era nulla da mettere ai voti. Era una vera e propria dittatura!» (*ibidem*).

forma trattatistica, attraverso una commistione di passi narrativi e speculazione, nell'esperienza estetica fonda una riflessione e un'esperienza gnoseologica. Lohmark è testimone di un dispositivo epistemico che cerca nell'evoluzionismo la spiegazione perfetta, nell'idea di progresso la formula in cui tutto torna, in cui oggettività e classificazione esauriscono la possibilità del conoscere; salvo poi trovarsi costantemente di fronte a una frattura conoscitiva derivata dall'impossibilità di vedere il mondo attraverso occhi non umani. La pretesa di oggettività assoluta che caratterizza lo sguardo di Lohmark si infrange contro la natura, *iperoggettuale*, utilizzando un concetto di Timothy Morton, dei fenomeni che osserva: processi che non possono essere isolati, misurati o contenuti entro un singolo quadro interpretativo. L'evento apocalittico, che nel testo qui analizzato è già avvenuto, e di cui noi *esperiamo* nella lettura le conseguenze e le trasformazioni, assume qui i tratti che Morton attribuisce agli iperoggetti: una presenza diffusa, *non-locale* (2018: 52), le cui conseguenze si verificano spesso a distanza dalla loro causa, *viscosa* (*ivi*: 39), nel permeare la quotidianità in ogni minimo aspetto, che si manifesta su una scala temporale che eccede la vita umana, e che è sempre *interoggettiva*, mai isolata, mai isolabile in una individualità (*ivi*: 102). Entità spaziotemporalmente distribuite come il cambiamento climatico, la plastificazione degli oceani, l'acidificazione marina, la migrazione di esseri viventi e la conseguente spopolazione di territori sono fenomeni che eccedono la scala umana e che possono essere percepiti solo attraverso sintomi indiretti, eppure sono presenti nella nostra quotidianità e pervadono il nostro spazio esperienziale. I fenomeni che modificano l'esperienza di vita interessano da vicino la quotidianità dei personaggi di questo romanzo, e questo è testimoniato in primis dalla protagonista, impegnata in maniera costante, quasi ossessiva, a interpretare il mondo circostante. L'elemento *catastrofico* più riconoscibile nelle pagine del romanzo è la storia di un mutamento demografico e paesaggistico in una regione che, dopo la fine della DDR, subisce uno spopolamento progressivo. Come accade spesso in Schalansky, la riflessione

riguarda la fine di *un* mondo – in questo caso quello della DDR – e l'avvento del sistema economico capitalista anche in questa zona della Germania, che ha modificato radicalmente l'esperienza di quotidianità delle persone che già abitavano quel territorio. In questo sistema, le manifestazioni delle catastrofi non sono locali ma agiscono su scala globale: la causa di ciò che si vede è spesso collocata molto lontano dal suo sintomo (*ibidem*). Lo spopolamento dovuto alle migrazioni industriali, la chiusura delle scuole per la cattiva gestione dei fondi pubblici, il disboscamento che muta le caratteristiche geomorfologiche del territorio intorno a Greifswald sono esempi di questo processo.

In *Der Hals der Giraffe*, la fine del mondo coincide dunque con una trasformazione storica e materiale precisa: la dissoluzione della DDR e l'assorbimento violento di un territorio periferico nei circuiti del capitalismo post-industriale. Lo spopolamento della regione, la chiusura del liceo Darwin e l'erosione delle infrastrutture educative non sono eventi isolati, ma manifestazioni locali di processi non-locali: ristrutturazioni economiche, migrazioni di forza lavoro, riconfigurazioni geopolitiche di scala globale. Non si tratta di un romanzo *ostalgico*, di un rimpianto passatista permeato da un giudizio di valore, ma dell'osservazione radicale di come nel passato anche recente si siano verificati eventi che hanno trasformato radicalmente l'esperienza di vita di intere popolazioni, le cui conseguenze sono visibili nella costruzione di un'esperienza di quotidianità estremamente diversa da quella precedente. L'evento apocalittico, nel suo svelare l'ordine delle cose, si presenta così come atmosfera, come condizione diffusa, si deposita nei paesaggi, nei corpi e nelle istituzioni: una forma di apocalisse lenta (Nixon 2011: 48) in cui l'attenzione si sposta dalla fine alla *continuazione* della vita dopo un evento che crea una cesura netta tra un prima e un dopo. Nel libro di Schalansky si crea una sorta di "ecologia letteraria", come descritta da Serenella Iovino, in cui «le tracce della vita consumata sono inevitabilmente depositate nell'ambiente» (Iovino 2015: 30).

Mutazione e continuità

Abbiamo affermato che Inge Lohmark trasferisce nel discorso evoluzionistico il proprio bisogno profondo di prevedere e stabilizzare il reale. Nell'ultimo capitolo, intitolato significativamente *Teoria dell'evoluzione*, la protagonista cerca una conferma simbolica all'idea che i processi vitali obbediscano a leggi leggibili, ripetibili e dunque anticipabili. In questo senso, il modello evolutivo che Lohmark privilegia presuppone uno sviluppo orientato, progressivo e soprattutto prevedibile (Schalansky 2011: 246-249). L'esempio del collo della giraffa, che la professoressa spiega alla classe come risultato di uno sforzo continuo e biologicamente trasmissibile (*ivi*: 250), costruisce un'evoluzione che può essere proiettata nel futuro: se l'ambiente impone una necessità, l'organismo risponderà adattandosi. Applicata all'esistenza umana, questa concezione produce l'illusione che il cambiamento sia governabile e che l'avvenire possa essere anticipato: prevedere potrebbe neutralizzare l'incertezza, trasformare il divenire in una sequenza di effetti calcolabili e difendersi, sul piano simbolico, dall'esperienza della precarietà. L'ossessione dell'umano per la prevedibilità del futuro è secondo Schalansky anche ciò che rende gli immaginari post-apocalittici distopici così attraenti. «Am Leben zu sein», afferma Schalansky in *Verzeichnis einiger Verluste*, «bedeutet, Verluste zu erfahren. Die Frage, was wohl werden wird, dürfte kaum jünger sein als die Menschheit selbst, besteht doch eine so unabdingbare wie beunruhigende Eigenschaft der Zukunft darin, dass sie sich der Vorhersehbarkeit entzieht und damit auch Zeitpunkt und Umstände des Todes im Dunkeln lässt» (Schalansky 2018: 14).⁷ L'ossessione nei confronti del futuro deriva a suo avviso da un'ossessione per il controllo e la premonizione nei confron-

⁷ «Vivere significa fare esperienza della perdita. Probabilmente l'interrogativo su che cosa avverrà è antico quanto l'umanità stessa, essendo quella di sottrarsi alla prevedibilità, e così di lasciare avvolti nel mistero anche il momento e le circostanze della morte, una delle caratteristiche allo stesso tempo più imprescindibili e più inquietanti del futuro» (Schalansky 2020: 15).

ti dell'esistente nel suo complesso. «Wer kennt nicht den Abwehrzauber des süßbittren Vorausleidens, den fatalen Drang, das Befürchtete durch gedankliche Vorwegnahme verhindern zu wollen? Man ahnt die Verheerungen voraus, imaginiert mögliche Katastrophen» (*ivi*: 15)⁸, sentendoci in questo modo immuni dai pericoli futuri. Lohmark è allora perfetta testimone di una tensione che pervade l'atteggiamento epistemico contemporaneo.

La copertina del romanzo nella versione originale riporta, sotto al titolo, la dicitura "Bildungsroman". In accordo con altre letture critiche (cfr. Galter 2016; Delhey 2016), osservo la palese natura ingannatoria di tale dicitura, che etichetta un romanzo che non attraversa una vera e propria *Bildung*, intesa nel senso di formazione progressiva del personaggio principale, la quale percorre piuttosto un cammino di irrigidimento. Per quanto alcune letture siano di questo avviso (Delhey 2016: 300), la mia opinione, come accennato, è che Lohmark non sia la semplice raffigurazione di un personaggio ostalgico, quanto piuttosto un personaggio che stimola una riflessione critica sulla portata del suo impianto conoscitivo. Nel contesto di irrigidimento e di apparente non progressione formativa, è interessante che verso la fine del romanzo si apra un varco immaginativo, con accenni metamorfici e di comunione tra specie: un lungo passo narrativo in cui la protagonista, alla fine di una mattinata scolastica, fantastica una forma di vita vegetale, capace di sottrarsi alle fatiche metaboliche e sociali dell'esistenza umana e dell'economia neoliberale. È un momento che dischiude un'immaginazione quasi utopica, una fuga speculativa che al tempo stesso smonta e reinventa il concetto di progresso.

Wäre man grün, bräuchte man nicht mehr zu essen, nicht mehr einzukaufen, nicht mehr zu arbeiten. Man bräuchte überhaupt gar nichts mehr tun. Es genügte, sich ein wenig in die Sonne zu legen, Wasser zu trinken, Kohlendioxid aufzunehmen, und alles, aber auch alles, wäre ge-

⁸ «Chi non conosce la magia apotropaica del dolersi anzitempo, quel sentimento misto di piacere e angoscia, l'urgenza fatale di voler impedire ciò che temiamo anticipandolo nel pensiero? Presagiamo devastazioni, immaginiamo possibili catastrofi» (*ivi*: 16).

regelt. Chloroplasten unter der Haut. Es wäre wunderbar! [...] Sie konnten ohne Sprache kommunizieren und waren ohne Nervensystem schmerzempfindlich. Angeblich hatten sie sogar Gefühle. Das wäre allerdings kein Fortschritt. Vielleicht waren sie uns ja gerade deswegen überlegen, weil sie ohne Gefühle auskamen. Einige Pflanzen hatten mehr Gene als der Mensch. Die vielversprechendste Strategie, an die Macht zu kommen, war immer noch, unterschätzt zu werden. Um dann, im richtigen Moment, zuzuschlagen. (Schalansky 2011:57)⁹

Il passaggio non giunge inaspettato: nelle trame del cinismo evolucionista della protagonista, sono in realtà molti i punti della narrazione in cui Lohmark auspica per esempio la perdita della razionalità umana a favore di una vita istintuale come quella degli animali, o insiste sull'inadeguatezza e l'incompletezza dell'umano rispetto ad altre specie (*ivi*: 212). In questi passaggi, però, la riflessione resta sempre sostenuta dalla prospettiva evolucionista. In questa visione quasi epifanica, invece, l'immaginazione vegetale dialoga con una linea del pensiero ecologico contemporaneo che riconosce nelle piante una forma di esistenza radicalmente non antropocentrica. La prefigurazione utopica non coincide qui con un progetto strutturato, ma con una sospensione del punto di vista umanocentrico: un desiderio di diventare radicalmente altro, di dissolvere la fatica e la responsabilità dell'umano nel metabolismo impersonale delle piante. È un'utopia che sconfinava nel sollievo: l'immagine di un mondo senza lavoro, senza emozioni, senza narrazione. Un mondo, soprattutto, senza il peso dell'Io, una visione di (ri) colonizzazione vegetale che rinuncia a ogni idealizzazione della natura e accetta la continuità tra distruzione e rigenerazione (Nixon 2011: 152). La visione, infatti, prosegue in questo modo:

⁹ «Se fossimo verdi, non avremmo più bisogno di mangiare, fare la spesa, lavorare. Non dovremmo fare assolutamente più niente. Basterebbe sdraiarsi un po' al sole, bere acqua, assumere anidride carbonica, e tutto, ma proprio tutto, sarebbe sistemato. Cloroplasti sotto la pelle. Sarebbe meraviglioso! [...] Le piante possono comunicare senza parole e sono sensibili al dolore senza avere un sistema nervoso. A quanto pare hanno anche dei sentimenti, il che tuttavia non costituirebbe un progresso. Forse sono superiori a noi proprio perché possono fare a meno dei sentimenti. Alcune piante hanno più geni dell'uomo. La strategia più promettente per salire al potere era ancora quella di venire sottovalutati. Per poi colpire al momento giusto». (Schalansky 2013: 75).

Schon bald würde [die Flora] sich alles zurückholen. Die missbrauchten Territorien mit sauerstoffproduzierenden Fangarmen wieder in Besitz nehmen, der Witterung trotzen, mit ihren Wurzeln Asphalt und Beton sprengen. Die Überreste der vergangenen Zivilisation unter einer geschlossenen Krautdecke begraben. Die Rückgabe an die Alt-Eigentümer war nur eine Frage der Zeit. [...] Alles trug schon den Samen zukünftiger Natur in sich, zukünftiger Landschaft, zukünftigen Walds. Angelegte Grünflächen? Mühsames Aufforsten? Hier war eine größere Macht am Werk! Niemand konnte sie aufhalten. Irgendwann, schon in ein paar Jahrhunderten, würde hier ein stattlicher Mischwald stehen. Und von allen Gebäuden würde höchstens die Kirche übrig sein, ausgehöhlt, ein Gerippe aus Backstein, eine Ruine im Wald, wie auf einem Gemälde. Herrlich. Man mußte größer, weiter denken, über das mickrige menschliche Maß hinaus.¹⁰ (*ivi*: 58)

Da un lato, la fantasia di una fotosintesi umana è il rovesciamento ironico della logica adattativa che domina l'immaginario di Lohmark: se l'evoluzione è pura efficienza, allora l'organismo ideale è quello che non ha più bisogno di nulla. Dall'altro, si insinua appunto l'immagine di una vera e propria rivolta vegetale, una ricolonizzazione del mondo da parte della flora, che lentamente erode le infrastrutture umane, il vegetale come forza geologica capace di rifare il pianeta, ma anche la necessità di «riflettere sulle ecologie effimere che si creano ripetutamente e che continuamente sfidano ogni tentativo di sottometerle a un progetto di addomesticamento» (Barchetta 2020: 25).

Richiamando continuamente la “fine del mondo”, alludiamo nella quasi totalità dei casi in realtà alla scomparsa del mondo umano, la fine del mondo della nostra specie e delle forme di vita che le sono proprie. Se allarghiamo lo sguardo, se spostia-

¹⁰ Presto [la vegetazione] si sarebbe ripresa tutto. Avrebbe ripreso possesso dei territori abusati con i suoi tentacoli produttori di ossigeno, sfidato le intemperie, spaccato l'asfalto e il cemento con le sue radici. Avrebbe seppellito i resti della civiltà passata sotto una fitta coltre d'erba. La restituzione ai vecchi proprietari era solo questione di tempo. [...] Tutto portava già dentro di sé il seme della natura a venire, del paesaggio a venire, del bosco a venire. Realizzazione di spazi verdi? Faticoso rimboschimento? Qui era all'opera una forza più grande! Un giorno, già tra un paio di secoli, qui ci sarebbe stato un imponente bosco misto. E di tutti gli edifici al massimo sarebbe rimasta la chiesa, erosa, uno scheletro di mattoni, una rovina nel bosco, come in un dipinto. Magnifico. Bisognava pensare in grande, andare oltre la striminzita misura umana.

mo la focalizzazione e la prospettiva, ci accorgiamo che molte *fini* sono già accadute: innumerevoli specie si sono estinte, interi mondi sono venuti meno e, spesso, sulle loro tracce ne sono nati altri. L'immaginario vegetale anticipa allora una riflessione più ampia: l'umanità come interludio evolutivo, non come fine – nel doppio significato di termine e obiettivo – del processo. La vita vegetale mette in crisi l'idea di soggetto autonomo, mostrando un modello di esistenza fondato sulla permeabilità, sulla coesistenza e sulla trasformazione continua (Coccia 2018: 49). Nel romanzo, in contrasto con le apparenti certezze categoriche di Lohmark, la figura umana è in realtà costantemente esposta alle proprie vulnerabilità biologiche e cognitive: permeabile, non autonoma, in un processo continuo di mutazione e adattamento, che destabilizza le dicotomie (naturale/artificiale, umano/animale, organico/tecnologico) che hanno strutturato la modernità.

Ciò su cui il romanzo ci invita a riflettere non è la fine dell'umano, quanto piuttosto la fine dell'*eccezionalismo* umano, della sua vita basata sullo sfruttamento delle altre specie e sugli ecocidi. L'immaginario vegetale di Lohmark anticipa, in forma narrativa, proprio questa decostruzione: l'idea che l'umano sia un episodio del vivente, e che il mondo *dopo* di noi, *prima* di noi, *intorno* a noi, non sia la fine, ma semplicemente una delle tante possibilità della materia. L'essere umano come «ein flüchtiges Vorkommnis auf Proteinbasis. Ein zugegeben recht erstaunliches Tier» (Schalansky 2011: 57)¹¹, che potrà cambiare forma, intrecciandosi maggiormente con le altre forme di vita. *Der Hals der Giraffe* non si limita a codificarsi secondo le canoniche «forme letterarie occidentali [che] tendono a concentrarsi sulla storia di una persona che si staglia contro il fondale del mondo» (Wilk 2022: 14), ma permea il racconto di un'apparente protagonista con tutti gli elementi viventi e non viventi che caratterizzano la sua esperienza di vita e di conoscenza.

¹¹ «un evento fugace a base di proteine. Un animale piuttosto stupefacente» (Schalansky 2013: 58)

Una società di apocalissi

Il romanzo racconta la continuazione della vita dopo catastrofi minori e maggiori, che interessano in varia scala territori, esseri viventi, società, comunità. Il testo propone una critica implicita, ma incisiva, al capitalismo tardo-industriale, fondato sull'antropocentrismo e sullo sfruttamento delle altre specie e dei territori, che modifica le vite per l'accumulo di ricchezze private, ignorando l'importanza del benessere collettivo e delle infrastrutture locali. Schalansky rappresenta il capitalismo non come motore di un'apocalisse futura, ma come *sistema apocalittico* già attivo: un dispositivo che produce sistematicamente dissipazione ecologica, impoverimento degli ecosistemi, estrattivismo e scarti biologici. Abbiamo accennato che questo percorso analitico si intreccia anche con altri testi della stessa Schalansky nei quali, come osserva Rob Nixon, la crisi ecologica contemporanea è rappresentata nel suo essere caratterizzata da processi di violenza lenta e cumulativa, che non assume la forma dell'evento eclatante, ma di un'erosione progressiva (Nixon 2011: 7). L'essere umano è dunque costretto a trovare spazi di sopravvivenza e possibilità in un mondo già apparentemente segnato da catastrofi pregresse. Anna Tsing definisce i paesaggi contemporanei come spazi segnati dalla fine di grandi progetti di mondo, in cui non si dà un "dopo", ma un permanere dentro la rovina: un'esistenza che continua a svilupparsi all'interno di fini già avvenute, dislocando l'apocalisse dall'evento alla condizione (Tsing 2015: 23). I paesaggi descritti da Schalansky sono territori in cui la fine di alcuni mondi è già avvenuta e continua ad accadere: la provincia spopolata, la scuola in via di *estinzione*, i corpi e i linguaggi impoveriti si offrono come tracce di mondi già finiti, rovine abitate in cui forme di vita, istituzioni residue e relazioni impoverite persistono senza più appartenere a un orizzonte di progresso, proliferando senza progetto, senza teleologia, senza centralità umana. Le strutture sociali mostrano la strutturale insostenibilità dell'ordine che pretendono di fondare.

Il percorso analitico condotto in questo articolo ha mostrato come *Der Hals der Giraffe* di Judith Schalansky possa essere letto come un testo che, sottraendosi consapevolmente ai codici spettacolari e futuristici, parla di un mondo che vive l'apocalisse. Schalansky non racconta un mondo che sta per finire: racconta un mondo che *ha già rivelato* la propria fine in essere, e che ci invita a guardarla senza rimuoverla, consapevoli che altri mondi si struttureranno. Attraverso una rilettura dell'apocalisse come svelamento – e non come evento distruttivo – il romanzo si configura come una narrazione della fine già avvenuta, incorporata nelle strutture quotidiane dell'esperienza, nei paesaggi marginali, nei corpi e nei linguaggi. Schalansky non offre soluzioni né programmi politici; il suo contributo risiede piuttosto nella costruzione di un immaginario capace di abitare la perdita senza trasformarla in spettacolo annientante. La sua scrittura invita a riconoscere che molte fini sono già avvenute e che, proprio per questo, la posta in gioco non è più la salvezza del mondo, ma la possibilità di immaginare forme diverse di coesistenza nel presente.

Bibliografia

- Barchetta, L. (2020), *La rivolta del verde*, Agenzia X, Milano.
- Borghi, R. (2021), *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Meltemi, Milano.
- Coccia, E. (2018), *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Il Mulino, Bologna.
- Derrida J. (1983), *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Galilée, Paris; trad. it. di P. Perrone (2020), *Di un tono apocalittico adottato di recente in filosofia*, Jaca Book, Milano.
- Delhey, Y. (2016), *Was heißt Bildung des Individuums? Judith Schalanskys "Der Hals der Giraffe"*, in Böhm, E.; Dennerlein, K. (2016, a cura di), *Der Bildungsroman im literarischen Feld. Neue Perspektive auf eine Gattung*, De Gruyter Brill, Berlin, pp. 283-302.
- Galter, S. (2016), *Porträt einer Lehrerin in Judith Schalanskys Der Hals der Giraffe*, in «Transilvania», VII, pp. 34-38.

- Husserl, E. (1976) [1936], *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, Haag M. Nijhoff, Amsterdam; trad. it. di E. Filippini (2002), *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano.
- Iovino, S. (2015), *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano.
- Morton, T. (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis; trad. it. di V. Santarcangelo (2018), *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero, Roma.
- Nixon, R. (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Cambridge, MA; trad. it. di L. Consentino (2025), *Slow Violence. Il tempo della giustizia ambientale*, wetlands, Venezia.
- Scaffai, N. (2017), *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma.
- Schalansky, J. (2011), *Der Hals der Giraffe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; trad. it. di F. Pantanella (2013), *Lo splendore casuale delle meduse*, Nottetempo, Milano.
- Schalansky, J. (2018), *Verzeichnis einiger Verluste*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; trad. it. di F. Pantanella (2020), *Inventario di alcune cose perdute*, Nottetempo, Milano.
- Smith, C. (2022), *Climate Change and Culture: Apocalypse and Catharsis*, «Ethics and the Environment», XXVI, pp. 1-27.
- Tsing, A. L. (2015), *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton; trad. it. di G. Tonoli (2021) *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, Rovereto.
- Wilk, E. (2022), *Death by Landscape*, Soft Skull Press, New York; trad. it. di V. Latronico (2023), *Narrazioni dell'estinzione*, add Editore, Torino.

Biografie delle autrici e degli autori

Claudia Cerulo è contrattista di ricerca in Critica Letteraria e Letterature Comparete presso l'Universitas Mercatorum, dove lavora a un progetto che indaga le relazioni tra intelligenza artificiale e immaginario contemporaneo. In precedenza è stata assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, collaborando al progetto *PANIC – Post Apocalyptic Narratives in Italian Culture* (2000-2022). Ha conseguito il dottorato in Letterature Comparete presso l'Università di Bologna (*DESE - Doctorat d'études supérieures européennes*). I suoi interessi di ricerca comprendono il rapporto tra letteratura e psicoanalisi, l'ecocritica, il pensiero femminista, i comics studies. Ha pubblicato numerosi saggi su riviste nazionali e internazionali. È membro del gruppo di ricerca SnIF (Studying 'n' Investigating Fumetti) e dell'Osservatorio sul Romanzo Contemporaneo. È stata professoressa a contratto di Letterature comparete e studi inter artes presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. È autrice della monografia *Auditory Perception in XXth Century Self-narratives. Oto-bio-graphical Subjects* (Bloomsbury 2025). Ha inoltre curato con R. Cinerari il volume *RadicAzioni. Corpi, natura e tecnologia* (Ortothes 2026), di prossima pubblicazione.

Daniele Comberinati è professore associato di letteratura italiana presso l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Si occupa di letteratura della migrazione, fantascienza, postcolonialismo italiano e romanzo grafico. Insieme a Simone Brioni ha scritto *Italian Science Fiction: The Other in Literature and Film* (Palgrave Macmillan, 2019) e *Ideologia e rappresentazione. Percorsi at-*

traverso la fantascienza italiana (Mimesis, 2020). Per Quodlibet nel 2019 ha pubblicato il saggio *Un autre monde est-il possible? Science fiction et bande dessinée en Italie, de l'enlèvement d'Aldo Moro jusqu'à aujourd'hui* (1978-2018). Del 2022 è *Il mondo che verrà. Cinque ipotesi di ricostruzione dell'umanità nelle narrazioni distopiche: London, Barjavel, De Pedrolo, Montero, Ammaniti* (Mimesis, 2021). Nel dicembre 2022 ha co-curato, insieme a Chiara Mengozzi, il volume *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali* (Carocci). Nel 2023, presso Cesati, ha pubblicato il saggio *La fantascienza contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta* (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco), finalista al Premio Italia. Con Barbara Spadaro ha curato un numero monografico della rivista "International Journal of Comics and Graphic Novels" intitolato *Transnational Italian Comics*.

Rachele Cinerari è assegnista di ricerca in Critica letteraria e Letterature Comparete presso l'Università di Chieti-Pescara. I suoi interessi di ricerca includono la letteratura come forma di conoscenza, il rapporto tra letteratura e scienza, le dinamiche editoriali e le riviste letterarie dell'inizio del XX secolo. È autrice di *Analogie e incognite. La matematica come forma di conoscenza in Paul Valéry, Robert Musil, Hermann Broch, Virginia Woolf* (Peter Lang, 2025) e *Valéry's Abweichungen. Paul Valéry nella critica letteraria tedesca* (Segni&Parole, 2025). Insieme a Claudia Cerulo ha curato il volume *RadicAzioni. Corpi, natura e tecnologia* (Ortothes 2026).

Francesco de Cristofaro insegna Letterature comparate all'Università di Napoli Federico II. Ha curato il manuale *Letterature comparate* (nuova edizione Carocci, 2020) e, con Giancarlo Alfano, l'opera in quattro volumi *Il romanzo in Italia* (Carocci, 2018), oltre a un'edizione commentata dei *Promessi sposi* (Rizzoli, 2014; a Manzoni ha dedicato anche un profilo critico, edito dal Mulino nel 2009). Ha coordinato l'Opificio di Letteratura Reale e l'Osservatorio sul romanzo contemporaneo, da cui sono scaturiti

riti alcuni volumi collettivi pubblicati da Ad est dell'equatore (da *Delle coincidenze*, 2012, a *Ridere, ridere, ridere ancora*, 2022) e da Tab edizioni (*Osservazioni sul romanzo contemporaneo*, 2025). Tra le sue pubblicazioni più recenti, il volume *La palla al balzo. Dieci viaggi nella letteratura e nell'immaginario del Novecento* (Carocci, 2021) e la raccolta di saggi critici e scritti giornalistici di Rossana Rossanda *Aperte lettere* (Nottetempo, 2023).

Massimo Fusillo insegna Letterature Comparete alla Scuola Normale di Pisa. Ha insegnato alle Università di Pisa, Messina e L'Aquila, e come visiting professor all'Università di Paris 3, alla Northwestern University e alla University of Chicago (Fulbright Chair). È stato Presidente dell'Associazione di Teoria e Storia comparata della letteratura; per l'International Association of Comparative Literature sta curando una storia intermediale del barocco. Fra i suoi libri recenti: *Empatia negativa*, con Stefano Ercolino, Bompiani 2022; *Eroi dell'amore*, Il Mulino, 2021; *La Grecia secondo Pasolini*, Carocci, 2022; *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, 2012, apparso in francese da Champion e in inglese da Bloomsbury. Ha curato per Electa il volume *Sontag A-Z* (Milano 2025), e, assieme a Anna Chiara Corradino, la *Medea* di Euripide per la collana Classici sulla scena di Carocci (2025), in cui compare la sua traduzione per la messinscena di Federico Tiezzi (Siracusa 2022).

Florian Mussnug è professore ordinario di Letterature Comparete e Letteratura Italiana allo University College London (UCL), dove svolge anche il ruolo di Vice Dean International for Arts and Humanities. È inoltre titolare, dal 2021, di un *double appointment* a tempo determinato presso l'Università degli Studi Roma Tre. Ha ricoperto incarichi di Visiting Professor presso Sapienza Università di Roma, Oxford University e l'Università degli Studi di Cagliari, ed è stato Visiting Fellow al Käte Hamburger International Centre for Apocalyptic and Post-Apocalyptic Studies (CAPAS) dell'Università di Heidelberg. È membro del collegio dei docenti del Dottorato Interna-

zionale in Filologia e Critica dell'Università di Siena e membro della Facoltà di Archeologia, Storia e Lettere della British School at Rome (BSR), in qualità di Chair of Publications. È presidente della sezione europea (CHLEL) dell'Associazione Internazionale di Letterature Comparete. Nella primavera del 2022 è stato eletto membro a vita di *Academia Europaea*. I suoi principali lavori sono: *Postmodern Impegno* (2009); *The Eloquence of Ghosts* (2010); *Mediating Vulnerability* (2021); *Thinking Through Relation* (2021); *Dwelling on Grief* (2022); *Intermedia in Italy: From Futurism to Digital Convergence* (2024).

Enzo Neppi ha studiato a Bologna, Gerusalemme, Nanterre e New Haven. Ha insegnato nelle università di Yale, Gerusalemme e Grenoble. È professore emerito di letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università Grenoble Alpes. Ha pubblicato quattro libri: *Soggetto e fantasma: Figure dell'autobiografia*, Pacini, 1991; *Le Babil et la caresse: Pensée du maternel chez Sartre*, Peter Lang, 1995; un'edizione prefata e commentata di: Ugo Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, Olschki, 2005 e *Il dialogo dei tre massimi sistemi: Le «Ultime lettere di Jacopo Ortis» fra il «Werther» e la «Nuova Eloisa»*, Liguori, 2015. Ha inoltre pubblicato articoli su diversi autori e argomenti: Alfieri, Foscolo, Leopardi, Mary Shelley, Madame de Staël, Arrigo Boito, Sartre, Levinas, Blanchot, Primo Levi, Umberto Eco, Bassani; le origini del nichilismo europeo, il romanzo epistolare del Settecento. Sta completando un libro su: *L'eroe oblativo e il suo testimone. Una lettura del «Romanzo di Ferrara» di Giorgio Bassani* e lavora a un progetto su: *Messianesimo e apocalisse nella letteratura*.

Diego Pellizzari si è formato in lettere classiche alla Scuola Normale Superiore e ha conseguito un dottorato in Memoria culturale e tradizione europea all'Università di Pisa. È Maître de conférences all'Université de Caen Normandie. Le sue prospettive di ricerca spaziano dalla ricezione dell'antico nella letteratura europea dei secoli XIX-XXI alla letteratura italiana contemporanea (ha pubblicato saggi su Guido Gozzano, Curzio Malaparte,

Dino Buzzati, Alberto Moravia, Walter Siti), le estetiche comparate – in particolare, i rapporti tra letteratura e arti visive –, e la fortuna di Dante nelle immagini in Francia. Attualmente porta avanti un programma di ricerca sulla rappresentazione della nudità in letteratura all'Università di Caen Normandia.

Emanuela Piga Bruni è professoressa ordinaria di Critica letteraria e Letterature comparate presso l'Universitas Mercatorum di Roma. Ha conseguito il Dottorato di ricerca presso l'Università di Bologna, dopo essersi formata nello stesso ateneo e all'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. È stata Visiting Fellow alla Freie Universität Berlin, alla Cambridge University (UK) e all'université Paris Nanterre. Tra le sue principali pubblicazioni: *La macchina fragile. L'inconscio artificiale fra letteratura, cinema e televisione* (Carocci, 2023), *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo* (Mimesis, 2018) e *Romanzo e serie TV. Critica sintomatica dei finali* (Pacini, 2018).

Luca Zenobi insegna Letteratura tedesca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli studi di Napoli, Federico II. Si è occupato della letteratura della *Goethezeit* con particolare riferimento a Schiller e agli influssi dell'illuminismo francese su questa fase della cultura tedesca (*La natura e l'arte. Estetica della rappresentazione in Diderot e Schiller*, 2005). Ha pubblicato inoltre saggi su autori del romanticismo (Anim, Eichendorff), della *Deutsche klassische Moderne* (Benn, Kafka, Musil, Döblin) e una monografia sul mito di Faust (*Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, 2013). I suoi interessi più recenti sono legati ai rapporti tra cinema e letteratura, alla storia dell'architettura tedesca e all'intermedialità (*Tutti i vestiti della verità. Letteratura e cultura tedesche tra Settecento e Novecento*, 2020); di recente ha curato con Maurizio Pirro un volume monografico della rivista «Cultura tedesca» dedicato ai 150 anni della *Nascita della tragedia* di Nietzsche. Con Marco Rispoli ha tradotto il carteggio tra Max Brod e Franz Kafka (lettere di Kafka) e con Maurizio Pirro il carteggio tra Goethe e Schiller (lettere di Schiller).

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di febbraio 2026