



WYDZIAŁ HUMANISTYCZNY  
INSTYTUT LITERATUROZNAWSTWA

PATRYCJA PRZEŁUCKA  
nr albumu: 8763

FORME DELL'IMPEGNO  
NEL ROMANZO FANTASTICO ITALIANO  
ALLE SOGLIE DEL TERZO MILLENNIO

PRACA DOKTORSKA  
NAPISANA POD KIERUNKIEM DR HAB. JOANNY JANUSZ, PROF. UŚ

KATOWICE 2023

*Ringrazio di cuore la Prof.ssa Joanna Janusz,  
mia relatrice e guida, per la grande disponibilità  
e professionalità dimostratami in questi quattro anni di lavoro.*

*Ringrazio infinitamente i miei Genitori,  
che da sempre mi sostengono nella realizzazione dei miei progetti.  
Non finirò mai di ringraziarVi per avermi permesso di arrivare fin qui.  
È grazie a Voi che sono chi sono.*

## INDICE

### INTRODUZIONE

Il fantastico: la letteratura che ‘fa vedere’ .....	6
<i>L’etimologia del termine ‘fantastico’</i> .....	20

### PARTE DEFINITORIA

#### CAPITOLO 1 – LA DEFINIZIONE DEL FANTASTICO

La concezione del fantastico adatta per l’analisi dei romanzi impegnati del terzo millennio .....	24
1.1 Il fantastico: la «storia lunga e ricca di peripezie» del dibattito sul termine .....	24
1.2 La scuola esclusiva: il fantastico come prodotto specifico dell’Ottocento .....	26
1.3 La scuola inclusiva: il fantastico come categoria letteraria sovrastorica e sovragerica .....	34
1.4 Da ‘Fantastyka’ a ‘Fantastika’: i contributi polacco e anglosassone alla scuola inclusiva .....	41
1.5 Il megagenere non-mimetico: la concezione inclusiva italiana .....	45
1.6 Il fantastico del terzo millennio: la definizione adottata per l’analisi .....	55

#### CAPITOLO 2 – LA DEFINIZIONE DELL’IMPEGNO

Il fantastico come forma di realismo impegnato del terzo millennio .....	58
2.1 Il romanzo impegnato del terzo millennio come erede della narrativa del Novecento .....	58
2.2 La ‘perseveranza della realtà’: l’impegno come vocazione profonda della letteratura italiana .....	63
2.3 Il fantastico come modalità del realismo .....	67
2.4 Il connubio italiano del fantastico e dell’impegno .....	71
2.5 La narrativa adeguata ai tempi: impegnata, massimalista e autoconsapevole .....	77
2.6 L’impegno del fantastico: la definizione .....	80

## PARTE ANALITICA

### CAPITOLO 3 – L’APRIRE IL CANALE DI COMUNICAZIONE

Le funzioni del paratesto in relazione all’impegno degli autori .....	82
3.1 Il paratesto come segnale e guida d’interpretazione .....	82
3.2 Le soglie di interpretazione nei romanzi fantastici impegnati .....	83
3.3 Il peritesto come chiave di interpretazione e richiamo all’azione .....	97

### CAPITOLO 4 – LA DIMENSIONE LOCUTORIA

La sfiducia nel futuro: la rivisitazione dell’apocalisse e della distopia nel romanzo fantastico impegnato .....	101
4.1 La transizione dai passatisti ai futuristi .....	101
4.2 Il ritorno all’apocalisse e la rivisitazione del genere distopico .....	102
4.3 Documentare l’apocalisse: <i>reportage</i> dai fronti della fine del mondo .....	110
4.4 La collocazione temporale e la questione della salvezza dell’ <i>homo sapiens</i> .....	126
4.5 Il romanzo fantastico impegnato del terzo millennio come riflessione sociologica multidimensionale sulla fine dell’umanità .....	141

### CAPITOLO 5 – LE DIMENSIONI ILLOCUTORIA E PERLOCUTORIA

Il fantastico come trasfigurazione del presente .....	144
5.1 Il fantastico come letteratura dello straniamento cognitivo .....	144
5.2 La dimensione illocutoria: le tecniche trasfigurative utilizzate dal romanzo fantastico impegnato .....	149
<i>Rivolta popolare e neofascismo</i> .....	149
<i>Crisi ecologica, sostenibilità e giustizia sociale</i> .....	153
<i>Estremismo nell’ambiente democratico</i> .....	171
<i>Neocolonialismo cinese</i> .....	176
<i>Cultura di ‘panem et circenses’</i> .....	185
<i>Minacce legate ai social media</i> .....	194
5.3 L’effetto perlocutorio: il coinvolgimento psicologico e comportamentale del lettore .....	199

## CONCLUSIONE

Il romanzo fantastico impegnato come letteratura in grado di intervenire sulla realtà del XXI secolo.....	203
<i>La missione autoriale: evidenziare, denunciare, avvertire</i> .....	216
BIBLIOGRAFIA .....	220
<i>Corpus</i> .....	220
Definizioni del fantastico: la scuola esclusiva .....	220
Definizione del fantastico: la scuola inclusiva .....	222
Letteratura impegnata: concetto e teorizzazioni .....	225
‘Ritorno alla realtà’: teorizzazione e polemica .....	226
Fantastico come forma del realismo – Fantastico come trasfigurazione del presente ( <i>cognitive estrangement</i> ) – Fantastico impegnato .....	227
Letteratura apocalittica – Distopia – <i>Climate fiction</i> .....	231
Fonti per la consultazione narratologica, semiotica e linguistica .....	233
Studi critici sul <i>corpus</i> e interviste agli autori .....	233
Fonti per la consultazione storica, sociale, politica e culturale .....	235
Fonti per la consultazione lessicale .....	240

## INTRODUZIONE

### Il fantastico: la letteratura che ‘fa vedere’

La scrittura fantastica ha sempre svolto un ruolo chiave nella formazione del popolo italiano e nella costruzione della sua identità nazionale. Grazie al dispositivo dello straniamento cognitivo, inerente al genere, il fantastico, inteso come il non-mimetico, ha sempre consentito di varcare le soglie del quotidiano, di interrogarsi sui valori morali e spirituali di un'epoca, di metterne in discussione le regole sociali e politiche e di immaginare orizzonti alternativi al presente. Oggi più che mai la struttura metaforica e allegorica e la capacità di trasfigurare il presente dotano il fantastico di una capacità, inaccessibile per i tradizionali modi del realismo, di riunire il particolare con l'universale e di oltrepassare le barriere nazionali, adattandosi alle caratteristiche dell'odierna realtà planetaria, le cui varie espressioni territoriali e sociali risultano interconnesse grazie ad Internet e alla globalizzazione sia dell'economia che delle emergenze. Come hanno osservato Charles Nodier, Sergio Solmi e Gianfranco de Turris, si nota una proliferazione di opere fantastiche nelle fasi cruciali della storia umana: nel momento di una crisi sociale, politica e ambientale, oppure durante grandi trasformazioni. Gli scrittori si rivolgono allora al non-mimetico per colpire l'immaginario della società civile e avvisarla di ciò che impercettibilmente sta accadendo, o accadrà.

Il nesso impegno / letteratura fantastica ha da sempre conservato un'aura di forte rispettabilità storica nel panorama critico italiano<sup>1</sup>. Il fantastico e l'impegno non sono

---

<sup>1</sup> Bisogna comunque osservare che nel corso del Novecento italiano alcuni studiosi hanno manifestato un malcelato disprezzo verso i sottogeneri della letteratura fantastica più recenti, quali *fantasy* e *fantascienza*, per il dominio esercitato sul mercato editoriale dai romanzi *fantasy* e *science fiction* anglosassoni di consumo, a cui sono seguite imitazioni italiane di bassa qualità. Ancora oggi in ambito italiano sono presenti forti pregiudizi riguardo fantascienza e *fantasy* (che vanno gradualmente scomparendo, ma che sono tuttora presenti), considerati «puro intrattenimento privo di solide basi culturali», perché forme letterarie «di evasione e di assoluto disimpegno» (Mori 2018), associati fra l'altro all'escapismo giovanile, come anche ad un successo commerciale ottenuto a costo della qualità. Opere italiane appartenenti ai suddetti sottogeneri, destinate in origine al lettore colto, nel mondo anglofono verrebbero semplicemente catalogate come *fantasy* o *science fiction*, mentre in Italia sono inserite dalle librerie nel reparto generico degli scrittori italiani con etichette quali «fiaba», «favola» o «elementi fantastici», termini usati nelle copertine dei testi. Di conseguenza, se guardiamo alle pubblicazioni più recenti, *UFO 78* (2022) di Wu Ming ad esempio, con la trama segnata dai dischi volanti sul cielo dell'Italia segnata dall'omicidio di Aldo Moro, qualificandosi dunque da subito come opera di *science fiction*, ma dotata di una seria dimensione socio-politica, notiamo che il volume viene collocato nel reparto aspecifico dei romanzi italiani, e non nella sezione dedicata alla fantascienza. Gli scrittori stessi hanno comunque individuato il potenziale dei sottogeneri recenti della letteratura non-mimetica e

mai usciti dalla scena letteraria peninsulare – la volontà di intervento autoriale su questioni e problemi contemporanei e l'utilizzo del fantastico come mezzo per articolare ed esprimere il proprio impegno rimangono elementi precipui della letteratura fantastica italiana, a cui gli scrittori affidano la missione di ricercare la verità, esercitare un influsso sulla realtà e comunicare un messaggio morale all'umanità. Infatti, ancor prima della formale teorizzazione contemporanea del fantastico quale strumento massimamente efficace per attuare una denuncia sociale e intervenire sulle sorti del mondo, il filtro non-mimetico era stato adoperato, paradossalmente, già nell'ambito dei realismi tradizionali, specificatamente da Elio Vittorini e Cesare Pavese, esponenti del nuovo realismo degli anni Trenta. Con il romanzo *Conversazione in Sicilia* (pubblicato su «Letteratura» tra il 1938 e il 1939) Vittorini offre un'opera che unisce un realismo quasi naturalistico a rappresentazioni simbolico-oniriche tese a catturare significati universali, conferendo un sovrasenso allegorico che supera la cronaca denotativa dei fatti e la registrazione della realtà superficiale. Grazie ad una liricità penetrante, lo scrittore dissolve radicalmente le strutture tradizionali del romanzo, approdando al romanzo d'idee. *Conversazione in Sicilia* è costruito come narrazione di situazioni liriche, dai precisi valori ritmici, che offre al lettore impressioni evocative nelle descrizioni, nonché figure esemplari e personificazioni morali. Senza rinunciare alla rappresentazione della realtà e dell'attualità storica, Vittorini trasfigura l'individuale e il personale nell'universale e nel collettivo, mirando a fondere problemi regionali con domande universali. I personaggi, anche se raffigurati in carne e ossa, non interessano allo scrittore che come forme eterne e mitiche dell'umanità, come segni di costanti valori umani e di una saggezza antica chiamata a nuovi doveri per il bene del genere umano. Inoltre, intessendo il romanzo di continue ripetizioni, Vittorini dota il testo di una dimensione rituale e sacrale, collocandolo in ciò che egli definiva «la quarta dimensione», cioè nella solariana «aura poetica» del simbolismo surreale e dell'onirismo. Similmente a Vittorini, Pavese coniuga in *Paesi tuoi* (1941) la ricchezza dell'esperienza del realismo con la profondità dei riferimenti simbolici, ma focalizza

---

non distinguono tra fantastico colto e fantastico 'basso', di puro intrattenimento. Tra i primi a considerare la narrazione fantascientifica uno strumento efficace per commentare i problemi della propria epoca troviamo Primo Levi, sopravvissuto al campo di Auschwitz; per quanto avesse scritto due opere mimetiche di testimonianza, Levi sentiva che i lettori non avevano capito il messaggio che egli voleva esprimere sull'esperienza e sul fenomeno del Lager. La tradizione leviana è stata continuata sino ad ora da tanti scrittori, di differente formazione e *background* culturale; fra di essi, il più celebre portavoce della letteratura non-mimetica come mezzo di denuncia sociale è certamente Valerio Evangelisti, i cui romanzi hanno giocato un ruolo cruciale nel superamento dei pregiudizi nei confronti di *fantasy* e fantascienza (e le loro forme ibride) nel terzo millennio.

maggiormente un'astorica dimensione mitica, presentando al lettore una realtà ambigua e multidimensionale. Pavese ritiene che il «simbolo immaginoso», cioè radicato nel mondo fisico della trama, paragonabile quindi all'*immagine* dantesca, invece del simbolo allegorico, sia in grado di narrare e illuminare una realtà più genuina, vergine, restituendone un senso e un significato più completo (Pavese 2000, p. 165). Il paesaggio pavesiano, ricco di scene affini alle descrizioni di rituali simbolici, nei quali è inoltre presente un bestiario di natura fantastica, risulta pregno di funzioni complesse e messaggi eterogenei (Zangrilli 2017).

Si consideri inoltre che i realismi novecenteschi sono segnati dalla proliferazione crescente della letteratura fantastica per l'infanzia, fortemente influenzata dalle grandi svolte storiche; il genere tenta infatti di rispondere a problemi sociali dell'epoca, commentando negativamente, ad esempio, la corruzione politica, e indirizzandosi pertanto a un pubblico duplice, sia giovane che adulto. Negli anni Venti le opere del fantastico d'infanzia, tra le quali *Viperetta* (1919) di Antonio Rubino, *La scacchiera davanti allo specchio* (1922) di Massimo Bontempelli e *Sua Altezza!* (1923) di Annie Vivanti, incoraggiano il lettore a porsi delle domande sulle convenzioni sociali e mettono in discussione il concetto di autorità assoluta. Negli anni Trenta il fantastico è visto con sospetto dal regime e i messaggi dei pochi libri fantastici per bambini pubblicati si conformano alla posizione ideologica e politica del governo fascista; non mancano però, all'interno del genere, opere che introducono velatamente aspetti antitetici al fascismo. Tra di essi occorre ricordare *I pugni di Meo* (1932) di Giovanni Bertinetti, che riesce nell'intento di offrire un commento satirico sulla società coeva con un uso accorto del non-mimetico e dell'ambiguo, in modo da eludere la censura di regime. Dopo la guerra, a partire dagli anni Quaranta, la scrittura fantastica per l'infanzia, che annovera opere quali *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945) di Dino Buzzati, *La Repubblica pinguinina* (1950) di Carmen Gentile e *Il romanzo di Cipollino* (1951) di Gianni Rodari, si rivela particolarmente efficace per diffondere la cultura democratica del dopoguerra, rendendo il lettore consapevole dei pericoli legati al potere assoluto, denunciando altresì la violenza come mezzo di rivoluzione e promuovendo la trasformazione della società attraverso un processo graduale di riforma civile e intellettuale. Negli anni Cinquanta e Sessanta, sulle pagine di opere come *Le avventure di Chiodino* (1955) di Marcello Argilli e Gabriella Parca, *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (1959) di Gianni Rodari, *Le avventure di Barzamino* (1963) di Daniele Ponchiroli e *Atomino* (1968) di Marcello Argilli, il fantastico d'infanzia



dimostra, attraverso metafore e giochi di parole, l'enormità del lavoro che ancora attende i cittadini nel loro cammino verso la completa democratizzazione e ammodernamento del Bel Paese. Infine, la produzione fantastica per l'infanzia degli ultimi due decenni del Novecento, di tipo consolatorio, riflette sui cambiamenti socio-economici contemporanei e prende in considerazione il loro influsso sulla struttura della vita familiare italiana, mirando ad aiutare i protagonisti, e attraverso di essi i lettori, a compensare le inadeguatezze di tipo sociale, ambientale o personale delle loro vite. Ai romanzi più noti di questa tendenza appartengono *Io nano* (1989) di Donatella Ziliotto, *Il cerchio magico* (1995) di Susanna Tamaro e *L'isola del tempo perso* (1997) di Silvana Gandolfi<sup>2</sup>.

Tuttavia, indagando le prime forme di uso consapevole del fantastico come strumento di denuncia sociale e morale e come modo alternativo di rappresentare la realtà, incentivando al tempo stesso il cambiamento sociale, si dovrebbe risalire ancor prima, agli albori della letteratura italiana. La storia della sinergia tra letteratura fantastica e impegno inizia infatti verso il 1307 quando Dante Alighieri, giudice severo dei suoi contemporanei, «pieno d'ansia per la sorte dell'Italia e dell'umanità abbandonate all'impeto delle passioni e della cupidigia» e tormentato da «l'accoramento e lo sdegno per il presente» (Barbi 1933, pp. 84, 105) scrive la *Commedia* «per tentare un rinnovamento dell'umanità, e particolarmente dell'Italia, che andava sempre più allontanandosi dall'ideale vero della vita civile e cristiana» (Barbi 1933, p. 79). Il poeta non teorizza il fantastico come modalità più efficace del mimetico per raffigurare la realtà, ma lo utilizza come tale a livello pratico. Per Dante, «uomo privato, sbandito dalla sua patria, perseguitato dall'avverso destino», l'autorità e la garanzia di essere ascoltato potevano derivare unicamente dalla presa di coscienza che «[n]on poteva bastare a rivolger l'Italia dal male un trattato come il *Convivio*, e neppure esortazioni epistolari a re o imperatori, a principi o città» (Barbi 1933, p. 29); era quindi necessario sradicare il lettore dalla realtà, facendogliela vedere da un punto di vista differente, in una prospettiva universale, massimalista e soprattutto inquietante, all'interno della quale «l'insegnamento venisse, non da fatti contingenti o di scarsa importanza, ma dalla storia dell'intera umanità nel suo fortunoso svolgimento» (Barbi

---

<sup>2</sup> Per l'analisi dettagliata della letteratura fantastica d'infanzia del Novecento e del suo rapporto con la realtà socio-politica del lettore si veda: Lindsay MYERS, *Un "fantasy" tutto italiano. Le declinazioni del fantastico nella letteratura italiana per l'infanzia dall'Unità al XXI secolo*, Pisa, Edizioni ETS, 2016. Il libro era stato già pubblicato in inglese nel 2012 con il titolo *Making the Italians* (it. "Formando gli italiani").

1933, p. 29). Il procedimento impiegato da Dante era talmente efficace che nel 1830, nel corso della prima teorizzazione del fantastico letterario, Charles Nodier descrive la *Commedia* come un'opera eterna di dimensione universale, che rappresenta un valore per tutte le generazioni dell'umanità, individuandone la grandezza nella «sua libertà sfrenata, [nel] diritto conquistato di far riflettere incessantemente sullo specchio a mille facce dell'immaginazione tutti gli aspetti della vita, tutti i riflessi del pensiero, tutti i raggi dell'anima» (Nodier 1890, p. 14). È innegabile inoltre che, mentre opere come *Convivio* non rientrano nell'immaginario collettivo dell'attuale società globale, la *Commedia* continua a influenzare l'immaginazione popolare e la produzione artistica di tutte le culture occidentali, fino a oggi. È quindi proprio l'eredità di Dante ad esser stata ripresa e continuata dagli scrittori impegnati del fantastico – fino agli anni Duemila.

Il presente lavoro si propone di presentare il romanzo fantastico italiano del terzo millennio come proseguimento di questa lunga e considerevole tradizione italiana, e di definire come l'impegno dell'autore e il suo coinvolgimento nei problemi sociali, politici, culturali, ambientali ed etici vengano articolati nel XXI secolo. Tanti studi sono stati dedicati al tema generale dell'impegno nell'ambito della letteratura italiana contemporanea; fra i più noti possiamo citare: *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana* (2010) di Angelo Guglielmi, *Finzione cronaca realtà: Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea* (2011) a cura di Hanna Serkowska, i saggi di Davide Dalmas, *Postmoderno, nuova epica, ritorno alla realtà. Questioni e problemi del romanzo italiano contemporaneo* (2012), *Nuova narrativa italiana e realismo. Appunti per una discussione* (2016), e infine *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea* (2014) di Raffaele Donnarumma. Tuttavia, non si riscontrano studi ad ampio respiro dedicati specificatamente all'impegno veicolato da narrazioni non-mimetiche. La maggior parte delle ricerche accademiche nell'ambito della letteratura fantastica impegnata focalizza quasi esclusivamente un autore, un'opera o un sottogenere singolo, oppure un aspetto tematico. Chi scrive non è a conoscenza di studi che esaminino nel suo complesso il fenomeno dell'impegno e della volontà di intervento espressi dagli scrittori tramite la letteratura fantastica. Fra i volumi più affini a quest'ambito di ricerca si possono in ogni caso elencare *Italian Science Fiction: The Other in Literature and Film* (2019) di Simone Brioni e Daniele Comberiati, *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana* (2020) di Simone Brioni e Daniele Comberiati e *La*

*fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee* (2021), a cura di Daniele Comberiati e Luca Somigli.

Questa tesi mira quindi a colmare una lacuna critica presente negli studi sulla letteratura italiana, fornendo un'analisi delle modalità con cui il fantastico viene adoperato dagli autori, per suggerire al lettore un percorso di presa di coscienza storica, ambientale, geopolitica e sociale. Il presente lavoro, che analizzerà in modo dettagliato sette romanzi fantastici italiani scritti nei primi due decenni del terzo millennio, prenderà in considerazione tematiche, topoi, istanze narrative e procedimenti formali, in relazione all'impegno degli autori. Si rifletterà inoltre sul ruolo che la modalità fantastica ha sempre svolto nell'espressione del messaggio autoriale e nella formazione civile degli italiani, tentando di valutare, per questa via, l'importanza e l'efficacia della narrativa non-mimetica; ci cercherà infine di definire, tramite un'attenta analisi del contenuto e della struttura dei romanzi presi in esame, quali caratteristiche comuni presentino, oltre al fantastico e all'impegno, e quali conclusioni è possibile trarre in merito. Il presente studio può costituire, si spera, un punto di riferimento anche per ricerche che esulino dagli stretti confini degli studi letterari, perché condotte da storici e sociologi, neurobiologi e cognitivisti, i quali troveranno in questo lavoro diverse prove del ruolo fondamentale assunto della letteratura fantastica nello sviluppo del pensiero umano e nell'evoluzione della civiltà.

La quantità dei romanzi fantastici impegnati pubblicati in Italia nel terzo millennio è notevole, per cui è naturalmente impossibile esaminarli tutti nell'ambito di un singolo studio. Si è deciso quindi di concentrare il discorso critico su sette romanzi scritti nei primi due decenni del secolo, culturalmente significativi, che esemplificano la questione in esame, cioè l'impegno dell'autore espresso tramite una modalità non-mimetica, e che si distinguono nel panorama della letteratura italiana. Nell'intento di stabilire una premessa comune per l'analisi delle varie opere e allo stesso tempo per far emergere i diversi aspetti della narrativa fantastica impegnata, sono stati selezionati romanzi che presentano, come caratteristica unificante, un discorso sia apocalittico che distopico, pur affrontando temi diversi, dal riscaldamento globale e dai cambiamenti ambientali di origine antropica alle pandemie e ai conflitti geopolitici, dalle disuguaglianze alle ecomafie, dal maltrattamento degli animali all'ossessione della violenza. Per determinare l'importanza culturale dei romanzi si è ricorso al criterio del riconoscimento delle opere e degli autori nei premi letterari nazionali e della presenza degli scrittori sulla scena culturale. Nel *corpus* scelto rientrano pertanto: *2038: La*

*rivolta* (2000) di Francesco Grasso, *Sirene* (2007) di Laura Pugno, *I dannati di Malva* (2008) di Licia Troisi, *Cinacittà* (2008) e *Panorama* (2015) di Tommaso Pincio, *La seconda mezzanotte* (2011) di Antonio Scurati e *Qualcosa, là fuori* (2016) di Bruno Arpaia. Occorre evidenziare in questa sede che gli autori dei romanzi selezionati non sono solamente scrittori, ma prima di tutto attivi partecipanti della scena intellettuale italiana. Oltre alla scrittura, coltivano altre passioni e praticano altri mestieri, in quanto traduttori di opere letterarie, artisti, divulgatori scientifici e insegnanti di ambito accademico. Soprattutto, gli autori considerati sono consapevoli cittadini dei propri paesi e della comunità globale, essendo spesso associati con più di una città e risiedendo in più di un paese. Inoltre, tutti si considerano cittadini del pianeta Terra. Tramite la loro scrittura mostrano un impegno multidimensionale e multiaspettuale, pensando globalmente e agendo localmente, infine oltrepassando i confini della pura letterarietà.

Francesco Grasso (1966-) è il primo scrittore, e uno dei pochi, ad aver vinto a due riprese il premio Urania: con il romanzo d'esordio *Ai due lati del muro* (1992), che rappresenta il primo tentativo italiano di adottare le atmosfere *cyberpunk*, e con il romanzo analizzato in questo lavoro, *2038: la rivolta* (2000). Oltre a produrre opere di letteratura fantastica (fantascienza, *fantasy*, giallo e horror), Grasso scrive romanzi storici. Fa parte della redazione della rivista telematica «Delos Science Fiction», per la quale cura una rubrica satirica dedicata alla parodia di opere e scrittori famosi. Nel corso della sua vita è stato cittadino calabrese, toscano, campano e oggi romano. Dal 2003, *2038: La rivolta*, è disponibile gratuitamente nella biblioteca virtuale di Liber Liber. L'autore confessa di aver sempre guardato con simpatia ai valori espressi da progetti che intendano creare una biblioteca universale e aperta a tutti, soprattutto in tempi di crisi della cultura libresco. La letteratura *open access* gli sembra uno straordinario strumento di promozione, scambio e diffusione di valori, «[p]erché le idee e la conoscenza, si sa, sono come i Panda: sono feconde solo in libertà» (Grasso 2003). Fra gli innumerevoli premi letterari conferitigli, si distinguono il premio Sicurezza Informatica 1996, il premio Cristalli Sognanti 1998, il premio Space Truckers 2001, il premio Città di Ciampino 2015 e il premio Città di Sarzana 2018. Nel campo delle sceneggiature cinematografiche e televisive, Grasso è stato finalista al premio Solinas 2006 e finalista al concorso Serial Writer 2011, bandito dall'associazione NoiCinema.

Laura Pugno (1970-) è autrice di romanzi, poesie, saggi, sceneggiature e testi teatrali. Cura la collana di poesia *I domani* per l'editore Nino Aragno ed è membro del comitato scientifico del Premio Strega Poesia (inaugurato nel 2022). Ha insegnato

Traduzione all'Università La Sapienza e tradotto testi letterari e saggi dall'inglese, francese e spagnolo. Collabora con «L'Espresso», «Le parole e le cose<sup>2</sup>» e le «Guide di Repubblica». Ha collaborato con le redazioni culturali di «Repubblica Roma», «il manifesto» e con Radio Educational per il progetto RaiLibro. Oltre al Bel Paese, le sta a cuore anche la Spagna, specificatamente la città di Madrid. Pugno ha co-creato il Premio Solinas Italia-Spagna per il miglior soggetto cinematografico, e dal 2015 al 2020 ha diretto l'Istituto Italiano di Cultura di Madrid. *Sirene* (2007), il suo romanzo d'esordio, è risultato vincitore del Premio Libro del Mare e del Premio Dedalus, nonché finalista al Premio Bergamo. Inoltre, all'autrice è stato conferito il Premio Scrivere Cinema all'Autumn Film Festival di Verona 2005 per la sceneggiatura tratta dal suo *Sleepwalking. Tredici racconti visionari* (2002), il Premio Frignano 2013 per il romanzo *La caccia* (2012), il Premio Campiello Selezione Letterati 2017 per *La ragazza selvaggia* (2016), il Premio Internazionale Franco Fortini 2021 per la raccolta di poesia *Noi* (2020).

Licia Troisi (1980-), astrofisica, divulgatrice scientifica e scrittrice prolifica di *fantasy*, è l'autore italiano più venduto al mondo in relazione al suddetto genere. Troisi ha conquistato una solida fama grazie alla sua saga ambientata nel Mondo Emerso, di cui fanno parte: la tetralogia *Cronache del Mondo Emerso* (2004-2014), la trilogia *Le guerre del Mondo Emerso* (2006-2007) e la trilogia *Le leggende del Mondo Emerso* (2008-2010). La saga ha venduto milioni di copie ed è stata tradotta in tutto il mondo. Oltre all'universo del Mondo Emerso, Troisi ha anche scritto la pentalogia *La ragazza drago* (2008-2012) e la tetralogia *I regni di Nashira* (2011-2015), la tetralogia *Pandora* (2014-2018), la trilogia *La saga del Dominio* (2016-2018), la tetralogia *I casi impossibili di Zoe & Lu* (2019-2022); recentemente è stata pubblicata la dilogia *Le guerre del multiverso* (con *Poe. La nocchiera del tempo* del 2022 e *Poe e la cacciatrice di draghi* del 2023). Oltre alla scrittura letteraria, Troisi compone saggi di divulgazione scientifica per una rubrica da lei curata e pubblicata nella rivista «Gente». Il suo romanzo d'esordio, *Nihal della terra del vento* (2004), primo volume della saga del Mondo Emerso, è stato finalista al premio Italia 2005. Con *I dannati di Malva* (2008), il suo primo romanzo singolo, e il primo non ambientato nel Mondo Emerso, Troisi ha partecipato al progetto *Verde Nero. Noir di ecomafia*, delle Edizioni Ambiente. Il focus del romanzo è la tematica ambientalista, scelta dall'autrice «per rendere universale questo [suo] desiderio di un “ritorno alla natura”» (Catalano 2018, p. 317). Notevole risulta anche il racconto *Acqua e fuoco*, inserito all'interno dell'antologia di racconti

*fantasy* intitolata *Orologi Senza Tempo* (2014); l'opera è stata pubblicata da Nicola Pesce Editore per finanziare la ricostruzione della Città della scienza di Napoli, primo museo scientifico interattivo italiano per dimensioni ed innovazioni, con una media di 350 mila visitatori annui; l'edificio è stato distrutto da un incendio nel marzo 2013.

Tommaso Pincio (1963-), scrittore, traduttore e ritrattista, strettamente connesso alla sua città natia, Roma, e a Bangkok, ha esordito come fumettista e ha diretto fino al 2005 la galleria Gian Enzo Sperone. Ha tradotto dall'inglese opere di impegno riconosciute a livello mondiale, fantastiche e non, di autori quali Philip K. Dick, Bram Stoker, George Orwell, F. S. Fitzgerald, H.D. Thoreau e John Updike. Pincio collabora con «La Repubblica», «il manifesto» e l'edizione italiana di «Rolling Stone». Il romanzo pinciano analizzato nel presente lavoro, *Panorama* (2015), è risultato vincitore del Premio Internazionale degli Editori Indipendenti Sinbad – Città di Bari, qualificandosi al primo posto, ed è stato finalista al Premio Bergamo del 2016. Anche altri romanzi di Pincio, quali *La ragazza che non era lei* (2005) e *Il dono di saper vivere* (2018), sono stati ammessi alla finale del Premio Bergamo, rispettivamente nel 2006 e nel 2020.

Antonio Scurati (1969-), scrittore, giornalista, editorialista del «Corriere della Sera» e ricercatore di Cinema, Fotografia e Televisione, ha esordito con il romanzo *Il rumore sordo della battaglia* (2003), a cui sono seguiti *Il sopravvissuto* (2005), con il quale ha vinto il Premio Campiello e il Premio Nazionale Letterario Pisa per la Narrativa; *Una storia romantica* del 2007 ha ricevuto il Premio SuperMondello 2008, e *Il Bambino che sognava la fine del mondo* (2009) è risultato secondo classificato al Premio Strega dello stesso anno. Nel 2015 Scurati ha pubblicato *Il tempo migliore della nostra vita*, romanzo biografico dedicato a Leone Ginzburg, che è risultato vincitore del Premio Viareggio e finalista al Premio Campiello. Nel 2019 il primo romanzo della sua tetralogia dedicata a Benito Mussolini, *M. Il figlio del secolo*, pubblicata nell'anno precedente, ha vinto il Premio Strega 2019. I romanzi scuratiani sono stati tradotti in una dozzina di lingue straniere. In ambito accademico, Scurati ha lavorato come professore a contratto all'Università degli studi di Bergamo, coordinando fra l'altro il Centro per lo studio dei linguaggi della guerra e della violenza, e attualmente è professore associato presso l'Università IULM di Milano. Preoccupato per la condizione della società sia italiana che internazionale, ha scritto i saggi *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione* (2006), *Gli anni che non stiamo vivendo. Il tempo della cronaca* (2010), e *Letteratura e sopravvivenza. La*

*retorica letteraria di fronte alla violenza* (2012), nei quali riflette sulla mediazione dell'esperienza e delle conoscenze, sulle trasformazioni della nostra società e sulle tendenze autodistruttive della specie umana.

Bruno Arpaia (1957-) è romanziere, giornalista, consulente editoriale e traduttore di letteratura spagnola e latinoamericana, associato a Napoli e Milano. Ha inoltre tradotto i romanzi *fantasy* di Carlos Ruiz Zafon ed ha curato i Meridiani Mondadori per le opere di Gabriel Garcia Marquez e Mario Vargas Llosa. Il suo romanzo d'esordio, *I forestieri* (1990), ha ricevuto il Premio Bagutta Prima Opera. In seguito, Arpaia ha vinto numerose competizioni letterarie con tre romanzi storici; gli è stato conferito il Premio Hammett Italia 1997 per *Tempo perso* (1997), il Premio Selezione Campiello 2001 e il Premio Alassio Centolibrì (Un autore per l'Europa 2001) per *L'angelo della storia* (2001), il Premio Napoli e il Premio Letterario Giovanni Comisso 2006 per *Il passato davanti a noi* (2006), romanzo sugli eventi politico-sociali degli anni Settanta. Con il technothriller politico *L'energia del vuoto* (2011) è risultato vincitore del Premio Merck Serono e finalista al Premio Strega 2011. Nel 2003 Arpaia ha intervistato l'amico scrittore cileno Luis Sepúlveda; i due autori hanno discusso di letteratura e giornalismo, di passione politica e delle diverse forme di impegno in favore dell'ambiente. L'intervista, pubblicata come *Raccontare, resistere* (2003), ha vinto il Premio Procida-Isola di Arturo-Elsa Morante per la saggistica.

Occorre inoltre sottolineare che tutti gli autori studiati possono vantare una laurea in facoltà non filologiche. Antonio Scurati è laureato in Filosofia, Francesco Grasso in Ingegneria Elettronica, Laura Pugno in Scienze politiche, Licia Troisi ha elaborato una tesi di astrofisica sulle galassie nane, Tommaso Pincio ha frequentato l'Accademia di Belle Arti e Bruno Arpaia si è laureato in Scienze Politiche con specializzazione in Storia americana. Per quanto la direzione della formazione consentisse loro di scegliere altri modi per esprimere l'impegno, ad esempio componendo un manifesto politico, scrivendo letteratura *non-fiction*, oppure cercando di cambiare il mondo attraverso opere d'arte o invenzioni tecnologiche, hanno optato per il romanzo.

Per rispondere a potenziali critiche riguardo l'eccessiva omogeneità del *corpus* indagato in questo lavoro, perché unicamente fantascientifico, oppure ibrido ma dotato dei tratti essenziali della fantascienza, occorre mettere in rilievo che l'orientamento culturale prevalente in Italia, a partire almeno dal Novecento, è sempre «più incline a vedere il genere fantastico aprirsi alla fantascienza», e preferisce la «favola avveniristica, la intensificazione dell'esplorazione dei mondi possibili, il meraviglioso

come gioco di possibilità infinite di conoscenza o il nuovo romance dell'era tecnologica e della società di tipo industriale avanzata con le sue favole surreali o fantascientifiche» (Pandini 1983, p. 15). Occorre comunque ricordare che l'etichetta italiana di *fantascienza*<sup>3</sup> abbraccia un ambito letterario più vasto rispetto al termine anglosassone, teoricamente equivalente, di *science fiction*<sup>4</sup>, in quanto riguarda non solo le scienze naturali e tecnologiche, ma anche le scienze sociali, coincidendo di fatto con tutte le declinazioni della letteratura non-mimetica, a eccezione delle narrazioni fiabesche, favolose e mitiche di età classica, come anche della narrativa *fantasy*<sup>5</sup>. Un esempio di ciò a cui corrisponde in Italia il termine *fantascienza* è dato dal premio Urania, un concorso letterario annuale di fantascienza assegnato a un romanzo italiano inedito, bandito appunto da Urania, nota collana del settore, pubblicata da Mondadori a partire dal 1989. Ancora nel 1993 un romanzo, per poter essere considerato fantascientifico, e dunque selezionato per il premio, doveva contenere almeno il motivo delle navi astrali<sup>6</sup>. Nel 2000, come mostra il caso di *2038: La rivolta*, di Francesco Grasso, bastava già lo slittamento della trama nel futuro, insieme alla raffigurazione di alcuni mutamenti sociali e della presenza di anomale capacità rigenerative del protagonista.

I testi inclusi nel *corpus* preso in esame saranno affrontati da vari punti di vista, nell'intento di far emergere aspetti diversi della narrativa non-mimetica impegnata, di cui si studiano le scelte riguardo a temi e sottogeneri, tecniche narrative, gestione delle voci narranti e dei personaggi, nonché soluzioni linguistiche. Data la molteplicità e la complessità degli aspetti semiotici e dei procedimenti formali utilizzati dagli autori, si è deciso di applicare una metodologia ibrida. L'analisi si baserà pertanto su due approcci principali: centripeto (topico-semiotico) e centrifugo (contestuale)<sup>7</sup>, in quanto solo l'unione dei due mezzi d'indagine permette di studiare a fondo la natura e la funzione della letteratura fantastica nell'articolazione dell'impegno, in autori del terzo millennio.

---

<sup>3</sup> La coniazione del termine *fanta-scienza* per tradurre *science fiction* si deve a Giorgio Monicelli, che la introduce nel primo numero de *I romanzi di Urania*, pubblicato il 10 ottobre 1952.

<sup>4</sup> Nell'ambito della *fantascienza* si possono distinguere alcuni sottogeneri, per i quali in area anglofona si prevedono etichette separate, come ad esempio *speculative fiction*, *xenofiction*, *techno-thriller* o *alternate history*.

<sup>5</sup> Il *fantasy*, il secondo genere maggiore della letteratura fantastica oltre alla fantascienza, viene distinto da quell'ultima principalmente in base alla presenza della magia.

<sup>6</sup> Ci si riferisce al caso di Valerio Evangelisti, i cui romanzi *Le catene di Eymerich* e *Il corpo e il sangue di Eymerich* sono stati finalisti al Premio Urania 1991 e 1992, ma senza vere prospettive di vincere il premio. Come ricorda Evangelisti: «Il caporedattore di allora, l'amico Marzio Tosello, mi disse che erano molto belli, ma che era difficile farli entrare nella categoria "fantascienza". Raccolsi la sfida e decisi di aggiungere a una delle mie storie le astronavi. Nacque così questo romanzo, che contiene astronavi (anche se certo diverse dal modello consueto)» (Evangelisti in: Somigli 2007, pp. 23-24).

<sup>7</sup> I termini 'centripeto' (ang. *centripetal*) e 'centrifugo' (ang. *centrifugal*) sono tratti dal metodo critico avanzato da Northrop Frye in *Anatomy of Criticism* (1957).



L'approccio centripeto riguarda la funzione estetica e la struttura del testo, e prevede l'analisi dei romanzi per individuare caratteristiche e motivi comuni. L'approccio centrifugo si concentra sulla funzione sociale di una narrativa in costante relazione con il mondo esterno, individuando i temi principali dei romanzi esaminati, e studiando i modi in cui tali temi siano legati alla situazione politica, sociale e culturale in cui opera l'autore, come pure alle sue esperienze di vita. La premessa di quest'approccio è che l'impegno sia presente in tutti i testi analizzati e, pertanto, gli autori siano, consapevolmente, individui politicizzati. Il primo approccio (centripeto) è utile per individuare le caratteristiche intrinseche della modalità non-mimetica, mentre il secondo (centrifugo) intende dimostrare l'importante relazione tra il testo e l'impegno dell'autore.

L'analisi effettuata tramite questi due approcci chiave sarà integrata dagli spunti forniti dagli studi della letteratura apocalittica (Frank Kermode, Elizabeth K. Rosen, Ernesto de Martino, Marco Belpoliti, Matthias Nilges, Roberto Dainotto, Alessandro Alfieri) e dalle teorizzazioni del fantastico come la letteratura dello straniamento cognitivo. In quell'ultimo ambito saranno riportati i concetti: del *cognitive estrangement* di Darko Suvin<sup>8</sup>, del fantastico come 'la trasfigurazione del presente' di Valerio Evangelisti, del fantastico come 'il realismo aumentato' di Fabio Deotto e del fantastico come 'il presente estremo' di Antonio Scurati. Inoltre, gli autori sono consapevoli che per ragionare con chi legge non bastano fatti oggettivi e razionali, ma bisogna fare appello a emozioni basilari, primordiali, che non sono influenzate dalla ragione. Afferma Bruno Arpaia: «Oggi sappiamo [...] che [la] capacità delle narrazioni di colpirci al cuore dipende dalla struttura stessa del cervello, dai neuroni specchio, dal fatto che la nostra materia grigia è "una macchina di futuro" evolutasi grazie al fatto di avere acquisito la capacità di raccontare storie anche a noi stessi» (Arpaia 2016, p. 15).

Lo schema interpretativo creato e adottato in questa tesi non pretende di essere esaustivo, né esclusivo, e non si vuole in alcun modo affermare che non esistano altri approcci critici per indagare le opere qui esaminate. Vuole essere piuttosto una guida allo studio e un punto di partenza per l'analisi dell'impegno negli autori contemporanei del fantastico italiano.

Considerato che la sensibilità letteraria italiana rimane notevolmente distinta da quelle d'oltralpe e che tra il termine letterario francese *fantastique*, al centro della

---

<sup>8</sup> Elaborato sulla base del concetto di *straniamento* di Viktor Šklovskij e del *Verfremdungseffekt* di Bertolt Brecht.

teorizzazione di Tzvetan Todorov e degli studiosi a cui s'ispira, e il suo *faux amis* italiano *fantastico* esiste una discrepanza semantica notevole, nel Capitolo uno, per evitare malintesi, si presenta con scrupolosa meticolosità la posizione della critica italiana riguardo la letteratura fantastica, adottata in questo lavoro. In quest'ambito si ricorrerà alle teorizzazioni professate da Sergio Solmi, Neuro Bonifazi, Alessandro Scarsella, Monica Farnetti, Annamaria Cavalli, Remo Ceserani e Gianfranco de Turreis. Per situare la formulazione italiana del fantastico nell'ambito degli studi letterari e giustapporla ad altre proposte di definizione del termine verrà anche presentato lo stato della ricerca sulla questione fuori d'Italia. A tal fine saranno riportate, fra l'altro, le teorizzazioni di E.T.A. Hoffmann, Théophile Gautier, Charles Nodier, Guy de Maupassant, Tzvetan Todorov, Lucio Lugnani, John Clute, Kalikst Morawski e Stanisław Lem.

L'approccio filologico-storico appare necessario anche per definire il secondo termine chiave affrontato dalla tesi, quello dell'impegno, che, così come il fantastico, può essere concepito in modi diversi. Negli anni Duemila è ancora viva l'associazione novecentesca fra l'impegno professato nelle opere e il radicamento di chi scrive in una forza politica precisa. In questa tesi, tuttavia, ci si attiene ad una nozione d'impegno sganciata da ogni restrittiva collocazione ideologica, relativa invece all'atteggiamento di fondo dello scrittore, che ritiene necessario prendere decisamente posizione circa i grandi problemi ideologici, politici e sociali del suo tempo, discutendo nell'ambito del proprio lavoro o della propria opera creativa le esigenze che tali problematiche suscitano nel contesto sociale. Inoltre, nel campo degli studi letterari d'oltralpe si presume tradizionalmente che la concezione di una 'letteratura impegnata' sia stata introdotta, teorizzata e difesa per la prima volta negli anni Quaranta del ventesimo secolo da Jean-Paul Sartre, mentre nel contesto italiano il termine è riconducibile già alla riflessione di Alessandro Manzoni, che teorizza la necessità di un impegno letterario in modi affini alla teorizzazione sartriana, anticipando però di oltre cento anni il filosofo francese. Quindi, per evitare fraintendimenti e chiarire quale concezione di impegno si utilizzi nell'analisi dei romanzi indagati nel presente lavoro, il Capitolo due espone e discute le componenti fondamentali degli studi critici in relazione alla letteratura impegnata. Saranno presentate le origini del concetto di 'letteratura impegnata' (Alessandro Manzoni, Jean-Paul Sartre), sarà realizzata una breve analisi storico-culturale dell'impegno morale all'interno delle correnti letterarie del Novecento, e sarà discusso il fenomeno letterario del *ritorno alla realtà* (Raffaele Donnarumma,

Giancarlo De Cataldo, Angelo Guglielmi e Hanna Serkowska). Si passerà poi specificatamente ad una definizione del fantastico impegnato. A questo scopo saranno presentate le teorizzazioni dei nomi più grandi del romanzo fantastico contemporaneo i quali, oltre ad offrire ai lettori una produzione narrativa, propugnano a livello saggistico e critico l'idea della letteratura fantastica quale forma di realismo per il terzo millennio, e insieme come lo strumento più efficace per rispondere ai problemi della propria epoca: Margaret Atwood, Ursula Le Guin e Terry Pratchett, e nell'ambito italiano Primo Levi e Valerio Evangelisti. Infine, il Capitolo due contestualizzerà la proliferazione crescente delle opere impegnate nel Bel Paese e l'emergere sempre maggiore di una precisa volontà degli scrittori di essere presenti nel proprio tempo tramite la modalità fantastica. Riportando le osservazioni di Wu Ming e Antonio Scurati, si definiranno le ragioni per cui una mobilitazione etica così forte sia apparsa negli ultimi decenni proprio tra gli scrittori italiani, illustrando i tratti specifici dell'impegno italiano e il suo radicamento in precisi momenti della storia culturale e letteraria peninsulare.

Visto che il romanzo fantastico viene utilizzato dagli autori come mezzo di comunicazione con il lettore, nell'analisi di elementi quali ambientazione, topoi, istanze narrative e procedimenti formali si adotterà un'ordine che prenda le mosse delle componenti dell'atto linguistico (locuzione, illocuzione e perlocuzione)<sup>9</sup> che coincide con un ordine dall'esterno del libro per andare al suo interno, cioè dall'esame del peritesto a quella del testo in sé, e dai tratti essenziali ed evidenti dell'opera, agli elementi latenti, visibili solo durante e dopo la *close reading* del romanzo. Nel Capitolo tre saranno analizzati elementi del peritesto, quali titolo, sottotitolo e epigrafi in quanto primi strumenti adoperati dagli autori per aprire il canale di comunicazione e stabilire la transazione con il lettore come interlocutore, accrescere a priori il valore illocutorio dell'opera e indirizzare il potenziale effetto perlocutorio nella direzione voluta. Nel Capitolo quattro si esporranno i motivi del carattere apocalittico che costituiscono il contenuto dell'impegno nei romanzi in esame (la dimensione locutoria). Si valuterà se i testi in oggetto offrano catarsi e consolazione, e quindi se esemplifichino un modello di apocalisse con *escaton*, apocalisse senza *escaton* oppure di apocalisse psicopatologica. Inoltre, considerato il problema della sopravvivenza dell'umanità, si analizzerà se i romanzi presentino la possibilità di un nuovo mondo transumano o esclusivamente

---

<sup>9</sup> Si veda: John L. Austin. *How To Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1975 [1962] (traduzione italiana: *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987).

postumano. Sarà necessario interpretare tali opere anche secondo le esigenze di un nuovo sottogenere fantastico, la *climate fiction*, considerando quanto il riscaldamento globale e i cambiamenti ambientali connessi agiscano come catalizzatori per altre forme di crisi. Infine, nel Capitolo cinque si analizzerà un tratto dominante dei romanzi in esame: il procedimento di trasfigurazione e trasposizione di cruciali questioni dell'epoca tramite lo straniamento cognitivo (la dimensione illocutoria), come espediente formale funzionale ad attivare una reazione incondizionata dei neuroni specchio in chi legge (la dimensione perlocutoria).

### ***L'etimologia del termine 'fantastico'***

Prima di proseguire con l'analisi vera e propria, si vuole inserire un'osservazione, fatta durante le indagini preliminari per la presente tesi, in riferimento all'accezione del termine *fantastico*, nella lingua contemporanea; la parola, usata per descrivere opere impegnate che mirino a comunicare la verità sulla realtà, significa paradossalmente «finto, immaginato, non vero, creato dalla fantasia, contrario al reale, che imita le cose che non sono, che non ha necessaria rispondenza nella realtà dei fatti». Pertanto, in questo lavoro di ricerca è stata inclusa un'analisi etimologica approfondita del termine, con lo scopo di individuare il principio cognitivo da cui deriva il lemma in oggetto, in modo da spiegare la discrepanza tra il ruolo assegnato alla letteratura fantastica e l'aggettivo ad essa attribuito.

I dizionari tendono a indicare come prima etimologia del fantastico la parola *phantasticu(m)* proveniente dal tardo latino, la quale significa «immaginario, irreal». Ciò giustifica la sfumatura negativa presente nei significati della parola italiana. Però alcune lessicografie autorevoli, quali GDLI, Treccani, Zingarelli e Garzanti, riportano anche una derivazione greca del termine, dall'aggettivo *phantastikós*, con un significato molto simile: «immaginario, inventato, fittizio, finto». Le ulteriori indagini hanno concesso di scoprire che la parola *phantastikós*, a sua volta, deriva dal verbo greco *phantazo*, che presenta un significato del tutto imprevisto: «far vedere, mostrare». Il solo fatto che quest'originaria accezione greca non sia presente nelle voci nei dizionari italiani, indica la presenza di una significazione ulteriore in *fantastico*, un qualcosa che costituisce i fondamenti più profondi del campo associativo del termine, ma non si manifesta in superficie. È stata quindi condotta una ricerca etimologica più approfondita in relazione a quell'accezione apparentemente estranea, allo scopo di trovare la parola

originaria che aveva iniziato la catena etimologica, dando vita a *fantastico* italiano secoli dopo<sup>10</sup>. La definizione allargata del verbo *phantazo* menzionato dai dizionari offre il significato seguente: «far apparire, rendere visibile, rendere apparente, esporre, rivelare, mostrare». Però, la parola vanta anche alcune accezioni secondarie altrettanto interessanti: «rendere presente all'occhio o alla mente; mettersi qualcosa davanti alla propria mente; pitturare un oggetto a se stessi, immaginare; diventare visibile, apparire, essere ascoltato, essere terrorizzato da visioni o fantasmi; fare uno spettacolo; rendersi come qualcuno; prendere la forma di qualcuno; apparire così e così per essere immaginato; essere informato contro». Ulteriori indagini hanno portato alla scoperta che *phantazo* deriva dal verbo *phaino* che significa «portare alla luce, far brillare, gettare luce, dare alla luce o brillare, essere chiaro o risplendente, diventare manifesto e evidente, essere portato alla luce, apparire, essere esposto, dimostrarsi, incontrare gli occhi, colpire la vista, diventare chiari o manifestare essere visto, apparire alla mente, sembrare al proprio giudizio o opinione». *Phaino* a sua volta deriva dalla parola greca *phao*, che sembra la parola originaria, alla base della catena etimologica della parola *fantastico*, e significa «brillare, dare luce o far manifestare tramite dei raggi». La parola contiene le radici *pha-* e *phan-*, che alludono al significato «la luce come vista dall'occhio» e figurativamente «la luce che raggiunge la mente». È interessante notare come dalla stessa parola-radice derivino anche il nome *phos* e il verbo *phemi*. *Phos* significa letteralmente «la luce o qualunque cosa che emette la luce» e figurativamente significa «la luce della verità e della sapienza; la mente e la ragione; la capacità di comprendere le verità morali e spirituali». *Phemi* significa «dire spiegando, dire esplicando, affermare, comunicare, dichiarare le proprie parole».

Le definizioni tratte da dizionari italiani, sia moderni (GDLI, Treccani, Zingarelli e Garzanti) che storici (Dizionario della Lingua Italiana di Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini per i decenni del 1860 e del 1870, il Vocabolario della Crusca del 1612 ed il Tesoro della lingua Italiana delle Origini, che raccoglie parole provenienti dai testi scritti in lingua italiana prima del 1375), non si avvicinano nemmeno lontanamente agli originari significati greci del lemma. Lo slittamento di senso può sembrare colossale, ma in realtà quei significati originari stranamente convergono con gli scopi a

---

<sup>10</sup> Per conseguire questo scopo ci si è avvalso di *A Greek-English Lexicon* di Henry George Liddell e Robert Scott e delle risorse del *Blue Letter Bible* che offrono lo studio approfondito delle parole bibliche greche in base a *The New Strong's Exhaustive Concordance of the Bible, Expository Dictionary of New Testament Words* di William Edwy Vine, *Greek Lexicon* di Joseph H. Thayer e *Analytical Greek Lexicon* di Wesley J. Perschbacher.

cui mirano gli autori italiani della letteratura in chiave fantastica. Anche se i dizionari della lingua italiana continuano a tralasciare le accezioni primarie, la letteratura italiana fantastica sorprendentemente ha continuato ad incorporarle dalle sue prime manifestazioni sino ad oggi, il che è visibile nell'impegno sociale, morale, politico e etico degli autori.

Occorre ribadire qui che agli albori del dibattito critico sul fantastico, anche fuori d'Italia, E.T.A Hoffmann osservò la stretta relazione tra *vedere davvero* e *il fantastico*, quando difendeva in *Die Serapions-Brüder* (1819-1821, it. *I confratelli di Serapione*) una dottrina, da lui designata il Principio di Serapion, secondo la quale la vera visione del mondo può essere ottenuta dai narratori solo quando scartano la scorza del meramente visibile, cioè di ciò che è sicuramente «reale». Secondo Hoffmann, per vedere il mondo bisogna visualizzarlo: «[l]a scorza del visibile, forse una sineddoche stravagante per l'intera letteratura non mimetica, deve appunto essere visibile, ma allo stesso tempo rimanere intravista» (Clute e Langford 2023a, trad. mia). Similmente, negli anni Duemila, sotto l'influenza delle opinioni di autori che ritengono il realismo classico uno strumento inadeguato per *far* al lettore *vedere davvero* il mondo, John Clute afferma che tutta la letteratura fantastica (nella sua concezione del fantastico come megagenere radicato nel Settecento) è caratterizzata dalla visualità inerente in ciò che usa gli elementi non-mimetici come espediente di vedere la realtà e di evidenziarne particolari aspetti. Inoltre, nella teorizzazione di Clute, tali aspetti riguardano specificatamente il pianeta come un'arena esposta improvvisamente nel Settecento allo *sguardo* dell'uomo (Clute 2017, p. 17)<sup>11</sup>.

In consonanza con l'atteggiamento degli scrittori i cui romanzi saranno analizzati, nella presente tesi si intende la letteratura fantastica come una forma di realismo per il terzo millennio, individuandola, conformemente all'immagine evocata dall'etimologia greca, come la letteratura che illumina la realtà, capace di assumersi l'impegno a trarre in piena luce le vicende anche le più oscure e intricate del reale, oppure intenzionalmente celate e messe a tacere dal potere politico o economico. Si vuole dare risalto al fatto che la narrativa fantastica del XXI secolo non solamente è erede diretta del realismo critico del Novecento, ma costituisce, in ambito italiano, una prosecuzione dell'antico rapporto tra letteratura dell'immaginario e volontà dell'autore di intervenire

---

<sup>11</sup> Si vedano anche *Fantastika in the World Storm* (l'intervento del 20 settembre 2007 in Centre for the Future, Praga) e gli altri saggi di Clute raccolti in *Pardon This Intrusion: Fantastika in the World Storm* (2011).

sulle questioni dei suoi tempi<sup>12</sup>. Naturalmente, l'impegno della letteratura non-mimetica non è un fenomeno puramente italiano, come dimostrano le affermazioni degli scrittori d'oltralpe citati in questo studio, però nell'ambito della letteratura fantastica italiana l'impegno indubbiamente vanta una storia assai antica rispetto alle tradizioni e concettualizzazioni teoriche delle altre letterature europee.

---

<sup>12</sup> Si rimanda alle tesi di Carla Benedetti espresse in: *Capitolo primo. Gli acrobati del tempo*, in: *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

## CAPITOLO 1 – LA DEFINIZIONE DEL FANTASTICO

### La concezione del fantastico adatta per l'analisi dei romanzi impegnati del terzo millennio

#### 1.1 Il fantastico: la «storia lunga e ricca di peripezie» del dibattito sul termine

Il tema del *fantastico* nella letteratura è stato discusso in modo approfondito sia dagli scrittori stessi che dai critici in quasi tutti i paesi occidentali. Tuttavia, tra gli studi sull'argomento si osservano discrepanze notevoli e il semplice fatto che siano state scritte così tante opere contrassegnate con il marchio del *fantastico* e diverse tra di loro rende legittima la necessità di precisare la terminologia usata. La presente tesi è dedicata alla letteratura contemporanea, ma, considerata la pluralità di modi in cui si può definire il fantastico e la scarsità delle opere che raccolgono e ordinano tutte le teorizzazioni in merito, occorre presentare qui brevemente la storia dei tentativi di definire l'ambito del fantastico, per evitare malintesi e collocare in esso la concezione italiana della letteratura fantastica adottata nel quadro della presente ricerca.

La «storia lunga e ricca di peripezie» (Lazzarin 2016, p. 2) del dibattito sul *fantastico* come termine letterario comincia alla fine degli anni Venti dell'Ottocento. Il primo uso della parola *fantastico* per riferirsi a specifiche opere letterarie viene tipicamente attribuito a Jean-Jacques Ampère, che introduce il termine *fantastico* in un articolo su «Le Globe» del 1828, utilizzando la parola *fantastique* nell'espressione *contes fantastiques* (it. 'racconti fantastici') per trattare dei racconti di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, identificando così «una determinata tipologia di narrativa, per lo più breve, distinguendola da opere di tipo meraviglioso, fiabesco o religioso-miracoloso» (De Beni 2011, p. 120). Ancor prima che Hoffmann venisse tradotto in francese e diventasse un autore di successo, Ampère scrisse che «A Leipsik [sic], sotto il fuoco delle bombe francesi, [Hoffmann] compone un'altra opera ed elabora i suoi *Contes fantastiques à la manière de Callot*» (Ampère 1828, p. 589, trad. mia). Nel titolo tedesco della collezione di Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, cioè 'pezzi di fantasia alla maniera di Callot', è presente un doppio riferimento, musicale e pittorico, al genere della fantasia. Tuttavia, Ampère si serve di un'ingegnosa scorciatoia linguistica, traducendo *pezzi* (ted. 'Stücke') in 'storie' (fr. 'contes') e la *fantasia* (ted.



‘Fantasie’) in *genere fantastico* (fr. ‘genre fantastique’), tralasciando così sia la musica che la pittura, per lasciare il campo libero per la letteratura (Lazzarin 2009, p. 124).

Ampère ha svolto un ruolo importante nello sviluppo del fantastico in Francia, presentando la produzione di Hoffmann al pubblico francese; tuttavia, contrariamente a quello che tanti studiosi sostengono, non è il primo ad inaugurare l’uso letterario del termine<sup>13</sup>. Un anno prima che Ampère scriva il suo articolo, nel 1827, il termine è introdotto (e stigmatizzato) da Walter Scott, che nella sua aspra critica delle opere di Hoffmann descrive il genere introdotto da quell’ultimo come «il modo FANTASTICO di scrittura [*the FANTASTIC mode of writing*] – nel quale viene dato libero e incontrollato sfogo a una fantasia [*fancy*] sregolata, e qualsiasi combinazione, per quanto assurda e scioccante, viene tentata ed eseguita, senza il minimo scrupolo» (Scott 1827, pp. 72-73, trad. mia).

Già agli albori della teoria del fantastico, quando la parola segna la sua apparizione come neologismo semantico, assumendo un valore in ambito letterario, si configurano due scuole del fantastico: esclusiva, che considera il fantastico un fenomeno storico le cui origini si collocano nel primo Ottocento in un contesto ben preciso, ed inclusiva, che individua come fantastico un fenomeno non confinato ai generi e alle epoche letterarie. I termini ‘inclusiva’ e ‘esclusiva’ sono stati proposti da Stefano Lazzarin (2005, pp. 113-136; 2016, pp. 4-5, 32-33), ma in questa tesi si intende utilizzare tale distinzione in modo differente. Secondo Lazzarin, la scuola esclusiva concepisce il fantastico come un genere, o modo, letterario, dalle radici storiche precise e fonda la sua definizione su criteri tematico-formali caratterizzanti e delimitanti (Lazzarin 2016, p. 4); nello stesso modo si intende la scuola esclusiva in questa tesi. La scuola inclusiva invece costituisce nella concezione lazzariniana «una categoria, un sentimento, un impulso, un’attività della mente umana: perciò [...] [questa] definizione, basata su un criterio fondamentalmente tematico, ha di solito carattere metastorico, e intuitivo o funzionale ([...] per comodità di linguaggio)» (Lazzarin 2016, p. 4). Occorre comunque prendere in considerazione anche una situazione intermedia, tralasciata da Lazzarin, nella quale si considera il fantastico come un modo letterario apparso nel primo Ottocento, intendendolo al tempo stesso nel senso più ampio come una tendenza non-mimetica. Lazzarin considera i sostenitori di questa terza opzione come teorici

---

<sup>13</sup> Il saggio di Scott viene tradotto in francese due anni dopo la pubblicazione originale, il 12 aprile 1829, dalla «Revue de Paris»; probabilmente per questo motivo l’autore non viene considerato da tanti critici l’inauguratore del *fantastico* come termine letterario.

‘esclusivi’. Ritengo tale approccio erroneo, in quanto i rappresentanti della scuola esclusiva non attribuirebbero mai generi come il fiabesco, il *fantasy* o la fantascienza al fantastico. Ciò detto, in questa tesi si concepisce il caso intermedio come inclusivo, tenendo presente le sfumature di tale teorizzazione: la definizione può essere inclusiva sia rispetto ai generi che alle epoche letterarie, oppure in entrambi i modi<sup>14</sup>.

Si intende quindi come approccio esclusivo quello che vede nel fantastico una forma letteraria breve, nata nei primi decenni dell’Ottocento e strutturata secondo precise regole formali stabilite da E.T.A. Hoffmann e dalle sue opere. Come concezione inclusiva, invece, si intende quella che comprende tutte le opere che si discostano in ogni modo dalla riflessione speculare della realtà fisica, a prescindere dal genere letterario e dall’epoca della loro stesura.

## 1.2 La scuola esclusiva: il fantastico come prodotto specifico dell’Ottocento

La teoria esclusiva, iniziata da Walter Scott e Jean-Jacques Ampère negli anni 1827-1828 e consolidata durante i secoli XIX e XX da P.-G. Castex, Roger Caillois, Louis Vax, Tzvetan Todorov e Lucio Lugnani, scorge nel fantastico un genere o un modo letterario emerso negli anni Dieci e Venti dell’Ottocento, iniziato con la produzione dei *contes fantastiques* di E.T.A. Hoffmann e soggetto a rigorosi criteri tematico-formali. La maggioranza dei teorici ottocenteschi del fantastico era costituita proprio dagli autori di racconti fantastici, i quali riflettevano sul genere che stavano praticando; solo agli inizi del Novecento si sviluppa una critica accademica su questo soggetto.

Nell’ambito della scuola esclusiva, il primo scrittore del fantastico, consapevole del nuovo genere ottocentesco di cui egli stesso fa parte, è E.T.A. Hoffmann. Egli presenta una concettualizzazione della letteratura da lui praticata in modo implicito, attraverso una cornice introduttiva che precede la narrazione vera e propria del suo racconto lungo *Das öde Haus* (1817)<sup>15</sup>. La sua riflessione teorica viene espressa sotto forma di discussione fra tre amici, uno dei quali esprime il punto di vista dell’autore. Mediante le parole del protagonista Theodor, Hoffmann precisa la distinzione, importante ma sottile, tra una coppia di concetti, *strano/straordinario* e *meraviglioso*, invitando a non confonderli, ma ammette che «una cosa deriva dall’altra: spesso noi non

---

<sup>14</sup> Perciò, contrariamente a Lazzarin (2005, 2016), in questa tesi si considerano Neuro Bonifazi e Remo Ceserani rappresentanti della scuola inclusiva.

<sup>15</sup> Tradotta nell’italiano per la prima volta nel 1835 come *La casa deserta* e nelle traduzioni seguenti del Novecento resa come *La casa desolata* o *La casa disabitata*.

scorgiamo il tronco soprannaturale [meraviglioso] da cui germogliano rami, foglie e fiori straordinari» (Hoffmann 1969, p. 768). Afferma inoltre che «nell'avventura che [sta] per raccontar[ci] i due elementi si fondono in modo, a [suo] avviso, molto impressionante» (Hoffmann 1969, p. 768), dando origine ad un terzo elemento definibile come *fantastico*, per quanto Hoffmann non utilizzi la parola. Secondo Remo Ceserani è probabilmente Hoffmann ad aver ispirato Tzvetan Todorov nel suo famoso saggio del 1970, in cui i concetti di *Wunderliche* (lo strano/straordinario) e *Wunderbare* (il meraviglioso) hoffmanniani sarebbero stati sostituiti con i termini todoroviani di *l'étrange* e *le merveilleux* (Ceserani 1996, p. 54). In aggiunta, come osserva Ceserani, Hoffmann sembra suggerire che il lettore del suo racconto dovrebbe essere capace di afferrare la distinzione finemente sfumata tra lo strano e il meraviglioso e la loro combinazione nel racconto e, per di più, dovrebbe «esitare a lungo nel riconoscere in esso la presenza di uno o dell'altro dei due elementi, o di entrambi» (Ceserani 1996, p. 55).

Un altro tentativo significativo di definire il fantastico viene effettuato da Théophile Gautier<sup>16</sup>, in un saggio intitolato *Les Contes d'Hoffmann*, pubblicato nell'agosto del 1836 sulla rivista letteraria «Chronique de Paris». Gautier identifica il fantastico con un genere letterario storicamente delimitato, la cui creazione attribuisce a Hoffmann<sup>17</sup>. Nella sua definizione, rivolta ai suoi connazionali, Gautier usa il termine

---

<sup>16</sup> Gautier iniziò la sua lunga carriera come scrittore fantastico nel 1831 con *La Cafetière* (1831), un breve racconto «alla maniera di Hoffmann», che portava il sottotitolo di «conte fantastique», approfondì quest'estetica in tantissime altre opere come *Le Pied de momie* (1840), *Avatar* (1856) o *Le Roman de la momie* (1858) e portò la sua produzione fantastica a compimento nel 1865 con l'opera *Spirite*, sottotitolata «nouvelle fantastique» e appartenente «alla produzione matura ed estrema di Gautier narratore, testimoniando una lunga fedeltà al modo di scrittura fantastico» (Ceserani, 1996, p. 117). Grazie al «suo impegno di scrittore fantastico [...] caratterizzato da uno sforzo di affinamento delle tecniche narrative, dal gusto ostinato della rifinitura quasi manieristica» ma anche in virtù delle sue proposte di teorizzazione del genere, Gautier diventò uno degli autori chiave del fantastico e diede un contributo notevole allo sviluppo del fantastico in Europa (Ceserani 1996, p. 119).

<sup>17</sup> Gautier era un grande ammiratore di Hoffman, come confessò lui stesso nel titolo della sua novella *Onuphrius ou les Vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* (1832), collocando l'autore tedesco al di sopra degli altri autori di racconti e considerando il suo «profondo senso della vita, sebbene spesso bizzarro e depravato, [...] uno dei [suoi] grandi meriti» (Gautier 1883, p. 47, trad. mia.) Per questo motivo Gautier offrì la sua definizione del fantastico sotto la forma di commento laudativo alla scrittura dell'autore tedesco.

Il saggio di Gautier fu probabilmente scritto non solo per offrire una personale definizione di fantastico, ma anche come reazione al saggio di Scott e come implicita difesa della produzione di Hoffmann dalle accuse del critico inglese (Ceserani 1996, p. 71). Infatti, Gautier sottolineò che la produzione dello scrittore tedesco non era sfrenata, sregolata o assurda e senza scrupoli (come invece la percepì Scott), ma era conforme alla logica, servendosi di un coerente, ordinato e consequenziale modo di costruire la narrazione. I racconti di Hoffmann, scrisse Gautier, erano «più reali e più probabili di molti romanzi concepiti e eseguiti con la saggezza più fredda» (Gautier 1883, p. 47, trad. mia.).

Come meriti del fantastico hoffmanniano Gautier elencò «il positivistico e il plausibile» (Gautier 1883, p. 46, trad. mia). Osservò ulteriormente che «nella fantasia più folle e fuorviata ci vuole

*meraviglioso*, che reputa evidentemente comprensibile per i francesi. Presentando il genere di Hoffmann e definendone gli aspetti, Gautier osserva che il soprannaturale dell'autore tedesco non è il *meraviglioso* delle fiabe come *Le mille e una notte*, note ai francesi, ma un genere nuovo e apparentemente autonomo, un'evoluzione, e insieme una trasgressione, dell'estetica precedente; appunto il fantastico. Riguardo ai procedimenti narrativi e retorici della narrativa fantastica, Gautier indica l'ancoramento della narrazione al mondo reale e il coinvolgimento del lettore mediante la sorpresa e il terrore. Avendo sempre un punto d'appoggio nella realtà, il fantastico è una commistione di meraviglioso e reale in un contesto quotidiano banale, di solito di ambientazione borghese, descritto in minuzioso dettaglio per esser spettacolarmente violato da un singolo evento spaventoso o una serie di momenti di inesplicabilità e terrore (Gautier 1883, p. 46). Sull'esempio di Hoffmann, Gautier descrive anche le caratteristiche dello scrittore modello del fantastico. Secondo Gautier, l'autore dei testi fantastici è capace di cogliere la fisionomia delle cose e di dare un'apparenza di realtà alle creazioni più incredibili. È caratterizzato da un livello superiore delle capacità di osservare il suo ambiente e dalla conoscenza della vita nelle sue diverse manifestazioni (Gautier 1883, pp. 43, 47-48).

Gautier inizia il suo saggio con un'osservazione degna d'attenzione: il fantastico francese è completamente diverso dal fantastico tedesco, la percezione del soprannaturale in Francia differisce da quella tedesca a tal punto che, come già accennato in questo studio, le prime traduzioni francesi di Hoffmann devono essere francesizzate, cioè ridotte e modificate per conformarsi alle caratteristiche distintive dell'estetica letteraria francese abituata, nel campo della letteratura non-mimetica, solo alla fiaba ed al meraviglioso. Sempre nel suo stile metaforico e visuale Gautier scrive che i «fantasmi [francesi] hanno occhiali e guanti bianchi e vanno a mezzanotte per un gelato da Tortoni; – invece di questi terribili sospiri degli spettri tedeschi, [gli] [...] spettri parigini accennano arie di opera comica mentre camminano nei cimiteri» (Gautier 1883, p. 42, trad. mia). Si ritiene importante l'osservazione di Gautier che Hoffmann risulta indigesto non solo per i francesi, ma anche per i suoi compatrioti, che con «i loro occhi abituati al pallore morente del chiaro di luna invernale» (Gautier 1883,

---

un'apparenza di ragione, un pretesto qualsiasi, un piano, dei personaggi e una condotta, senza i quali l'opera sarà solo di piatta verbosità e anche l'immaginazione più barocca non susciterà sorpresa» (Gautier 1883, p. 48, trad. mia), riprendendo con tali parole perfettamente l'idea di soprannaturale diffusa da Scott (anche se, a differenza di Gautier, Scott rifiutò di vedere il fantastico hoffmanniano come conforme ad essa). Lazzarin descriverà poi il soprannaturale plausibile sottomesso a regole ben precise come *meraviglioso verosimile* (Lazzarin 2016, p. 2).

pp. 46-47, trad. mia.) preferiscono un fantastico sognante e nuvoloso e perciò considerano Hoffmann come «cibo pesante e buono solo per gli stomaci letterari più robusti» (Gautier 1883, p. 46). Pertanto Gautier si pone la domanda: all'estetica di quale nazionalità (se sia possibile indicare tale nazione) appartiene Hoffmann, sottovalutato dai suoi connazionali, e in Francia apprezzato solo dopo le modifiche apportate ai suoi testi? Lo scrittore francese offre una risposta inaspettata, ma di estremo interesse per la presente tesi, definendo lo stile ardente e vivace di Hoffmann come puramente italiano. Con ciò Gautier indica la specificità del fantastico in tre paesi europei: Germania, Francia e Italia.

Questa riflessione accenna ad una questione più ampia: non esiste il fantastico unico e ogni paese vanta il suo proprio fantastico. Come sarà esposto nella sezione successiva, dedicata all'approccio inclusivo, la questione è già segnalata da Charles Nodier, quando questi nel 1823 loda espressamente l'eccezionalità degli italiani e dei tedeschi nel campo della letteratura fantastica. Tuttavia, sebbene ciò appaia totalmente naturale, dal momento che non solo ogni paese, ma anche ogni epoca «hanno stabilito i loro confini tra il reale e l'irreale, il credibile e l'incredibile, il verosimile e l'inverosimile» (Melani 2009, p. 6), la storia del pensiero teorico sul fantastico sarebbe dovuta maturare da questa riflessione fatta in occasione dell'analisi di uno scrittore concreto fino al momento in cui i critici sarebbero stati capaci di vedere la complessità del fantastico, e la sua specificità in diversi paesi europei, come una caratteristica immanente di questo modo letterario.

Dopo il contributo di Gautier, oltre alla proposta definitoria fornita da Vladimir Sergeevič Solov'ëv verso la fine dell'Ottocento, è solo all'inizio degli anni Cinquanta del Novecento che l'accademia si interessa seriamente al fantastico con Pierre-Georges Castex e il suo saggio *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant* del 1951. Gli anni seguenti vedono il sempre crescente interesse dei critici per la letteratura fantastica e la proliferazione delle teorizzazioni formali esclusive. Tutti i membri della scuola esclusiva individuano nel fantastico una forma letteraria breve nata nell'Ottocento con la produzione di E.T.A. Hoffmann. Le uniche differenze tra le teorizzazioni dei membri di questa scuola riguardano le caratteristiche indicate come distintive della letteratura in questione. Si riportano qui le definizioni più note, proposte dai summenzionati Vladimir Sergeevič Solov'ëv e Pierre-Georges Castex, come pure

Roger Caillois, Louis Vax e, infine, Tzvetan Todorov e il critico italiano, Lucio Lugnani<sup>18</sup>.

La definizione di Vladimir Sergeevič Solov'ëv (1853-1900)<sup>19</sup> si appoggia sul concetto della causalità che governa le vicende del personaggio. Solov'ëv ritiene che «[l']interesse sostanziale e il significato del *fantastico* [...] si fonda sulla sicurezza che tutto quanto accade nel mondo, e soprattutto nella vita dell'uomo, dipende, oltre che dalle sue cause evidenti e tangibili, anche da un'altra causalità, più profonda e universale ma tuttavia meno palese. Ed è questa la caratteristica che distingue l'*autenticamente* fantastico; esso non deve mai presentarsi, per così dire, in forma *scoperta*. [...] Nell'*autenticamente* fantastico rimane sempre una possibilità formale, esteriore, di una spiegazione semplice, basata sui rapporti normali e abituali tra i fenomeni, spiegazione che però viene definitivamente privata di ogni verosimiglianza interiore. Tutti i singoli particolari devono avere un carattere familiare e solo la connessione del tutto deve accennare a una causalità d'altro tipo» (Solov'ëv in: Tomaševskij 1968 [1925], p. 332)<sup>20</sup>. Pierre-Georges Castex (1915-1995), invece, come caratteristica essenziale del fantastico indica «un'intrusione repentina del mistero nel quadro della vita reale [...] [collegata] in genere con gli stati morbosi della coscienza la quale, in fenomeni come quelli dell'incubo o del delirio, proietta davanti a sé le immagini delle sue angosce e dei suoi terrori» (Castex 1951, p. 8)<sup>21</sup>. Inoltre, nella concezione castexiana il fantastico non immerge il lettore in un passato indeterminato, né lo trasferisce in un altro mondo, perciò le narrazioni mitologiche, le favole e le fiabe,

---

<sup>18</sup> Per l'analisi dettagliata dei teorici francesi qui riportati si rimanda a: Remo CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996; Magdalena WANDZIOCH, *Nouvelles fantastiques au XIXe siècle: jeu avec la peur*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2001; Magdalena WANDZIOCH, *Le fantastique au XIXe siècle ou le récit bref*, in: «La forme brève», Paris, Honoré Champion, 1996; Magdalena WANDZIOCH, *Miroir – reflet de l'évolution du conte fantastique au XIXe siècle*, in: «Cahiers ERTA», 2018, Numéro 15 La (r)évolution, pp. 57-74; Stefano LAZZARIN, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico (dal 1980 a oggi)*, in: *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, a cura di Stefano Lazzarin, Felice Italo Beneduce, Eleonora Conti, Fabrizio Foni, Rita Fresu e Claudia Zudini, Milano, Mondadori, 2016, pp. 1-58.

<sup>19</sup> Solov'ëv propone la sua definizione nella prefazione a una delle edizioni del racconto lungo *Upyr* (1841, it. *Il vampiro*) di Aleksej Tolstoj (1817-1875). La datazione originale dello scritto di Solov'ëv purtroppo risulta irrecuperabile, però viene riportata da Boris Viktorovič Tomaševskij nel saggio *Sžužetnoe postroenie* (1925, it. *La costruzione dell'intreccio*) dove quell'ultimo analizza la tecnica della narrazione fantastica. Remo Ceserani presume che proprio dal saggio di Tomaševskij Todorov trasse l'idea di occuparsi del fantastico (Ceserani 1996, p. 68n).

<sup>20</sup> Nella stessa linea Montague Rhodes James (1862-1936) delinea i principi che governano la storia di fantasmi, cioè un sottogenere del racconto fantastico. Secondo James, l'elemento cruciale di questa narrativa consiste nella cosa minacciosa (orig. *the ominous thing*) che invade l'ambiente quotidiano e tranquillo dei personaggi, dapprima discretamente e poi via via con più insistenza, finché non domina la scena (James 1924, p. vi). È ammessa una scappatoia per una spiegazione naturale, comunque quella dovrebbe essere così stretta da non essere praticabile (James 1924, p. vii).

<sup>21</sup> La traduzione di Remo Ceserani fornita in: *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 50.

secondo Castex non appartengono all'ambito del fantastico. A partire dal 1958 Roger Caillois (1913-1978) insiste sui concetti di «rottura dell'ordine riconosciuto» (Caillois 1984, pp. 90-92) e di «apparizione», cioè di una manifestazione improvvisa dell'inammissibile, di qualcosa «che non può accadere e che invece succede» (Caillois 1980, *ad vocem*). Come procedimento essenziale del fantastico Caillois individua «uno scandalo, una lacerazione, un'irruzione insolita, quasi insopportabile del soprannaturale nel mondo della realtà [...], irruzione dell'inammissibile all'interno dell'inalterabile legalità quotidiana, e non sostituzione totale di un universo esclusivamente prodigioso all'universo reale» (Caillois 1984, pp. 90-92). Perciò, analogamente a Castex, nella concezione cailloisiana la favola, la fiaba e il mito non rientrano nel fantastico. È comunque interessante che Caillois veda il fantastico come la sostituzione ottocentesca della fiaba e la fantascienza come il successore al fantastico (Caillois 1964, p. 157). Si osserva a questo proposito che anche se Caillois definisce il fantastico nel modo esclusivo, sembra concepire la sua funzione nella maniera dei rappresentanti della scuola inclusiva. Se intendesse la fantascienza non come sostituzione, ma come trasformazione del fantastico, la sua teorizzazione sarebbe infatti inclusiva. Nel 1964 Louis Vax (1924-2020) definisce il fantastico sostituendo «inammissibile» della concezione cailloisiana con «inesplicabile» e introducendo l'elemento della «seduzione». Secondo Vax, «il fantastico non deve soltanto fare irruzione nel reale, bisogna che il reale gli tenda le braccia, consenta alla sua *seduzione*» (Vax 1964, p. 88). Secondo Vax, il fantastico possiede un «potere ammaliante» (Vax 1964, p. 192, orig. 'puissance d'envoûtement') che seduce il protagonista (e, per l'estensione, il lettore) ponendolo improvvisamente in presenza dell'inesplicabile e invadendo aree di coscienza sempre più estese (Vax 1964, pp. 88, 246)<sup>22</sup>.

Nel 1970 Tzvetan Todorov, prendendo le mosse dalle proposte di Solov'ëv, Castex, Caillois e Vax, elabora il suo celebre saggio, *Introduction à la littérature fantastique*, a cui si attribuiscono comunemente l'impostazione del termine *fantastico* come categoria critica e il rinnovamento dell'interesse per la narrativa fantastica, relegata fino allora nel territorio della letteratura bassa e d'evasione. Il concetto cruciale per la definizione todoroviana è «l'esitazione provata da un essere il quale conosce

---

<sup>22</sup> Comunque, nel capitolo conclusivo di *Séduction de l'étrange* Vax confessa che ogni teoria del fantastico è destinata a fallire, perché i tentativi di definirlo generano meno conclusioni positive che paradossi (Vax 1964, p. 312). Vax ritiene che «[l]a nozione di fantastico richiede una definizione, ma questa definizione varia a seconda delle opere che la specificano e insieme la realizzano. [...] Il fantastico è una nebulosa il cui centro è ovunque e la circonferenza in nessun luogo» (Vax 1964, pp. 240, trad. mia).

soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale [...] [che]non si può spiegare con le leggi del mondo che [gli] è familiare» (Todorov 2000, p. 28). Il protagonista, e per l'estensione il lettore, nel percepire l'avvenimento in questione, «deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto [ed] è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote» (Todorov 2000, p. 28). Occorre evidenziare che nella concezione todoroviana il fantastico esiste nell'opera finché dura l'incertezza del protagonista (e del lettore). «[N]on appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso» (Todorov 2000, p. 28). Quindi il genere del «fantastico puro» consiste solo nel mantenere tale esitazione del lettore viva fino al termine della narrazione. Però Todorov individua anche forme ibride del fantastico, contaminate dai due generi confinanti di cui si è parlato: il «fantastico strano», nel quale viene fornita una spiegazione razionale degli eventi, e il «fantastico meraviglioso», che arriva a dare dei fatti avvenuti una spiegazione soprannaturale (Todorov 2000, p. 28). Infine, Todorov nega una lettura allegorica della narrativa fantastica, insistendo sull'aspetto della finzione e sull'origine linguistica del soprannaturale (Todorov 2000, p. 85).

Anche se negli studi letterari ufficiali si attribuisce a Todorov il merito di una rivoluzione nel campo degli studi sul fantastico, la sua teorizzazione è stata anche un oggetto di numerose critiche. La sua definizione è spesso comunemente accusata di essere troppo astratta, estremamente rigida, troppo restrittiva (in quanto esclude dal canone fantastico scrittori quali Jules Verne, H.G. Wells e la gran parte della produzione di Edgar Allan Poe, *Il naso* di Nikolaj Gogol e *La metamorfosi* di Franz Kafka) e perciò poco utile<sup>23</sup>, come anche incoerente. Inoltre, visto che la sua attenzione si limita agli effetti del testo e ai mezzi del suo funzionamento, Todorov è anche spesso criticato per non aver considerato le implicazioni sociali o culturali nella genesi di tale

---

<sup>23</sup> Tra le critiche più veementi della concezione todoroviana del fantastico si può includere quella fornita da Stanisław Lem, il quale accusa Todorov di aver scelto solo quelle posizioni che concordavano con la sua teoria: «Il teorico ha preso come “campione” ciò che non poteva causargli alcun problema [...]. La teoria letteraria o abbraccia tutte le opere, o non è affatto una teoria. La teoria delle opere, precedentemente selezionate *al di fuori* del suo ambito, non è una generalizzazione, ma il suo contrario, una *particolarizzazione*. Procurando una teorizzazione, non si può discriminare *in anticipo* un certo gruppo di opere, cioè non portarle affatto nell'area dell'analisi» (Lem 1973, p. 43, trad. mia).



forma letteraria, nonché per rifiutare l'interpretazione psicoanalitica dei testi fantastici (Jackson 2009, p. 3).

Nell'ambito della stessa scuola esclusiva, le obiezioni alla definizione todoroviana sono mosse da Lucio Lugnani (s.d.-2021), rappresentante italiano della linea, il quale considera fallace fondare tale definizione sull'opposizione del meraviglioso e dello strano, in quanto le due categorie sono «non simmetriche e non omogenee [...] e neppure reciprocamente esclusive», perché ricavate da generi letterari differenti in termini di consistenza, ampiezza e arco temporale di azione. Inoltre, Lugnani osserva che Todorov crea una «dissimmetria ed eterogeneità fra le due categorie, caratterizzando l'una attraverso le emozioni che suscita nei personaggi e nel lettore e l'altra attraverso la natura degli eventi che narra» (Lugnani 1983, p. 42). Lugnani considera le due categorie scelte da Todorov come non «adeguate a definire dei generi letterari» in quanto lo strano «è caratterizzato da una semantica esclusivamente contrastiva» e si contrappone illogicamente a un inesistente genere «normale», mentre il meraviglioso, come accettazione piena della spiegazione sovranaturale degli avvenimenti, costituisce una caratteristica di molti generi letterari, radicalmente diversi tra di loro (Lugnani 1983, p. 42).

Nella sua teorizzazione, comunque, Lugnani rimane in linea con le posizioni di Caillois, Vax e Todorov, ma propone una definizione più sottile e flessibile, che prende come punto di riferimento non la realtà, il naturale o il sovranaturale, ma il «paradigma di realtà» inteso come l'insieme delle leggi scientifiche e della griglia assiologica determinati nel tempo e nello spazio (Lugnani 1983, p. 54). Secondo Lugnani, fantastici sono quei testi che «raccontano l'inesplicabile partorito da un evento che rappresenta uno scarto irriducibile rispetto al paradigma di realtà, [...] perché lo narrano in modo da escludere sia una sua riducibilità al realistico tramite lo strano spiegato, sia una sua riduzione (o sublimazione) al meraviglioso» (Lugnani 1983, p. 44)<sup>24</sup>.

Nonostante le discrepanze descritte sopra tra i singoli teorici della scuola esclusiva, le teorizzazioni sviluppate all'interno di questa tendenza coincidono nei loro aspetti centrali. Tutti i rappresentanti della scuola concepiscono il fantastico in modo molto ristretto, identificandolo con una forma narrativa breve, storicamente radicata nell'Ottocento, in cui la trasgressione dal contesto quotidiano funziona come principale procedimento formale. La distinzione di fantastico secondo questa linea tende a esser

---

<sup>24</sup> La linea esclusiva viene rappresentata in Italia anche da Stefano Lazzarin, Fabio Camilletti, Fabrizio Foni, Beatrice Laghezza, Eleonora Conti, Enrico Ghidetti e Lanfranco Lattarulo.

effettuata in contrapposizione ad altre categorie letterarie, quali il meraviglioso, il fiabesco, il mitico, lo strano, il soprannaturale e il surrealistico. I teorici esclusivi definiscono così il fantastico in modo prescrittivo, cioè indicando le caratteristiche precise che un testo deve possedere per esser collocato sotto tale etichetta.

### **1.3 La scuola inclusiva: il fantastico come categoria letteraria sovrastorica e sovrageratica**

La seconda linea di pensiero dedicata al fantastico nella letteratura, la scuola inclusiva, inizia anch'essa nell'area francofona, nel 1830, quando Charles Nodier scrive un saggio intitolato *Du fantastique en littérature*, il quale costituisce il primo manifesto della letteratura fantastica che offre una completa e coerente definizione del fantastico<sup>25</sup>. A partire dalle riflessioni di Hoffmann sull'argomento, sino a quelle di Todorov e dei suoi seguaci, la distinzione, o meglio la contrapposizione tra meraviglioso e fantastico sarà cruciale per tutte le principali teorie della letteratura fantastica, ma non per quella di Nodier. Il padre del fantastico francese distingue perfettamente queste due tendenze letterarie, intendendole però come due realizzazioni dello stesso sovrastorico modo letterario, per quanto provenienti da epoche diverse; pertanto, parlando dell'evoluzione del fantastico letterario, usa spesso questi due termini in modo intercambiabile (Bozzetto 2007). Così Nodier non costruisce la sua definizione del fantastico sul principio hoffmanniano dell'opposizione al meraviglioso, ma fa riferimento a particolari opere della letteratura mondiale in quanto esempi indicativi per presentare l'essenza e le funzioni della letteratura fantastica e descrivere le sue caratteristiche.

---

<sup>25</sup> La linea dominante degli studi letterari sull'origine e l'evoluzione del fantastico pone Hoffmann al centro, ritenendo che il dibattito internazionale sul fantastico come termine letterario inizia con Hoffmann e i commenti attorno alla sua produzione negli anni 1827-1830. Tuttavia, le indagini nel quadro nella presente ricerca sembrano confermare che la prima coerente definizione del fantastico nella letteratura viene proposta da Charles Nodier. Purtroppo, come ha già notato Louis Vax, Nodier incorre nella sorte di essere disprezzato per essere stato troppo in anticipo sulla sensibilità del suo tempo (Vax 1963, p. 107). Lo osserva d'altra parte lo stesso Nodier nella seconda prefazione a *Smarra* (1832): «Fui solo in gioventù a prevedere l'infalibile avvento di una nuova letteratura» (Nodier 1979, p. 32, trad. mia). (Da notare anche che Nodier scrive il suo *primo conte fantastique* intitolato *Un Heure, ou la Vision* nel 1806, quindi otto anni prima della pubblicazione originale della prima opera di Hoffmann). La sua influenza come teorico della letteratura fantastica è inestimabile ma, nonostante la sua importanza, il manifesto nodieriano del 1830 non fu analizzato a fondo per un secolo e mezzo, non ottenendo il dovuto riconoscimento fino agli anni Ottanta del XX secolo (ma anche allora l'attenzione che ottiene è trascurabile come sembra ancora oggi). Il contributo di Nodier alla teorizzazione del fantastico rimane tralasciato dalle più note e comprensive opere critiche dedicate al fantastico come quelle di Rosemary Jackson (1981), di Remo Ceserani (1996) e di Stefano Lazzarin (2016).

Prima di tutto, per Nodier il fantastico letterario non è il genere creato da Hoffmann, e nemmeno un prodotto dell'Ottocento. La produzione fantastica dell'Ottocento costituisce per Nodier solo una fase di ritorno al fantastico e non la sua invenzione. Nodier vede il fantastico come un elemento nell'insieme esteso della storia, cultura e letteratura, un elemento che permette di cogliere le verità del mondo spirituale. Nel suo saggio, Nodier presenta il fenomeno della letteratura fantastica attraverso la sua evoluzione, iniziando con le parabole bibliche e «l'incomparabile epopea dell'Apocalisse» (Nodier 1890, p. 8), attraversando quindi *Odissea*, *Don Chisciotte della Manica*, *Commedia* e *Orlando Furioso*, arrivando infine alle opere di Goethe e Hoffmann. Nodier inserisce il fantastico in un contesto storico, sociale e culturale, che a suo parere risulta estremamente importante per l'implementazione del fantastico. Lo studioso paragona il fantastico letterario ad una «Musa capricciosa» (Nodier 1890, p. 9) e ne presenta le rivelazioni dal punto di vista della loro evoluzione nel tempo, offrendo un'audace visione filologico-storica del fantastico letterario. Concentrandosi sulle epoche principali e sui titoli cruciali della genealogia del fantastico letterario (Nodier 1890, p. 23), Nodier presenta la curva vitale del fantastico come una sinusoide, con una successione ciclica di smorzamento e rinascita alternati. Ogni volta che la Musa fantastica scompare in una cultura, si risveglia in modo imprevedibile grazie alle scritture di un'epoca o di una regione diversa. Nodier espone qui un'idea che il fantastico sia presente nella letteratura di una cultura alla sua nascita o più spesso al suo crepuscolo. «Il fantastico piglia le nazioni nelle fasce come il re degli alni, tanto temuto dai fanciulli», spiega Nodier, «o li assiste al loro funebre capezzale come lo spirito familiare di Cesare» (Nodier 1890, p. 11). La Musa fantastica tende a manifestarsi nelle civiltà moribonde, come un presagio delle crisi e del loro successivo annullamento.

La scuola inclusiva considera il fantastico come un modo letterario, a carattere sovrastorico, includendovi tutti i generi e i sottogeneri nati nel corso dei secoli che usano lo schermo non-mimetico per rivelare aspetti meno trasparenti della realtà o evidenziarne processi visibili, ma comunemente trascurati. A tale categoria sovrastorica appartengono quindi forme quali parabole e profezie bibliche, miti, poemi epici dell'antica Grecia, favole levantine, leggende, fiabe, romanzi cavallereschi medievali e rinascimentali, *contes fantastiques*, cioè racconti fantastici ottocenteschi, racconti surreali, racconti realistico-magici, fantascienza e fantasy. Ciò che la scuola esclusiva considera l'unica manifestazione del fantastico, cioè i racconti ottocenteschi,

per la scuola inclusiva è semplicemente un'altra fase evolutiva di quest'estetica, soltanto un'altra realizzazione del modo fantastico.

Solo quasi mezzo secolo dopo, nel 1883, a Nodier si associa Guy de Maupassant che offre la sua definizione del fantastico nel saggio *Le Fantastique*<sup>26</sup> pubblicato sul quotidiano «Le Gaulois» e nel 1884 la approfondisce mediante il racconto fantastico d'orrore *Le Horla* (it. *L'Horla*)<sup>27</sup>. Occorre notare che Maupassant era uno di quegli autori come Honoré de Balzac, Italo Svevo, Henry James, Robert Louis Stevenson, Charles Dickens, Fëdor Dostoevskij e Ivan Sergeevič Turgenev che, pur appartenendo al pieno realismo, utilizzava sia una modalità fantastica che realistica di scrittura (Ceserani 1996, pp. 56, 130)<sup>28</sup>. Quest'osservazione risulta molto importante per la presente tesi poiché, come sarà esposto nel capitolo seguente, gli scrittori fantastici del terzo millennio e degli ultimi due decenni del Novecento tendono a usare il fantastico come una delle modalità del realismo.

Maupassant, come Nodier, scorge nel fantastico una tendenza antichissima che permea la letteratura, un modo letterario sovrastorico che «ebbe periodi e realizzazioni molto diversi» (Maupassant 1883, p. 1, trad. mia), attuandosi nei generi e sottogeneri più svariati. Maupassant riconduce la linea del fantastico al romanzo cavalleresco e alle novelle orientali come le *Mille ed una notte*, alle fiabe e finalmente alle storie inquietanti di Hoffmann e di Edgar Allan Poe. L'Ottocento, come in tutte le definizioni del fantastico, costituisce un punto importante della teorizzazione di Maupassant. Tuttavia, a differenza di Scott, Ampère e Gautier, non si assegna la nascita del fantastico all'Ottocento, ma si intende considerare la svolta che tale momento storico introduce nell'evoluzione della letteratura fantastica. Anche se nel corso dei secoli il fantastico si era manifestato in varie epoche e in tantissimi modi e movimenti letterari, Maupassant indica due ere principali del fantastico, postulando una scissione tra

---

<sup>26</sup> Nel suo saggio Maupassant offre la definizione implicita del nuovo fantastico, descrivendo le caratteristiche di questa letteratura in base a una scelta di specifici esempi letterari. Lo scrittore attua dei riferimenti alla produzione di Hoffmann e Poe ma, a differenza di Gautier, non indica Hoffmann come lo scrittore modello del fantastico, ma Ivan Sergeevič Turgenev, e sull'esempio dei suoi racconti enuclea gli elementi distintivi del fantastico.

<sup>27</sup> La definizione del fantastico maupassantiana viene illustrata dal racconto *Le Horla*. Pur essendo un'opera letteraria e non un saggio teorico, *Le Horla* appare come una sorta di manifesto, potenziando la comprensione del funzionamento dei procedimenti formali del fantastico descritti nel saggio *Le Fantastique* e mettendo a fuoco i nuclei tematici diffusi nella narrativa fantastica moderna.

<sup>28</sup> Anche se la sua carriera letteraria è limitata solo ad un decennio (1880-1890), Maupassant è un autore noto per l'originalità e la profondità dei temi trattati e insieme a Hoffmann, Nodier, Gautier e Prosper Mérimée consolida la tradizione europea del fantastico moderno. Oltre che essere il romanziere francese più adattato, sia per il cinema che per la televisione, Maupassant è anche ritenuto l'autore che ha maggiormente ispirato H.P. Lovecraft; questi, sotto la sua influenza, avrebbe scritto il celebre capolavoro mondiale dell'orrore *The Call of Cthulhu* (it. *Il richiamo di Cthulhu*) (Joshi e Schultz 2001, p. 28).

*fantastico antico e fantastico moderno*, segnata dalla metà dell'Ottocento, con il predominio crescente del pensiero scientifico.

Prima della svolta osservata da Maupassant nell'evoluzione del fantastico, il soprannaturale si manifestava nelle opere letterarie esplicitamente e spettacolarmente di fronte agli occhi del protagonista mediante fantasmi, mostri, spettri visibili, visite degli spiriti, apparizioni straordinarie e le influenze di certi esseri o certe cose sulla vita umana (Maupassant 1883, p. 1). Le storie scaturivano da credenze ingenu e infantili che servivano a spiegare l'ignoto. Il fantastico si occupava quindi dell'esterno, dell'estraneo, del terrore causato dal visibile che veniva dal di fuori. Però le scoperte scientifiche dell'Ottocento spiegano molti fenomeni fin allora incomprensibili, quindi le precedenti forme letterarie del fantastico diventano obsolete. Da quel momento il fantastico mette in discussione il mondo spiegato dalla scienza, in alcun caso non sospendendone né sfidandone le leggi, ma utilizzandole come punto di riferimento per dimostrare che sotto queste leggi c'è ancora la profondità dell'ignoto e dell'invisibile a cui, per quanto la loro epifania possa essere terrorizzante, può essere applicato il metodo scientifico per raggiungere una conoscenza degli strati della realtà appena scoperti e inesplorati. Si osserva così nel fantastico la transizione dalla paura irrazionale alle ipotesi e alle previsioni su ciò che la scienza futura possa rivelare per spiegare un fenomeno straordinario cui assiste il protagonista<sup>29</sup>. La strana presenza dell'altro viene introdotta e descritta in termini scientifici e non tramite credenze e superstizioni. Però, come tutte le ipotesi, quelle del protagonista possono essere errate, e spesso si rivelano come tali, il che esacerba la destabilizzazione del lettore.

La definizione di Maupassant è strutturata secondo due aspetti: quello oggettivo e quello soggettivo, che prevale. Nell'analisi oggettiva Maupassant indica l'insieme delle caratteristiche linguistiche e formali tipiche del modo fantastico. Prima di tutto, il fantastico moderno emerge da un'abile combinazione di inquietante e di fatti naturali, all'interno della quale qualcosa rimane sempre inspiegabile e quasi impossibile, situandosi sempre sulla soglia (Maupassant 1883, p. 1). È importante notare che, secondo Maupassant, il fantastico non offre la possibilità di varcare la frontiera, dando luogo invece ad un trattenersi sulla soglia. In effetti, lo spazio reale in cui si svolge l'azione della narrativa fantastica non è lo spazio domestico del protagonista, ma

---

<sup>29</sup> In una maniera simile, gli autori contemporanei del fantastico, analizzati nella presente tesi, mettono in rilievo lo strato profondo del reale, facendo ritornare a galla personaggi ed eventi (di solito crimini) taciuti dalla narrazione socio-politica ufficiale.

proprio la soglia, la sottile linea tra il possibile e l'impossibile, tra il visibile e l'invisibile, tra l'assennatezza e la follia. Gli avvenimenti strani presentati nel testo accadono veramente, pur rimanendo improbabili, e sono presentati sempre sulla soglia della ragione, in modo da portare il protagonista (e, per l'estensione, anche il lettore) alla follia. Inoltre, per ingannare la vigilanza di chi legge e sedurlo, l'autore inserisce il fantastico nel testo quasi per caso. Nel fantastico un evento assolutamente comune, privo di originalità e di significato particolari, assume un carattere misterioso, perché inserito «in circostanze possibili, ma sorprendenti, inquietanti ed allucinanti» (Maupassant 1883, p. 1, trad. mia). A questo effetto si presta l'espressività del fantastico, che consiste in un procedimento di messa in rilievo e funzionalizzazione narrativa del dettaglio<sup>30</sup>. Le descrizioni delle cose più semplici sono così dettagliate da risultare inquietanti e persino terrificanti. Per di più, il modo fantastico carica alcuni particolari apparentemente trascurabili del mondo narrativo di significati importanti per lo svolgimento della vicenda, cruciali nel momento introduttivo e nello svelamento graduale della realtà di soglia. Il dettaglio diventa così lo strumento attraverso cui il protagonista solleva i veli della realtà, conoscendo e vedendo davvero il mondo<sup>31</sup>.

Comunque, più che elementi formali e tematici, Maupassant indica gli effetti prodotti dal testo fantastico sul lettore. Per quanto riguarda l'aspetto soggettivo della definizione, lo scrittore si concentra sulla reazione del soggetto, indicando che, a prescindere dall'epoca, l'elemento costante e immanente del modo fantastico è la paura di fronte all'ignoto e all'incomprensibile presente nel mondo. Nell'era delle antiche credenze questa paura assumeva la forma di un forte spavento sconvolgente, mentre in età moderna quel terrore primitivo e istintivo viene sostituito da una sfibrante ansia, da un sentimento di preoccupazione angosciosa e persistente, provato dal protagonista ma anche dal lettore, che si immedesima nei personaggi. In questa seconda fase della sua evoluzione, il fantastico si trasforma, diventando «più sottile» (Maupassant 1883, p. 1, trad. mia.); il soprannaturale viene avvertito, più che visto. L'ansia nasce dall'esitazione e dal dubbio profondo provocato dall'impossibilità di applicare le familiari leggi scientifiche agli eventi cui si assiste. Il fantastico coinvolge il lettore, portandolo dentro il quotidiano e poi spostandolo dalla realtà familiare alla

---

<sup>30</sup> L'attenzione ossessiva ai dettagli, individuata nel fantastico ottocentesco da Maupassant, viene osservata anche nel romanzo fantastico del terzo millennio, in cui il dettaglio, al servizio del messaggio autoriale, riguarda principalmente i delitti legati al corpo.

<sup>31</sup> Si veda anche: Magdalena WANDZIOCH, *Le fantastique de Maupassant - fantastique fin de siècle?*, in: *Le romanescque français d'une fin de siècle à l'autre*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 1998.

dimensione dell'impossibile e dell'incomprensibile, attraverso i meccanismi sottili e gradualmente del disorientamento. Conseguentemente, il lettore sconcertato avverte l'angoscia quasi fisicamente, rantolandosi durante la lettura con i brividi lungo le vene e sentendosi male, nervoso e spaventato mentre sfoglia le pagine (Maupassant 1883, p. 1). Quell'accento sulle reazioni fisiche provate dal lettore nei confronti del testo letto è di notevole interesse per la presente tesi, in quanto tale procedimento rimane un elemento cruciale anche nella narrativa fantastica italiana del terzo millennio<sup>32</sup>.

Maupassant vede nel mistero della sfera dell'invisibile il dominio del nuovo fantastico moderno e sviluppa una filosofia della visione in cui dove il visibile equivale al reale e al razionale, mentre l'invisibile significa l'incomprensibile e l'irreale. Paradossalmente, per trattare dell'invisibile si deve prima renderlo in qualche modo visibile per scoprire se esista davvero. Allora il fantastico costituisce per Maupassant quel tipo di letteratura che rende l'invisibile presente all'occhio o alla mente, che lo espone, rendendolo manifesto e evidente, che «fa vedere»<sup>33</sup>. Il fantastico che comparve sulla scena letteraria nella seconda metà dell'Ottocento è un fantastico perturbante e ossessivo che non si basa sulla presenza di mostri terribili, ma sulla manchevolezza dell'uomo, capace di comprendere solamente la superficie della realtà (Maupassant 1895, pp. 6-7).

Nella teorizzazione maupassantiana, il nucleo tematico originario di importanza fondamentale che dà inizio agli eventi è l'apparizione improvvisa di una presenza inconoscibile, sottomessa a leggi oscure, che invade lo spazio domestico del protagonista. Tale presenza, però, non proviene da oltre i confini della realtà, ma ha fatto da sempre parte del mondo del protagonista, solamente restando invisibile. Il mistero che non corrisponde alle leggi conosciute del mondo non è più il *soprannaturale*, ma proprio il *subnaturale*, o meglio il *subreale*. Non tratta di qualcosa di *sovrumano*, ma piuttosto del *subconscio* (Lugnani 1983, p. 56), perché sottostante allo strato di leggi scientifiche che copre la realtà. Quindi l'angoscia del protagonista risulta dalla scoperta rivelatrice che l'invisibile esiste. Infatti, nel fantastico moderno l'uomo teme non l'irreale, ma la realtà stessa, precisamente i suoi aspetti sconosciuti. Lo spaventa l'inaspettata e crescente consapevolezza degli strati invisibili dentro

---

<sup>32</sup> Come sarà esposto nel Capitolo sei, gli scrittori fantastici contemporanei tendono a implementare la corporeità, sia a livello linguistico che semantico, per attivare i neuroni specchio del lettore.

<sup>33</sup> Il che echeggia sia l'etimologia greca della parola *fantastico* ('far vedere, rendere visibile, rendere apparente, esporre, rivelare, mostrare'), esposta nell'Introduzione, sia la funzione attribuita alla letteratura fantastica dagli scrittori in esame nella presente tesi.

la realtà familiare e quotidiana, della presenza di un corpo apparentemente estraneo di natura oscura, penetrato non solo nella realtà ma anche all'interno del protagonista stesso<sup>34</sup>. Nella teorizzazione maupassantiana, quindi, il realistico e il fantastico si intrecciano e coesistono nell'ambito dello stesso testo; il che, come già accennato sopra, offre spunti interessanti per l'analisi della narrativa fantastica contemporanea.

Occorre osservare che la narrazione del fantastico moderno si muove dal fuori al dentro, all'in fondo, andando più in profondità, il che costituisce il rovesciamento della situazione narrativa tipica del fantastico antico. In tempi moderni il fantastico non estende né allarga la realtà, ma la scandaglia e ne misura le profondità, frammentandola ed atomizzandola. Maupassant annuncia così l'avvento del fantastico interiorizzato, del fantastico di natura ibrida che mescola la spiritualità con la fisiologia, in contrapposizione con il fantastico basato sul terrore delle apparenze visibili. Cent'anni dopo, Italo Calvino avrebbe offerto una considerazione simile per quanto riguarda la classificazione del fantastico. Nel 1981, nell'articolo *Nella bottiglia del diavolo uscito* su «la Repubblica», Calvino avrebbe individuato *il fantastico figurativo*, nel quale «lo straordinario e il soprannaturale si manifestano nell'evocazione di visioni spettacolari», come nei racconti della tradizione gotica e romantica, e le *ghost stories* e *il fantastico mentale* o *astratto*, in cui «il soprannaturale fa parte di una dimensione interiore e come tale resta invisibile o ha lo stesso aspetto della realtà più dimessa», come nei racconti di Poe e di James (Calvino 1981). Nel 1983, nell'*Introduzione* all'antologia *Racconti fantastici dell'Ottocento* da lui curata, Calvino avrebbe ulteriormente elaborato questa distinzione all'interno della letteratura fantastica, proponendo definitivamente i termini *fantastico visionario* per il fantastico basato su visioni angosciose, macabre e demoniache e *fantastico mentale* (o *astratto* o *psicologico* o *quotidiano*), in riferimento a quel fantastico moderno e sottile osservato da Maupassant (Calvino 2015). Nella teoria letteraria contemporanea si tende ad attribuire a Calvino la constatazione che l'Ottocento segna la svolta progressiva del fantastico «verso l'interiorizzazione del soprannaturale» (Calvino 2015). Si consideri però che il primo ad osservarlo ed annunciarlo era stato Maupassant, mentre Calvino avrebbe solamente offerto una sistematizzazione nitida delle riflessioni di Maupassant, e ne avrebbe fornito una nomenclatura trasparente.

---

<sup>34</sup> Come sarà discusso nei Capitoli quattro e cinque, i romanzi analizzati sembrano indicare come 'corpo estraneo alla natura' proprio la specie umana.



Poiché la scuola teorica francese del fantastico rimane ancora oggi principalmente esclusiva, Nodier e Maupassant sembrano gli unici critici francesi, tra quelli di rinomanza mondiale, che siano appartenuti alla scuola inclusiva. Inoltre, per quasi un secolo entrambi gli scrittori rimasero gli unici rappresentanti della scuola inclusiva in generale. Solo a partire dalla seconda metà del Novecento il pensiero nodieriano sarebbe coinciso con la proposta teorica del decano della fantascienza polacca Stanisław Lem, con il tentativo dello scrittore canadese John Clute di dare un nome alla nebulosa emergente dei romanzi non nettamente definibili secondo un criterio di genere, e infine con le teorizzazioni professate da studiosi e scrittori italiani quali Sergio Solmi, Neuro Bonifazi, Alessandro Scarsella, Monica Farnetti, Annamaria Cavalli, Remo Ceserani e, ultimo ma non da meno, Gianfranco de Turrís, il più attivo difensore, promotore e conoscitore tra i critici contemporanei della letteratura fantastica italiana<sup>35</sup>.

#### **1.4 Da ‘Fantastyka’ a ‘Fantastika’: i contributi polacco e anglosassone alla scuola inclusiva**

Prima di presentare la concezione polacca del fantastico, occorre osservare che il termine *fantastico* può essere tradotto in polacco come ‘fantystyczność’ oppure come ‘fantastyka’; il primo si riferisce al fantastico inteso esclusivamente come prodotto dell’Ottocento, mentre il secondo termine rimanda alla concezione inclusiva. Nella presente tesi la teorizzazione polacca è ritenuta come essenziale e degna di nota per il fatto che coincide con la linea più ampia della scuola inclusiva, sulla scia della visione nodieriana; inoltre il termine polacco *fantastyka* costituisce la base della teorizzazione di John Clute, elaborata nel 2007. Il maggiore rappresentante della teoria inclusiva polacca è il già menzionato Stanisław Lem (1921-2006), non solo scrittore prolifico di fantascienza, ma anche filosofo influente, futurologo e critico letterario. La concezione lemiana del fantastico, presentata nel saggio *Fantastyka e futurologia* (pubblicato nel 1970 e ripubblicato nel 1972 in edizione rivista) colloca nell’ambito del fantastico il mito, la fiaba, la favola, la *ghost story*, il giallo, il *fantasy*, l’*horror* e la fantascienza, come pure altri generi non-mimetici da essi derivati. Lem vede i generi letterari come mondi che rimangono diversi l’uno dall’altro sia nei loro tratti locali che in quelli

---

<sup>35</sup> Naturalmente, anche gli altri paesi possono vantare i loro rappresentanti della scuola inclusiva, però la presente sezione non aspira a una storia comprensiva della linea inclusiva ma a delineare i postulati della tendenza e enumerare i suoi rappresentanti di rinomanza mondiale.

generali, ma che allo stesso tempo nel loro insieme, in quanto tutti non mimetici, differiscono anche dal mondo reale del lettore (Lem 2012 [1970], loc. 82-83). Lem paragona questa relatività interna tra i citati mondi dei generi e la loro relazione con il mondo extraletterario ad un sistema di coordinate in cui la realtà, in quanto universo modello, stabilisce lo zero e gli universi di opere fantastiche, che si possono anche compenetrare, costituiscono le sue derivazioni e trasformazioni (Lem 2012 [1970], loc. 83-84).

A proposito della prospettiva polacca, occorre riportare il contributo di Kalikst Morawski (1907-1988)<sup>36</sup>. Nella visione di Morawski, che nega profondamente tutto il dibattito esclusivo alla francese, il fantastico «appartiene al genere coltivato da molti secoli» e «[i]l numero di opere e di scrittori che [se ne] occupano [...] va sempre crescendo in tutti i paesi del mondo» (Morawski 1974, pp. 3, 5). Inoltre, a causa della varietà delle forme del fantastico, Morawski osserva il carattere indefinibile della letteratura fantastica: «Una definizione precisa del termine [...] non è possibile e sempre i pareri espressi dai differenti specialisti sono soltanto in parte concordanti» (Morawski 1974, p. 32). Per questo motivo Morawski preferisce l'ammissione della «coesistenza di ogni specie di sovrannaturale» nell'ambito del fantastico (Morawski 1974, p. 19) e, conseguentemente, l'inclusione più ampia dei generi sotto l'etichetta. Come «[b]uoni esempi della letteratura fantastica» Morawski indica «opere [italiane] d'importanza capitale» (Morawski 1974, p. 16), quali la *Divina Commedia*, gli scritti di Leonardo da Vinci, l'*Orlando Furioso*, come pure *La bell'Alda* (1884) di Edoardo Calandra, *La sirena* (o *Lighea*, 1961) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il doge* (1967) di Aldo Palazzeschi e *Il deserto dei Tartari* (1940) di Dino Buzzati (Morawski 1974, pp. 18-19, 20-28).

Nel decennio seguente, dall'altra parte dell'Atlantico, sulla scena inclusiva della critica letteraria entra John Clute (1940-), co-editore del premiato *The Encyclopedia of Science Fiction* (1979, dal 2011 disponibile online) e *The Encyclopedia of Fantasy* (1997). Osservando la proliferazione dei generi non-mimetici non nettamente definibili negli anni Ottanta e la confusione terminologica che ne consegue, Clute propone il termine ombrello *Fantastika*, appropriandosene dalle lingue slave, tra l'altro dal polacco. Il termine comprende tutto ciò che non è «realismo domestico» (Robinson in:

---

<sup>36</sup> Nel caso della teorizzazione di Kalikst Morawski, si tratta della prospettiva polacca, ma sviluppata nell'ambito degli studi letterari italiani. Il contributo qui sintetizzato è stato presentato nel 1972 presso la Biblioteca e Centro Studi a Roma dell'Accademia Polacca delle Scienze.

Plotz 2020), cioè *fantasy*, *science fiction*, horror, ucronia, occulto, gothic, steampunk, narrativa distopica *young adult*, e ogni altro spazio narrativo radicalmente immaginativo. All'inizio degli anni Ottanta, preparando una seconda edizione molto più ampia di *The Encyclopedia of Science Fiction* (1993) e lavorando su *The Encyclopedia of Fantasy*, Clute diventa sempre più consapevole della necessità di chiamare tutta la letteratura di cui tratta il volume in un modo diverso; o, più precisamente, comincia a sentire il bisogno di chiamare tutto ciò *in qualche modo* (Clute 2017, p. 14). *The Encyclopedia of Fantasy* sembra avere molte voci in comune con *The Encyclopedia of Science Fiction*, ma con differenze di linguaggio e di tono che causano alcune discordie terminologiche. Con *The Darkening Garden: A Short Lexicon of Horror* (2006) la confusione avvertita da Clute si aggrava ancora di più. La proliferazione di affermazioni e contraffermazioni diventa sempre più angosciante anche per gli altri rappresentanti della cerchia crescente di studiosi del fantastico, giunti alla maturità negli anni Sessanta e Settanta, che consultano invano *The Encyclopedia of Science Fiction* e altre risorse alfabetiche reciprocamente incoerenti in cerca di criteri di distinzione genologica che ordinano con sempre minore adeguatezza una matrice di generi e sottogeneri fantastici sempre più sofisticata e varifocale. Il disagio terminologico non fa che crescere quando nuovi esempi e formati di letterature non mimetiche continuano ad arricchire la nebulosa da analizzare, sia in inglese che in altri gruppi linguistici europei (Clute 2017, p. 14). «Le etichette, quasi sempre tendenziose, proliferavano. [...] Ne sono derivate delle controversie. Le definizioni monotetiche della flora individuale nella vasta foresta del fantastico in letteratura portano, ripetutamente, alla reificazione di fasi o *congerie* di breve durata, come se il fantastico fosse un clado [un gruppo con un solo antenato comune]. Troppe presentazioni teoriche di qualche tattica di apprensione fissativa [...] [come le teorizzazioni di Darko Suvin o Tzvetan Todorov] emanavano un soffio tassonomico, quell'odore di essenze che si stanno dileguando dissanguate» (Clute 2017, pp. 14-15, trad. mia). Di conseguenza, paragonando i tentativi di definire il fantastico sulla base di confinanti criteri genologici e formali a un letto di Procuste, Clute propone come soluzione il termine *Fantastika* per conciliare sotto un'unica etichetta tutte le sfumature proliferanti del non-mimetico, ritenendo che sia proprio l'ampiezza del termine, così detestata dai teorici esclusivi, a renderlo così utile. Modellare tutti i generi non-mimetici nello stesso spazio teorico, secondo Clute, consente molta chiarezza (Clute 2009). Per esser attribuita all'ambito del fantastico nella concezione cluteiana, l'opera di narrativa deve essere non-mimetica, trasgressiva (tramite il procedimento

dello straniamento cognitivo) e autoconsapevole (Clute e Langford 2023a). Inoltre, Clute osserva che tutte le letterature del fantastico rimangono legate, in senso ecologico, morale, etico o spaziale, al pianeta, costituendo infatti l'insieme della narrativa planetaria (Clute 2009).

Secondo la concezione di Clute, la letteratura fantastica emerge verso la metà del Settecento «perché in quel momento comincia il tempo, perché in quel momento comincia la storia, perché in quel momento comincia la contemplazione dei ruderi e del futuro<sup>37</sup> come un topos separato, perché il mondo diviene un pianeta, perché la Rivoluzione Francese spaventa ognuno con il pensiero che qualsiasi cosa che un tempo era chiamata sostanza possa essere trasformata in valuta» (Clute 2009, trad. mia). Clute chiama ulteriormente la *Fantastika* «figlia del romanticismo europeo [che] [b]en presto divenne mostruosamente troppo grande per rimanere in fasce» (Clute 2017, p. 16, trad. mia) oppure la paragona a un rizoma che, sempre crescente e sempre in espansione, si nutre della fonte e genera germogli moltiplicanti (Clute e Langford 2023a). Quindi, reagendo alla confusione terminologica, Clute non inventa un termine per nominare i generi nuovi non-coincidenti con le etichette antiquate, ma introduce un termine onnicomprensivo che abbraccia sia la narrativa già catalogata che quella, scritta di recente, che sfida la terminologia esistente<sup>38</sup>.

Diversamente dalla concezione polacca, l'approccio proposto da John Clute<sup>39</sup> non rientra nella scuola inclusiva secondo la linea nodieriana, in quanto i teorici summenzionati chiudono l'arco temporale preso in considerazione con una linea iniziale. Comunque, lo studioso non rappresenta neanche la scuola opposta, in quanto a partire dalla data scelta include sovragerenericamente tutte le manifestazioni del non-mimetico, rifiutate dalle teorizzazioni esclusive.

---

<sup>37</sup> Si veda la voce *Ruins and Futurity* in *The Encyclopedia of Science Fiction*: [https://sf-encyclopedia.com/entry/ruins\\_and\\_futurity](https://sf-encyclopedia.com/entry/ruins_and_futurity) (ultimo accesso: 07.08.2023).

<sup>38</sup> Nel 2017 è stato fondato il giornale «*Fantastika Journal*» che analizza il fantastico in letteratura secondo la linea cluteiana e che organizza una conferenza annuale per ispirare dibattiti e collaborazioni in questo campo.

<sup>39</sup> Vista la proliferazione di generi non nettamente definibili, era naturale che nell'ambito degli studi americani si coniasse per chiarezza e purezza genologica un termine come *Fantastika*, perché la critica americana richiede una chiara catalogazione dei generi, come testimoniano perfino le discussioni e addirittura i commenti personali scambiati fra gli scrittori. Si consideri ad esempio la discussione tra le decane della fantascienza statunitense e canadese, Ursula Le Guin e Margaret Atwood, in cui la prima accusava quell'ultima di non voler chiamare *Oryx and Crane* (2003) un romanzo di *science fiction*. Si vedano: Ursula K. LE GUIN, *The Year of the Flood by Margaret Atwood*, «The Guardian», 29 agosto 2009, <https://www.theguardian.com/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood> (ultimo accesso: 26.07.2022); MARGARET ATWOOD, *Margaret Atwood: the road to Utopia*, in: «The Guardian», 14 ottobre 2011, <https://www.theguardian.com/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-ustopia> (ultimo accesso: 26.07.2022).

## 1.5 Il megagenere non-mimetico: la concezione inclusiva italiana

Infine occorre integrare l'esposizione della teorizzazione inclusiva del fantastico con i contributi dell'ambito italiano. Si può osservare che la maggior parte degli scrittori italiani del fantastico professa la concezione inclusiva, non facendo distinzioni fra i generi non-mimetici. Remo Ceserani (1933-2016) ammette che «può essere sacrosanta [con il pretesto di ottenere chiarezza concettuale] la battaglia contro la tendenza» a fare del fantastico «una categoria sovrastorica e onnipresente», però «di fronte alla tendenza a fare del fantastico semplicemente il contrario del realistico ci si sente quasi disarmati» (Ceserani 1996, pp. 8-9). Ceserani ritiene che la tendenza inclusiva, «largamente prevalente», sia troppo forte fra gli scrittori<sup>40</sup> rispetto alla linea esclusiva, pertanto quell'ultima non ha «una qualche possibilità di successo» (Ceserani 1996, pp. 8-9), principalmente a causa della assai diffusa «fantasticizzazione» dei generi narrativi che Ceserani osserva già negli anni Ottanta in seno alla modernità (Ceserani 1983, p. 24). Tra i nomi più grandi della scuola inclusiva, le cui opere costituiscono pietre miliari degli studi sul fantastico in Italia, si possono elencare Sergio Solmi, Neuro Bonifazi, Alessandro Scarsella, Monica Farnetti, Annamaria Cavalli, Remo Ceserani e Gianfranco de Turris. Nell'ambito della linea inclusiva della teoria italiana si possono individuare anche contributi minori di non poca rilevanza, il cui merito sta nell'includere nella letteratura fantastica, tra le altre cose, le opere di Dante (Luzi 1964 e 2002, Angiolillo 2007), *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto (Luzi 1964) e il *Decameron* di Boccaccio (Menetti 1994). Quegli studi sono dedicati all'analisi dei singoli autori piuttosto che alla definizione della tendenza nel suo insieme, però la scelta delle opere esaminate sotto l'etichetta del fantastico riflette inequivocabilmente la loro attinenza alla linea definitoria inclusiva.

Nella linea dominante degli studi letterari sul fantastico il merito della riscoperta, rivalutazione e rivendicazione dell'intera tradizione della letteratura fantastica tralasciata sino allora perché considerata prodotto di consumo viene attribuita, come già si è detto, a Tzvetan Todorov e al suo celebre saggio *Introduction à la littérature fantastique* del 1970 (Ceserani 1996, pp. 7, 12n; Lazzarin 2016, p. 3). Si ritiene comunemente che la pubblicazione del saggio todoroviano rappresenti il momento chiave in cui la riflessione sul fantastico si trasforma in un fenomeno di moda culturale, sfociato nella proliferazione di bibliografie, interventi e dibattiti sull'argomento

---

<sup>40</sup> Comunque, fra i critici italiani è maggiormente diffuso un approccio esclusivo.

(Lazzarin 2016, p. 3). Comunque in Italia il merito di aver diffuso fra circoli più ampi di critici e di editori la fantascienza e gli altri generi fantastici come materia degna di attenzione spetta a Sergio Solmi (1899-1981), i cui sforzi in materia datano a vent'anni prima di Todorov<sup>41</sup>. Solmi appare il primo intellettuale italiano a includere la fantascienza nell'ambito del fantastico e a valutarla criticamente; è non solo l'autore delle prime opere critiche sulla *science fiction* pubblicate in Italia, ma anche, «con le sue intuizioni, la mancanza di pregiudizi, la capacità di creare un collegamento suggestivo tra i miti dell'era atomica e quelli delle imprese cavalleresche e della scoperta di nuovi mondi tra Medioevo e Rinascimento europeo» (Pagetti 2014, p. 10), contribuisce allo sviluppo della scuola inclusiva del fantastico in Italia. Considerato negli anni Cinquanta uno studioso «irregolare» (Pagetti 1979, p. 320) e un intellettuale non integrato (Proietti 2002, p. 162), Solmi si rendeva conto di difendere la fantascienza, correndo il rischio che un tale interesse incontrasse ostilità aperta se non addirittura suscitasse il senso del ridicolo. Lui stesso ammetteva che «[p]arlare di *science-fiction* significa, per il letterato italiano di oggi, superare notevoli resistenze interne» (Solmi 1971, p. 70). Nonostante ciò, Solmi «avanzò valorosamente» sulle pagine di «Nuovi Argomenti» (Pagetti 1979, p. 320) e contribuì a legittimare la *science fiction* dal punto di vista culturale (Proietti 2002, p. 162). Insieme a Carlo Fruttero e Franco Lucentini, due curatori di *Urania* che trasformarono la rivista «in un palcoscenico di cultura alternativa» (Catalano et al. 2018, p. 204), condusse la fantascienza «nel salotto buono dell'editoria italiana» (Catalano et al. 2018, p. 205). Nel 1959 Solmi co-curò con Fruttero *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*<sup>42</sup>, una pietra miliare nella ricezione della fantascienza in Italia. L'antologia riportò tale successo sia di vendite sia di critica che spinse Einaudi, non incline alla letteratura fantascientifica considerata a quel tempo 'paraletteratura', popolare e di scarsa qualità, a pubblicare negli anni seguenti altre tre raccolte analoghe di racconti fantascientifici, come anche un'antologia di racconti anglosassoni dell'horror e del soprannaturale<sup>43</sup>. Anche Mondadori non rimase indifferente e negli anni Sessanta

---

<sup>41</sup> Già nel 1953 Solmi scrive di diverse forme del fantastico: *science-fiction*, utopia e manipolazioni del tempo. Si veda: *Divagazioni sulla science-fiction, l'utopia e il tempo*, in: «Nuovi Argomenti» 5, novembre/dicembre 1953, pp. 1-28.

<sup>42</sup> Si veda: Sergio SOLMI e Carlo FRUTTERO, *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, Torino, Einaudi, 1959.

<sup>43</sup> Si vedano: Carlo FRUTTERO e Franco LUCENTINI, *Il secondo libro della fantascienza* (1961); Sergio SOLMI, *Il giardino del tempo. Il terzo libro della fantascienza* (1983); Carlo FRUTTERO e Franco LUCENTINI, *Il quarto libro della fantascienza* (1991); Carlo FRUTTERO e Franco LUCENTINI, *Storie di fantasmi e vampiri. Antologia di racconti anglosassoni del soprannaturale* (1960).

pubblicò la prima raccolta ragionata delle opere di H.P. Lovecraft in Italia<sup>44</sup> (Catalano et al. 2018, p. 205).

La *science-fiction* costituisce l'oggetto principale degli studi solmiani, ma oltre alla fantascienza Solmi riconduce nell'ambito della letteratura fantastica anche il *fantasy* e il *weird* (cioè l'*horror* soprannaturale), come pure la fiaba, la favola e il mito che, secondo lui, «trascendono epoche e spazi», manifestandosi in forme accordate alle esigenze dei tempi (Solmi 1971, p. viii). Solmi individua i generi e sottogeneri fantastici d'oggi come attuazioni del fiabesco e del mitico, intendendo così la fantascienza, il *fantasy* e il *weird* come una continuazione diretta delle manifestazioni precedenti del fantastico, non quindi una fase disgiunta e indipendente dell'evoluzione di questo modo, ma invece un suo aggiornamento che incorpora sia i tratti delle forme fantastiche precedenti, sia di altri generi letterari, anche quelli ad essa contemporanei, come il romanzo di avventura, il giallo o il poliziesco. Solmi vede i generi fantastici di tutte le epoche come flessibili e sconfinanti, in grado di alimentarsi mutualmente. Le opere fantascientifiche «rivestono esse stesse aspetti di delirante fiaba ed alimentano una nuova mostruosa mitologia» (Solmi 1971, p. 76). Inoltre, Solmi vede la *science-fiction* come capace di sconfinare perfino in pura *fantasy*, «in puri effetti di mistero e di meraviglia» e di attualizzare i generi con cui interagisce «in base a supposti metapsichici ed occultistici» (Solmi 1971, p. 127).

Professando una visione simile a Charles Nodier, il quale notò la proliferazione delle opere fantastiche nelle culture in stato di crisi, Solmi scorge nella fantascienza un'altra tappa della letteratura fantastica, considerata da lui una categoria sovrastorica che appare nelle fasi particolari della storia umana, specificatamente nei tempi delle grandi trasformazioni. Solmi osserva che proprio come la scoperta del Nuovo Mondo stimolò nel Quattrocento un'esplosione di una galassia dei nuovi autori e di nuove convenzioni letterarie del fantastico (Pagetti 1979, p. 320), così oggi le opere del fantastico, tramite la fantascienza e le sue contaminazioni con altri generi, modi e altre forme «stimolano e accompagnano a loro volta, col loro gioco sfrenato d'ipotesi e di "estrapolazioni", le grandi conquiste» di fisica moderna e tecnologia (Solmi 1971, p. 68).

Negli anni Ottanta Neuro Bonifazi<sup>45</sup> (1922-2018) offre la sua definizione del fantastico che, al confronto con altre teorizzazioni inclusive, può sembrare assai ridotta,

---

<sup>44</sup> Si veda: Carlo FRUTTERO e Franco LUCENTINI, *I mostri all'angolo della strada* (1966).

ma infatti possiede essenziali tratti inclusivi. Bonifazi intende la letteratura fantastica come «una categoria generale, un supergenere, un tipo di discorso che qualifica molti dei generi tradizionali» (Bonifazi 1982, pp. 56-57), e la definisce come una forma che «propone un'azione narrativa nella quale i meccanismi produttivi siano quelli del caso fatale, della combinazione strana, della coincidenza bizzarra e dell'errore involontario» (Bonifazi 1982, p. 55), come pure dell'errore fatale, della duplicità, del sosia e dell'effetto *unheimlich* (Bonifazi 1982, p. 51). Inoltre, Bonifazi sottolinea come, nonostante la presenza dei meccanismi citati, il fantastico rimanga, diversamente dalla fiaba (Bonifazi 1982, p. 134), governato dalla regola della verosimiglianza (Bonifazi 1982, pp. 9-21, 65-67). Il critico conferisce quindi importanza agli espedienti documentaristici ai quali ricorre il fantastico, cioè alle «diverse forme ottocentesche dello statuto della credibilità o *codice di accreditamento del reale*, quali il manoscritto lasciato da un morto, il memoriale o il diario e le lettere ritrovate», con cui il fantastico mira a «ottenere *effetti speciali*, [...] per realizzare l'impossibile, ma anche per renderlo accettabile» (Bonifazi 1982, pp. 66-67). Quindi nella concezione bonifaziana un testo è ascrivibile al fantastico sulla base della sua strutturazione, dei procedimenti e degli effetti speciali adoperati (Bonifazi 1982, p. 60) e non rispetto agli elementi semantici, in quanto «[i] contenuti [dell'opera fantastica] sono scelti tra quelli che offre la cultura del tempo, come le giustificazioni prendono a prestito le ideologie psicologiche o sociologiche o politiche del momento» (Bonifazi 1982, p. 51). Nella concezione di Bonifazi, il fantastico affonda le sue origini nel tardo Settecento e continua a evolversi fino a oggi. Nel canone proposto vengono elencati vari autori, da Adelbert von Chamisso e E.T.A. Hoffmann, a Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, Franz Kafka,

---

<sup>45</sup> Da Lazzarin (2016) Bonifazi è considerato il primo critico italiano che si occupa del fantastico e il primo studioso in generale che apre il dibattito sul fantastico italiano. Lazzarin ammette che il merito di essere stato il primo critico in assoluto che si è occupato del fantastico italiano spetta a Șerban Stati che nel 1968 scrisse *Amiaza fantastică: Aspecte din proza italiană a secolului XX* (it.: 'Il mezzogiorno fantastico: aspetti della prosa italiana del XX secolo') in cui analizzò la narrativa di Massimo Bontempelli, Dino Buzzati, Tommaso Landolfi, Arturo Loria, Alberto Moravia e Italo Calvino, però lo studioso tralascia Stati e altri autori precedenti, considerandoli «massi erratici» (Lazzarin 2016, p. 6).

Tuttavia, la ricerca condotta per la presente tesi ha rivelato che il primo critico a occuparsi del fantastico italiano è Charles Nodier. Già un secolo prima di Stati, nel 1830, Nodier, nel suo manifesto del fantastico (che costituisce, si noti bene, il primo manifesto del fantastico), offre un'importante e ampia considerazione critica del fantastico italiano. Nodier, pieno d'ammirazione per lo spirito fantastico italiano, include nella sua audace visione filologico-storica del fantastico i due capolavori italiani, la *Commedia* di Dante e *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, per presentare l'essenza e le funzioni della letteratura fantastica. Ciononostante il manifesto di Nodier, *Du fantastique en littérature*, non è stato analizzato dai teorici italiani: né come studio del fantastico italiano, né come tentativo di definire il modo in questione; né da Remo Ceserani nel suo canonico libro *Il fantastico* (1996), né da Stefano Lazzarin nel suo bilancio critico sul fantastico (2016).

Nodier è stato quindi il primo studioso del fantastico italiano, il primo teorico del fantastico in assoluto e, allo stesso tempo, il primo rappresentante noto della scuola inclusiva.



Robert Louis Stevenson, Jorge Luis Borges, Ugo Tarchetti e Dino Buzzati (Bonifazi 1982, pp. 51-59). Bonifazi include nella categoria del fantastico anche le novelle di Luigi Pirandello, che «[f]ino a qualche anno fa difficilmente [...] sarebbe stato incluso nel novero degli autori italiani del fantastico» (Catalano et al. 2018, p. 244). Come manifestazione più recente del fantastico, Bonifazi individua la fantascienza che, per quanto differente dalle forme precedenti della letteratura fantastica per il contenuto, determinato dalle scoperte scientifiche, continua a utilizzare «i vecchi dispositivi del fantastico» (Bonifazi 1982, pp. 59-60). Infine, Bonifazi aggiunge che il fantastico si estende a più di un'arte, inglobando non solo la letteratura, ma anche la pittura e il cinema (Bonifazi 1982, pp. 56-57).

Alessandro Scarsella (1958-), riconoscendo l'esistenza delle due linee definitorie, si presenta come rappresentante della scuola inclusiva fin a partire dalla prima delle sue quattro bibliografie dedicate al fantastico, pubblicate fra il 1984 e il 1996. Scarsella vede la linea evolutiva del fantastico come «una successione di manifestazioni epocali» (Scarsella 1984, p. 278), collocando nel canone del fantastico testi di ogni periodo storico e di numerosi generi e modi, quali l'utopia, il *romance*, la fiaba, la fantascienza, l'*heroic fantasy* e il gotico (Scarsella 1984, p. 277), l'avanguardia, il realismo magico e il surrealismo (Scarsella 1986, p. 202), come pure i cantari pre-ariosteschi e la narrativa del viaggio immaginario (Scarsella 1988). Scarsella scorge nel *fantastico* un aggettivo di critica letteraria, al pari di *tragico* e *comico*, al quale però non corrisponde un sostantivo indicante un genere specifico come *tragedia* e *commedia* (Scarsella 1984, p. 278). Il fantastico presenta infatti «una vera giungla dei generi mai soddisfacentemente riducibile» (Scarsella 1986, p. 202). Cruciale qui rimane l'espressione «mai soddisfacentemente riducibile», intesa da Scarsella come non riducibile né all'area genologica né al periodo storico-letterario. Di conseguenza, Scarsella non esita a respingere esplicitamente il confine inviolabile stabilito dalla scuola esclusiva tra *fantastico* e *meraviglioso* come «irrilevante» (Scarsella 2001, p. 175), e «[tralascia] ogni tentativo di definizione» (Scarsella 2001, p. 175), tranne quello di trarre sotto l'etichetta tutte le letterature non-mimetiche, ritenendo che «[a]ttirare [...] l'attenzione sul lettore empirico signifi[chi] a ben vedere oltrepassare il gradino della classificazione, effettuata in base all'organizzazione sintattico-semantica dei testi, per soffermarsi sulla varietà del contatto con la tipologia letteraria e sull'imprecisione della nozione di genere, che sembrano entrambe sovrintendere all'atto di lettura» (Scarsella 2001, p. 175). Infine, occorre evidenziare che nel 2001 Scarsella

profetizza il decesso imminente delle forme letterarie chiuse, agonizzanti fin a partire dagli anni Ottanta, e con ciò la morte della scuola esclusiva (Scarsella 2001, p. 175).

La concezione di Scarsella coincide interamente con quella di Monica Farnetti (1960-), che prende mosse da un'osservazione: per quanto l'essenza del fantastico si presenti come evanescente e indefinibile, essa rimane ciononostante sempre catturabile con le opere intuitivamente ascrivibili al suo ambito:

Il disagio fondamentale di chi si accosta con atteggiamento critico al Fantastico, è dato appunto dalla sussintezza [sic] di tale senso di inafferrabilità, che resiste all'analisi senza tuttavia demotivarla o respingerla in partenza. Ci si imbatte in un'essenza narrativa di cui non si giunge neppure a verificare la natura – se sia cioè di tipo sintattico, tematico, funzionale od altro –, ma che senz'altro funge da discriminante del genere, curiosamente ambiguo e insieme connotante (Farnetti 1988a, p. 11).

Proprio come Scarsella, Farnetti ritiene che si debba «giungere a un confronto diretto con i protagonisti della teorizzazione del fantastico, della 'Magna Charta' bibliografica da cui sono discese le principali categorie operative: osando sospettare ad esempio nella griglia di Todorov (quanto [...] nella teoria dei generi che vi presiede) “un gioco dell'intelletto, una morte scolastica, un filosofema inutile della vita”» (Farnetti 1995, p. 6), riconoscendo «nella teoria del fantastico la necessità della chiusura di una stagione critica e dell'inaugurazione di una nuova» (Farnetti 1997, p. 178, nota 1). Nella concezione farnettiana il fantastico costituisce una macroarea letteraria all'interno della quale si collocano generi e sottogeneri, quali il racconto fantastico, il gotico, il poliziesco, il fantascientifico, l'utopistico, la poesia fantastica, la *ghost story*, l'*horror* e la *fantasy eroica* (Farnetti 1988a, pp. 11-12; Farnetti 1988b, p. 80), come pure il genere medievale della *visio* (Farnetti 1997, pp. 11-24). Interessante è come Farnetti giunga perfino a constatare che il fantastico è un fenomeno letterario «nato paradossalmente prima della letteratura stessa» (Farnetti 2000, p. 345). Ciò dato, la teorizzazione farnettiana naturalmente rifiuta il criterio di genere, però occorre osservare che per Farnetti il fantastico non costituisce nemmeno un modo letterario, ma piuttosto, conformemente alla concezione scarselliana, «un gusto, [...] un modo della percezione, [...] una categoria estetica: alla stregua [...] del tragico e del comico» (Farnetti 2000, p. 346).

Remo Ceserani (1933-2016), nella sua opera canonica *Il fantastico* (1996), si presenta come consapevole delle due tendenze contrapposte nei tentativi di definire il fantastico e, anche se, come i membri della scuola esclusiva, vede gli albori di questa

letteratura solo nella produzione di Hoffmann e degli scrittori da lui ispirati, si attiene alla linea inclusiva, ritenendo che quella letteratura ottocentesca si sia sviluppata con il passar dei decenni in «un unico grande calderone in cui il fantastico romantico, alla Todorov, si mescola con una quantità di altri prodotti letterari» (Ceserani 1996, p. 10), permeando con i suoi temi e procedimenti anche altri codici della comunicazione artistica. Ceserani rappresenta quindi, similmente a Bonifazi e Clute, un approccio inclusivo con l'indicazione della linea iniziale di demarcazione temporale. Anche se delimitata in termini di tempo, la teoria ceseraniana non appare riduttiva, vista la sempre maggiore proliferazione delle opere letterarie non nettamente definibili nei termini del genere. La concezione ceseraniana intende il fantastico come:

un modo letterario, che ha avuto radici storiche precise [nel primo Ottocento] e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato, con maggiore o minore evidenza e capacità creativa, in opere appartenenti a generi del tutto diversi. Elementi e atteggiamenti del modo fantastico, da quando esso è stato messo a disposizione della comunicazione letteraria, si ritrovano con grande facilità in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-carnealesco, e altro ancora (Ceserani 1996, p. 11).

Per Ceserani, il fantastico costituisce così «una possibilità nuova di produrre e organizzare i testi letterari che diventò disponibile all'immaginazione letteraria verso l'inizio del diciannovesimo secolo» (Ceserani 1983, p. 15).

Nel 2002 Annamaria Cavalli (s.d-), riferendosi al «ritardo italiano» nell'ambito del fantastico professato dai teorici esclusivi, commenta che il discorso è vero solamente se riguarda il «genere (o modo che dir si voglia) [...] del Romanticismo nordico» (Cavalli 2006, p. 15). Però, quando si interpreta il fantastico «in maniera più ampia, con tutti i possibili collegamenti che ne dilatano in modo pressoché indefinito l'area semantica (dal fiabesco al meraviglioso, dal soprannaturale al fantascientifico, dal surreale all'utopico) [...] [si può] rintracciarne la presenza in qualsiasi periodo della nostra storia letteraria» (Cavalli 2006, p. 15). Nella concezione di Cavalli il fantastico costituisce una modalità letteraria che attraversa i secoli e non può essere definita con la precisione caratteristica della scuola esclusiva, perché coincide con tutti i generi e i sottogeneri che non offrono una rappresentazione mimetica della realtà. Cavalli colloca così nell'ambito della letteratura fantastica sia il genere todoroviano che i miti, le favole antiche, i *monstra* medievali, il meraviglioso magico-diabolico o cristiano dei poemi rinascimentali, la novella cinquecentesca (dalle *Novelle* di Matteo Bandello agli

*Ecatommiti* di Giovan Battista Giraldi Cinzio alle *Cene* di Anton Francesco Grazzini), le storie dei viaggi immaginari e delle terre utopiche, le visioni del sogno e le meraviglie della fantascienza, come pure le grandi allegorie dell'aldilà (Cavalli 2006, pp. 17-18, 25-31, 59). Inoltre, similmente a Sergio Solmi, Cavalli scorge nelle letterature fantastiche contemporanee una continuazione del mitico e del fiabesco, constatando che «i miti e le favole antiche [...] non sono affatto racconti per “vecchiarelle”, ma sono veli poetici dai quali tralucono messaggi divini, che perfino la fantascienza, nei suoi esiti più impegnati, tenta di recuperare» (Cavalli 2006, p. 59).

Contemporaneo alla stesura di tutte le teorizzazioni presentate sopra fin dagli anni Sessanta era l'immenso e continuo lavoro critico di Gianfranco de Turrís (1944-), figura fondamentale per lo sviluppo della critica della letteratura fantastica in Italia, che fino a oggi continua la missione iniziata da Sergio Solmi, quella di promuovere la narrativa fantastica nella «lunga e faticosa battaglia» «di toglier a questo genere l'etichetta di narrativa di serie B» (Luca Gallesi in: de Turrís 2022, p. 9)<sup>46</sup>.

De Turrís definisce la letteratura fantastica come «narrativa non-mimetica» (de Turrís 2009) e «espressione multipla di un unico fenomeno letterario» radicato nel mito, «di cui la fantascienza è l'espressione più vistosa nella cultura contemporanea» (de Turrís 2021, quarta di copertina). Insieme a Sebastiano Fusco (con cui collabora per saggi, antologie e collane sul fantastico), de Turrís osserva «un filo ininterrotto che lega da un estremo la leggenda, il mito, il mondo tradizionale che li ha generati, e all'altro estremo [...] tutta la produzione fantastica mondiale nelle varie forme ed espressioni in cui si è estrinsecata nei vari paesi, tempi e culture» (de Turrís 1991, p. 15). Per effettuare l'analisi letteraria dei singoli testi, la letteratura fantastica può essere divisa in quattro macroaree principali, quelle di *science fiction*, *fantasy*, *heroic fantasy* e *horror* (de Turrís 2009, pp. 35, 117), all'interno delle quali si possono ulteriormente individuare numerosi sottogeneri, quali *weird*, *noir*, utopia, *splatter*, ucronia, *space opera* e *science fantasy* (de Turrís 2009 e 2021). Nei suoi scritti de Turrís supera «le divisioni tra fantascienza, horror, fantastico e tutti i relativi sottogeneri» (Gallesi in: de Turrís 2022, p. 10), scorrendo nel fantastico un «mega-genere» (de Turrís 2009, p. 49).

---

<sup>46</sup> De Turrís è autore di oltre trecento saggi dedicati al fantastico, della curatela di numerose antologie sulla materia, come pure della ricostruzione del *corpus* della produzione italiana di opere fantastiche, con la riscoperta di autori dimenticati o trascurati dall'editoria. Inoltre, de Turrís è stato direttore responsabile della rivista di critica letteraria «L'Altro Regno» dedicata al fantastico e del presidente della Giuria per il Premio Nazionale di Narrativa Fantastica «J.R.R. Tolkien» per tutte le tredici edizioni dal 1980 al 1992.

Il critico propone sostanzialmente di identificare il fantastico con l'immaginario (de Turrís 2009 e 2022):

L'Immaginario [...] è suddivisibile a mo' di un frattale: e proprio come la figura risultante d[a] questa espressione matematica, l[o] si può suddividere, sminuzzare, scindere come si vuole, eppure conserverà sempre al suo interno la propria struttura originaria. L'Immaginario *si presenterà ora con il volto della fantascienza ora con quello della fantasia eroica ora con quello della narrativa dell'orrore*, eppure conserverà sempre le sue coordinate essenziali, che sono poi quelle di trasgredire e presentarsi come alternativa facendo pensare da un lato; quelle di meravigliare e quindi intrigare facendo divertire da un altro (de Turrís 2009, p. 50, corsivo mio).

Dalla folta produzione critica e dalla pluriennale attività di de Turrís emerge così «l'idea di una grande corrente letteraria, originata dal mito, custodita dalle fiabe e rielaborata dalla narrativa popolare, che vede nella fantasia (ben distinta dalla "fantasticheria" disprezzata da Elémire Zolla) una chiave di accesso a una "realtà separata", per dirla con Castaneda» (Gallesi in: de Turrís 2022, p. 10).

Infine, occorre osservare che anche nelle scelte editoriali di case come Nord, Fanucci, Armenia, Solfanelli, Mondadori, Il Foglio e Delos Books, come pure di riviste quali «Robot», è visibile una prospettiva inclusiva che privilegia la vicinanza e la compenetrazione del fantastico con la fantascienza, il fantasy, l'*horror*, il soprannaturale e il surreale (Cialente 2017, p. 79). Si osserva una tendenza crescente a identificare il fantastico con l'immaginario, come pure a superare la distinzione, considerata ormai inadeguata, tra letteratura alta e narrativa popolare. La rivoluzione che introduce il fantastico in libreria, nella declinazione fantascientifica prediletta in Italia, inizia nel 1970, grazie all'opera dell'Editrice Nord e del suo fondatore, Gianfranco Viviani (1937-2014). Fino agli anni Duemila, la Nord rimane la principale casa editrice specializzata nell'ambito del fantastico. Pubblica tra le altre cose le seguenti collane fantascientifiche: *Cosmo Argento* (1970-2007, 333 volumi), *Cosmo Oro* (1970-2003, 207 volumi), *Grandi Opere* (1976-2002, 35 volumi) e *SF Narrativa d'Anticipazione* (1973-1989, 46 volumi dedicati a opere di grande impegno sociale). La Nord è stata anche la prima casa in Italia a pubblicare una collana fantasy con la *Fantacollana* (1973-2008, 208 volumi) e una collana horror con *Arcano* (1971-1974, 10 volumi, a cura di Renato Prinzhofer e Riccardo Valla), poi affiancata da *Le ombre* (1990-1996, 18 volumi). Sulla scia del successo ottenuto dalla Nord, nel 1973 la neonata casa editrice Fanucci ne segue il modello: *Futuro. Biblioteca di Fantascienza* (1973-1981, 50 volumi, a cura di Gianfranco de Turrís e Sebastiano Fusco) e *Orizzonti. Capolavori di Fantasia e Fantascienza* (1973-1983, 28 volumi, a cura di Gianfranco de

Turris, Sebastiano Fusco e Gianni Pilo) imitano le collane nordiane *Cosmo Argento e Oro*, mentre l'*Enciclopedia della Fantascienza* riprende la struttura delle *Grandi Opere*. Dalla metà degli anni Settanta la casa editrice Armenia si dedica alla fantascienza, pubblicando varie collane, quali *Psyco. I Racconti della Paura* (1978-1979, 4 volumi, a cura di Giuseppe Lippi), come pure lo storico periodico mensile «Robot», fondato da Vittorio Curtoni e pubblicato dal 1976 al 1979, seguito dalla rivista «Aliens» dal 1979 al 1980, la cui chiusura segnala il ritiro dell'editore dal campo fantascientifico. Dagli anni Novanta Armenia si specializza soltanto nel *fantasy*, nell'astrologia e nel New Age; è stata una delle prime case editrici in Italia ad aver pubblicato romanzi di *fantasy*, stampando, tra l'altro, cicli canonici come quelli de *Il Libro Malazan dei caduti* (1999-2011) di Steven Erikson, oppure le opere dedicate agli universi del gioco di ruolo *Dungeons & Dragons*. A seguito di Fanucci e Armenia si attivano nel campo molti editori generalisti, tra cui Mondadori con *Racconti fantastici del '900* (1987, a cura di Giuseppe Lippi). Mondadori, come casa editrice che a partire dal 1989 assegna il più prestigioso premio destinato ad opere italiane di argomento fantascientifico, il premio Urania, segnala finora una forte presenza nell'editoria del fantastico. Un'altra casa editrice presente nel campo dagli anni Ottanta, tuttora attiva, è la Solfanelli, che dal 1980 al 1992 organizza il Premio Tolkien. La Solfanelli è rinomata anche per la *fanzine* e poi rivista «Dimensione Cosmica» e la collana *Thule. Collana di Letteratura Fantastica* (1981-1991, 20 volumi, a cura di Gianfranco de Turris dal 1986). In questo ambiente si crea un gruppo di autori orientati politicamente verso l'estrema destra, che sotto l'egida di De Turris interpretano il fantastico come persistenza del mito. Recentemente, occorre nominare la raccolta *Antologia del Fantastico Italiano Underground* (2006, a cura di Maurizio Cometto) e la collana *Fantastico e Altri Orrori* (2006-2009, a cura di Vincenzo Spasaro) de Il Foglio. Oggi la maggiore casa editrice italiana dedicata al fantastico è Delos Books, diretta da Silvio Sosio, che risuscita la rivista «Robot» nel 2003. Negli anni Duemila sono sorte anche nuove case editrici, come Kipple Officina Libraria (2005-, ma attiva nell'ambito del *fandom* dal 1995), Edizioni della Vigna (2007, confluisce nel 2019 nella Tabula Fati, filiale della Solfanelli), Zona 42 (2014-), e infine il progetto editoriale *Future Fiction* fondato da Francesco Verso (vincitore del premio Urania del 2008 e del 2014). Di recente occorre nominare *Guida ai narratori italiani del fantastico. Scrittori di fantascienza, fantasy e horror made in Italy* (2018) di Walter Catalano, Gian Filippo Pizzo e Andrea Vaccaro, pubblicato da Odoja. Il volume costituisce un'enciclopedia di

80 autori fantastici italiani, corredata da articoli di approfondimento sugli aspetti letterari e curatele editoriali.

Per quanto la scuola inclusiva veda il fantastico in così tanti generi e tante epoche, è possibile individuare una caratteristica comune di tutta la letteratura fantastica intesa inclusivamente: la rappresentazione non-mimetica del mondo del lettore. Con il non-mimetico si intende non coincidente con la descrizione sensoriale e fisica della realtà. Il fantastico di un'opera può così consistere nello slittamento avanti del tempo, nella rappresentazione alternativa degli eventi della storia passata e presente, oppure nell'introduzione di esseri o oggetti finzionali (comunque sempre creati sulla base della realtà del lettore).

### **1.6 Il fantastico del terzo millennio: la definizione adottata per l'analisi**

Nella presente tesi ci si attiene alla definizione inclusiva del fantastico, iniziata storicamente da Charles Nodier (scrittore d'oltralpe ma estraneo alla linea definitoria francese, impressionato dalla sensibilità letteraria italiana), diffusa in Italia da Sergio Solmi, abbracciata negli anni seguenti da, tra gli altri, Alessandro Scarsella, Monica Farnetti e Annamaria Cavalli, e infine promossa e difesa nel terzo millennio da Gianfranco de Turreis. Si concepisce quindi il fantastico come forma sovrastorica di narrazione non-mimetica, che, a prescindere da genere e contenuto, crea un mondo non corrispondente alla realtà sensoriale, fisica e oggettivamente visibile, per quanto sia esplicitamente radicato nel mondo del lettore. Come i punti in un sistema di coordinate differiscono nella loro posizione rispetto al punto zero, così diversi generi e sottogeneri del fantastico differiscono in direzione e grado di distanziamento dalla realtà tangibile, per usare un'immagine evocata da Stanisław Lem. Si ritengono quindi fantastiche tutte le forme letterarie dell'immaginario (da mito, fiaba e leggenda, a fantascienza, *fantasy*, *horror* e *heroic fantasy*, a *space fantasy*, *space opera*, utopia, ucronia, poliziesco, *noir* e *weird*) che si moltiplicano, si ibridano e si trasformano incessantemente, adattandosi alle esigenze culturali dei tempi, secondo l'immagine cluteiana del rizoma che genera germogli moltiplicanti, nutrendosi di una fonte in continua evoluzione. Considerando che nel terzo millennio si osserva un numero crescente di romanzi non nettamente definibili dal punto di vista genologico (se tali siano mai esistiti, come lo vorrebbero i teorici della rigida linea todoroviana) e che gli scrittori non sembrano più identificare a

priori il lettore destinatario della loro narrativa<sup>47</sup>, si condivide nella presente tesi la convinzione dei summenzionati teorici inclusivi che occorra finalmente proclamare la fine della scuola delle forme letterarie chiuse, come anche della distinzione tra letteratura alta e quella di consumo, in quanto non più adeguata allo studio della narrativa del terzo millennio.

Inoltre, si considera qui la scuola esclusiva del fantastico fundamentalmente inadeguata ad analizzare la letteratura fantastica italiana in quanto proveniente da un ambito critico-letterario totalmente diverso, condizionato da circostanze culturali e storiche diverse. Occorre qui mettere al risalto che la principale discrepanza terminologica tra le due linee definitorie scaturisce dal fatto che il termine letterario francese *fantastique*, il quale costituisce la base della celebre teoria todoroviana e viene tradotto come *fantastico*, nonostante la condivisa etimologia antica del lemma, non coincide per niente con il termine italiano. Già nel 1970, intervistato dal giornale francese «Le Monde» sulla definizione della letteratura fantastica in occasione dell'uscita del saggio di Todorov, Italo Calvino nota che il francese *fantastique* e l'italiano *fantastico* sono infatti una coppia di *faux amis*: «Nel linguaggio letterario francese attuale il termine *fantastico* è usato soprattutto per le storie di spavento, che implicano un rapporto col lettore alla maniera ottocentesca: il lettore (se vuole partecipare al gioco, almeno con una parte di se stesso) deve *credere* a ciò che legge, accettare di esser colto da un'emozione quasi fisiologica (solitamente di terrore o d'angoscia) e cercarne una spiegazione, come per un'esperienza vissuta. In italiano [...] i termini *fantasia* e *fantastico* non implicano affatto questo tuffo del lettore nella corrente emozionale del testo; implicano al contrario una presa di distanza, una levitazione, l'accettazione d'un'altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli dell'esperienza quotidiana (o dalle convenzioni letterarie dominanti). Così si può parlare del *fantastico* del Ventesimo Secolo oppure del *fantastico* di Rinascimento» (Calvino 1995, p. 266). Quindi già quando Todorov introdusse la scuola francese come la scuola dominante del fantastico negli studi letterari occidentali, Calvino notò che la sensibilità letteraria italiana rimaneva notevolmente distinta.

Perciò nello studio dedicato alla letteratura italiana, che si è sviluppata diversamente da quella francese, così come diversamente si è formata la sua critica

---

<sup>47</sup> Come osserva Antonio Scurati: «La tendenza compulsiva ad anticipare i presunti effetti di lettura al momento della scrittura è [...] attualmente una delle principali cause del depotenziamento della narrativa letteraria» (Scurati in: Matarazzo 2011).



letteraria, sarebbe infondato adoperare teorizzazioni estranee che non sono corrispondenti. Nemmeno la pubblicazione del saggio todoroviano ha esercitato sugli studi letterari italiani un influsso paragonabile a quello d'oltralpe perché l'Italia aveva già avuto i suoi contributi teorici grazie ai lavori di Sergio Solmi e Gianfranco de Turris, a cui spetta il merito di aver contribuito a far sì che circoli più ampi di critici, editori e lettori riconoscessero la letteratura fantastica come materia degna di attenzione. Comunque, mentre il *fantastico* italiano non coincide con il *fantastique* francese, il termine italiano equivale interamente al termine polacco *Fantastyka* (cioè a uno dei due possibili modi di tradurre 'il fantastico' nel polacco), come pure in una certa misura alla derivante *Fantastika* di John Clute, la quale differisce solamente per la linea di demarcazione temporale, il che però non influisce sulla concezione del fantastico nella letteratura contemporanea. Perciò la teorizzazione polacca e quella anglosassone di Clute conservano un valore critico cruciale dal punto di vista della concezione italiana del fantastico.

Infine, occorre osservare che la specificità della teorizzazione italiana del fantastico scaturisce dalla specificità della letteratura del Bel Paese. Il non-mimetico vanta infatti una tradizione millenaria nella letteratura italiana e dalle sue origini ne costituisce un elemento inscindibile, pertanto, fino al dibattito terminologico avviato dai teorici francesi nel Novecento, non apparve in Italia la necessità di individuare e nominare formalmente un elemento percepito come intrinseco della letteratura.

## CAPITOLO 2 – LA DEFINIZIONE DELL’IMPEGNO

### Il fantastico come forma di realismo impegnato del terzo millennio

#### 2.1 Il romanzo impegnato del terzo millennio quale erede della narrativa del Novecento

Nel contesto italiano l’impegno inteso come espressione dell’esigenza personale di un intervento più concreto sui fenomeni socio-politici e sulle questioni ideologiche e morali della propria epoca è normalmente associato alle tre correnti letterarie di ambito realistico del Novecento: il nuovo realismo degli anni Trenta, il neorealismo del secondo dopoguerra (si intende il periodo fra il 1943 e il 1950, con estensioni fino all’esaurimento della tendenza negli anni Sessanta) e la neoavanguardia degli anni Sessanta. La scrittura di quei quattro decenni, sia che facesse riferimento ai modelli veristici o si ponesse in un atteggiamento sperimentale, tende a una rappresentazione critica della realtà<sup>48</sup>. L’impegno narrativo e quello morale si uniscono all’epoca nella figura dello scrittore, che partecipa alla vita pubblica, definendone nelle sue opere i caratteri essenziali, interpretando eventi e situazioni e approfondendo l’analisi razionale degli avvenimenti, anche attraverso interventi giornalistici, oltre che tramite la scrittura letteraria. L’ampliarsi e il diffondersi di crisi di vario genere – sociali, economiche, politiche – genera in seguito negli scrittori il bisogno crescente di una cultura capace di intervenire sui problemi della società contemporanea e di partecipare a un processo di

---

<sup>48</sup> A prescindere dal periodo e dalla problematica affrontata, l’impegno degli scrittori novecenteschi resta legato alla tradizione dell’Illuminismo lombardo. Per quanto riguarda la creazione del termine letterario *letteratura impegnata*, nell’ambito degli studi letterari d’oltralpe si presume tradizionalmente che tale concezione sia stata teorizzata, introdotta e dibattuta per la prima volta negli anni Quaranta del ventesimo secolo da Jean-Paul Sartre (fr. *littérature engagée*) nel saggio *Qu’est-ce que la littérature?* (1948, it. *Che cos’è la letteratura?*). Tuttavia nel contesto italiano il termine è riconducibile alla riflessione di Alessandro Manzoni, che teorizza l’idea di una letteratura chiamata a discutere e denunciare i problemi sociali e politici, anticipando di oltre cento anni le posizioni di Sartre. Manzoni abbozza la sua concezione di scrittura civilmente impegnata nel 1806 in una lettera a Charles-Claude Fauriel e la approfondisce nel 1823 in una lettera al marchese Cesare Taparelli d’Azeglio, che sarà divulgata col titolo *La lettera sul Romanticismo*. Nella sua teorizzazione Manzoni presenta un concetto tripartito della funzione della letteratura, secondo il quale «la letteratura in genere debba proporsi *l’utile per iscopo, il vero per soggetto, e l’interessante per mezzo*» (Manzoni 1823, corsivo mio). Tutti e tre i concetti si ripresentano nel manifesto sartreiano del 1948: sia la necessità di una letteratura intellegibile ai lettori, che lo scopo etico della scrittura e infine il radicamento nella verità oggettiva, non dipendente da partiti politici o da istituzioni di qualsiasi genere.

Può essere interessante notare che, come in ambito italiano Sergio Solmi e Gianfranco de Turrís contribuiscono allo sviluppo della critica letteraria sul fantastico vent’anni prima che Tzvetan Todorov scriva il suo celebre saggio, allo stesso modo Manzoni anticipa le teorie ufficiali in materia di *impegno* come termine letterario.

trasformazione della realtà circostante. Si crede che la coscienza intellettuale possa trasformarsi in azione e che la letteratura riesca quindi a esercitare un influsso sulla realtà. Da una parte si pratica una scrittura radicata nell'ideologia di un partito, dall'altra si lotta per una «nuova cultura»<sup>49</sup>, non originata direttamente da compatti sistemi filosofici e politici, che, situandosi al di sopra dell'impegno politico-ideologico, penetri nella vita sociale, proteggendo l'uomo dalle sofferenze e avvertendolo dalle minacce incombenti, invece di limitarsi a consolarlo.

L'impegno dell'intellettuale consiste nelle inquiete indagini antropologiche sulla situazione italiana, in cui si esplorano possibili strategie narrative per rappresentare e modificare la realtà socio-politica, confrontandosi con una complessa eredità storica. Il nuovo realismo degli anni Trenta sorge infatti in opposizione al regime fascista, il neorealismo degli anni Quaranta si presenta in diretto collegamento alle esperienze della lotta democratica e della Resistenza, la neoavanguardia appare infine come risposta ad una realtà disgregata, irrazionale e instabile, segnata dalle guerre del Vietnam e di Cuba, dalla Cina di Mao, dal terrorismo crescente, sorto da movimenti estremisti di destra e di sinistra, dalla minaccia atomica e dalle prime emergenze climatiche. Gli intellettuali conducono una battaglia culturale che individua dei precisi avversari, proponendosi di intervenire sui problemi storici del momento e di ridurre la stasi sociale. Negli anni Trenta tra le tematiche affrontate in ambito letterario emergono le disumane condizioni di vita dei contadini del Sud, celate dalla propaganda ufficiale. Gli scrittori rappresentano quindi la miseria umana, con il suo corredo di violenza, disuguaglianza e umiliazione. Dopo il 1945 si afferma l'intento di serbare testimonianza delle vicende belliche, della lotta partigiana, dei momenti più degradanti della storia contemporanea o del recente passato, quali i crimini nazisti: la persecuzione degli ebrei e i campi di sterminio<sup>50</sup>. Durante tutto il secolo, a prescindere dal periodo, è anche particolarmente

---

<sup>49</sup> Uno degli esempi dell'impegno di questo tipo è l'attività culturale di Elio Vittorini e l'orientamento della rivista da lui diretta «Il Politecnico»: «E che cosa fa la cultura per l'uomo che soffre? Cerca di consolarlo. Per questo suo modo di consolatrice in cui si è manifestata fino ad oggi, la cultura non ha potuto impedire gli orrori del fascismo. [...] Potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo? Una cultura che le impedisca, che le scongiuri, che aiuti a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù, e a vincere il bisogno, questa è la cultura in cui occorre che si trasformi tutta la vecchia cultura... Io mi rivolgo a tutti gli intellettuali italiani che hanno conosciuto il fascismo. Non ai marxisti soltanto, ma anche agli idealisti, anche ai cattolici, anche ai mistici. Vi sono ragioni dell'idealismo o del cattolicesimo che si oppongono alla trasformazione della cultura in una cultura capace di lottare contro la fame e le sofferenze?» (Vittorini 1945, p. 1).

<sup>50</sup> Il periodo del secondo dopoguerra è particolarmente influenzato dall'ideologia di Antonio Gramsci, esposta nei *Quaderni del carcere* (1929-1935). Il nodo centrale della riflessione gramsciana è costituito dalla questione del ruolo da assegnare agli intellettuali, individuati da Gramsci quali fondamentali mediatori di cultura e autori del consenso sociale. Gramsci distingue tra l'*intelligenza*

viva la tradizione narrativa siciliana, che affronta tematiche quali la questione meridionale e la frattura tra il Sud e il Nord d'Italia. La Sicilia, dominata dalla presenza soffocante della mafia, la cui esistenza viene negata dal governo centrale, costituisce una metafora del mondo come trappola, immagine esemplare ed assolutizzata delle tendenze più perverse dell'intera società italiana. Nel periodo considerato diventa infatti sempre più acuto il contrasto tra la fiducia illuministica nella razionalità umana e la sfiducia di fronte al dominio dell'assurdo e dell'orrore. La letteratura propone pertanto un'immagine critica della realtà, volgendo sia al mondo delle grandi metropoli che a quello della provincia, cercando in ogni caso di ottenere la più ampia risonanza. Anche se rappresenta realtà locali molto circostanziate, la scrittura del tempo si allontana da ogni forma dialettale, collocando sempre il discorso letterario sullo sfondo dell'intero paese, oppure perfino contro l'orizzonte europeo o americano. Il campo di questa battaglia culturale diventa il romanzo, recuperato già dagli anni Trenta come il mezzo più adeguato a veicolare idee. In quanto genere ibrido e multiforme, capace di restituire autenticità al linguaggio e di opporsi alla retorica ufficiale, legato all'esperienza, alla pratica e alla quotidianità, il romanzo viene all'epoca concepito come un genere letterario che offre una visione autentica della società.

Dopo quarant'anni di impegno letterario, nella metà degli anni Sessanta, la neoavanguardia, e soprattutto la sua ala destra, sviluppa una propensione a negare «alla politica pieno diritto di cittadinanza in letteratura» (Donnarumma 2014, pp. 39, 51). Negli anni Ottanta tale tendenza sarà definita postmoderno. Si assume tradizionalmente che il postmoderno abbia fatto del disimpegno un criterio qualitativo, astraendo da posizioni ideologiche e dalla storia, collocando quindi la letteratura in un ambito separato: «Simile al narcisista, per il quale il mondo è diventato troppo estraneo o minaccioso [...] la letteratura postmoderna indietreggia, si guarda allo specchio, affoga nella propria contemplazione» (Donnarumma 2014, p. 42). Fra gli studiosi dell'epoca si nota una tendenza ad associare gli anni del postmoderno con una fase di pessimismo dell'intelligenza e della volontà. In seguito alla sconfitta dei movimenti politici di sinistra nei tardi anni Sessanta, al crollo della volontà rivoluzionaria dopo il Sessantotto

---

tradizionale, che erroneamente si considera una classe separata dalla società, e gli intellettuali «organici», i quali ascendono ad un livello di alta specializzazione e cultura, provenendo da una classe che normalmente non produce intellettuali, e rimangono fedeli al loro ambiente sociale di provenienza. Nella concezione gramsciana, è attraverso l'attività degli intellettuali organici che si costituisce l'*egemonia* di una classe, di cui essi rappresentano i valori e le esigenze. Inoltre, Gramsci osserva con particolare attenzione le tecniche di divulgazione della cultura, dal folclore al mito (la forma più importante per Gramsci), alla letteratura popolare, al giornalismo e ai mezzi più moderni di diffusione della cultura di massa.

e al sorgere della nuova destra che domina la politica negli anni Ottanta, il postmoderno offre una forma di consolazione agli scrittori, isolati e amareggiati, turbati dalla perdita di ogni centro e di ogni sicurezza; intellettuali che rinunciano a ogni speranza di cambiamento e, abbandonato qualsiasi impegno sociale, si ritirano nell'accademia (Best e Kellner 1991, pp. 285-286). Di fronte ai cambiamenti antropologici, nel periodo in cui si diffonde la cultura di massa, il postmoderno italiano sembra configurarsi come una strategia di difesa della letteratura nel momento del suo declino: spodestata dal posto che aveva occupato nell'immaginario e nella cultura, essa torna autotelicamente a se stessa (Donnarumma 2014, p. 42).

Nel primo decennio del terzo millennio, sullo sfondo del conclamato esaurimento del postmoderno, il pensiero critico relativo al romanzo italiano contemporaneo individua il fenomeno del *ritorno alla realtà* come dominante nel panorama letterario. È all'interno dell'arco temporale segnato da tale fenomeno che si collocano i romanzi che costituiscono l'oggetto di questa tesi. Una componente non esigua di scrittori italiani partecipa a «un fermento intellettuale creativo e autocritico» (Randall 2010, p. 69), sentendosi chiamata ad affrontare problemi sociali, politici e ambientali del presente. Con il termine *ritorno alla realtà* si intende sia il recupero, da parte degli scrittori, della volontà di affrontare le problematiche sociali, etiche, politiche e ambientali tramite il romanzo, sia il recupero di modalità realistiche novecentesche. Per descrivere la narrativa italiana recente si adoperano anche i seguenti termini: *New Italian Epic* (NIE), nome proposto dal collettivo letterario Wu Ming, che rappresenta esso stesso il fenomeno<sup>51</sup>, e *ipermodernità*, termine coniato da Raffaele Donnarumma sulla base del pensiero di sociologi e filosofi francesi quali Paul Virilio, Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, Nicole Aubert e Sébastien Charles<sup>52</sup>. Infatti, considerata la «risaputa difficoltà dell'osservare l'estrema contemporaneità», per dirla con Davide Dalmas (2016, p. 29), si assiste in Italia a una proliferazione di molteplici tentativi di definire la nuova

---

<sup>51</sup> L'espressione «New Italian Epic» è stata proposta durante *Up Close & Personal, workshop* sulla narrativa italiana contemporanea tenutosi a Montréal il 28 e 29 marzo del 2008, organizzato da Francesco Borghesi ed Eugenio Bolongaro per il Department of Italian Studies della McGill University. Il concetto, insieme all'analisi critica della narrativa recente, sono stati consolidati e riproposti da Wu Ming 1 nei giorni successivi, in due conferenze tenute negli USA (al Middlebury College, Vermont, e al MIT di Boston). Per offrire a pubblico e critica una teorizzazione coerente del concetto, nella primavera del 2008 Wu Ming 1 ha scritto un «Memorandum»: *New Italian Epic. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro* (Wu Ming 1 2008a). Alla fine dell'estate del 2008 ne è stata pubblicata la versione annotata ed estesa, marcata 2.0 (Wu Ming 1 2008a). Nel gennaio del 2009 Einaudi ha pubblicato un'ulteriore versione aggiornata, intitolata *New Italian Epic: Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*.

<sup>52</sup> Si veda: Raffaele DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 101-102.

stagione dell'impegno autoriale nel romanzo. Afferma però al riguardo Giancarlo De Cataldo: «“Chiamalo come vuoi, il neo-neorealismo o il *new italian epic*”, ma queste sono storie che parlano della “storia con la esse maiuscola”, e che hanno la volontà politica di intervenire sulle questioni di oggi» (De Cataldo in: Randall 2010, p. 70).

Il dibattito sul termine *ritorno alla realtà* è stato suscitato dal numero 57 di «Allegoria» (2008), dedicato al valore politico e civile della letteratura contemporanea italiana, sullo sfondo del declino del clima culturale postmoderno. Coordinati da Raffaele Donnarumma, gli autori dei contributi indicano come spartiacque fra la conclusione della fase postmoderna e il ritorno ad una letteratura civilmente impegnata il crollo delle Torri Gemelle del World Trade Center, avvenuto l'11 settembre 2001. Il fenomeno del *ritorno alla realtà* viene presentato e analizzato in netta contrapposizione al postmoderno, alle sue involuzioni metalinguistiche ed ironie manieristiche. «Se allora il postmoderno si è pensato come l'epoca della fine della storia e dei conflitti, in questa nuova fase la storia si è rimessa in moto, i conflitti prendono di nuovo a manifestarsi, l'attrito fra vita intellettuale e assetti politico-economici è tornato a essere produttivo» (Donnarumma 2014, p. 100). Considerando infatti l'intento di fondo del *ritorno alla realtà*, la letteratura degli anni Duemila scaturisce proprio da una «vera avversione per il gioco postmoderno che risolve tutte le contraddizioni con l'ironia» (De Cataldo in: Randall 2010, p. 70). Ciò che conta per gli scrittori contemporanei italiani è riappropriarsi della realtà sociale e politica, recuperando «un'etica del narrare dopo anni di gioco forzoso» (Wu Ming 1 2008b, p. 14).

Il *ritorno alla realtà* si presenta più come un fenomeno naturale che un vero e proprio movimento letterario. Le opere della narrativa in questione spaziano tra stili e generi diversi, spesso non nettamente definibili, per quanto si possano individuare forme prevalenti quali il *noir*, l'autofinzione, l'autobiografia e il *reportage* narrativo. Gli scrittori non formano un gruppo o una scuola, non si possono neanche definire una generazione in senso anagrafico. Costituiscono invece «una generazione letteraria: condividono segmenti di poetiche, brandelli di mappe mentali e un desiderio feroce che ogni volta li riporta agli archivi, o per strada, o dove archivi e strada coincidono» (Wu Ming 1 2008b, p. 7). Sentendo l'urgenza di esprimersi sui temi civili, politici o ambientali, gli autori si servono di un'approfondita documentazione dei fatti presentati e dell'esposizione narrativa di fonti non d'invenzione, facendo precedere alla stesura del testo momenti di ricerca scientifica. Consapevoli comunque del «grande potere delle storie» e credendo che esse siano «il modo più antico e più efficace che l'umanità abbia

inventato per trasmettere esperienza» (Arpaia 2016, p. 15), gli scrittori degli anni Duemila mirano sempre a sviluppare una vicenda che, per quanto ben radicata nei fatti, rimanga al tempo stesso avvincente per il lettore.

## 2.2 La ‘perseveranza della realtà’: l’impegno come vocazione profonda della letteratura italiana

Occorre evidenziare il fatto che l’introduzione del concetto di *ritorno alla realtà* e le relative teorizzazioni contenute nel numero di «Allegoria» già citato sono state seguite da un acceso dibattito (Serkowska 2011)<sup>53</sup>. La legittimità del proclama del *ritorno alla realtà* ha suscitato perplessità e polemiche. Tanti scrittori contemporanei – tra questi troviamo anche autori intervistati nella prima pubblicazione di Donnarumma sulla questione – non condividono l’assunto che l’11 settembre 2001 abbia mutato l’orizzonte letterario italiano, e dichiarano che il loro modo di scrivere non sia cambiato, non lo si può definire ‘ritornato alla realtà’, perché in effetti non l’ha mai abbandonata (Donnarumma e Policastro 2008). Nella polemica seguita al numero 57 di «Allegoria», Angelo Guglielmi constata che: «il *ron ron* del ritorno alla realtà, oggi sempre più diffuso, è affermazione priva di senso; il reale (la realtà) è stata sempre in campo, come obiettivo obbligato (e agognato) dello scrittore» (Guglielmi 2010, p. 20). Guglielmi osserva che i romanzieri italiani non costruiscono nelle loro opere una finzionale realtà isolata, ma effettuano sempre un’esegesi in termini formali della realtà propria e di chi legge, offrendone un’interpretazione (Guglielmi 2010, p. 32)<sup>54</sup>.

A questo punto deve essere affrontata una questione delicata, da esplicitare e giustificare perché suscettibile di contestazioni, che costituisce un pomo della discordia tra gli studiosi di lettere, cioè la presenza dell’impegno nel postmoderno. In questo lavoro di tesi, nella consapevolezza che il riconoscimento di un’attiva dimensione politico-sociale all’interno della scrittura postmoderna può sembrare *a category error*<sup>55</sup>,

---

<sup>53</sup> Si veda specificatamente Margherita GANERI, *Reazioni allergiche al concetto di realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di «Allegoria»* compreso in SERKOWSKA 2011 (pp. 51-68).

<sup>54</sup> Frederika Randall, giornalista di «The Nation» e osservatrice americana del fenomeno, autrice dell’articolo *L’epica dei tempi difficili* scritto per «Internazionale», nel quale si riporta un’intervista personale a Giancarlo De Cataldo (da cui sono tratte le affermazioni dello scrittore riportate nella sezione precedente), alla fine del suo intervento chiede: «Per ora il neo-neorealismo lascia aperte molte domande: è un fenomeno veramente nuovo?» (Randall 2010, p. 70).

<sup>55</sup> Per l’analisi dell’impegno postmoderno italiano si rimanda a *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, a cura di Pierpaolo Antonello e Florian Mussgnug (Oxford-New York, Peter Lang, 2009). I due curatori riprendono il quadro teorico proposto da Jennifer Burns in *Fragments of Impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative*,

si intende affermare che l'impegno e la necessità etica della denuncia sociale e dell'intervento attivo dello scrittore, anche se mescolati all'angoscia dell'inutilità, non sono estranei alla letteratura postmoderna italiana<sup>56</sup>. Infatti, forme di scrittura che seguono una rigorosa estetica postmoderna sono presenti in Italia in misura molto ridotta<sup>57</sup>. Risulta molto significativo, a questo riguardo, osservare che i tre maggiori esponenti del postmoderno italiano, Italo Calvino, Umberto Eco e Antonio Tabucchi, erano scrittori decisamente coinvolti nella vita politica e sociale. Calvino, disilluso dall'ideologia comunista e dall'inefficacia delle strutture narrative neorealiste, modifica stile e intenti della sua scrittura dopo la stesura di *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) e di *Ultimo viene il corvo* (1949), diventando un apripista del postmoderno italiano, proponendosi in ogni caso di aiutare il lettore a comprendere razionalmente il reale, per evitare un'accettazione passiva degli eventi storici e degli allettamenti del 'labirinto della realtà'. In *La sfida al labirinto* (1962) Calvino attribuisce alla letteratura il compito di fornire una mappa a quel labirinto e indicarne le vie d'uscita, anche se conducessero a nuovi dedali. In *Le città invisibili* (1972), capolavoro della scrittura combinatoria di tipo postmoderno, Calvino offre cinquantacinque configurazioni di civiltà e di architettura, creando fantasticamente altrettante città archetipo, per riflettere sul ruolo delle megalopoli nella realtà del villaggio globale del Novecento e per fornire ai suoi contemporanei l'avvertimento esplicito di cercare e saper riconoscere, in mezzo all'inferno della realtà quotidiana, chi e cosa non fa parte del degrado e perpetuare quelle entità morali. Il romanzo *Il nome della rosa* (1980), ideato da Umberto Eco consapevolmente nel solco dell'estetica postmoderna, apparentemente ricostruisce con puntigliosa precisione lo sfondo storico delle lotte pauperistiche del Trecento, ma in realtà è proiettato sull'età contemporanea. Attraverso il racconto di rivolte medievali non organizzate all'interno del romanzo, Eco ne mostra le affinità con gli atti terroristici degli 'anni di piombo', aventi come vicenda centrale il rapimento e l'omicidio di Aldo

---

1980-2000 (Leeds, Northern Universities Press, 2001) e ammettono che la formula 'impegno postmoderno' può suonare come «a contradiction-in-terms», ma intendono liberarla «da ogni restrittivo abbraccio ideologico» (pp. 1, 10).

<sup>56</sup> Anche fuori d'Italia si svolge un dibattito acceso sulla componente impegnata presente nella produzione postmoderna. Tra gli altri, Linda Hutcheon nota che «la politica e il postmoderno sono due curiosi, eppure inevitabili, compagni di letto» (Hutcheon 1989b, p. 2). A sua volta Heiner Müller, considerato spesso il maggior rappresentante del teatro tedesco postmoderno, sottolinea l'impegno del postmoderno: «Non posso tener fuori la politica dalla questione del postmoderno» (Müller 1979, p. 57).

<sup>57</sup> Ad esempio nelle opere di Giorgio Manganelli. Manganelli rivendica con orgoglio la sua estraneità alla politica (Donnarumma 2014, p. 52), tagliando «i ponti con l'ideologia, la storia, l'impegno e [innalzando] la letteratura a un ambito separato, le cui mosse sono puramente simboliche, già disinnescate dall'inizio, e senza neppure il senso di colpa per la loro inutilità» (Donnarumma 2014, p. 39).



Moro (Eco in: Fagioli 2003; Donnarumma 2014, p. 52). Infine Antonio Tabucchi accanto all'attività giornalistica dichiaratamente pone la scrittura come un'altra forma di impegno, e infatti le sue opere intervengono nel dibattito civile e giuridico nazionale<sup>58</sup>. Il terzo maestro del postmoderno italiano adopera alla stessa stregua il linguaggio della letteratura e quello del giornalismo, cercando tramite la narrativa le ragioni che si celano dietro gli avvenimenti della vita politica italiana negli ultimi decenni del Novecento. In *Piccoli equivoci senza importanza* (1985) Tabucchi cripta il caso di Adriano Sofri (Donnarumma 2014, p. 52; Gallotta 2018, p. 45); lo scrittore pisano è infatti uno dei massimi sostenitori dell'innocenza dell'ex leader di Lotta continua. *Sostiene Pereira* (1994) presenta in forma allegorica la lotta contro l'oppressione della dittatura, mentre in *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997) Tabucchi offre al lettore una parabola della lotta contro le ingiustizie subite dai poveri, dagli emarginati e dai vinti. I suoi ampi interessi sociali e letterari variano dalla politica al giornalismo d'inchiesta, dalla *littérature de gare* a quella fantastica; tutti presentano per Tabucchi pari valore e pari efficacia nello svolgere un compito civile. Lo scrittore si è infatti servito della sua immagine pubblica per scuotere incessantemente le coscienze dei suoi lettori affinché arrivassero a formarsi un pensiero critico e non accettassero passivamente ciò che i *media* e le autorità presentavano come vero (Gallotta 2018, p. 46-47).

Ritornando al discorso iniziale e alla questione del *ritorno* alla realtà, occorre richiamare l'attenzione sul fatto che lo stesso Donnarumma si contraddica nella sua esposizione del fenomeno in *Ipermodernità* (2014). Lo studioso accusa apertamente di ignoranza nei confronti della letteratura italiana, nel suo sviluppo storico, coloro che attribuiscono alla scrittura postmoderna una dimensione d'impegno, ma intanto ricorda nel suo lavoro alcuni casi di autori la cui scrittura era segnata da un interesse quasi ossessivo per le problematiche della vita pubblica e da una volontà di intervento, tramite una scrittura letteraria che integrasse le tradizioni letterarie del Novecento con i dispositivi narrativi postmoderni. Tra gli altri vengono citati Leonardo Sciascia con *Il contesto* (1971), *Todo modo* e *La relazione di minoranza* (allegata all'*Affaire Moro*, 1978), Paolo Volponi con *Corporale* (1974), *Il pianeta irritabile* (1978) e *Le mosche*

---

<sup>58</sup> Il racconto di Tabucchi, *Il battere d'ali di una farfalla a New York può procurare un tifone a Pechino*, insieme a *Una storia semplice* di Sciascia, viene inserito dalla magistrata Laura Bertolé Viale nella sentenza del primo processo d'appello a Adriano Sofri. Si tratta di una delle poche volte nella storia italiana che due opere di letteratura vengono pubblicamente processate dalle istituzioni giudiziarie (Gallotta 2018, p. 46).

*del capitale* (1989); infine Pier Paolo Pasolini con *Petrolio* (1992<sup>59</sup>). Inoltre, Donnarumma afferma che «converrà ricordare [...] che gli scrittori postmoderni, soprattutto in Italia, o preferivano non pronunciarsi sulla vita pubblica, o per farlo mettevano a punto una serie di *figure dell'obliquità, dell'indietro, del mascheramento*. La convinzione (espressa meglio di tutti da Calvino) era che quanto più la letteratura parlava di sé, tanto più poteva dire qualcosa del mondo» (Donnarumma 2014, pp. 107-108, corsivo mio).

Donnarumma ammette che alcuni scrittori hanno manifestato la volontà di partecipare alla vita civile, intento che ha dato luogo ad una produzione effettiva, in un'epoca considerata normalmente 'disimpegnata'. La contraddizione presente nella teorizzazione di Donnarumma (comune a tanti altri teorici del postmoderno) può scaturire dal fatto che con il termine 'scrittura impegnata' lo studioso intende solo la narrativa mimetica, che costituisce un riflesso fedele della realtà fisica, tangibile, oggettivamente visibile e verificabile. Se menziona il fantastico, lo fa solamente per dedicare un'unica frase alla contaminazione del *noir* con le forme non-mimetiche in Valerio Evangelisti. Se avesse riconosciuto il non-mimetico, cioè quelle «figure dell'obliquità, dell'indietro, del mascheramento» da lui menzionate, come una modalità specifica di realismo (e non solo come un elemento contaminante), avrebbe modificato l'espressione *il ritorno alla realtà in la perseveranza della realtà*, come tendenza dominante della letteratura italiana negli anni considerati. Si ritiene quindi nella presente tesi che la volontà di impegno degli anni Duemila si sviluppi non sullo sfondo del tramonto del postmoderno, come dichiarato dagli autori di «Allegoria» 57, ma nell'ambito di una trasformazione del postmoderno secondo le esigenze del nuovo secolo, in diretta e ininterrotta continuazione con la letteratura impegnata novecentesca e il filone non-mimetico che si sviluppa al suo interno<sup>60</sup>. In effetti ciò che è cambiato rispetto ai decenni precedenti non è l'intento di esprimersi su temi civili da parte degli autori, come afferma Donnarumma; semplicemente, si sono evolute le strategie comunicative e sono mutati i problemi da affrontare, ora più che mai importanti perché, in una forma e gravità senza precedenti, risultano attinenti a tutta la specie umana e

---

<sup>59</sup> *Petrolio* è stato pubblicato solo nel 1992, ma la stesura risale agli anni 1972-1975.

<sup>60</sup> Quindi il termine che meglio rispecchierebbe le caratteristiche della scrittura contemporanea sarebbe *post-postmoderno*, perché essa non si allontana dal postmoderno, ma costruisce un genere innovativo sulla base dell'eredità formale e stilistica della letteratura postmoderna.

riguardano tutto il pianeta<sup>61</sup>. Naturalmente, il postmoderno ha abbandonato i modi dell'impegno affermatosi nel dopoguerra, ma ha continuato comunque a credere in una letteratura in grado di intervenire sulla realtà. L'impegno dei postmodernisti come Calvino, Eco e Tabucchi non è immediatamente evidente, perché realizzato in maniera implicita, in quanto il messaggio autoriale ai contemporanei e il commento sui problemi dell'epoca viene veicolato in una forma indiretta, attraverso la metafora, l'allegoria e la trasfigurazione straniante. Secondo Donnarumma, per gli scrittori postmoderni «la letteratura inizia dove finisce la politica» (Donnarumma 2014, p. 53). Nella presente tesi ci si trova d'accordo con quest'affermazione, se la si intenda nel senso che per i postmodernisti la scrittura letteraria interviene nelle aree in cui l'attività diretta di associazioni e istituzioni politiche risulti inefficace. Il postmoderno non elude quindi l'impegno, ma fornisce i mezzi adeguati per esprimere l'impegno in un periodo storico, per la prima volta nella storia umana, segnato da frammentazione e pluralità che permeano tutti gli ambiti dell'esistenza umana su tutto il globo. La letteratura italiana postmoderna può essere considerata come un banco di prova per il definirsi di forme plurali e non monologiche di impegno etico, politico e culturale, che pur rifiutando forme di assolutismo o essenzialismo epistemico o ideologico, integrano (e superano) la visione convenzionale dell'impegno in ambito letterario e artistico<sup>62</sup>. I dispositivi narrativi postmoderni, a differenza delle forme narrative del realismo, hanno permesso a scrittori come Calvino, Eco e Tabucchi di evitare che il lettore si concentrasse solamente su un personaggio o un evento specifico e di 'fargli vedere' (in sintonia con l'etimologia del *fantastico*) le vicende concrete narrate come segni e avvertimenti che la Storia si ripete.

### 2.3 Il fantastico come modalità del realismo

Nonostante che la letteratura fantastica sia stata accusata, e continui ad esserlo, di escapismo, è proprio la produzione non-mimetica ad aver svolto nella cultura umana un

---

<sup>61</sup> Attualmente si devono affrontare anche problemi che esulano dall'ambito planetario e riguardano lo spazio extraterrestre, se si considera ad esempio la questione della sindrome di Kessler, cioè uno scenario in cui il crescente volume di detriti spaziali in orbita bassa intorno alla Terra renderebbe impossibile per generazioni future l'esplorazione dello spazio e l'uso dei satelliti artificiali, e perfino anche la fuga dal pianeta, se quest'ultimo diventi inabitabile.

<sup>62</sup> Si rimanda ai già menzionati: Pierpaolo ANTONELLO e Florian MUSSGUG, *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford-New York, Peter Lang, 2009, e Jennifer BURNS, *Fragments of Impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980-2000*, Leeds, Northern Universities Press, 2001.

notevole ruolo didattico e moralizzante; basti pensare ai miti, alle fiabe e alle favole popolari. Nel 1830 Charles Nodier difende l'estetica del fantastico come un elemento inseparabile e necessario per lo sviluppo del pensiero umano<sup>63</sup> e per la maturazione della civiltà. Nodier è il primo ad osservare formalmente che il fantastico non è una letteratura di puro intrattenimento, il cui unico scopo è suscitare terrore e meraviglia, ma presenta invece una forma letteraria impegnata, dotata di missione sociale. «Il fantastico chiede al vero una verginità d'immaginazione o di credenze che manca alle letterature secondarie», spiega Nodier, e perciò tende a sostituire le religioni che, esse «stesse scosse fin dalle fondamenta [,] non parlano più all'immaginazione, o non le portano che nozioni confuse, rese oscure sempre più da uno scetticismo inquieto» (Nodier 1830, p. 10). «Non bisogna dunque gridar tanto contro il romantico e contro il fantastico», egli afferma, perché queste tendenze «sono l'espressione inevitabile dei periodi estremi della vita politica delle nazioni», senza le quali non ci resterebbe niente «dell'istituto morale ed intellettuale dell'umanità» (Nodier 1830, p. 10). Nodier considera «la tendenza al meraviglioso e la facoltà di modificarlo secondo certe circostanze naturali o fortuite» come una qualità innata dell'uomo e come strumento essenziale per affrontare le «miserie inseparabili dalla sua vita sociale» (Nodier 1830, p. 20). Le opere di finzione che cercano in modo esplicito di trasmettere e consolidare determinati valori tra i popoli sembrano evaporare il più velocemente dalla mente dell'uomo, mentre le più difficili a sradicare sono quelle che lo divertono, perciò Nodier sottolinea l'importanza di trasmettere le verità e i commenti sulla realtà attraverso delle storie fantastiche, «splendide menzogne» che tendono ad accompagnare a lungo le varie generazioni dell'umanità. Nodier conclude il suo saggio con un richiamo agli scrittori per far

---

<sup>63</sup> L'impegno del fantastico, di diverso tipo rispetto a quello descritto da Nodier, è professato anche dall'altro rappresentante ottocentesco della scuola inclusiva del fantastico, Guy de Maupassant; questi nel 1883 ritiene che, a prescindere dall'epoca, lo scopo di questo genere letterario sia sempre lo stesso: esplorare la dimensione dell'ignoto, «variando infinitamente le combinazioni improbabili, le apparizioni, tutti i trucchi sbalorditivi per far nascere il terrore» (Maupassant 1883, p. 1, trad. mia.), spaventando l'uomo con ciò che non conosce. Il fantastico, indipendentemente dalla forma letteraria in cui è espresso, fornisce lo spazio per esprimere le angosce umane. Maupassant vede nel fantastico lo strumento per offrire una risposta «all'incessante e incomprensibile spettacolo del mondo» (Maupassant 1883, p. 1, trad. mia.). Tale genere si nutre della paura umana dell'irreale e dell'impossibile, ma allo stesso tempo la alimenta per stimolare il lettore a inventare modi di affrontare l'ignoto. Secondo Maupassant quindi l'impegno del fantastico non consiste nel mettere chi legge di fronte a problematiche di tipo politico-sociale, ma nell'indurlo a riflettere sull'essenza e sulle regole dell'universo. Nel saggio «Adieu mystères» del 1881 Maupassant sottolinea l'importanza della produzione fantastica ed implora gli scrittori di mantenere il fantastico in vita il più a lungo possibile, riprendendo l'appello di Nodier a conservare questa tradizione di «splendide menzogne». Maupassant ammonisce comunque gli autori del fantastico di non tornare ai «vecchi misteri dei vecchi tempi, [...] vecchi decori del vecchio mondo» (Maupassant 1881, p. 1, trad. mia), poiché li disprezza come infantili e ridicoli, ma li esorta a spingersi oltre i confini dell'ignoto, dando voce a misteri inesplorati, per insegnare alla gente l'umiltà ed il rispetto per i segreti dell'universo.

ritornare nella pratica letteraria il fantastico, «qualunque sforzo si faccia per proscriverlo» (Nodier 1830, p. 24)<sup>64</sup>.

Verso la fine del Novecento si osserva la teorizzazione esplicita dell'allargamento dei confini del realistico, in quanto «sicuramente un concetto multiplo, indipendente dai generi letterari prescelti, anche se non “onnicomprensivo”» (Dalmas 2016, p. 37, citando Casadei 2011, p. 7). Negli anni Novanta del Novecento e nei decenni del XXI secolo emergono i portavoce del fantastico come realismo per il terzo millennio<sup>65</sup>, fra cui si elencano i nomi più importanti del romanzo contemporaneo, che non solo offrono esempi narrativi di letteratura fantastica, ma difendono il genere, individuandone la funzione di denuncia sociale e la volontà di intervenire attivamente per modificare le sorti del mondo. In ambito non italiano si possono menzionare in questa sede Ursula Le Guin, Margaret Atwood e Terry Pratchett, decani del romanzo fantastico a livello mondiale di area geografica, rispettivamente, statunitense, canadese e inglese. Le Guin vede il fantastico come specchio della realtà, ma non perché ne fornisca una rappresentazione mimetica; si tratta infatti di un rispecchiamento focalizzante, il cui riflesso intensificato concentra in modo perspicace sia l'osservazione che la speculazione. Nella concezione leguiniana, il fantastico affronta le crisi del mondo in due modi: o prendendo in considerazione un luogo reale e trasportandolo, insieme alle sue problematiche, in un'epoca diversa, solitamente futura, oppure inventando un luogo

---

<sup>64</sup> È notevole il fatto che quando Nodier scrive il primo manifesto sull'utilità sociale e morale della letteratura fantastica, Alessandro Manzoni elabora la prima teorizzazione dell'impegno civile della letteratura.

Inoltre, sempre in relazione all'Ottocento, occorre mettere in risalto anche la concezione di Fëdor Dostoevskij che nel 1869, nella lettera a Nikolaj Nikolaevič Strachov, esprime la sua visione dell'arte e del mondo con le seguenti parole: «Ho un mio modo particolare di vedere la realtà. Quello che la maggior parte degli uomini chiama *fantastico* e straordinario, per me è a volte l'essenza stessa della realtà. La normalità dei fatti e il modo comune di considerarli per me non è realismo, ma il suo contrario» (Dostoevskij 1930 [1869], pp. 169-170, trad. tratta da Cialente 2017, p. 17, corsivo mio). Dostoevskij non solo non concepisce il realismo come uno strumento per riprodurre la realtà, ma soprattutto considera quest'ultima presente proprio in quella zona che molti giudicano fantastica o straordinaria, in cui non si può non tentare di cogliere l'irrazionale.

<sup>65</sup> Non si dovrebbero confondere le teorizzazioni presentate in questo capitolo con il termine *realismo fantastico* (orig. fr. *réalisme fantastique*), introdotto da Louis Pauwels e Jacques Bergier (ex discepolo del mistagogo caucasico Georges Ivanovič Gurdjieff) nell'opera *Le matin des magiciens. Introduction au réalisme fantastique* (it. *Il mattino dei maghi. Introduzione al realismo fantastico*, 1960). I due scrittori francesi intendono il realismo fantastico come una forma di pensiero filosofico e di ricerca, diretta a focalizzare eventi inesplicabili, esclusi o negati dalla scienza ufficiale, che spaziano dall'occulto, al magico, all'extraterrestre e al paranormale. Il movimento, fortemente ispirato alle opere di Charles Hoy Fort (1874-1932), ricercatore e catalogatore statunitense di fenomeni anomali, si muove tra la letteratura fantastica e la speculazione post-fortiana, prestandosi a una visione del mondo unica, alternativa ai paradigmi dominanti, libera di descrivere e interpretare il mondo senza condizionamenti preconcetti. Il realismo fantastico abbraccia così tutte le dottrine considerate para-scientifiche, quali parapsicologia, ufologia, alchimia e criptozoologia, avendo per l'oggetto lo studio di temi quali le civiltà scomparse, le società segrete, il nazismo esoterico e le potenzialità segrete dell'uomo.

immaginario, quindi non presente sulle mappe geografiche, ma che, introdotto in modo plausibile nel mondo esistente, offre al lettore una visione distante, ironica e rivelatrice di tutto ciò che lo circonda. Le Guin sottolinea che la letteratura fantastica emerge da una trasposizione delle attuali dimensioni spazio-temporali, attingendo ad una geografia alternativa, attraverso una 'rimappatura' che costringe i lettori a ripensare in profondità le relazioni tra luoghi, oggetti e fenomeni che già conoscono, ma che non hanno mai visto attraverso la lente del confronto con la storia e la geografia globali. Le Guin intende quindi il fantastico come genere distante dalla satira scherzosa, considerandolo invece una forma fortemente realistica, fermamente aderente al reale e ricca di informazioni sulla storia passata e attuale (LeGuin 2006). Il fantastico «è un approccio diverso alla realtà, una tecnica alternativa per apprendere e affrontare l'esistenza. Non è anti-razionale, ma para-razionale; non realistico, ma surreale, superrealistico, un lumeggiamento della realtà. Nella terminologia di Freud, [il fantastico] impiega il pensiero di processo primario, non secondario» (Le Guin 1993b [1973], p. 79, trad. mia). Le Guin afferma ulteriormente che:

I lettori colti stanno accettando il fatto che un mondo improbabile e ingestibile produce un'arte improbabile e ipotetica. A questo punto, il realismo è forse il mezzo meno adeguato per comprendere o rappresentare le incredibili realtà della nostra esistenza. Uno scienziato che crea un mostro in laboratorio, un bibliotecario nella biblioteca di Babele, un mago incapace di lanciare un incantesimo, un'astronave che ha difficoltà ad arrivare ad Alpha Centauri: tutte queste possono essere metafore precise e profonde della condizione umana. *Gli scrittori del fantastico*, sia che usino gli antichi archetipi del mito e della leggenda o quelli più giovani della scienza e della tecnologia, *possono parlare seriamente quanto qualsiasi sociologo – e molto più direttamente – della vita umana così come è vissuta, e come potrebbe essere vissuta, e come dovrebbe essere vissuta*. Perché dopotutto, come hanno detto grandi scienziati [...], è soprattutto attraverso l'immaginazione che otteniamo la percezione, la compassione e la speranza (Le Guin 1993c [1972], pp. 52-53, trad. e corsivo miei).

Nel 2006 l'autrice sintetizza il suo pensiero, affermando nettamente che «la fantascienza seria è una modalità di realismo» (LeGuin 2006). Occorre sottolineare al riguardo che le forme diverse del fantastico, quali fantascienza e *fantasy*, nella visione di Le Guin «si sovrappongono così strettamente da rendere inutile ogni sforzo di definizione esclusiva» (Le Guin 1993a, p. 17); è quindi possibile estendere l'affermazione di Le Guin nel modo seguente: «il fantastico serio è una modalità di realismo». Da parte sua, Atwood afferma apertamente che ora non è il momento per la narrativa realistica, poiché con l'instabilità percepita che sta accadendo, non si può scrivere un romanzo realistico (che

richiede come ambientazione uno sfondo stabile) e far credere alla gente. Non è quindi un caso che la distopia e altri generi fantastici siano in aumento (Atwood in: Neary 2015). Il realismo nel senso classico del termine si rivela oggi, a suo parere, inaffidabile, incapace di fornire ai lettori strumenti adeguati per affrontare la realtà disintegrata dalle continue guerre, crisi climatiche e varie forme di oppressione. Se intendiamo il realismo come la rappresentazione oggettiva del mondo unita all'espressione della volontà dello scrittore di intervenire sulle questioni essenziali del suo tempo, la componente realista della scrittura non-mimetica oggi consiste nell'includere eventi effettivamente avvenuti, oppure che stiano accadendo o siano programmati nel futuro, mentre la componente fantastica consiste nel trasportare in altri contesti geografici e temporali, e trasfigurare, delle vicende 'vere' per avvertire i lettori che determinati problemi, percepiti solo a livello locale, possono in realtà verificarsi sempre e ovunque. Pratchett, a sua volta, propone una concettualizzazione della letteratura fantastica come *Ur-letteratura*, cioè letteratura originaria e primigenia, «da cui sono nate tutte le altre, e la quale si è sviluppata nella grotta proprio accanto alla religione. L'una e l'altra sono cresciute dalla stessa radice: se disegniamo le immagini giuste e troviamo le parole giuste, possiamo guidare il mondo, garantire il successo della caccia, tenerci al sicuro dai tuoni, negoziare con la Morte» (Pratchett 2014b [1993], p. 112, trad. mia). Per Pratchett, il fantastico è «un modo di guardare il qui e l'ora, non il lì e l'allora» (Pratchett 2014a [1992], p. 101, trad. mia). Allo stesso modo Atwood afferma nel 2018 che il fantastico «tratta sempre di adesso. Di cos'altro potrebbe trattarsi? Non c'è futuro. Ci sono molte possibilità, ma non sappiamo quale si realizzi» (Atwood in: Allardice 2018, trad. mia)<sup>66</sup>.

#### **2.4 Il connubio italiano del fantastico e dell'impegno**

Nell'ambito della critica italiana, il primo a evidenziare un legame tra il fantastico e la volontà di intervento civile da parte dello scrittore è Sergio Solmi, che nel suo primo saggio del 1953 interpreta la fantascienza (intesa quale apice dell'evoluzione del

---

<sup>66</sup> Restando in ambito anglosassone, occorre osservare che Rosemary Jackson definisce il fantastico come un modo letterario storico la cui funzione principale è esprimere un disagio culturale e il desiderio di modificare la realtà. Aprendosi a ciò che sta al di fuori della legge, a ciò che rimane al di fuori dei sistemi di valori dominanti, la letteratura fantastica traccia il non detto e il non visto della cultura. Fa sentire ciò che è stato messo a tacere e fa vedere ciò che è stato reso invisibile. In quanto strumento per interrogare la realtà, il fantastico ha cambiato carattere nel corso degli anni in accordo con le mutevoli nozioni di ciò che costituisce esattamente la realtà (Jackson 2009 [1981], p. 2)

fantastico) come uno strumento di critica sociale per indagare i problemi del presente (Solmi 1953). Sensibile ad un'idea di letteratura come risposta a una situazione storica, Solmi comprende che la fantascienza non riguarda tanto il futuro, quanto costituisce «una riflessione logico-conoscitiva sul presente come intersezione storica di passato e futuro» (Teresa De Lauretis in: Spagnul 1979, p. 246). Solmi concepisce la scelta della modalità fantastica come sintomo di un'intolleranza per ciò che esiste qui ed ora; ne deriva la ricerca di un nuovo mondo possibile in funzione consolatoria, uno spazio ideale che, come il sogno, «è, prevalentemente, quello di un disagio e di un'angoscia. Perciò le nuove utopie della *science-fiction* ci presentano di rado le città perfette degli utopisti classici» (Solmi 1971, p. 97), appartenendo quasi sempre al genere dell'anti-utopia (Solmi 1971, p. 92). Solmi osserva che è proprio il mito di una moderna apocalissi, nello specifico causata dall'umanità stessa, a dominare la produzione letteraria fantastica odierna. «Nonostante le loro ossessioni apocalittiche [...] l'ideale cui s'ispira la maggior parte di questi scrittori, è, sostanzialmente, "progressivo" [...]. Così avviene che i meno standardizzati di questi scrittori riprendano quella funzione satirica la quale è l'elemento più efficiente che informa le utopie di ogni tempo» (Sorgi 1971, pp. 102-103). Di conseguenza, nel carattere popolare e nel successo commerciale della narrativa fantastica, aspetti su cui generalmente si focalizza in senso negativo la critica, Solmi vede non un segno di scarsa qualità, ma l'evidenza della necessità di tale letteratura, la manifestazione evidente della sua adeguatezza alle crisi dell'epoca (Solmi 1971, p. 122). Solmi esprime inoltre la speranza che la fantascienza sia capace in futuro di ricondurre il mito, la fiaba e la favola al corpo centrale della letteratura contemporanea, dominata dagli «inferni realistici», e l'umanità riesca così a «riveder le stelle» (Solmi 1971, p. 109).

Verso gli anni Sessanta, Primo Levi, sopravvissuto al campo di Auschwitz, opta, per sua stessa ammissione, per un tipo di fantascienza che aspiri a una forma di allegoria moderna e possa soddisfare quel desiderio di esprimersi sul proprio vissuto che lo scrittore continua a nutrire, nonostante abbia già scritto due libri di testimonianza (Barberis 1972, p. 13) su una delle più terribili atrocità commesse nella storia umana. Alla maggior parte dell'opinione pubblica sembrava «[s]trano e persino sconveniente che il testimone del Lager e autore di opere di denuncia, avesse pubblicato una raccolta di fantascienza» (Mori 2018). All'inizio degli anni Sessanta, la critica letteraria considera infatti la *science fiction* «un genere minore di puro intrattenimento, privo di solide basi culturali» (Mori 2018), inappropriato per affrontare una tematica quale i



campi di sterminio. Tra i primi invece a scorgere nei racconti fantascientifici di Levi un lodevole elemento di novità rispetto «a certa letteratura italiana arroccata su posizioni anacronisticamente antimoderne, o legata a doppio filo a un realismo ormai esangue» (Mori 2018) è Italo Calvino, che individua nella produzione di Levi «una dimensione di intelligente divagazione ai margini d'un panorama culturale-etico-scientifico che dovrebbe essere quello dell'Europa in cui viviamo» (Calvino 1991, p. 696).

Levi ritrova nella scrittura fantastica «una forma di impegno al passo con i tempi», ribadendo il diritto degli scrittori ad «adeguare se stessi ai tempi, trasformarsi senza tradirsi, anzi per non tradirsi» (Cases 1987, p. 139). Infatti, affrontando una tematica così seria tramite il linguaggio del fantastico, Levi si ritaglia «una zona “italiana” di fantascienza» (Cases 1987, p. 138)<sup>67</sup>. Lo scrittore considera tale genere non alla stregua di una forma letteraria d'evasione dagli orrori della realtà, ma come una scrittura impegnata, che persegue una missione sociale e riveste una precisa funzione politica. Nella concezione leviana la dimensione d'impegno del fantastico consiste nella percezione di «una smagliatura nel mondo in cui viviamo, [...] un “vizio di forma” che vanifica uno od un altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale» (Levi 2016, p. 384), e nel tentativo di emendare tale vizio. Per quanto riguarda l'ambientazione della narrativa fantastica di Levi, racconti quali *Angelica farfalla* e *Versamina* non a caso, come indica lo stesso autore, sono collocati in Germania (Poli e Calcagno 2013, p. 37), per quanto atipica perché slittata nel tempo o nello spazio. Per Levi, «la Germania è rimasta [...] il paese della violenza», quindi ambientare una storia in un'eterotopia, situata geograficamente in quel paese, costituiva «una forma civile di rappresaglia» (Bertinetto 1978, p. 8). Così Levi utilizza la fantascienza come forma di attivismo sociale (Proietti 2010, p. 93) e, secondo Giulio Nascimbeni, come «un linguaggio fondamentale per l'impostazione di problemi sociologici, in generale di tutti i problemi» (Mori 2018). Nella concezione leviana, il modo fantastico è il solo in grado di imporre alla narrativa un valore universale, e insieme adeguato al tempo della stesura del testo. Inoltre, in *Se questo è un uomo*, una delle sue memorie dei campi di concentramento di impianto realistico, Levi introduce numerosi riferimenti alla *Commedia* e include molte citazioni dirette del capolavoro di Dante. Perfino il titolo de

---

<sup>67</sup> Un effetto simile è ottenuto da Roberto Benigni, in ambito cinematografico, quando in *La vita è bella* (1997) il regista integra per la prima volta nella storia del cinema elementi comici alla rappresentazione del Lager. Anche qui il filtro non-mimetico (realizzato tramite una sinergia contrastante e surreale di tragico e comico) viene usato per rafforzare la ricezione degli orrori dell'Olocausto da parte del pubblico.

*I sommersi e i salvati* fa riferimento alla *Commedia*. Introducendo quindi nelle sue opere di testimonianza citazioni da un testo non-mimetico (Cavaglion 2012), Levi ribadisce il nesso fantastico-impegno: l'ambito dell'Immaginario non esclude quindi l'impegno e i riferimenti circostanziati alla realtà. «Un realismo testimoniale [...] non reclama tanto la sua fedeltà alle cose come sono andate, quanto la necessità di dire un vero che esorbita dai limiti dell'empiricamente accaduto. [...] [L]a finzione non è menzogna» (Donnarumma 2014, p. 126).

Verso la fine del secolo si pronuncia sulla questione Gianfranco de Turrís: «il “messaggio” del fantastico sia unico: la contestazione della realtà, la creazione di un reale alternativo in fatto di valori a quello dove ci troviamo a vivere; insomma [...] il fantastico sia “rivoluzionario” rispetto alla struttura in cui si trova ad agire» (De Turrís 1991, p. 36)<sup>68</sup>. De Turrís ritiene inoltre che «una fantasy “tradizionale”, ricollegandosi alle origini del fantastico, ai miti, alle leggende, alle saghe, all'epica [...], riesca a recuperare un senso, una “visione del mondo”, dei valori oggi dimenticati, trascurati, spesso svillaneggiati» (de Turrís 1991, p. 37). Alludendo al noto saggio di J.R.R. Tolkien, *On Fairy-stories* (1947)<sup>69</sup>, in cui lo scrittore difende il fantastico dalle accuse di rifuggire la realtà, de Turrís sostiene che «il rifugio nella fantasia non va identificato con la “fuga del disertore”, ma con “l'evasione del prigioniero”, per cui può essere vista negativamente solo da chi fa o ha la vocazione del “carceriere”» (de Turrís 1991, p. 39). De Turrís vede il mondo reale come insieme di prigioni multiformi e occulte, imposte da enti diversi preposti alla gestione del potere, e il fantastico come modalità che permette al lettore di esserne consapevoli. Quali aspetti principali del fantastico de Turrís indica i simboli sottesi alle narrazioni, la fondamentale «caratura “umanistica”

---

<sup>68</sup> Nello stesso decennio occorre menzionare anche un contributo minore di Elisabetta Menetti, che nel suo studio del *Decameron* come opera fantastica (1994) afferma che il fantastico, fin dalle sue origini antiche, funziona come «un mezzo narrativo efficacissimo per esprimere ciò che nella realtà non riesce ad esprimersi. Dà la possibilità di enumerare casi che estremizzano il problema, soprattutto morale, che si impone alla coscienza» (Menetti 1994, pp. 60-61). Menetti nota la capacità del fantastico, al di là del genere o sottogenere scelto dallo scrittore, di rivolgere e concentrare l'attenzione dei lettori su problemi sociali, etici e morali presenti nella loro realtà e non immediatamente manifesti, o intenzionalmente soppressi: «Dal punto di vista interpretativo, il fantastico può sembrare contraddittorio: dalle allegre avventure ai drammatici scenari. Ma lo scopo è il medesimo: cogliere mediante l'esuberanza inventiva, sia del versante tragico sia di quello comico, ciò che nella realtà quotidiana rimane appiattito, soffocato» (Menetti 1994, p. 64). Il fantastico costituisce una risorsa dello scrittore per colpire il lettore, per sorprenderlo mediante l'espedito retorico dell'iperbolizzazione, con lo scopo di mettere in risalto situazioni e casi della realtà quotidiana che richiedono un commento o una critica (Menetti 1994, p. 62).

<sup>69</sup> Si veda: J.R.R. TOLKIEN., *On Fairy-stories* [1947], in: *Essays Presented to Charles Williams*, a cura di C. S. Lewis, Freeport, N.Y., Books for Libraries Press, 1972, p. 72.

del genere», il suo impegno di critica sociale, come pure alcune tematiche particolari, quali l'interesse per l'ambiente<sup>70</sup> (de Turrìs 2021, quarta di copertina).

Negli anni Duemila il più appassionato portavoce e difensore italiano del fantastico come nuovo modo di realismo è Valerio Evangelisti, decano della letteratura italiana fantastica, che si è dedicato con pari devozione alla narrativa e alla saggistica<sup>71</sup>, in difesa della letteratura di cui si occupava. Evangelisti scorge una stretta relazione tra letteratura in chiave fantastica e impegno politico e sociale, affermando che la letteratura fantastica «è la narrativa del *coinvolgimento*: è fatta apposta per non lasciare indifferenti» (Evangelisti 2001, p. 27). Lo scrittore bolognese ritiene che, poiché viviamo attualmente in un'epoca in cui l'acquisizione di conoscenze ed esperienze è in gran parte mediata dagli schermi del mondo virtuale, «il fantastico, e in particolar modo la fantascienza, rappresentino il solo modo per descrivere adeguatamente, in chiave narrativa, il mondo attuale» (Evangelisti 2001, p. 120).

---

<sup>70</sup> Per quanto riguarda l'ambiente e le sue problematiche come centrale nodo tematico del fantastico, occorre osservare che secondo John Clute tutti i generi della letteratura fantastica sono collegati al pianeta, costituendo un insieme di *planetary fiction*, narrativa planetaria. Al riguardo, Clute osserva che, a partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, la funzione centrale della letteratura fantastica, particolarmente dei suoi sottogeneri di ambito *horror*, è affrontare un'amnesia diffusa: «[Mi colpisce che] il mondo in cui ci stiamo muovendo è un mondo che ha progressivamente estromesso la maggior parte dei significati che consentono alle persone di dare un senso alla propria vita; che la dissoluzione dei confini tra il proprio privato e il resto del mondo faccia parte della stessa riduzione della capacità della memoria di dare un senso, della capacità delle nostre culture di non creare quella che ho chiamato in un paio di lavori "*fiction* cenotafica". Gran parte del mondo che è stato creato dopo la seconda guerra mondiale è un insieme di cenotafi, monumenti a ciò che non c'è: posti vacanti, assenze» (Clute 2009, trad.mia.). Clute nota che la maggior parte della narrativa non-mimetica è stata scritta dopo la pubblicazione di *Les Ruines, ou méditation sur les révolutions des empires* (1791) di C.F. Volney, opera nel quale è presente uno spirito astronauta il quale guarda il mondo girare sotto di lui. Clute individua così nella letteratura fantastica un filone narrativo che ha iniziato a utilizzare consapevolmente il pianeta stesso come un'arena predefinita, concepita sia spazialmente che, ancor più significativamente, temporalmente, per indagare le problematiche legate a disastri e distruzioni – le 'rovine' appunto – in una prospettiva futuribile. Clute indica che lo sguardo insito nel fantastico è principalmente di portata planetaria, in quanto si occupa dell'epoca in cui la razza umana ha un impatto misurabile sul pianeta nel suo insieme (Clute e Langford). Per Clute, la nascita della narrazione fantastica coincide proprio con il momento in cui il pianeta stesso è stato visto per la prima volta globalmente ed è diventato un'arena improvvisamente esposta allo sguardo dell'*Homo sapiens* (Clute 2017, p. 17).

Sulla stessa scia di Clute, in Italia Carla Benedetti parla della letteratura come di uno strumento con cui scuotere le coscienze, risvegliando l'antica dimensione tragica, onnicomprensiva della sorte generale dell'uomo. Laddove Clute parla della dissoluzione dei confini del privato e della sorte generale, Benedetti solleva la perdita della dimensione tragica ed epica della narrazione. Si veda: Carla BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

<sup>71</sup> Si rimanda tra gli altri ai volumi *Alla periferia di Alphaville* (2001), *Sotto gli occhi di tutti* (2004) e *Distuggere Alphaville* (2006), pubblicati presso l'Anch'ora del Mediterraneo. Nel 2022, dopo la morte di Evangelisti, è stato pubblicato presso Odoya il volume *Le strade di Alphaville. Conflitto, immaginario e stili nella paraletteratura* che ripubblica 44 dei 96 interventi saggistici dello scrittore bolognese concentrati specificatamente sulla difesa della letteratura fantastica come veicolo di una denuncia sociale e morale. La selezione del materiale è stata concordata con l'autore poco prima della sua scomparsa.

Con l'immissione del *personal computer* e d'Internet nella maggior parte delle case, si è giunti ad un'era in cui come specie trascorriamo la maggioranza del tempo in un mondo immateriale ed effimero, che per noi appare reale quanto quello fisico, ma che allo stesso tempo moltiplica le possibilità di manipolazione e disinformazione. Alle minacce legate alla dislocazione della maggior parte dell'esistenza umana in un mondo virtuale si aggiunge l'instabilità della stessa realtà fisica, dilaniata da guerre, genocidi, epidemie, crisi economiche e catastrofi ambientali. Inoltre, la realtà materiale è ulteriormente destabilizzata da teorie pseudoscientifiche, come l'antivaccinismo o il negazionismo climatico, che si diffondono in misura sempre maggiore grazie ai nuovi metodi di propaganda offerti dal mondo dei *social media* a cui siamo costantemente esposti. Come evidenzia Evangelisti, il realismo tradizionale, utilizzato finora con successo dagli scrittori impegnati del secolo scorso, di fronte alla globalizzazione e all'avvento repentino di una realtà così instabile, è diventato impotente e inefficace perché rivela modi di rappresentazione inadeguati a ciò che il mondo è diventato. La narrativa realista in chiave novecentesca non è più in grado di analizzare la realtà – è sterile, perché il suo realismo è soltanto apparente, superficiale e fittizio, il suo stile «fiacco [e] estenuato», «minimalista a oltranza» (Evangelisti 2001, p. 115). La presa sul pubblico della narrativa realistica («se è lecito usare un termine tanto improprio», usando le parole di Evangelisti) che «per tanto tempo la sinistra ha ritenuto l'unica proponibile e l'unica dotata di validità sociale e letteraria» non è più la stessa di un tempo, perché i suoi espedienti si sono immiseriti «via via che l'effimero guadagnava terreno» (Evangelisti 2001, p. 18).

Secondo Evangelisti, la narrativa fantastica, in quanto scrittura sfaccettata e multiforme, quando non scade nella pura commercialità, «risulta in ultima analisi l'unica forma di realismo possibile in un universo dalla realtà incerta» (Evangelisti 2001, pp. 18-19). Attraverso l'uso della metafora e della trasfigurazione del presente (Evangelisti 2002), tramite lo straniamento dal reale di cui si ha esperienza, in modo da fornire «una diversa visione prospettica di quello che egli stesso vive» (Evangelisti 2001, p. 27), la letteratura fantastica è capace di cogliere meglio di qualsiasi altra forma narrativa le tendenze evolutive (o involutive) del mondo contemporaneo. «Ciò le ha permesso di frequente di superare i limiti della letteratura e di dilagare nel costume, nei comportamenti, nel vocabolario d'ogni giorno, nel vivere quotidiano» (Evangelisti 2001, p. 119). Evangelisti richiama qui l'attenzione sul fatto che quando si sono imposti Internet e i nuovi media le prime opere letterarie a fornire alla nuova realtà la

terminologia adatta a descriverla sono state proprio quelle appartenenti al genere fantastico. La letteratura fantastica è stata anche la prima ad avvertire le persone delle implicazioni della fase digitale dell'evoluzione umana, componendo mappe dei possibili futuri e indicando ai lettori sensibili alla sorte del mondo e della civiltà umana «le vie per una possibile resistenza, culturale e pratica, alle minacce implicite nell'emergere di una rete comunicativa onnipresente, capace di riprodurre i rapporti di dominio sul terreno insidioso dell'immaterialità» (Evangelisti 2001, p. 119). Come esempio fondamentale Evangelisti indica il caso della narrativa *cyberpunk*, che per la prima volta nella storia, molto in anticipo sugli attuali sviluppi di Internet, ha assunto a tema l'informatica, quale forma di connessione dell'uomo alla macchina (Evangelisti 2001, p. 119).

Lo scrittore sottolinea inoltre che il lettore del fantastico ha «minori probabilità di essere sedotto e addomesticato» rispetto al consumatore abituale della narrativa cosiddetta 'alta', ideata nel solco della tradizione realista novecentesca (Evangelisti 2001, p. 27). «[C]on la sua natura di sogno consapevole, da cui si entra e si esce a volontà», il fantastico è capace di conferire al lettore la facoltà di «scorgere l'incubo nascosto dietro la normalità apparente», offrendogli «un buon addestramento per evadere dai sogni imposti» dai manipolatori (Evangelisti 2001, p. 20, 27). Evangelisti difende così la letteratura fantastica dai detrattori, considerandola una forma concreta di opposizione che parla sempre del presente, anche quando si occupa del passato o quando anticipa un futuro, individuandola come narrativa «massimalista<sup>72</sup> e autoconsapevole», che inquieta e non offre una falsa consolazione, dotata del potere di fortificare la mente del lettore contro le minacce dell'epoca (Evangelisti 2001, p. 121).

## **2.5 La narrativa adeguata ai tempi: impegnata, massimalista e autoconsapevole**

Fra gli studiosi italiani, la nozione di impegno ha da sempre conservato un'aura di forte rispettabilità storica e critica (Antonello e Musgnug 2009). Come è stato già accennato l'impegno, all'interno del contesto letterario italiano, non è confinato agli ultimi Sessant'anni e non solamente alla forma romanzo, come suggerirebbe Guglielmi (2010), ma rappresenta una caratteristica saliente di tutta la produzione della penisola.

---

<sup>72</sup> Secondo Evangelisti è massimalista una letteratura incline a occuparsi di temi su scala globale e capace di cogliere la creazione dei sistemi politici ed economici planetari, i cambiamenti epocali e le modificazioni psicologiche e comportamentali della specie umana indotte dallo sviluppo tecnologico.

Occorre però contestualizzare la recente esplosione della volontà degli scrittori di essere presenti e attivi nel proprio tempo, e focalizzare le ragioni per cui una mobilitazione etica così rilevante si è manifestata negli ultimi decenni tra gli autori italiani. L'impegno italiano ha i suoi tratti distintivi e può essere spiegato facendo riferimento a momenti storici specifici dell'Italia, nei suoi risvolti culturali e letterari. Dalla fine della Prima Repubblica la nazione si trova in una fase di stallo politico ed economico interminabile. Già nel 2008, all'interno del *Memorandum*, manifesto della letteratura italiana contemporanea, Wu Ming 1 non ha usato mezzi termini, indicando le ragioni della proliferazione crescente di opere impegnate nel Bel Paese: «Accade in Italia, non a caso. Paese delle mille emergenze, poco interessato al futuro, già oltre l'orlo di catastrofi indiscusse (nel senso che non se ne discute). Paese campione di polvere sotto il tappeto e liquami alle caviglie. Bengodi degli *stakeholder* descritti da Saviano» (Wu Ming 1 2008b, p. 29). Tredici anni dopo la pubblicazione del *Memorandum*, Antonio Scurati, in *La fuga di Enea. Salvare la città in fiamme* (2021), romanzo sulla crisi italiana, esasperata e trasformata in dramma a causa della pandemia di Covid 2019, descrive la sua patria come un grande paese che da almeno un trentennio, di propria iniziativa, rimane in una crisi incessante, soffrendo di sfinimento di se stesso (Scurati 2021, loc. 9).

Nel 2012, in *La letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza*, Scurati espone la sua visione della letteratura evidenziando come il problema maggiore sia quello dell'estinzione della specie umana, un fenomeno di tale portata totalizzante da eclissare tutte le altre questioni sociali, politiche ed ecologiche a causa della sua totalità. Ora più che mai tale evento sembra vicino a realizzarsi, e non a causa degli armamenti nucleari, ma paradossalmente come risultato delle scelte quotidiane di ogni abitante del pianeta. Nelle sue opere, sia di narrativa che di saggistica, Scurati mette al centro un discorso critico diretto alla propria generazione e all'Italia. I problemi di cui parla sono però applicabili all'intera società occidentale, poiché la caratteristica comune a tutte le generazioni contemporanee di quest'area (a partire dai *baby boomers*) è che, pur essendo nate durante il più lungo periodo di pace e benessere mai goduto dall'Europa dell'ovest (Scurati 2021, loc. 41), invece di approfittarne, riparando agli errori del passato e lottando contro il rischio di estinzione, vi contribuiscono ulteriormente, procurandosi di fatto un'autoestinzione. La civiltà occidentale si sta dirigendo verso il punto critico di un disastro climatico causato dagli esseri umani; vivendo solo nel presente e pensando solamente alle comodità attuali, sta pagando la

propria superficialità con il rischio della scomparsa dell'intera specie umana, poiché la massima parte dei settori economici, il cui scopo apparente è di migliorare il benessere delle società occidentali, produce con costi altissimi per il pianeta, mettendo di conseguenza in discussione anche il destino delle generazioni future. Scurati individua inoltre, come fattori che favoriscono l'autoannullamento della specie umana, i sempre più frequenti casi di populismo di destra, che comportano il rischio di un ritorno al fascismo, il crescente declino demografico nei paesi occidentali e l'assenza di un deciso investimento dei governi nell'istruzione e nelle riforme scolastiche.

Scurati colloca la letteratura all'apice del «campo più vasto delle altre pratiche di discorso persuasivo» (Scurati 2012, loc. 514), accanto alle ONG e ai movimenti ambientalisti e pacifisti, come pure a quelli dei popoli indigeni e delle minoranze confessionali e sessuali. Ritenendo che la narrativa sia capace di implementare e invelocire i cambiamenti sociali, Scurati sostiene che il suo scopo essenziale consiste nel «contributo che la sua componente retorica e comunicativa fornisce alla lotta interminabile con cui la specie umana – costantemente sottoposta alla minaccia di estinzione e ora a quella di autoestinzione – ha tentato e tenta faticosamente di mantenersi in vita» (Scurati 2012, loc. 499-500). È proprio nel momento in cui l'esistenza stessa di tutta la specie è minacciata e la sopravvivenza dell'umanità dipende dalla decisione e dall'azione, intenzionali e coscienti, che la letteratura è chiamata in causa. Scurati si spinge fino a paragonare lo scrittore impegnato di ogni tempo e di ogni epoca all'autore di un'orazione funebre, in quanto coinvolto «in un tentativo estremo di allontanare l'impersuadibile della morte», prima culturale e poi biologica (Scurati 2012, loc. 519-520). Lo scrittore osserva però che per la prima volta viviamo in un'epoca in cui la morte concerne non una nazione, ma letteralmente tutta l'umanità.

Riferendosi alla tesi radicale di Hans Blumenberg, antropologo e filosofo, secondo cui «non è affatto ovvio che l'uomo possa esistere», Scurati osserva che negli anni Duemila, «[a]l giro del nuovo millennio, il caos nichilistico della globalizzazione porta [...] con sé la scoperta brutale che la sopravvivenza deve essere conquistata poiché la specie [umana] non è al sicuro e [...] la realtà antropologica non ha più un posto assicurato nel ciclo cosmico, ma deve appropriarsi storicamente del proprio diritto a esistere» (Scurati 2012, loc. 508-512). Scurati attribuisce così alla letteratura il compito civile «di offrire modelli di sopravvivenza all'altezza del nuovo atavismo caratteristico delle moderne società» e di giocare il ruolo principale «nella lotta attuale della specie per la propria sopravvivenza [...] entro un contesto biopolitico dai contorni perturbanti»

(Benvenuti 2013, p. 4). Rivalutando la letteratura come «impresa millenaria di civilizzazione» e «ricollocando la prestazione letteraria nella continuità con il fondo animale su cui sorge la cultura umana», Scurati mostra come lo specifico della letteratura «consisterebbe da sempre nell'approssimarsi e nell'opporci alla violenza della forza bruta e sulla nuda vita» (Scurati 2012, loc. 514-517). Il compito civile delle opere letterarie si configura quindi come un incessante contrastare il «sopraggiungere degli eventi di morte», cioè «la guerra, la violenza, la fine della sussistenza biologica dell'essere umano» (Scurati 2012, loc. 2505-2508). La dimensione della letteratura fantastica contemporanea è quindi prevalentemente distopica e (post)apocalittica. Come commentavano i Wu Ming agli albori del dibattito sulla narrativa contemporanea, la missione della letteratura oggi non è «suonare allarmi tardivi», ma formulare domande sul futuro della specie umana, aiutare a immaginare vie d'uscita e, se l'estinzione dell'umanità risulta veramente inevitabile, a «lottare per estinguerci con dignità e il più tardi possibile» (Wu Ming 1 2008b, p.29).

## **2.6 L'impegno del fantastico: la definizione**

Nel XXI secolo è ancor vivo il collegamento, tipicamente novecentesco, fra l'impegno mostrato nei testi letterari e il radicamento di chi scrive in un'ideologia o in una forza politica precisa; dai più recenti interventi di intellettuali risulta però una nozione di impegno liberata da ogni restrittiva appartenenza ideologica, concetto già diffuso in ambito di critica letteraria da Elio Vittorini e Italo Calvino, e praticato ancor prima dai nomi più grandi della letteratura, sia d'oltralpe che italiana, a partire da Dante. In questo lavoro si intende l'impegno come atteggiamento personale e non istituzionalizzato, secondo il quale lo scrittore si prefigge di prendere una posizione netta e decisa circa i grandi problemi etici, politici, sociali e ambientali del proprio tempo e intende altresì dibatterne gli esiti possibili e le soluzioni tramite la propria opera creativa. Sulla base di quanto già esposto si definisce impegnata quella letteratura che in primo luogo appartiene all'ambito del realismo, nel senso che rappresenta fedelmente la realtà nella sua dimensione sensoriale, fisica e oggettivamente visibile, oppure mentale e emotiva; in secondo luogo, esprime il *weltschmerz* dell'autore e dà voce al suo desiderio di modificare il reale.

Inoltre, in sintonia con le teorizzazioni degli scrittori sia italiani che quelli d'oltralpe riportate sopra, si ribadisce che mentre nei secoli precedenti il non-mimetic



serviva come alternativa alla modalità mimetico-realistica per apprendere e affrontare l'esistenza, ora il fantastico appare il solo modo per descrivere adeguatamente in chiave narrativa il mondo attuale, segnato dalle minacce legate al trasferimento di una parte maggiore dell'esistenza nel mondo virtuale e dall'instabilità della realtà fisica dilaniata da coincidenti guerre, genocidi, epidemie, crisi economiche e catastrofi ambientali.

In primo luogo, la letteratura realistica di stampo novecentesco, similmente alla *non-fiction*, in quanto basata su eventi fattuali e numeri, si rivela oggi controproducente per gli sforzi di coinvolgimento e persuasione, portando all'apatia e al ritiro dell'uomo odierno, il quale, immerso in una rete comunicativa resa onnipresente dallo sviluppo frenetico di Internet e dei *social media*, rimane sovrastimolato a causa della moltitudine di dati e informazioni sulle crisi di diverso tipo provenienti da fonti incessantemente moltiplicanti. In secondo luogo, con l'avvento del *world wide web* e dei *social media* e l'accesso universale sia alla produzione che alla ricezione delle informazioni (ciò che rende difficile distinguere il vero dal falso) la realtà è immensamente cambiata rispetto al secolo precedente, per cui il realismo tradizionale è diventato inefficace, in quanto privo di strumenti per descrivere la nuova realtà: «Il realismo ha bisogno di un presente inquadrabile, relativamente statico e dunque fotografabile. Oggi, un tentativo di fotografare la realtà contemporanea è destinato nella maggior parte dei casi a fallire: il presente è un concetto sempre più mutevole, impossibile da inquadrare in tempi utili, ogni "fotografia" che si tenti di scattare rischia di uscire dallo sviluppo già ingiallita» (Deotto 2018). Negli ultimi vent'anni, il modo di interagire e comunicare è cambiato esponenzialmente con l'evoluzione del «tessuto connettivo virtuale della società» (Deotto 2018), composto dei servizi di rete sociale, dei dispositivi mobili e smart e delle app di messaggistica istantanea. La letteratura del realismo novecentesco non è capace di riprodurre l'immagine dell'uomo odierno che, con lo smartphone nella tasca, rimane costantemente *online*. I romanzi tradizionalmente realistici che sono ancora scritti vengono ambientati in un passato recente, costituendo semplicemente una rivisitazione di un immaginario anni Ottanta o Novanta, privo dei riferimenti a Internet e a tutte le innovazioni tecnologiche, il che li rende poco convincenti. Di conseguenza, il 'realismo' del realismo, cioè l'aspetto che consiste nella rappresentazione del mondo oggettivamente verificabile, è diventato paradossalmente irreali, superficiale e fittizio.

## CAPITOLO 3 – L'APRIRE IL CANALE DI COMUNICAZIONE

### Le funzioni del paratesto in relazione all'impegno degli autori

#### 3.1 Il paratesto come segnale e guida all'interpretazione

Per gli autori dei romanzi impegnati è particolarmente importante assicurare l'interpretazione adeguata del testo, articolando i loro giudizi e commenti sui problemi affrontati in modo da non lasciare dubbi sulle intenzioni di chi scrive. Uno degli strumenti principali che segnala in un libro l'impegno degli autori e indica la direzione dell'interpretazione da loro desiderata è il paratesto, come un insieme di indicazioni e linee guida che controlla e dirige l'intera lettura di un testo (Genette 1997, p. 2). In relazione all'ubicazione dell'elemento paratestuale, si distinguono il peritesto, cioè gli elementi posti all'interno dello stesso volume (nome dell'autore, titolo, prefazione, epigrafe, testo sulla quarta di copertina, illustrazioni) e l'epitesto, cioè gli elementi collocati al di fuori del libro, come interviste e recensioni (interventi del pubblico sul testo) (Genette 1997, pp. 4-5).

Secondo Gérard Genette, coniatore del termine, il paratesto, più che una linea di confine, è piuttosto una «soglia», un «vestibolo» che offre al lettore la possibilità di entrare o tornare indietro (Genette 1997, pp. 1-2). Il paratesto, sempre portatore di un commento autoriale o comunque più o meno legittimato dall'autore, costituisce una zona tra testo e fuori testo, una zona non solo di transizione, ma anche di transazione: il luogo privilegiato dell'istanza autoriale, dell'influenza sul pubblico, di una strategia al servizio di una migliore ricezione del testo e di una sua lettura più pertinente rispetto alle intenzioni dell'autore (Genette 1997, p. 2).

Per analizzare come gli scrittori fantastici in questione usino le soglie genettiane per manifestare il loro impegno e per introdurre il lettore al discorso che sottende al senso profondo della loro scrittura, l'indagine seguente si concentrerà solamente sul peritesto, in quanto elemento inseparabile dalla lettura di un romanzo. Inoltre, si prenderà in considerazione soltanto il piano verbale del peritesto (titolo, sottotitolo, testo sulla quarta di copertina, epigrafi e bibliografia) e non la sua realizzazione formale, cioè la formattazione del testo o l'illustrazione sulla copertina.

### 3.2 Le soglie di interpretazione nei romanzi fantastici di impegno

Il titolo del romanzo di Francesco Grasso, *2038: La rivolta* (2000), vincitore del premio Urania<sup>73</sup>, indica inequivocabilmente la trama civilmente impegnata. Occorre però mettere in rilievo che l'autore aveva in origine intitolato la sua opera *Masaniello è tornato*, attribuendo ad essa un tono sempre impegnato, ma più regionale<sup>74</sup>. Il caporedattore di Urania, però, cambia il titolo in *2038: La rivolta*, rivolgendolo così ad un pubblico più vasto, per segnalare che i problemi affrontati nell'opera non sono solamente partenopei, ma estensibili a tutto il mondo contemporaneo, in particolare a tutte le città di grandi dimensioni, quali appunto Napoli. Così il libro può essere accostato ad altri romanzi impegnati che presentano un'indicazione temporale precisa nel titolo, come *1984* (1949) di George Orwell e *2001: Odissea nello spazio* (1968) di Arthur C. Clarke<sup>75</sup>.

In *2038: La rivolta*, le sezioni interne dei capitoli sono contrassegnate da citazioni intratestuali tratte da un *pseudobiblion*, *Pensieri all'ombra del vulcano*, antologia di citazioni del protagonista del libro e successore spirituale del Masaniello seicentesco, un «campionario di sermoni, [...] una sorta di “Libretto Rosso” della nostra [partenopea]... chiamiamola pure rivoluzione» (Grasso 2000, p. 227). Sono le articolazioni dei pensieri del giustiziere napoletano del terzo millennio su verità, storia, fraternità e guerra, e somigliano nella loro forma a proverbi e saggezze popolari. Gli elementi più significativi, in relazione all'*engagement* del romanzo, sono però le epigrafi poste a capo dei capitoli, tratte da canzoni di musicisti collegati in vario modo con la città di Napoli: Grasso utilizza testi di Pino Daniele, di Edoardo Bennato e del gruppo 99 Posse, tutti socialmente e politicamente impegnati, autori di testi composti in gran parte in napoletano. Pino Daniele (1955-2015), l'autore della canzone *Je so' pazzo* (1979) che contiene la frase *Masaniello è turnato*<sup>76</sup>, da cui il titolo originale del romanzo, credeva nella grande forza sociale della musica, particolarmente dopo l'anno 1968. «[E]ra

---

<sup>73</sup> Grasso aveva già vinto il premio Urania nel 1991 con il romanzo *Ai due lati del muro*, pubblicato su Urania, n. 1189, nel 1992.

<sup>74</sup> Masaniello è il soprannome di Tommaso Aniello d'Amalfi, personaggio realmente vissuto, per quanto fortemente mitizzato in leggende e narrazioni, protagonista della rivolta napoletana che vede, dal 7 al 16 luglio 1647, la popolazione della città insorgere contro la pressione fiscale imposta dal governo vicereale spagnolo.

<sup>75</sup> In una delle comunicazioni personali che ho scambiato con Grasso (email del 15 novembre 2022), l'autore ha affermato che, a causa del «rapporto di amore-odio per Napoli» covato da tanti italiani settentrionali all'epoca, un riferimento diretto a Napoli posto nel titolo avrebbe potuto ridurre la ricezione, e quindi l'influenza del romanzo.

<sup>76</sup> La canzone può essere considerata un 'manifesto' dello spirito di rivolta di Masaniello.

l'espressione di una generazione pronta a cambiare il mondo! La musica veniva suonata nelle cantine, nei locali, per la strada, nella stazione e in Italia, ricordo, c'erano tantissimi gruppi ed artisti che credevano nel potere della musica; io ho avuto la fortuna di crescere in questo clima» (Daniele 2019).

Edoardo Bennato (1946-) a sua volta è un cantautore noto per le sue pungenti critiche ai meccanismi del sistema. L'artista descrive sé stesso come «politically incorrect», perché quello è secondo lui «il solo modo per essere davvero propositivi» (Bennato 2015). I suoi testi sono spesso ironici, irriverenti, chiaramente provocatori e rivolti in modo tagliente contro il potere, a qualsiasi livello e in qualsiasi forma esso si manifesti. Bennato intende le sue canzoni come stimoli «a reagire a una realtà imperfetta, dove noi Occidente, culla privilegiata delle libertà, abbiamo perso il senso delle cose, della morale, dei valori etici. [...] Ma il mio linguaggio sarcastico e pungente vuole rimetterci in cammino verso un mondo meno imperfetto» (Bennato 2015). Inoltre, Bennato è un autore molto legato alla città di Napoli: «[Q]uesto Paese [Italia] è un rebus irrisolvibile. Io sono napoletano, amo la mia città e a chi ne parla sperando di risolverne i problemi senza conoscerla dico: venga per strada, ne ascolti le pulsazioni, ne respiri le contraddizioni più dure. E poi si esprima» (Bennato 2015).

Tuttavia, la prima delle epigrafi nel romanzo di Grasso, posta come introduzione al prologo, è tratta dalla canzone *Napoli* della 99 Posse, uno dei gruppi più importanti della musica *posse*, appartenente alla scena alternativa e antagonista al potere costituito in Italia. Le opere del gruppo, manifestando un'exasperazione dell'impegno politico, risultano affini ai messaggi dei cantautori politicizzati degli anni '70 (Anselmi 2002, p. 42), fra cui i già citati Pino Daniele e Edoardo Bennato. La loro musica ha come sfondo la rete dei centri sociali autogestiti, la cui storia in Italia è databile agli anni Ottanta. Come si può leggere sul sito internet ufficiale del gruppo: «Il 10 maggio 1991 nasce [a Napoli] il centro sociale occupato autogestito Officina 99. Il 9 ottobre dello stesso anno nasce la 99 Posse, come diretta espressione del C.S.O.A. e delle nuove culture urbane che trovano nella musica un veicolo potente» (99 Posse 2021). Questi centri sociali erano spazi di aggregazione che offrivano forme praticabili di realtà sociopolitiche alternative. Uno dei mezzi principali di espressione del dissenso era la musica. La rete creata dai centri sociali diventa nota come movimento antagonista, un arcipelago di varie posizioni sociopolitiche di sinistra (Anselmi 2002, pp. 39-40).

L'ibridazione e la ri-formazione di stili e culture musicali (blues, rock and roll, folk, tarantella, rap, reggae, hip hop, dub, ska e raggamuffin) veicolano le affinità fra

tradizione e alterità come mezzo per riappropriarsi della propria cultura antropologica, radicata in un discorso di militanza contro il potere oppressivo, qualunque sia la sua espressione nella società globalizzata. Mescolare *raggae* e *tarantella* significa dare voce, in sinergia, alle culture ‘altre’, sfruttate e ridotte in soggezione, espresse attraverso la propria realtà locale (in termini di linguaggio e di storia). Provenienti da culture emarginate, i dialetti si riaffermano come rappresentanti di antiche lotte contro l’autorità centralizzata e come autentici mezzi di rappresentazione antroposociale (Anselmi 2002, p. 40). Citando quei musicisti, Grasso vuole mostrare con la sua scrittura che, riferendosi in particolare a Napoli, si deve comprendere una città e una società fino in fondo per tentare di trovare le soluzioni ai suoi problemi. Si deve lottare per le città, per recuperare la loro componente positiva e ‘bella’ nascosta sotto una superficie di criminalità, per salvare la società di un paese invisibile dall’esterno, perché occultato da uno Stato corrotto. Come i cantautori citati, Grasso sembra credere che i concetti apparentemente desueti di libertà, di lotta di classe e di emancipazione riescano ancora ad esprimere un senso. L’accostamento della narrativa distopica alla musica creata dopo il 1968 può allora costituire un’espressione del barlume di speranza nutrita dall’autore che la letteratura fantastica abbia il potere di incidere sulla realtà.

L’altro autore, per meglio dire l’autrice, che viene ispirata da musicisti socialmente e politicamente impegnati, è Licia Troisi. Nel caso del suo romanzo *I dannati di Malva* (2008), la decifrazione del senso del titolo è inseparabilmente collegata all’epigrafe posta all’inizio del romanzo, tratta dalla canzone *City of Delusion* (2005/2006) del gruppo musicale rock alternativo Muse: «Destroy this city of delusion» (Troisi 2016, p. 5; trad. it. ‘Distuggi questa città d’illusione’). La parola ‘malva’, la quale costituisce il nome della città in cui si svolge l’azione del romanzo, secondo il GDLI può significare tra gli altri ‘lusinga’ o ‘illusione’ (Battaglia 1997, p. 582). Il titolo può allora essere interpretato come *La gente dannata dalla società della città d’illusione*. Il testo della canzone scelta da Troisi, come tutto l’album a cui essa appartiene, affronta questioni come ingiustizia sociale, crisi energetica, teorie cospirazioniste, disuguaglianza finanziaria, apocalisse, governo oppressivo, estremismo religioso, false notizie diffuse dai notiziari e la crisi generale del sentimento di empatia presente nella società contemporanea. L’autrice ha citato più volte i Muse negli altri suoi romanzi *fantasy*, sottolineando spesso, nella sezione ringraziamenti, come siano stati in grado di ispirare interi capitoli e personaggi delle sue opere. Oltre alle questioni già menzionate, gli altri testi del gruppo trattano inoltre di timore di fronte al progresso

tecnologico, di guerre catastrofiche, di lavaggio del cervello e finalmente di rivolte e resistenza; uno dei loro album, *The Resistance* (2009) è direttamente ispirato da *1984* (1949) di George Orwell.

Il romanzo di Troisi è stato pubblicato per la prima volta nel 2008 presso Edizioni Ambiente e ripubblicato nel 2011 da Mondadori. La copertina della prima edizione era corredata da un testo scritto dal giornalista Pietro Cheli e dal saggista Filippo La Porta, che metteva in evidenza la componente più significativa: il nome dell'editore e l'affiliazione del libro alla collana VerdeNero. Creando quella collana dal nome evocativo, Edizioni Ambiente ha chiamato all'appello gli scrittori impegnati per esplorare il fenomeno dell'ecomafia e dell'ambiguità morale insita nel progresso e nello sviluppo tecnologico. VerdeNero era dunque, come diceva la copertina, «una campagna di mobilitazione contro l'ecomafia e il silenzio che l'avvolge, un'occasione concreta per affermare nel paese una nuova cultura della legalità a difesa dell'ambiente». Inoltre, gli autori coinvolti nel progetto devolvevano una parte delle proprie royalties al progetto SalvaItalia di Legambiente. Il testo sulla copertina della ristampa mondadoriana de *I dannati di Malva*, invece, non include più nessun'informazione sull'attivismo ecologico della prima edizione; tuttavia la parola *dannati*, usata nel titolo, è indizio sufficiente per segnalare che il libro entra in una dimensione politica, trattando di questioni di giustizia e punizione. La trama del libro si concentra intorno alla razza dei Drow, confinata sottoterra in un ambiente nocivo e costretta a lavorare per la razza dominante. Considerate tutte le accezioni del lemma *dannato*, i dannati del titolo possono denotare sia la popolazione considerata inferiore, biasimata, disapprovata e forzata a sopportare sofferenze di vario genere sia la società di Malva criticata con severità estrema e obbligata a scontare la pena inflitta per le colpe commesse alla gente della razza servile.

Come nel caso de *I dannati di Malva* (2008), il titolo de *La seconda mezzanotte* (2011) di Antonio Scurati si pone in stretta relazione con l'epigrafe introduttiva al testo del romanzo, entrambi provenienti dal saggio *The Rise And Fall Of The Third Chimpanzee: Evolution and Human Life* (1991)<sup>77</sup> del biologo evoluzionista Jared Diamond. L'espressione *la seconda mezzanotte* rimanda al concetto di *our second midnight* ('la nostra seconda mezzanotte'): Diamond afferma che, se assumiamo che un'ora dell'orologio rappresenti 100000 anni di tempo passato effettivo, e che la storia

---

<sup>77</sup> La prima edizione italiana è la seguente: Jared DIAMOND, *Il terzo scimpanzé. Ascesa e caduta del primate Homo sapiens*, traduzione di Libero Sosio, Bollati Boringhieri, 1994.

della razza umana sia iniziata a mezzanotte, allora come specie siamo nell'età contemporanea quasi alla fine del nostro primo giorno:

Ponendo l'intera durata della storia umana dai suoi inizi a oggi pari a ventiquattro ore, abbiamo vissuto come cacciatori-raccoglitori per quasi l'intera durata del giorno, da mezzanotte all'alba, a mezzogiorno, al tramonto. Infine, alle 23,45 siamo passati all'agricoltura. Retrospectivamente, la decisione fu inevitabile, e ora non possiamo più tornare indietro. Ma all'approssimarsi della nostra seconda mezzanotte, la miseria dei contadini africani si estenderà gradualmente fino a inghiottire tutti noi? (Scurati 2011, p. 9)

Con la scelta del titolo e dell'epigrafe, Scurati segnala la volontà di esplorare, nella sua scrittura, quella nostra «seconda mezzanotte» e le crisi di tipo climatico e geopolitico, dovute tra l'altro allo sviluppo inarrestabile dell'agricoltura e alla sovrappopolazione globale che ne risulta. Il tema segnalato è dunque questo: la civiltà è finita. Nel paratesto scuratiano riecheggia la convinzione che «[n]ell'Occidente agiato e ormai decadente, si ha la sensazione storica di vivere la fine dei tempi. È come se avessimo attraversato una soglia epocale e ci trovassimo in una nuova era che non suscita in noi nessuna aspettativa felice» (Scurati in: Gnoli 2011). Il rimando a Diamond suggerisce che il romanzo tratta della «seconda mezzanotte» dell'*homo sapiens*, in quanto riguarda l'inizio del secondo «giorno» nell'evoluzione umana, quello di una plausibile caduta, dopo il primo giorno di ascesa; una fase di decadenza in cui il futuro dell'umanità rischia di sovrascrivere tutto il patrimonio aureo del passato attraverso «l'onda distruttrice della storia» (Scurati 2011, la quarta di copertina) di genocidi e il degrado ambientale.

La struttura del romanzo è divisa in due parti, ognuna annotata con una epigrafe. La prima parte, intitolata *La sera occidentale*, viene introdotta da una citazione tratta da *Città della pianura* (1998, orig. in. *Cities of the Plain*), l'ultimo volume della *Trilogia della Frontiera* (orig. *Border Trilogy*) di Cormac McCarthy, ambientata lungo il confine tra gli Stati Uniti sudoccidentali e il Messico: «Il vostro mondo vacilla su un muto labirinto di domande. E noi vi divoreremo, amico mio. Voi e tutto il vostro pallido impero» (Scurati 2011, p. 19). Le parole dell'epigrafe sono rivolte da un messicano a un americano durante una lotta al coltello e si rifanno alle polarità tra il mondo anglosassone e quello messicano che sono esplorate nella narrativa di McCarthy. Data la tematica rivoluzionaria del romanzo scuratiano, l'epigrafe assume un carattere di manifesto, creando le premesse per lo sviluppo del tema della sommossa popolare all'interno del romanzo. Si consideri però che, nella realtà de *La seconda mezzanotte* le

parole potrebbero benissimo essere attribuite agli oppressori cinesi che si impadroniscono di Venezia, città capitale della potente Repubblica per più di un millennio, che vanta oltretutto una storia grandiosa di quasi due millenni. Per di più, poiché il titolo del libro citato si rifa a Sodoma e Gomorra, si può stabilire un'analogia tra le bibliche città simboli di depravazione e la Venezia contemporanea, il cui divertimento più sofisticato è quello fornito dallo spettacolo della lotta mortale dei gladiatori.

La seconda parte del romanzo, intitolata *Il carnevale*, si apre con una citazione tratta da *Sulle scogliere di marmo* (1939, orig. ted. *Auf den Marmorklippen*) di Ernst Jünger: «Tuttavia si tiene consiglio di guerra anche prima di una battaglia perduta» (Scurati 2011, p. 111). Infatti, nella narrativa scuratiana si possono scorgere gli echi del topos jüngeriano dell'oppressore che trae vantaggio dal declino dei valori e delle tradizioni, all'interno di una società altamente sviluppata, per stabilire un nuovo ordine basato su di un governo dittatoriale, su masse di seguaci insensati e sull'uso di violenza, incarcerazione e privazione dei diritti civili. La citazione scelta come epigrafe nutre il clima di rivolta del romanzo e acquista una funzione di appello all'azione. *La seconda mezzanotte* costituisce così, come informa il testo sulla quarta di copertina (2011): «[u]no sguardo implacabile sulla miseria del presente ma anche un atto di fiducia nella possibilità di opporle un rifiuto, di fronteggiare, grazie alla letteratura, il secolo, i suoi grandi temi, in nome di un altro mondo e di un altro tempo».

L'invito alla discussione sulla caduta dell'umanità viene presentata, benché in maniera più velata, anche nel paratesto di entrambi i romanzi di Tommaso Pincio, *Cinacittà* (2008) e *Panorama* (2015), analizzati in questo lavoro. La parola che costituisce il titolo del primo, pur non esistendo nella lingua italiana, evoca per somiglianza formale un'incontestabile associazione con Cinecittà, il complesso di studi cinematografici situato a Roma, diventato sinonimo del grande cinema dell'epoca e simbolo del film *made in Italy*. Allo stesso tempo, per la sostituzione di «Cine-» con «Cina-», il neologismo suscita anche associazioni con *Chinatown*, enclavi etniche di cinesi situate al di fuori della Cina, il cui nome potrebbe essere tradotto letteralmente proprio con la parola 'cinacittà'. Occorre notare che esistono due dimensioni del fenomeno *chinatown*: quella reale e quella inventata, originata dagli stereotipi occidentali. Nella cultura sia europea che americana si tende a individuare in *Chinatown* spazi mitologizzati dove dare sfogo a depravazioni sessuali e vizi come oppio e gioco d'azzardo, o anche zone misteriose abitate e gestite da gente che è allo stesso tempo



corrotta e agisce come corruttrice. Pincio sembra alludere proprio a questa visione, che ha trovato ospitalità nel cinema e nell'immaginario occidentali. Mantenendo l'ambiguità, l'autore indica che il romanzo tratta della capitale italiana del cinema, cioè di Roma, città eterna, culla della civiltà occidentale e per secoli incubatrice della cultura europea, ridotta a una depravata *chinatown*.

Come è già stato esposto nel capitolo precedente, *Cinacittà* è pensato appositamente come un'autobiografia critica, analitica e annotata, da cui il lettore dovrebbe trarre insegnamenti e avviare conclusioni. La scelta della forma viene segnalata già nel sottotitolo del libro, che recita: «Memorie del mio delitto efferato», il cui significato diventa comprensibile solo dopo la lettura del romanzo: sia dalla sinossi fornita dall'editore che dal primo capitolo chi legge apprende infatti che il protagonista non ricorda di aver commesso il delitto di cui viene accusato. Dopo aver completato il romanzo, il lettore scopre che «il delitto efferato» del sottotitolo non riguarda il reato per cui il protagonista è stato condannato, considerata la sua innocenza, ma rimanda a un altro atto effettivamente compiuto: l'errore di non opporsi al degrado della civiltà, di cui il protagonista era consapevole, e di «sperperare la propria esistenza senza andare a fondo delle cose» (Pincio 2008, loc. 44). I capitoli del romanzo sono introdotti da epigrafi che evidenziano precisi contenuti moralistici e commenti etici con i quali l'autore vuole ampliare il significato del testo, invitando i lettori al perfezionamento morale e al risveglio delle coscienze, tramite un processo educativo basato sull'esperienza di vita del narratore. Delle dieci citazioni epigrafiche quattro sono direttamente legate a Roma. Accostate insieme queste epigrafi riflettono le tensioni che serpeggiano nella società romana e, per l'estensione, in quella italiana (se si considera la capitale come simbolo di tutto il paese); la loro funzione è di ricostruire l'ambiente ed esplicitare l'umore che permea il romanzo. L'insieme delle epigrafi comunica al lettore il senso di una denuncia sociale e trasmette un giudizio politico, fornendo le premesse per il discorso principale.

La prima di queste citazioni è la dichiarazione di uno scrittore americano intervistato da Federico Fellini nel film *Roma* (1972):

Vi domanderete perché mai uno scrittore americano viva a Roma. Prima di tutto perché mi piace i romani che ci frega niente [sic!] se sei vivo o morto: sono neutrali, come i gatti. Roma è la città delle illusioni, non a caso qui c'è la Chiesa, il governo, il cinema, tutte cose che producono illusione, come fa tu come fa io. Sempre più il mondo si avvicina alla fine perché troppo popolato con le macchine, veleni. E quale posto migliore di questa città, morta tante volte e tante volte rinata,

quale posto più tranquillo per aspettare la fine da inquinamento, sovrappopolazione? È il posto ideale per vedere se il mondo finisce o no (Pincio 2008, loc. 22-29).

Questa epigrafe non solo introduce il primo capitolo, ma soprattutto apre tutto il romanzo e predispone l'interpretazione del titolo, indicando come il riferimento a Cinecittà serva a richiamare l'attenzione su Roma, ma soprattutto a mettere in risalto quanto il mito di 'rinascita della fenice' della capitale non sia altro che un'illusione, proprio come il cinema. La leggenda della città eterna è basata sulla capacità di Roma di risorgere dopo ogni caduta, però la citazione suggerisce come l'immortalità della città sia solo un prodotto mentale della società che la abita, composta da individui che sono consapevoli della crisi, ma non intendono pensarci. La gente vuole essere lasciata in pace e godersi la vita, tranquilla e felice, desiderosa che «niente, nessuna paura o brutto pensiero, [debba] rompere l'incanto» (Pincio 2008, loc. 1726). Quindi la società si inganna grazie alle illusioni della gloria eterna, imprigionandosi nella passività come fosse all'interno di un film.

La seconda delle epigrafi legate alla capitale è la citazione di un canto malavitoso romano:

Amore, amore, manname un saluto  
che sò a Regina Cœli carcerato  
me sento come 'n arbero caduto  
da amichi e da parenti abbandonato (Pincio 2008, loc. 43)

Il capitolo da essa introdotto può essere considerato il più auto-riflessivo, in quanto il protagonista medita sulle udienze preliminari al processo in cui è accusato per omicidio e sulla sua vita carceraria, offrendo al lettore elucubrazioni filosofiche su tematiche quali 'il punto di non ritorno' e 'il senno del poi', individuato come «un'invenzione umana, un modo per commiserare se stessi» quando si vede il disastro fin da prima, eppure non lo si evita (Pincio 2008, loc. 66). L'epigrafe rimanda al senso d'imprigionamento che pervade la società di oggi e mette in risalto la convinzione dell'autore che l'umanità sia entrata in un'*impasse*, non riuscendo ad evitare i propri vizi. Caduto, degradato, in esilio dallo spazio, dal tempo e da se stesso, il genere umano non si preoccupa né delle cause, né degli effetti degli eventi sociopolitici, rinchiudendosi in un'esistenza circolare e ripetitiva «in cui il presente basta e avanza», per dirla con l'espressione cinica del narratore (Pincio 2008, loc. 75).

La terza delle epigrafi citate in precedenza è il proverbio medievale romano: «Dio non è trino ma quatrino» (Pincio 2008, loc. 205). L'adagio è costruito sulla base di un

gioco di parole in rima: «trino» si riferisce alla Santissima Trinità del dio cristiano, mentre la parola «quattrino» ('quatrino' nel dialetto romano) denota 'il denaro'. Nel romanzo il proverbio è riportato per affermare che nell'era del consumismo globale la moneta più che mai costituisce la forza principale che determina chi detiene e chi subisce il potere. Il proverbio è posto ad introduzione del capitolo otto, che descrive come i soldi siano stati la rovina del protagonista.

A capo del capitolo finale troviamo l'ultima delle citazioni romane, un frammento dell'opera *La lozana andalusa* (1528, orig. sp. *Retrato de la Loçana andaluza*) di Francisco Delicado (c.1480 – c. 1535), che si riferisce al sacco di Roma:

Voi che verrete dopo questi castighi, contemplate questo ritratto di Roma, e che nessuno di voi abbia mai a ispirarne un altro! Considerate la sua fine, la vendetta del cielo e della terra, perché gli elementi della terra si ribellarono, la gente andò contro la gente, lo straniero divenne oppressore, e poi fu il terremoto, la fame, la pestilenza, l'inondazione (Pincio 2008, loc. 232).

Il testo è in relazione con l'epigrafe introduttiva, di cui si è parlato, poiché in entrambe si descrive la caduta di Roma e si prospetta il crollo definitivo della città; il posizionamento delle due epigrafi determina all'interno del romanzo una struttura circolare. L'ultima epigrafe invita il lettore a ricavare un insegnamento dall'esistenza fallimentare della città; si noti che, come Roma nel 1527 fu oppressa da un'altra nazione e tormentata da disastri, sia naturali che cagionati dall'uomo, ora la città eterna nuovamente, per sua responsabilità, cade in preda agli stranieri, ai cinesi, e al riscaldamento globale, scivolando in uno stato di desolata decadenza, tagliandosi «fuori dal mondo» (Pincio 2008, loc. 100).

In questo clima ideologico, nelle altre sezioni del paratesto vengono poste domande che riguardano le scelte etiche e l'essenza dell'anima. La prima delle domande appare in una citazione tratta dall'introduzione a *Na Han* (it. *Alle armi*, 1922) di Lu Xun (1881-1936), collocata come premessa al capitolo secondo, che introduce i dettagli della scena del «delitto efferato» attribuito al protagonista e disegna la realtà romana infestata dai cinesi:

Immagina una casa di ferro senza finestre, indistruttibile, al cui interno dormono molte persone condannate a morire in breve tempo per asfissia. Tu sai che la morte le coglierà nel sonno e non sarà dolorosa. Lanciando un grido abbastanza forte potresti svegliare chi ha il sonno più leggero. Ma credi di rendergli un buon servizio, visto che sono destinate a soffrire le pene di una morte senza scampo? (Pincio 2008, loc. 23)

Con l'espressione 'casa di ferro' Lu Xun intende il sistema oppressivo della Cina. Il quesito sembra contenere una risposta implicita: urlare per risvegliare il popolo è uno sforzo vano, dal momento che tutto è già perduto e nessun individuo è più salvabile. Nel contesto del romanzo pinciano la citazione suggerisce che non ha senso cercare di risvegliare l'umanità e far rivivere la gloria di città comunque condannate, come Roma, già dominata dai cinesi e soffocata dal capitalismo. La seconda domanda, apparentemente retorica, viene proposta nell'epigrafe al capitolo sette ed è tratta da *Quanji* (s.d., it. 'Opere complete') di Gong Zizhen (1792-1841): «Immagina un eroe nella sua tarda età. Se non abita il paese del tepore e della morbidezza, dove mai potrà rifugiarsi?» (Pincio 2008, loc. 163). La frase coglie l'invito a riflettere e giudicare se sia eticamente permessibile che anche un eroe, cioè una persona che dà prova di grande abnegazione e di spirito di sacrificio per la società o per l'ambiente, possa finalmente stancarsi e scegliere una vita confortevole sino alla fine dei suoi giorni, invece di un'esistenza impegnata. Ai quesiti già menzionati si associano le domande sull'anima: «L'anima cosa sò?» (frase tratta dal sonetto romanesco del 1834 di Giuseppe Gioachino Belli); «Cos'è una persona senza un'anima?» (frammento da *Zhongguo funü xiezhen*, 1934, di Lü He, it. 'Ritratti delle donne cinesi'). Tali questioni sembrano adombrare la convinzione del protagonista che l'anima dell'umanità sia «evaporata, svanita insieme a quel poco che c'era dentro» (Pincio 2008, loc. 52). L'ultima delle domande, riportata nell'epigrafe a capo del capitolo conclusivo: «Se i tuoi splendidi versi non fossero giunti alle mie orecchie, chi mai avrebbe consolato il mio cuore nel regno dei morti?» (Pincio 2008, loc. 232), tratta da *Jingshi tongyan* (1624, it. 'Le storie per avvertire il mondo') di Feng Menglong (1574-1646), viene posta come annotazione alla citazione sul sacco di Roma di cui si è già parlato. Tale citazione sembra suggerire che la civiltà romana, e per l'estensione quella occidentale, appartenga già al regno dei morti, non sarebbe quindi più recuperabile. Tuttavia l'effettivo significato degli 'splendidi versi che raggiungono le orecchie dei morti' non è facilmente decifrabile all'interno della narrativa pinciana. Potrebbe trattarsi delle illusioni create dalla società per mitigare il proprio auto-annullamento, di un tentativo finale di riscatto, una sorta di canto del cigno; oppure l'espressione potrebbe indicare i versi della letteratura, in grado di salvare il futuro dell'umanità confortando le generazioni ormai in declino, colpevoli di aver portato in eredità ai propri figli una realtà catastrofica.

Ognuna delle domande proposte dalle epigrafi sembra implicare una risposta unica, anche se controversa e caratterizzata da misantropia, perché permeata da una

mancanza di speranza nei confronti dell'umanità ormai degradata e dalla convinzione che il mondo sfugga ad ogni tentativo di 'riparazione'. L'ultimo paragrafo del romanzo presenta però una connotazione in qualche modo positiva, offrendo esplicitamente una morale:

Be', credo di avervi detto tutto. Manca solo la morale. Ogni storia deve averne una. Una buona morale per l'orrendo delitto di cui vi ho narrato potrebbe essere: leggete tante biografie. Una sola non è sufficiente. Guardate me che ho sprecato una caterva di tempo su quella di Marx. Avessi letto subito la vita privata del presidente Mao non mi troverei qui adesso. Per non inguaiarsi bisogna beccare la biografia giusta. Solo che non puoi mica sapere prima qual è, quella che fa al caso tuo. È per questo che bisogna leggerne tante (Pincio 2008, loc. 243).

L'autore invita a leggere quante più biografie possibili «per non inguaiarsi», quindi in fin dei conti provoca il lettore ad esplorare, nonostante tutto, delle possibili risposte, considerando le domande retoriche come quesiti effettivi. Occorre inoltre mettere in evidenza la citazione attribuita a Mao Zedong, «Il caos impera ovunque. La situazione è eccellente» (Pincio 2008, loc. 74), relativa ad un capitolo in cui si mette in risalto come i cinesi volsero il caos climatico a proprio vantaggio. Alla luce delle altre epigrafi, e considerata la confessione del protagonista nell'ultimo paragrafo – «Avessi letto subito la vita privata del presidente Mao non mi troverei qui adesso» (Pincio 2008, loc. 243) – Pincio sembra indurre il lettore a trarre saggezza dalla citazione di Mao riportata, suggerendogli che ogni caos, anche quello etico e morale, cova il germe di una nuova realtà, una possibilità «eccellente» di cambiare il corso della storia contemporanea. Quale forma avrà però questo nuovo mondo, quella del capitalismo vorace e oppressivo oppure quella di una realtà post-apocalittica catartica e trans-umana, dipende dai lettori e dalle loro azioni. Se si prendono in considerazione le ultime frasi del romanzo, l'ammonizione riportata nell'epigrafe dell'ultimo capitolo: «che nessuno di voi abbia mai a ispirarne un altro [ritratto di Roma]!», invece di una constatazione rassegnata, costituisce una perversa incitazione all'azione.

Infine, occorre evidenziare che la domanda retorica posta alla fine della metafora della casa di ferro: «Ma credi di rendergli un buon servizio, visto che sono destinate a soffrire le pene di una morte senza scampo?» (si ricorda che la citazione è tratta da *Na Han*, 1922, di Lu Xun), scaturisce dallo scetticismo nutrito originariamente dal suo autore sulla possibilità che i suoi scritti abbiano una funzione sociale. In realtà Qian

Xuantong, editore di «New Youth»<sup>78</sup> che chiese a Lu Xun di scrivere qualcosa per il suo giornale, ha risposto alla domanda, sostenendo che era davvero giusto provare a svegliare le persone della casa di ferro perché, se i dormienti fossero stati tratti fuori dalla loro condizione di passività, ci sarebbe stata ancora la speranza che la casa di ferro potesse un giorno essere distrutta. A seguito di questa conversazione, Lu Xun scrive il suo *Diario di un pazzo* (1918), una denuncia profondamente inquietante della civiltà cinese, incapace di diagnosticare il proprio stato di crisi; l'opera, di vasta influenza, ha costituito un caso letterario senza precedenti nella cultura cinese (Lovell 2009, loc. 24-25). Analogamente all'influenza positiva di Qian su Lu Xun, Pincio spera di influenzare il lettore, sopprimendo il suo scoraggiamento e la sua inerzia e mostrandogli che vale la pena cercare di cambiare proprio ciò che sembra impossibile da cambiare.

Nel secondo dei romanzi di Pincio analizzati, *Panorama* (2015), il titolo è il nome di un *social network* fittizio presente nella trama. L'intitolazione connota anche un altro significato, nascosto nel nome scelto dall'autore per il suo *social network*: quello di un panorama dell'*homo sapiens* odierno, «dell'umanità fatta paesaggio» (Pincio 2015, p. 148). Il romanzo vanta inoltre un sottotitolo, *Un prologo*, presente nel frontespizio, per segnalare che il libro in primo luogo costituisce una sorta di 'introduzione' ad un problema, e allo stesso tempo introduce alla lettura del carteggio digitale di Ottavio Tondi con Ligeia Tissot, i due protagonisti del romanzo. Questo sottotitolo, però, invita il lettore a interpretare il romanzo anche come un prologo alla realtà di «una delle diavolerie di adesso» (Pincio 2015, p. 186), cioè del social in sé; il testo costituisce quindi l'introduzione alle trappole poste da un mondo fatto solo di schermi e virtualità, privo di cultura libresca.

Ognuno dei capitoli di *Panorama* si apre con una citazione tratta da uno dei due *pseudobiblion* composti dal protagonista del romanzo, Ottavio Tondi: *Memorie delle cose lette prima di dire m'addormento* e *Quaderni del letto*. Il primo presenta uno

---

<sup>78</sup> «New Youth» era una rivista letteraria cinese fondata da Chen Duxiu e pubblicata tra il 1915 e il 1926. Gli autori della rivista parteciparono al New Culture Movement, promuovendo una nuova società costituita da individui liberi piuttosto che informata al tradizionale sistema confuciano; essi criticarono le idee tradizionali cinesi e promossero una nuova cultura basata su ideali progressisti, moderni e occidentali, quali la democrazia e la scienza. Il movimento nacque dalla disillusione nei confronti della cultura classica cinese, in seguito al fallimento della Repubblica di Cina nell'affrontare i problemi del paese. Tra le altre cose, il movimento promosse una serie di innovazioni: letteratura popolare, libertà individuale, liberazione delle donne, riesame dei testi confuciani e dei classici antichi utilizzando metodi testuali e critici moderni, promozione di valori democratici ed egualitari, infine orientamento al futuro piuttosto che al passato. Per maggiori informazioni si vedano: Jonathan SPENCE, *The Search for Modern China*, New York, Norton, 1990; Tze-ki HON, *The Chinese Path to Modernisation*, «International Journal for History, Culture and Modernity» 2 (3), pp. 211-228, 28 marzo 2014, doi:10.18352/hcm.470.

«scarno diario retrospettivo nel quale [il protagonista] appuntava i suoi ricordi di lettore» (Pincio 2015, p. 28); il secondo costituisce un'«opera ancor più minimale, null'altro che un elenco giornaliero degli oggetti che la Tissot abbandonava tra lenzuola e coperte» (Pincio 2015, p. 28). I due testi rappresentano due opposti: *Memorie delle cose lette prima di dire m'addormento* contiene sofisticate osservazioni colte durante la lettura di libri; *Quaderni del letto*, invece, è un prodotto della nuova era del *guardare*, dipendente dai *social network*, per cui fornisce osservazioni semplici e vuote, che non trasmettono nulla di significativo, ma fungono da un esempio tangibile delle ossessioni dell'uomo odierno per un mondo virtuale dominato dal desiderio di osservare gli altri. *Quaderni...* riflette «minuzie e sciocchezze degli [...] utenti. Riflessioni banali, a volte anche idiote, foto di animali domestici o di pietanze appena cucinate. Parole e immagini tanto intime quanto risibili. L'insignificanza suprema» (Pincio 2015, p. 148); il testo «strega» (per usare la parola scelta dal narratore) gli utenti con il suo universo inutile. Il paratesto di entrambi i romanzi di Pincio mette così in risalto l'inerzia dell'individuo odierno, preoccupato per cose insignificanti mentre il mondo, letteralmente (a causa dello riscaldamento globale) o figuratamente (a causa del numero crescente delle crisi nazionali e internazionali), è in fiamme.

Prendiamo ora in considerazione *Qualcosa, là fuori* (2016) di Bruno Arpaia. Il titolo del romanzo rimanda al libro omonimo di Enrico Bellone (pubblicato da Codice Edizioni), a cui l'autore deve gli accenni alle neuroscienze presenti nel suo romanzo; si tratta di un «omaggio postumo» a Bellone, come indica lo stesso Arpaia (2020, p. 220). Inoltre il titolo del romanzo è anche un riferimento intratestuale, relativo ad un preciso episodio narrativo, in cui un personaggio della narrazione arpaiana, consapevole che la percezione del mondo non è fissa ma costruita dai nostri neuroni, esprime la speranza che l'incubo del riscaldamento globale non esista davvero, ma sia una configurazione tremenda delle sensazioni. A quel punto il protagonista principale risponde: «Purtroppo, qualcosa là fuori esiste davvero» (Arpaia 2020, p. 46). Il testo della copertina cita le recensioni positive fornite da due famosi scrittori. La copertina ospita una frase di Luis Sepúlveda: «Un romanzo necessario, imprescindibile», il cui contenuto può sembrare banale, ma ciò che conta in questo caso è la figura di Sepúlveda e il notevole significato del suo patronato spirituale. Sepúlveda, scrittore e attivista politico ed ecologico cileno incarcerato durante il regime di Augusto Pinochet, «l'autentico protagonista della storia, non solo letteraria, del Novecento» (Eugenio 2020), sapeva «coniugare letteratura e impegno civile, vivendo e raccontando formidabili passioni, nella certezza che sarà

sempre e soltanto l'immaginazione a cambiare il mondo», come affermava la motivazione del Premio Letterario Alessandro Manzoni alla Carriera, ricevuto dallo scrittore nel 2015 (*Premio Letterario...*, 2020). Non è da tralasciare il fatto che nel 2002 Arpaia e Sepúlveda hanno pubblicato le loro conversazioni presso Guanda con un titolo evocativo: *Raccontare, resistere*. Sulla retrocopertina del romanzo di Arpaia si trova invece una recensione di Alberto Manguel, autore di narrativa e di saggistica (fra l'altro relativa alla letteratura fantastica) e cavaliere dell'ordine onorifico francese Ordre des Arts et des Lettres. Il testo di Manguel in modo esplicito sottolinea la valenza morale dell'opera di Arpaia: «Se la letteratura serve anche a insegnare qualcosa, il romanzo di Bruno Arpaia si può leggere come un lucido, spaventoso, intelligente avvertimento: abbiamo un'ultima possibilità di cambiare vita».

Riguardo alle epigrafi, Arpaia ne fornisce due a corredo del suo romanzo: un passo tratto da *Solar* (2010) di Ian McEwan, romanzo appartenente al nuovo sottogenere fantastico di *climate fiction*:

Ammirava la sua missione e leggeva fedelmente ogni articolo sui mutamenti climatici. Una volta tuttavia gli disse che prendere l'argomento con la serietà dovuta avrebbe significato non pensare ad altro ventiquattr'ore su ventiquattro. Il resto diventava irrilevante, al confronto. Perciò, come tutte le persone di sua conoscenza, anche lei non era in grado di prendere la cosa seriamente, non fino in fondo almeno. La vita quotidiana non lo permetteva (Arpaia 2016, p. 7).

e una citazione di Niels Bohr: «È difficile fare previsioni, soprattutto sul futuro» (Arpaia 2016, p. 7). Entrambe le citazioni hanno un tono ironico. La prima citazione è ironica di per sé, poiché è tratta da un romanzo satirico, mentre l'osservazione di Bohr assume tale connotazione alla luce della scrittura arpaiana. L'autore cita infatti una serie di ricerche scientifiche grazie alle quali l'umanità avrebbe potuto facilmente prevedere il futuro del pianeta dal punto di vista dei cambiamenti climatici e del ruolo in essi dell'*homo sapiens*. La citazione di McEwan aggiunge quindi la seguente implicazione: ciò che è difficile non è fare previsioni, ma compiere passi decisivi di fronte a previsioni disastrose. Inoltre, nella chiusura del libro, nell'appendice *Avvertenza*, Arpaia include tutte le fonti delle informazioni scientifiche sulle quali sono basati gli scenari presentati nel romanzo, in relazione al riscaldamento globale, l'innalzamento del livello dei mari e le neuroscienze, seguendo l'esempio del decano della scrittura fantastica impegnata, Valerio Evangelisti, che spesso fornisce la bibliografia finale dei riferimenti che sottendono alla stesura dei suoi testi.



Nel caso di *Sirene* (2007) di Laura Pugno il paratesto autoriale, privo di epigrafi e rimandi intertestuali, appare molto ridotto, ma il suo significato va ben al di là di quanto la semplicità del titolo potrebbe lasciar supporre. In primo luogo il titolo è una parola declinata al plurale, indicando in tal modo che a esser protagonista non è una sirena particolare, cioè mezzoalbina con cui si unisce il protagonista, o la loro figlia ibrida, ma tutta la specie delle sirene. Questo procedimento offre spunti interessanti per analizzare l'insolita prospettiva con cui la scrittura pugnesca affronta la figura mitica e letteraria della sirena, presentandola come la nuova specie senziente che prenderà il posto dell'*homo sapiens* sulla Terra. Inoltre, sul piano retorico, la parola *sirena* costituisce un caso di enantiosemia. *Sirena* significa infatti una creatura a cui la mitologia attribuisce la capacità di ammaliare i naviganti con il suo canto, così da farli naufragare e annegare, ma la parola denota anche un apparecchio usato come segnalatore sulle navi (GDLI, ad vocem); quindi il lemma significa sia un suono che attira gli uomini verso gli scogli (cioè verso la morte), sia un suono che dice loro di stare attenti alle rocce e proteggersi. La co-presenza di due significati contrari nella parola utilizzata nel titolo si unisce comunque in una linea interpretativa: le sirene implicano un avvertimento all'umanità (la seconda accezione del lemma) che, seppur leggibile, non ha alcun effetto, perché la specie *homo sapiens*, incapace di ravvedersi, si rifiuta di comprendere l'avvertimento come tale; in conseguenza l'umanità impazzisce con il canto della sirena e si schianta sui metaforici scogli (la prima accezione del lemma). Non è da tralasciare, nell'edizione del 2007, il commento di Tiziano Scarpa, un brano del quale viene anche riportato sulla quarta di copertina della seconda edizione, di dieci anni successiva: «Il passaggio di testimone a un'altra specie a cui affidare la gestione del mondo è una *via d'uscita* dall'umano, dalle impasse della sua civiltà, ma anche una sua realizzazione superiore, un superamento, un autoannullamento e una paradossale salvezza» (Pugno 2017, quarta di copertina).

### **3.3 Il peritesto come chiave di interpretazione e richiamo all'azione**

Nel peritesto si possono distinguere due aree d'influenza disgiunte: quella autoriale e quella editoriale. Alcuni elementi peritestuali, come il testo della quarta di copertina, appartengono esclusivamente all'editore e di solito rimangono al di fuori del controllo dell'autore. Dall'analisi fin qui condotta risulta però che, per quanto riguarda il piano verbale del peritesto delle opere fantastiche analizzate, si osserva una coerenza di intenti

e una stretta relazione fra le due aree. Il peritesto autoriale ha la funzione di segnalare che il romanzo si presenta come una scrittura impegnata, mentre il peritesto editoriale amplifica tale segnale e fa risaltare la presa di posizione dell'autore. Ciò è illustrato con evidenza dalla trasformazione del titolo poetico e allegorico proposto da Francesco Grasso in uno più schietto e inequivocabile, o nella descrizione dettagliata del progetto ecologico di corredo al romanzo sulla copertina de *I dannati di Malva*.

Il piano verbale del peritesto costituisce il primo elemento testuale con cui l'opera letteraria si presenta apertamente al lettore come un esempio di letteratura impegnata. Il peritesto è sia un segnale della presenza dell'impegno nel testo che indica la direzione dell'interpretazione, sia il primo veicolo dell'impegno autoriale, visto che mira a coinvolgere un potenziale lettore nella comunicazione su un tema importante per l'autore. Il peritesto utilizzato nelle opere analizzate contiene principalmente due «soglie» genettiane: la prima offerta al lettore prima della lettura e la seconda accessibile non appena la lettura è cominciata. La prima «soglia» di interpretazione è il titolo e il sottotitolo, insieme al testo presente sulla quarta di copertina, mentre le epigrafi, sia quelle poste all'inizio del corpo del testo sia quelle intratestuali, provenienti da una vasta gamma di fonti, costituiscono la seconda «soglia».

La funzione della prima soglia è suscitare l'interesse del lettore, sfidandolo a entrare nel testo del romanzo per scoprire e ricostruire il filo narrativo segnalato. Il titolo e il contenuto sulla quarta di copertina costituiscono la prima opportunità per l'opera di spezzare quell'attimo di sospensione in cui il lettore guarda il libro ed esita ad entrare nella realtà del romanzo. Nei titoli analizzati convivono l'intratestualità, il cosciente uso delle ambiguità linguistiche, i riferimenti a fenomeni politici e sociali della storia e della realtà contemporanea, come pure l'intertestualità, nel senso di rimandi ad altre opere artistiche impegnate, non solo letterarie. Il titolo, insieme al commento sulla quarta di copertina, invita il lettore a fronteggiare i problemi e le zone in ombra della contemporaneità, che costituiscono il centro della riflessione romanzesca.

Mentre l'obiettivo della prima soglia è creare un'introduzione all'ambiente e al clima del discorso impegnato, lo scopo della seconda soglia è collocare la narrativa in un contesto specifico. Basando la trama su ricerche scientifiche realmente esistenti e sottolineando questa circostanza nel paratesto, come nel caso di Antonio Scurati e Bruno Arpaia, l'autore mette in evidenza l'importanza dei problemi discussi e la plausibilità dei pericoli presentati, in modo che il lettore non ignori il libro,

considerandolo soltanto frutto dell'immaginazione e della preoccupazione personale dell'autore per il destino del mondo, ma lo consideri alla stessa stregua di un avvertimento e di un allarme dato dagli scienziati. Le citazioni dalle fonti scientifiche hanno lo scopo di mostrare che, sebbene l'intero romanzo sia naturalmente un'opera di finzione, il problema etico o sociale che costituisce il suo nucleo narrativo non è inventato. Le epigrafi provenienti dalle canzoni dei gruppi ribelli, inclusi quelli della sinistra estrema, utilizzati da Francesco Grasso e Licia Troisi, situano la scrittura all'interno di un discorso connesso ai movimenti di controcultura degli anni Sessanta, all'attività dei giovani politicamente impegnati dei primi anni Novanta, alle proteste studentesche della Pantera negli anni 1989-1990 e al movimento non-global. In tal modo si evidenzia la presenza nelle strade e il controllo da parte del popolo come strumenti adeguati di democrazia, invece dell'azione di governi che si rivelano spesso oppressivi e totalizzanti. Tutti i riferimenti intertestuali, presenti non solo nelle epigrafi ma anche nei titoli, collocano l'opera in un contesto globale, sia culturale che sociale, mostrando come molte opere, provenienti da vari ambiti artistici e da diversi paesi e periodi storici, tocchino una determinata questione sociale o politica, sottolineandone così la rilevanza. Inoltre, in *Panorama* (2015) e in *2038: La rivolta* (2000) viene utilizzato un espediente peculiare, che consiste nell'implementare citazioni tratte dagli *pseudobiblion*, per arricchire l'ambientazione con dettagli verosimili, che facciano da portavoce alle intenzioni degli autori, conferendo in tal modo maggior peso alle idee discusse nell'opera. Il lettore, ritenendo inizialmente che i libri citati siano veri, viene coinvolto dalla realtà del libro – il romanzo e la realtà quindi si compenetrano. Gli *pseudobiblion* sfumano così il confine tra la realtà della trama e quella del lettore, evidenziando come il romanzo costituisca una trasfigurazione del presente di chi legge, in quanto i problemi presentati nel libro sono uguali a quelli della sua realtà. Potrebbe sembrare paradossale che in testi fantastici l'autore voglia rendere credibile la narrazione costruendo uno *pseudobiblion*, utilizzando quindi un altro dispositivo narrativo finzionale. Si potrebbe inoltre ritenere erroneamente che gli *pseudobiblion* servano ad abolire la fantasticità della narrativa ed enfatizzare il fatto che la narrazione fantastica sia solo una maschera della realtà. Tuttavia, come è stato esposto nel capitolo due, il fantastico costituisce non una maschera, ma una modalità di realismo adattata alla realtà dell'epoca, in quanto fornisce una rappresentazione fedele della percezione mentale ed emotiva del mondo, piuttosto che sensoriale, come avviene nel realismo classico. Quando il lettore realizza, grazie al peritesto, che la violenza e le crisi

affrontate nel romanzo sono ispirate al mondo in cui vive, persone, ambienti e fenomeni di cui legge superano la soglia della pagina ed entrano nella sua vita. L'insieme del peritesto colloca così la realtà del romanzo nel mondo effettivo, suggerendo al lettore un percorso di presa di coscienza storica, ambientale, geopolitica e sociale. In questo senso gli elementi peritestuali analizzati restano soprattutto relazionali, cioè volti a stabilire la transazione con il lettore, accrescendo il valore illocutorio dell'opera e indirizzando il potenziale effetto perlocutorio nella direzione voluta dall'autore.

Infine, un caso particolare è costituito dal paratesto di *Cinacittà*, composto da constatazioni moralmente discutibili e da domande ciniche e falsamente retoriche, appare il più coinvolgente e mentalmente impegnativo, rispetto al resto dei romanzi analizzati. Elaborando un paratesto enigmatico, il cui significato non può essere colto a prima vista, sfruttando l'accostamento di citazioni apparentemente incongrue che comunque disegnano nel loro insieme un quadro inquietante, Pincio sfida i lettori a ricostruire il grande affresco del suo messaggio e li chiama ad affrontare i lati oscuri del mondo contemporaneo. Considerando le relazioni ipertestuali fra il cinema e il romanzo pinciano, si può paragonare la funzione svolta dalle citazioni, spesso suggestiva, a quella della colonna sonora in un film. Le epigrafi servono a creare un'atmosfera, uno sfondo per quanto seguirà nel corso del capitolo. Possono quindi essere concepite «come chiavi di interpretazione, ma sempre prendendole come indizi e non come prove, perché indicano una direzione e non una meta» (Pincio, comunicazione personale del 27 novembre 2022). In questo senso possono essere intese anche come «una sorta di vaga anticipazione, una specie di trailer sentimentale e/o emotivo» (la metafora cinematografica è stata proposta dallo stesso Pincio nella comunicazione personale citata del 27 novembre 2022). Il senso scaturito dal paratesto è quindi duplice: da una parte mira a segnalare la dimensione impegnata del romanzo, relativa alla crisi climatica ed economico-culturale, dall'altra incita il lettore a compiere un percorso psicologico personale di riflessione sulla condizione morale dell'Occidente, tema cruciale sotteso alla trama.

## CAPITOLO 4 – LA DIMENSIONE LOCUTORIA

### La sfiducia nel futuro: la rivisitazione dell'apocalissi e della distopia nel romanzo fantastico impegnato

#### 4.1 La transizione dai passatisti ai futuristi

Sulla base dell'elenco dei vincitori dei premi letterari (Premio Strega incluso) e delle classifiche dei testi italiani di maggior successo, Riccardo Manzotti rileva che la letteratura italiana nel suo complesso non considera, se non in casi rarissimi, scenari futuri. Manzotti sottolinea che «l'immaginario italiano è prigioniero del passato remoto, prossimo, storico, individuale o esistenziale» (Manzotti 2017). In Italia di fatto è molto diffusa la convinzione, formulata tra gli altri da Giorgio Agamben ed Ennio Flaiano, secondo la quale l'unica chiave che permette di comprendere la realtà è il passato, «mentre uno sguardo rivolto unicamente al futuro ci espropria, col nostro passato, anche del presente» (Agamben 2017). L'idea del passato come unico scenario accettabile per un'opera narrativa non è una caratteristica della letteratura italiana recente. Manzotti individua le cause di questo *zeitgeist* passatista, tra l'altro, nell'educazione scolastica influenzata dallo storicismo crociano, nella tradizione vasariana, nel fallimento storico e nel conservatorismo sociale. D'altra parte, storicamente l'Italia è stata vittima di scenari futuri improbabili, sbagliati e imposti politicamente da imbonitori demagogici, per cui il futurismo è stato associato nell'Italia al fascismo (Manzotti 2017). Come nota lo studioso, a grande maggioranza i creativi, nei diversi settori di produzione dell'immaginario, attingono alla storia italiana, quale «risorgimento, guerre mondiali, ricostruzione, boom economico, anni di piombo», senza passare però «il Rubicone del momento presente» (Manzotti 2017).

La scarsità di scenari futuri nella letteratura non è un fenomeno innocente. La scrittura che esplora il presente in relazione ai futuri possibili costituisce un elemento inseparabile e necessario per lo sviluppo del pensiero umano e per la maturazione di un paese. Immaginare il futuro è un coraggioso atto rivoluzionario perché mette in discussione gli equilibri del presente e del passato, contesta l'autorità dei padri e verifica la legittimità dello *status quo* (Manzotti 2017). La creazione letteraria di visioni del futuro ha quindi conseguenze importanti per la società. L'ambientazione futurista

della narrativa permette di mostrare le possibilità del reale e di conferire ai cittadini dei poteri per gestire ciò che sarà, affinché il loro paese, popolo, gruppo sociale oppure ambiente naturale circostante non diventi una vittima passiva degli eventi:

La povertà del nostro immaginario, coltivata in nome di una presunta disonestà del futuro, è così grande da diventare una gigantesca macchia cieca. Non sorprendentemente, il futuro arriva da questo lato e così diventa sempre emergenza alla quale si reagisce con soluzioni vecchie. Per essere protagonisti del futuro bisogna esserne i creatori. Futuro e immaginazione sono due lati della stessa medaglia. [...] Chi non immagina il proprio futuro, subisce quello creato dagli altri (Manzotti 2017).

Quei casi rarissimi, menzionati da Manzotti, che passano «il Rubicone del momento presente», rientrano nel filone della letteratura fantastica impegnata, prima di tutto fantascientifica. Gli autori come Valerio Evangelisti e Tommaso Pincio, tra gli altri citati da Manzotti, colmano nella produzione letteraria italiana l'assenza cospicua di formulazioni di scenari futuri, segnando una transizione epocale dalla letteratura passatista a quella rivolta verso il futuro. Manzotti cita al riguardo l'opinione di Alessandro Baricco, che focalizza il pensiero utopico come strumento di primaria importanza per scrivere sul futuro e cambiare il mondo reale. Nell'utopia Baricco scorge una «camera iperbarica, isolata dalla realtà, dove è possibile sintetizzare sostanze chimiche altrimenti impossibili [...] [,] un grembo protetto dove i semi del futuro, ancora fragili e incerti, possono germogliare per poi propagarsi» (Baricco in: Manzotti 2017). In ogni caso, il cronotopo principale evocato dagli scrittori preoccupati per il futuro della società e del pianeta, pur essendo utilizzato per gli stessi scopi descritti da Baricco, non è l'ambientazione utopica ma, insieme alla cornice apocalittica, il suo contrario – la distopia; tale assunto è al centro del presente capitolo. Anche se gli autori contemporanei della letteratura fantastica hanno il coraggio di immaginare il futuro, nella loro scrittura riecheggia sempre un senso di sfiducia al riguardo, espresso non più attraverso il ripiegamento su un passato immutabile, ma proprio tramite prospettive distopizzanti.

#### **4.2 Il ritorno all'apocalisse e la rivisitazione del genere distopico**

Come osserva Alessandro Alfieri, «[o]ggi, l'apocalisse deve essere ripensata nel profondo in rapporto all'immaginario distopico, perché catastrofe e distopia sono i nuclei narrativi privilegiati attraverso i quali emergono le rinnovate esigenze culturali»

(Alfieri 2019, p. 174). Infatti, il tasso crescente di opere distopiche nella letteratura fantastica contemporanea può essere «interpretato come un barometro capace di misurare la nostra percezione di catastrofe imminente» (Camplani). L'attrazione per il tema della distruzione globale è stata potenziata e rilanciata in tempi recenti a causa di crisi regionali e nazionali e di minacce all'esistenza umana a livello internazionale e anche mondiale: disastrosi cambiamenti climatici, riscaldamento globale, crisi economiche e geopolitiche, collasso dei sistemi ecologici, estinzione accelerata delle specie, degenerazione di atteggiamenti populistici, crisi della democrazia rappresentativa e recentissimamente, angosce create dal Covid (Belpoliti 2021).

Negli anni Sessanta, al mondo deformato dalla guerra e posto di fronte alla minaccia di un'apocalisse nucleare, provocata dall'*homo sapiens*, Frank Kermode propone una visione secondo cui 'la fine', la fase terminale di un processo o di un evento, costituisce una forma di creazione di senso<sup>79</sup>. Lo studioso ritiene che la struttura stessa di un racconto di narrativa, con la sua struttura armonica ed equilibrata, composta da inizi, parti centrali e conclusioni, abbia costituito a lungo il mezzo tramite il quale gli esseri umani innestavano l'ordine nel caos del mondo. Il senso di una fine e di una crisi imminente è inscritto nel modo in cui l'umanità comprende se stessa. Kermode osserva inoltre che dalla seconda metà del Novecento si inizia a vedere l'apocalisse non più come imminente ed inevitabile, ma come immanente, quindi inerente all'esistenza umana. Il pensiero escatologico si inserisce nell'attuale comprensione del mondo così com'è espressa nell'arte (Garber 2019). La narrazione dell'apocalisse ha sempre rappresentato nell'orizzonte culturale un principio organizzativo da imporre a una realtà travolgente e disordinata: «la fine [del mondo] è portatrice di senso e diventa nucleo di produzione culturale: l'apocalisse è sempre, per etimologia, una rivelazione» (Quarta 2021, p. 77). Finora, la scrittura apocalittica offriva principalmente la speranza di un nuovo mondo in cui il bene e il male potessero essere chiaramente delineati e affrontati. Tuttavia, tutte le funzioni e le soluzioni tradizionali del mito apocalittico sono state messe in discussione quando il genere si è scontrato con le crisi degli ultimi decenni.

Osservando la fioritura della letteratura apocalittica e il rilancio dell'interesse per le visioni di distruzione globale a partire dal Novecento, l'antropologo e filosofo Ernesto de Martino definisce un «apocalittico stato della mente» (De Martino 1977, p.

---

<sup>79</sup> Nel 1965 Kermode tiene una serie di conferenze al Bryn Mawr College, intitolata *The Long Perspectives*, in cui analizza come la letteratura, dall'antichità alla metà del XX secolo, abbia moltiplicato gli sforzi nell'organizzare il tempo stesso. Nel 1967 Kermode inserisce le versioni scritte dei suddetti incontri nel libro *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, che destò scalpore all'epoca.

494) come caratteristica comune alla maggior parte degli intellettuali dell'epoca. Attraverso l'analisi meticolosa e interdisciplinare di numerosi documenti filosofici, letterari, psicologici e antropologici, de Martino propone nel 1977 la suddivisione dell'apocalissi in tre tipi: apocalissi con *escaton*, apocalissi senza *escaton* e apocalissi psicopatologiche<sup>80</sup>.

Le prime due forme, con *escaton* e senza *escaton*, rientrano nell'ambito dell'apocalisse culturale, poiché «investono l'immaginario collettivo di una comunità che si confronta al tema della fine» (Quarta 2021, p. 78) – sia che si tratti della fine di tutta la civiltà umana o di un tempo nella storia dell'umanità. Tra l'apocalissi con *escaton* e quella che ne è priva «lo iato è prodotto principalmente dalla possibilità di una salvezza, cioè di reintegrare l'esserci in un orizzonte di senso all'interno del quale il negativo possa essere gestito, allontanato, momentaneamente soppresso» (Quarta 2021, p. 78). L'apocalissi psicopatologica occupa un posto singolare accanto a quelle già citate, poiché si concentra fundamentalmente su una catastrofe e cancella «ogni dimensione di intersoggettività del valore e qualsiasi possibilità di condivisione pubblica dell'esperienza» (Quarta 2021, p. 77). La particolare denominazione deriva dal fatto che, secondo de Martino, l'approccio contemporaneo alla minaccia della fine del mondo manifesta certe affinità con una crisi psicopatologica (Nigro 2016, p. 125). In questa visione dell'apocalissi, la realtà fatiscente «si trasforma in qualcosa di oscuro e privato» (Quarta 2021, p. 78). Inoltre, l'antropologo considera l'apocalisse psicopatologica simile a quella senza *escaton*, «poiché, pur nella sostanziale differenza di rapporto pubblico o privato con il valore, il significante e l'operabilità, esse tuttavia non contemplan né palingenesi né riscatto. Sono entrambe in rapporto intimo con la catastrofe» (Quarta 2021, p. 78). Entrambe non hanno una potenzialità costruttiva e si presentano come totalmente prive di speranza, non seguite dalla creazione/rivelazione di un nuovo mondo (Nigro 2016, p. 93).

Elizabeth K. Rosen in *Apocalyptic Transformation: Apocalypse and the Postmodern Imagination* (2008) esplora ulteriormente l'evoluzione della letteratura apocalittica e analizza come essa sia cambiata: la narrativa della fine dei tempi (o di un tempo) manca infatti della caratteristica vitale del mito o che lo modifica per significare qualcosa di completamente diverso rispetto al modello biblico (Rosen 2008, p. xiv).

---

<sup>80</sup> Si vedano: Ernesto DE MARTINO, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, in: «Nuovi Argomenti», 69-71, 1964, pp. 105-141; Ernesto DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Einaudi, Torino, 1977.



Rosen divide quindi il genere apocalittico in due sottogeneri: tradizionale e neo-apocalittico, di nuova formazione. Secondo la tradizione, *apocalisse* è un termine dal doppio significato: quello metonimico (e più usato) della ‘fine del mondo’, ma principalmente quello letterale della ‘rivelazione del mondo nuovo’. Le narrazioni neo-apocalittiche invece non prevedono, secondo Rosen, una rivelazione, costituendo quindi un nuovo tipo di apocalissi, privo di speranza e consolazione, che non offre un principio organizzativo al mondo sprofondato nel caos. Come si può osservare, quindi, il concetto roseniano di narrativa neo-apocalittica coincide con quello demartiniano di apocalisse psicopatologica e senza *escaton*.

Questa forma modificata di paradigma apocalittico conserva alcuni degli elementi della concettualizzazione apocalittica tradizionale, ma tralascia la componente utopica dell’avvento di un mondo purificato e rinnovato. La narrativa apocalittica, un tempo fondata sulla speranza per il futuro, è diventata ormai un riflesso di paure e disillusioni relative al presente (Rosen 2008, p. xiv). Le narrazioni neo-apocalittiche non offrono un’alternativa positiva, o la presentano come difficile da raggiungere; il messaggio tradizionale della scrittura apocalittica, consolatorio o comunque positivo, viene ampiamente superato dall’enfasi sulla distruzione. In questo senso, la letteratura neo-apocalittica è una letteratura del pessimismo – agisce in gran parte come ammonimento, prevedendo e rappresentando potenziali mezzi di estinzione e predicando le cupe probabilità di tali conclusioni drammatiche. Se la scrittura neo-apocalittica presenta una qualche forma di giudizio, è di tipo negativo, presupponendo che nessuno meriti di essere salvato e che tutti dovrebbero essere puniti. La tradizionale conclusione ottimistica e l’intento di ispirare fiducia nell’umanità scompaiono nel filone neo-apocalittico. In effetti tutta la letteratura apocalittica è pessimista, poiché presume che l’umanità non sia capace di riabilitarsi, ma la narrativa tradizionale, come il libro canonico di questo genere attribuito a San Giovanni, distingue comunque con chiarezza tra coloro che meritano una punizione e coloro che invece meritano di essere salvati. La variante neo-apocalittica presuppone invece che tutta l’umanità sia al di là del rinnovamento; dato che la degenerazione è completa, anche la fine deve essere totale e definitiva. Non c’è niente per l’umanità al di là di questa fine, proprio perché non c’è niente nel genere umano che valga la pena di essere salvato (Rosen 2008, p. xv).

Come cesura che segna l’inizio della produzione e diffusione di questo nuovo sottogenere apocalittico, Rosen indica l’11 settembre 2001, data dell’attacco alle Twin Towers di New York. Occorre sottolineare che la stessa indicazione cronologica viene

proposta da Raffaele Donnarumma per datare il fenomeno letterario del «ritorno alla realtà» e alla produzione letteraria impegnata (Donnarumma et al., 2008; Donnarumma 2014). Ciò che è accaduto l'11 settembre 2001 avrebbe dunque segnato una cesura nell'orizzonte storico, culturale e sociale dell'umanità; si consideri però che gli attacchi alle Twin Towers, la violazione della bolla di sicurezza occidentale e il conseguente risveglio della consapevolezza dell'Occidente di una sua costituzionale fragilità<sup>81</sup>, più che inaugurare una nuova tendenza letteraria sono stati il culmine di ciò che a livello culturale si respirava nel mondo già da qualche decennio (Lagioia in: Donnarumma e Policastro 2008, p. 15). Specificamente, Joseph Dewey e W. Warren Wagar collegano l'ascesa del filone pessimistico nella narrativa apocalittica alla prima esplosione nucleare, mentre Frances Carey osserva la connessione con un senso generale di pessimismo e di alienazione provocati dal modernismo (Rosen 2008, p. xxxi).

Roberto Dainotto amplia la distinzione di Rosen prendendo in considerazione il dato della sopravvivenza dell'elemento umano, e propone una distinzione tra il filone transumano e quello postumano della narrativa apocalittica. Nel filone transumano gli esseri con patrimonio genetico umano (che siano propriamente umani o discendenti dell'*homo sapiens*) continueranno la storia. Solitamente le opere di questo filone offrono ai lettori narrazioni che presentano una finalità catartica, quindi una visione del futuro in cui un'umanità rinnovata, più responsabile e più intelligente, risorge dalle ceneri di una catastrofe nucleare o ecologica per riparare i torti del passato; tali testi rientrano quindi nella scrittura apocalittica tradizionale. Il filone postumano, invece, che si è affacciato recentemente sulla scena letteraria, presenta una realtà in cui dopo l'evento apocalittico scompare ogni traccia dell'umanità, sia per un'autodistruzione – intenzionale o meno –, oppure come risultato della presunta ira degli dei o della natura (Dainotto 2022 [2021], pp. 28-29).

Alcuni studiosi notano inoltre come la narrazione apocalittica del terzo millennio spesso tenda a esprimere il reale desiderio di un'apocalisse. Tale osservazione ricorda quella proposta nel 1931 da D.H. Lawrence, in *Apocalypse and the Writings on Revelation*, secondo la quale l'uomo moderno ha molta più paura che l'apocalisse non si verifichi rispetto all'angoscia per il suo avvento (Rosen 2008, p. 145)<sup>82</sup>. Secondo

---

<sup>81</sup> Per capire come l'Occidente «nella forma terminale che conosciamo, abbia creato una bolla autoimmune che ha escluso il resto del pianeta» Antonio Scurati rimanda alla lettura delle opere filosofiche di Hans Blumenberg e Peter Sloterdijk (Scurati in: Gnoli 2011).

<sup>82</sup> Si veda: D.H. LAWRENCE, *Apocalypse and the Writings on Revelation*. Edited with an introduction and notes by Mara Kalnins, London, Penguin Books, 1995.

Matthias Nilges attualmente la gente teme il presente, ciò che le sta accadendo intorno, piuttosto che ciò che verrà:

[L]a distruzione funziona innanzitutto culturalmente come una soluzione ai problemi posti da un presente complesso e carico di ansia. [...] [L]e rappresentazioni contemporanee sono belle perché la distruzione è infatti un antidoto a un mondo che produce le paure dalle quali cerchiamo di fuggire (Nilges 2010, p. 24, trad. di Alessandro Alfieri).

La narrativa apocalittica non è quindi un'espressione di terrori, ma di un desiderio di soluzione definitiva a un tempo di paura e sofferenza. Per parlare del futuro «si deve avere il coraggio di accettare di distruggere il passato e questo passato, troppo spesso, coincide con noi stessi» (Manzotti 2017). Le ragioni dietro quest'attrazione perversa per la distruzione o il suicidio dell'umanità sono da ricercarsi nel fenomeno che Marco Belpoliti descrive come «la fine che non finisce di finire» (Belpoliti 2021)<sup>83</sup>. L'apocalisse nella quale viviamo continua a «gonfiarsi» e aggravarsi sempre di più senza mai esplodere e realizzarsi definitivamente (Alfieri 2019, p. 176). Le crisi «“si realizzano continuamente” in maniera fluida, progressiva, in un “lungo piagnisteo”» (Alfieri 2019, p. 176), aggravandosi sempre senza mai concludersi. Proprio a causa di questa attesa perversa e snervante della realizzazione finale, i lettori sono oggi affascinati dalle immagini di una catastrofe chiara e definita e dalle distopie post-apocalittiche «perché [queste forme letterarie] esaudiscono un desiderio assurdo e osceno del nostro inconscio» (Alfieri 2019, p. 176) di vedere l'ordine presente disintegrarsi.

Un tale approccio all'apocalisse presuppone che tutta la struttura del vecchio mondo sia infetta e solo un cataclisma assoluto e purificatore possa rendere possibile una realtà completamente nuova e perfetta<sup>84</sup>. Queste rappresentazioni della fine sottolineano come nessuna riforma sociale possa curare le malattie di un mondo sul punto di finire, così pervaso di marciume morale e caos tecnologico, politico ed economico da doversi estinguere perché, in un certo senso, e questo è il punto cruciale, è già finito. Tale miscela di disgusto, fervore morale e cinismo permette di spiegare il piacere che molti lettori trovano nelle raffigurazioni della distruzione del loro mondo (Berger 1999, p. 7).

---

<sup>83</sup> «[C]ome ha notato più di un autore, nella nostra epoca l'apocalisse ha la caratteristica di qualcosa che non “finisce di finire”» (Belpoliti 2021).

<sup>84</sup> Un precursore inaspettato di quest'approccio è Giacomo Leopardi, con *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* (1824).

Oggi l'apocalisse deve essere ripensata in rapporto alle rinnovate esigenze culturali collegate strettamente ai nuovi fenomeni sociali, politici e ecologici. Può essere utile osservare che, nonostante la proliferazione di opere distopiche aderenti ai nuovi schemi della scrittura apocalittica, le opere tradizionali, impregnate di speranza e ottimismo, per quanto oscurate dalla narrazione neo-apocalittica, continuano ad apparire su una scena letteraria attraversata da sensazioni prevalenti di disperazione e irreparabilità (Rosen 2008, p. xvi).

I problemi da affrontare nel XXI secolo più che mai attingono a tutta la specie umana e a tutto il pianeta, e, senza precedenti, allo spazio extra-atmosferico. In effetti il terzo millennio è segnato dal travolgente e onnipresente spettro della morte e del degrado. L'umanità sta morendo sia figuratamente, vista la degradazione culturale e civile, sia letteralmente a causa della morte degli ecosistemi. Per la prima volta nella storia si stanno verificando contemporaneamente molteplici crisi, tutte da affrontare immediatamente. Scoppiano sempre di più pandemie e conflitti militari e di conseguenza si intensificano migrazioni politiche e economiche. Inoltre, sempre più visibili e gravi diventano gli effetti delle emergenze ecologiche e del riscaldamento globale. Il XXI secolo, nonostante tanti accordi e moratorie internazionali, continua ad assistere all'allevamento non etico e alla caccia crudele degli animali, anche quelli che ora sappiamo che sono senzienti e intelligenti. Nell'Occidente in tanti paesi emergono varie organizzazioni dell'estrema destra, fra cui neonazisti, neofascisti, suprematisti bianchi, milizie antigovernative, sciovinisti e misogini. Oltre all'aumento della violenza nelle società, si assiste alla crescita della rappresentanza dei partiti dell'estrema destra in molti governi locali e parlamenti europei. Anche nei paesi che vantano una lunga storia delle libertà civili, emergono autorità conservatrici che cercano di frenare i diritti alla libertà di parola e di impedire agli studenti di avere un'istruzione completa, che tentano di censurare libri considerati sovversivi (sebbene appartengano a un canone consolidato della letteratura mondiale) e di ridurre i diritti delle donne e delle minoranze sessuali, religiose ed etniche. All'interno di questo quadro le città singole crollano economicamente, essendo dipendenti dai prestiti presi dagli altri paesi.

Comunque, la catastrofe principale che funge da catalizzatore per le questioni sopra esposte è la catastrofe climatica che dà origine agli scontri di potere, alle lotte per le risorse e alle migrazioni climatiche che portano a tensioni sociali e tensioni economiche nei paesi ospitanti. Le risorse ambientali sono limitate e in diverse parti del mondo iniziano a scarseggiare. Ciò sta generando conflitti tra gruppi sociali, sistemi di

potere locale e intere nazioni. Una gestione sostenibile delle risorse è allora necessaria non solo per conservare gli ecosistemi, ma anche per garantire la sicurezza delle persone. Inoltre dagli anni Settanta, grazie all'attività della NASA, sappiamo che il crescente volume di detriti spaziali che si trovano in orbita bassa intorno alla Terra può diventare un giorno così elevato che gli oggetti in orbita verranno in collisione, creando una reazione a catena con incremento esponenziale del volume dei detriti stessi e quindi del rischio di ulteriori impatti, il che renderà impossibile l'uso dei satelliti artificiali e perfino la fuga dalla Terra, nel caso in cui quest'ultima diventi inabitabile a causa dell'attività umana; il pianeta moribondo porterà il suo oppressore con sé.

A questo quadro si aggiungono le minacce recenti causate dall'uso eccessivo dell'intelligenza artificiale nei più diversi ambiti della scienza, della tecnologia e della cultura, tra le quali si possono elencare la fuga dei dati, la perdita di posti di lavoro, la realizzazione (abbastanza facile ed economica da essere disponibile per chiunque) di video fasulli indistinguibili da quelli veri, l'insostenibilità di server e hardware dell'AI, i sistemi di sorveglianza di riconoscimento facciale e l'automazione della guerra. Tutte queste crisi compongono un intricato quadro generale, in cui ogni tema è strettamente connesso a un altro. I rapporti umani si incrociano con il mondo naturale e la salute dell'ambiente, e la crescita economica e le dinamiche produttive riversano i loro effetti nella qualità del benessere sociale<sup>85</sup>.

Valerio Evangelisti sostiene che la letteratura non-mimetica, particolarmente i suoi generi emersi più recentemente, abbia nel suo DNA proprio quei temi massimalisti esposti sopra (Evangelisti 2001, p. 121). In un tempo dominato dall'incertezza e da un rassegnato pessimismo, gli scrittori usano l'apocalisse come «una delle grandi risorse simboliche per capire quello che ci sta succedendo», convinti che «pensare sulle cose ultime ci spinge all'ardire di ripensare anche le cose prime» (Scurati in: Gnoli 2011)<sup>86</sup>. A prescindere dal filone utilizzato dall'autore, le rappresentazioni contemporanee

---

<sup>85</sup> Si vedano le posizioni pubblicate dalle Edizioni Ambiente (Milano): Jørgen RANDERS, Johan ROCKSTRÖM, Sandrine DIXSON-DECLÈVE, Owen GAFFNEY, Jayati GHOSH e Per Espen STOKNES (a cura di), *Una Terra per tutti. Il più autorevole progetto internazionale per il nostro futuro* (2022); Gianni SILVESTRINI e G.B. ZORZOLI, *Le trappole del clima. E come evitarle* (2020); Michael T. KLARE, Marinella CORREGGIA e Giuseppe DE MARZO, *Potenze emergenti. Come l'energia ridisegna gli equilibri politici mondiali. Conflitti ambientali. Biodiversità e democrazia della Terra* (2011); PEACEREPORTER, a cura di Maso NOTARIANNI, *Guerra alla Terra. I conflitti nel mondo per la conquista delle risorse*, (2009); George MONBIOT, *Apocalisse quotidiana. Sei argomenti per una giustizia globale* (2009).

<sup>86</sup> Tra i primi ad osservare 'l'apocalittico stato della mente' tra gli scrittori italiani del fantastico era, come già esposto nel capitolo due, Sergio Solmi che osservava come il fantastico esprima la mancanza di consenso dello scrittore alla realtà circostante, specificatamente ai disastri di origine antropica. «Perciò le nuove utopie della *science-fiction* ci presentano di rado le città perfette degli utopisti classici» (Solmi 1971, p. 97), appartenendo quasi sempre al genere dell'anti-utopia (Solmi 1971, p. 92).

dell'apocalisse e del periodo post-apocalisse rivestono diverse funzioni, di tipo psicologico e politico ma, come osserva James Berger, nella maggior parte dei casi prospettano una critica totale dell'ordine sociale esistente (Berger 1999, p. 7). La rivisitazione dell'apocalisse nella narrativa offre un'occasione per «tornare alle origini» e per rivelare ciò che lo scrittore considera veramente di valore (Berger 1999, p. 8).

#### **4.3 Documentare l'apocalisse: *reportage* dai fronti della fine del mondo**

*2038: La rivolta* (2000) di Francesco Grasso presenta la Napoli di un futuro prossimo come arena di una catastrofe politico-civile derivata dall'abuso di potere da parte di un governo che mira al dominio assoluto, diventando una pura forza, che fa di chi la subisce un servo a tutti gli effetti. Inoltre, la trama del romanzo riflette la difficoltà odierna di trovare chi regga le leve del potere. L'onnisciente narratore extra- ed eterodiegetico<sup>87</sup> mette in risalto come il sistema di potere si sia espanso a livello dell'intero continente e il controllo sulle vite individuali in città e paesi diversi sia passato a centrali di dominio anonime e distanti. Nella visione di Napoli creata in *2038: La rivolta*, in questioni di ordine pubblico, quali le manifestazioni del popolo, interviene non la polizia locale, ma le forze della Sezione Speciale Interni delle Forze Armate Europee, che rispondono direttamente davanti alla Commissione Europea. Inoltre, il possesso del pacchetto di maggioranza della SSI permette all'EuroBank di usare la Sezione come suo esercito privato. Da notare anche un dettaglio: normalmente tutte le fonti potabili dei quartieri popolari rimangono all'asciutto, comunque durante le manifestazioni gli idranti, gestiti dall'acquedotto pubblico, sono aperti alla massima portata, a disposizione dei cannoni d'acqua, il che dimostra la sinergia degli sforzi locali e europei per disperdere un popolo malcontento. Inoltre, secondo il decreto sul terrorismo politico, la Sezione Speciale ha diritto di andare ancora oltre, potendo fermare per accertamenti qualunque cittadino sospetto, e interrogarlo a piacimento. Per integrare il quadro, consorzi di imprese europee rilevano gli impianti italiani con lo scorporo ratificato dalla Commissione di Bruxelles, mentre i sindacati locali non sono nemmeno consultati. Inoltre, al potere salgono i politici italiani, membri del parlamento europeo, che liquidano i «lavori atrocemente inutili» (Grasso 2000, p. 119), cioè tutti quelli che richiedono un'istruzione, e creano l'Assessorato ai Lavori Socialmente Utili

---

<sup>87</sup> Secondo la tipologia delle voci narranti di Gérard Genette. Si veda: Gérard GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], Torino, Einaudi, 1976, p. 296.

del Comune in cui pagano alla gente lo stipendio minimo per fare letteralmente nulla, rendendo l'istituzione «uno strumento di pacificazione temporanea dei conflitti sociali, una sorta di Valium, [...] un ripiego, [...] un farmaco a breve scadenza, utile a evitare lo scontro. [...] Finché non si troverà la soluzione vera» (Grasso 2000, pp. 117-118).

Come risulta dalle citazioni di *Rapporto 82*, un *pseudobiblion* scritto da uno dei protagonisti, Joseph B. Sarrese, 'la soluzione vera' viene infatti trovata: considerando «[i] liberi cittadini [...] il più grande ostacolo allo sviluppo di una nazione moderna» (Grasso 2000, p. 121), i vertici cercano di esercitare un controllo sociale assoluto tramite l'immissione di forme di obbedienza permanente nella società. Nel passato i governi generavano il consenso facendo leva sul condizionamento di quella parte di popolazione ancora in età evolutiva. Isolavano i figli dalle famiglie, li inquadravano e assegnavano loro modelli di comportamento ben definiti e rispondenti alle esigenze della classe dirigente. Comunque, visto che l'indottrinamento ideologico risulta oneroso e costoso, nel mondo creato in *2038: La rivolta* le autorità ricorrono a un indottrinamento più sostenibile, a livello bio-genetico. Su commissione della Nuova Ricerca Europea (presumibilmente un'organizzazione intergovernativa per la ricerca tecnologica applicata allo sviluppo produttivo) Joseph Sarrese, per conto della SSI, esegue una sperimentazione, nome in codice Progetto 82, che consiste nel mettere in circolazione l'exitrazina, enzima transgenico, battezzato dagli spacciatori il Sale Lucente, che manipola il nucleo di comportamenti innati codificati nella spirale del DNA umano, rimarcando gli elementi utili e eliminando alla radice «ogni ostacolo al formarsi di quell'obbedienza verso i capi e di quella disciplina che sono i valori essenziali alla nascita di una Grande Nazione» (Grasso 2000, p. 189). Poiché tale manipolazione risulta ereditaria, la SSI procura l'obbedienza delle generazioni a venire. Le classi inferiori, una volta condizionate al consenso, trasmettono i loro schemi mentali alla generazione successiva «in una spirale autoalimentante di indottrinamento che nessuna organizzazione di Figli della Lupa, di Giovani Comunisti o di Azionisti Cattolici è mai riuscita a raggiungere» (Grasso 2000, p. 191). La sostanza è lievemente tossica, ma tollerata dal sistema immunitario umano. Comunque, tra bambini nati da madri drogate si segnalano casi di mutazioni letali, oppure di mutazioni che dotano un individuo di capacità rigenerative superumane, a costo però di deformazioni fisiche e morte precoce, il che è il caso del protagonista, Masaniello. Inoltre, in pieno accordo con le linee strategiche della Nuova Ricerca Europea, la sperimentazione è finanziata inconsciamente dalle stesse vittime, in quanto all'exitrazina sono state attribuite

proprietà di dipendenza per farne comprare di più alla gente affetta. Insomma, ci sono circa ventimila cittadini sotto dosaggio controllato di exitrazina. Per la sperimentazione sono stati scelti soggetti dotati di «una collocazione geoeconomica ottimale» (Grasso 2000, p. 195), cioè, fra l'altro, disoccupati con scarsa coscienza civica. Poiché soddisfacevano tutti i requisiti richiesti nel progetto, le classi sotto-proletarie residenti nella metropoli partenopea sono state selezionate per controllare l'efficacia della sperimentazione, prima di lanciare il progetto su scala più ampia.

Il romanzo femminista e animalista di Laura Pugno, *Sirene* (2007), si occupa, a sua volta, dei fronti ecologico e pandemico dell'apocalisse odierna, come pure analizza le relazioni tra i sessi. Il narratore onnisciente<sup>88</sup> immagina un mondo in cui, in conseguenza ai mutamenti negli strati dell'atmosfera che proteggevano la Terra dalla radiazione solare, l'umanità è decimata dalla pandemia di un contagioso cancro alla pelle, il cosiddetto cancro nero. Le società hanno ancora i governi, ma il potere effettivo è esercitato dalla yakuza, i cui membri sono gli unici in grado di continuare una vita normale in una rete di città sottomarine denominata Underwater, a differenza del resto del mondo umano che muore sulla superficie, condannato «alla terraferma, al sole che ti mangia vivo» (Pugno 2017, p. 13). La pandemia ha costretto le masse a migrare in cerca di un luogo dove vivere una vita sicura senza contrarre la malattia, così i disperati che cercano di raggiungere la costa sicura di Underwater si accalcano nei territori esterni della città, concentrati dalle autorità in campi di quarantena. In quest'ambientazione le sirene, bellissime femmine di una specie appena scoperta, dal viso simile a quello di donna, sono tenute in vasche, selezionate e allevate per la carne. Gli esemplari più belli e più simili alle donne umane sono usati nei bordelli della mafia. Il destino del pianeta, della natura, delle sirene e anche delle donne, presentate come prive dei diritti civili, è completamente subordinato alla volontà degli uomini al potere. Il mondo è diviso in coloro che muoiono e coloro che si divertono. Inoltre, consapevole della fine imminente delle città sicure di Underwater a causa della pandemia, la yakuza tenta di ottenere mezzi di sopravvivenza per sé e approfittarne, vendendoli agli altri ricchi. In principio gli scienziati della yakuza cercano di riprodurre in laboratorio l'umore che rende l'epidermide delle sirene immune al cancro alla pelle, anche se le creature emergono in superficie, capaci di respirare fuori dall'acqua, ma senza risultati positivi. Non riuscendo a trarre vantaggio dalla pelle delle sirene, la yakuza ricorre a

---

<sup>88</sup> Anche qui il narratore assume le prerogative di una voce extradiegetica a livello narrativo ed eterodiegetica dal punto di vista del rapporto con la storia narrata (Genette 1976, p. 296).



sperimentazioni sui rappresentanti del semiestinto popolo africano dei boscimani che sembrano immuni al cancro nero e cerca di far letteralmente fortuna sulla loro pelle. In attesa che il derma dei boscimani venga riprodotto in laboratorio, come innesto rivoluzionario antirigetto, la yakuza non si trattiene dalla scuoiatura delle persone dotate della pelle miracolosa.

Con la visione dell'impossibilità di vivere sulla superficie della Terra, *Sirene* presenta i miseri tentativi di ritardare l'agonia della specie – i tentativi a tutti i costi, basati sulla violenza e sul sopruso diretti verso i membri della propria specie considerati inferiori e verso gli animali. Le tematiche eco-distopiche, post-apocalittiche e femministe presentate in *Sirene* si intrecciano così strettamente con la questione del cambiamento climatico che serve da sfondo. Il romanzo mostra come l'attraversare il punto critico del riscaldamento globale potrebbe influenzare la relazione tra devastazione ambientale e androcentrismo. L'oltrepassare la soglia del riscaldamento globale, che rende impossibile la vita finora conosciuta dall'umanità, viene così mostrato come l'innescò delle altre catastrofi presentate, sia dell'olocausto delle sirene, sia della pandemia del cancro nero, sia delle tensioni sociali tra le classi della società. Perciò, visti i tratti presentati sopra, *Sirene* può essere considerato uno dei precursori della *climate fiction*<sup>89</sup> italiana, un sottogenere della letteratura fantastica che si occupa dei cambiamenti climatici, particolarmente del riscaldamento globale e dell'effetto serra, allo scopo di sensibilizzare le masse e far crescere la *climate literacy*, cioè la comprensione della dimensione sociale, culturale e umana dei cambiamenti climatici. Oltre a *Sirene*, tra gli altri precursori della *climate fiction* italiana nel filone fantastico si distinguono Tommaso Pincio con *Cinacittà* (2008) e Antonio Scurati con *La seconda mezzanotte* (2011)<sup>90</sup>. Stabilendo chiaramente un legame tra la salute dell'ambiente e la salute delle società, gli ultimi due romanzi presentano una stretta affinità tematica: il punto critico del riscaldamento globale e le conseguenti tensioni migratorie e sociali: l'immigrazione massiccia di cinesi in Italia, la sorte tragica delle popolazioni italiane

---

<sup>89</sup> Il termine *climate fiction*, abbreviato a *cli-fi*, è stato coniato da Dan Bloom nel 2011, mentre quest'ultimo preparava una campagna di relazioni pubbliche e comunicati stampa per *Polar City Red* (2012) di Jim Laughter, romanzo ambientato ad Alaska in una città a cupola nel prossimo futuro del 2075. Il termine *cli-fi* è stato creato come uno strumento di PR necessario per la commercializzazione di libri il cui messaggio, data la gravità dei problemi trattati, doveva essere diffuso per esser ascoltato. Bloom intende «un nuovo genere come un campanello d'allarme, un bagliore di avvertimento, uno strumento di relazioni pubbliche» (Bloom in: Eller 2019, trad. mia).

<sup>90</sup> Nella categoria dei romanzi distopici che mostrano il mondo ambientalmente degradato che sta rapidamente sprofondando nel caos sociale, nella rivoluzione e nell'anarchia, si segnalano anche, tra gli altri, *Bambini bonsai* (2010) di Paolo Zanolli, *Anna* (2015) di Niccolò Ammaniti e *Le cose semplici* (2015) di Luca Doninelli.

autoctone e l'acquisizione letterale delle città italiane dal governo della Repubblica Popolare Cinese.

Il punto di partenza per le vicende narrate in *Cinacittà* è «un intero anno senza inverno» (Pincio 2008, loc. 1239), che si è trasformato infatti «nell'eterna canicola» (Pincio 2008, loc. 57). Il narratore extradiegetico ed omodiegetico-autodiegetico (visto che funge anche da protagonista principale) racconta come le temperature superino i quarantacinque gradi, l'asfalto si liquefaccia sulle strade, le foglie cadano in autunno ancora verdi e le macchine esplodano con improvvise fiammate. Ogni proprietario di una vettura è obbligato a sottoporla alla rottamazione. Per non pagare la tassa del procedimento, i cinesi nascondono le proprie auto in garage clandestini, smantellandole da soli, e ogni tanto succede che qualcuno muoia quando il motore esplode durante il rottamaggio illegale. Di giorno gli abitanti di Roma stanno rintanati a casa a dormire, «in vampiresca attesa del tramonto» (Pincio 2008, loc. 2692). Di notte si va in giro o al lavoro. Inoltre, a partire dall'anno senza inverno Roma è caratterizzata da un'economia da paese sottosviluppato. Il caldo e le sue conseguenze l'hanno tagliata fuori dal mondo. Roma si colloca «così lontana dal resto dell'Europa civile e produttiva che oppio, prostituzione e altri illeciti affari [possono] svolgersi tranquillamente alla luce del sole o, per meglio dire, della luna, visto che adesso si [vive] di notte» (Pincio 2008).

Anche nella realtà evocata in *La seconda mezzanotte* viene messa in risalto la mancanza della stagione del «freddo benedetto» (Scurati 2011, p. 21). In pieno inverno astronomico, a mezzogiorno, si registrano trenta gradi all'ombra. «Un'eterna, torrida, umida estate tropicale» (Scurati 2011, p. 22) è diventata l'unica stagione che l'umanità conosce. In quest'ambito l'onnisciente narratore extra- ed eterodiegetico presenta la Venezia futura del 2092, influenzata dalla catastrofe avvenuta vent'anni prima, la notte tra l'8 e il 9 novembre del 2072, quando l'onda distruttrice, denominata la Grande onda, è entrata nella laguna veneziana, allagando la città. Per evidenziare la causa dell'evento, cioè il riscaldamento globale, la voce narrante disegna una correlazione tra lo scioglimento dei ghiacciai e l'allagamento di Venezia: «Da qualche parte, su a nord, accompagnata dai rombi di laghi glaciali che si svuotavano nei fiumi artici, la calotta polare precipitava a mare. Più a sud, molto più a sud, un altro mare si era tuffato in laguna» (Scurati 2011, p. 12). Altre città condividono il destino di Venezia, scomparendo alluvionate in tutto il mondo, le eruzioni dei vulcani devastano la terra e annuvolano il cielo, e la ruggine UG99, portata dal vento, distrugge i raccolti di grano.

In entrambi i romanzi, dalla catastrofe climatica scaturisce una colonizzazione economica che si trasforma in quella politica e culturale. In *Cinacittà*, la popolazione autoctona di Roma, biologicamente incapace di continuare a vivere nella sua città natia, è stata costretta a migrare al Nord. All'improvviso «[i]l grande esodo – il vero grande esodo – era [...] in atto. Ogni giorno i treni venivano presi d'assalto, per usare un'espressione giornalistica. I romani se ne andavano e al loro posto spuntavano i cinesi» (Pincio 2008, loc. 1242). Oltre ai cinesi, nessun'altro viene più a Roma, a parte qualche commerciante del Nord che ordina agli imprenditori cinesi vagonate di vestiti a basso costo. Con l'emigrazione dei romani, i cinesi si sono impossessati sia delle proprietà italiane, quali l'Hotel Excelsior, sia del potere giudiziario e dei mezzi di informazione. Le usanze e le feste romane sono state sostituite da quelle cinesi, i luoghi di antico splendore sono stati relegati in una Chinatown commerciale e volgare. Via Veneto è affollata di biciclette e riscioè e ingombra di scatole di merci ammucciate sulla strada senza un ordine apparente. I chioschi di piazza Vittorio servono tutti la stessa zuppa coi ravioli ripieni di cartone macerato nella soda caustica. Al posto dei locali eleganti e simbolici, come *Il caffè della dolce vita*, sono stati collocati i magazzini di Pacific Trading. Gli edifici un tempo grandiosi sono ora in sfacelo avanzato. I loro muri sono scrostati, i vetri sporchi e ovunque sono presenti le scatole sparse. Inoltre, dall'arrivo dei cinesi, si trovano ovunque cavi elettrici, fibre ottiche e fili non identificati. Le cassette a cui sono collegati ronzano e talvolta li si vede scintillare di scariche elettriche. Nonostante ciò, in certe vie i cinesi ci stendono i panni ad asciugare oppure ci appendono le lanterne rosse e i drappi pieni di ideogrammi. Da notare anche che l'entrata delle autorità cinesi ha coinciso con l'inclusione di Roma nella zona di *globo*, una nuova valuta introdotta dalla Banca mondiale in una «truffa di scala planetaria» (Pincio 2008, loc. 2574). La Banca presta globi ai vari Stati, i quali ne addebitano il costo ai cittadini sotto forma di tasse. Inoltre, i cinesi a Roma non rispettano il cambio preciso tra i vecchi euro e il globo fissato dalla Banca mondiale, e capire il reale valore della nuova moneta, come pure denunciare gli abusi ai cinesi, rimane impossibile.

In *La seconda mezzanotte* i cinesi sono l'unica popolazione capace di rendere abitabili i luoghi toccati drasticamente dal riscaldamento globale. Dieci anni dopo l'inondazione di Venezia, la TNC, colosso cinese di telecomunicazione, informazione e intrattenimento, ha acquistato «il relitto della città dal governo del Nord Italia, di fatto un protettorato di Pechino da quando i cinesi ne avevano rilevato l'intero debito

pubblico» (Scurati 2011, p. 12). Così è stata creata Nova Venezia, «la prima delle molte Zone politicamente autonome che l'egemonia cinese avrebbe poi disseminato lungo le coste del Mediterraneo ed entro i territori un tempo appartenuti agli stati nazionali dell'Europa meridionale» (Scurati 2011, p. 12). Con la forza lavoro dei superstiti veneziani acquistati insieme alla città, la Cina ha drenato i fanghi nell'area che coincideva con l'antico sestiere di San Marco, una parte di Castello e un lembo di Cannaregio fino al ponte di Rialto, scavato i rii, innalzato le fondamenta e cinto la zona con il Muro. Il resto della città grandiosa rimane sommerso, ceduto alla palude. Il lido è stato trasformato in un bacino artificiale e la piazza San Marco è stata coperta con la cupola del Superdome, un immenso emisfero in vetrocemento trasparente dotato di aria condizionata, per proteggere l'area dall'«atmosfera acida che corrodeva la pianura padana e, soprattutto, [per tagliarla] fuori dalla storia» (Scurati 2011, p. 13). Dentro il Superdome, i padroni cinesi hanno creato una gigantesca arena gladiatoria, il Colosseo della fine dei tempi, un «tempio in cui si consumavano riti di sangue» (Scurati 2011, p. 14), frequentato dai più ricchi e potenti del mondo, «il più prestigioso tra i tanti teatri della violenza che andavano sorgendo lungo tutta la Fascia di acclimatazione, nome con cui i tecnocrati della TNC avevano ribattezzato l'alto bacino del Mediterraneo smottato verso condizioni climatiche nordafricane» (Scurati 2011, p. 14).

Come in *Sirene* la riduzione dello spazio adatto a vivere e la scarsità delle risorse ha permesso alla Yakuza di ottenere il potere assoluto, così in *Cinacittà* la capacità di adattarsi alla vita nella Roma bruciata dal sole ha consentito ai cinesi di invaderla interamente; analogamente in *La seconda mezzanotte* l'allagamento totale di Venezia ha creato un'opportunità per la Cina di realizzare l'impresa, finora impossibile e inammissibile, dell'acquisto dell'intera città insieme alla sua popolazione. Comunque, mentre la trama di *Cinacittà* riguarda il genocidio culturale dei romani, giacché la gente è costretta a emigrare e il patrimonio italiano della città viene liquidato, in *La seconda mezzanotte* si tratta sia del genocidio culturale che di quello utilitaristico (per ottenere ricchezza) e infine di quello ottimale (mirante all'annientamento totale)<sup>91</sup>. Nel romanzo scuratiano il genocidio viene perpetrato paradossalmente con il consenso della gente oppressa, dato che il Comma d'insulazione ha lasciato ai veneziani superstiti all'inondazione una scelta: chi chiedeva di uscire poteva farlo, ma non sarebbe più rientrato nella propria città natia, e chi sceglieva di rimanere non sarebbe più uscito,

---

<sup>91</sup> Secondo la terminologia proposta da Vahakn Dadrian nell'articolo *A Typology of Genocide* (1975) per «International Review of Modern Sociology» (Vol. 5, No. 2).

sottoposto alle Leggi etniche. Evidenziando questo paradosso, il narratore commenta: «Poi, rinchiusa in quella zona malsana, la popolazione [veneziana] poté *deperire per decreto di legge*. Vi si ammassarono circa diecimila nativi, e questo fu *tutto ciò che rimase dell'antica gente di Venezia*. [...] Un gregge di *pecore prone al macello*» (Scurati 2011, p. 15, corsivo mio)<sup>92</sup>. Mentre la città salvata pullulava di turisti deliranti e smaniosi di tutto il mondo, «la popolazione autoctona fu *avviata dolcemente all'estinzione*» (Scurati 2011, p. 14, corsivo mio). Utilizzando la modalità satirica del tono tragico, la voce narrante ricorre alla reificazione («tutto ciò che rimase [della] [...] gente») e all'iperbole impregnata di una forte assiologizzazione semantica («deperire per decreto di legge», «pecore prone al macello», «antica gente di Venezia»; «avviata dolcemente all'estinzione»).

Nella loro città d'infanzia i veneziani sono tenuti concentrati al Castello. Le Leggi etniche di Nova Venezia proibiscono alla popolazione autoctona la circolazione con armi da fuoco, qualsiasi forma di culto religioso e la procreazione. Inoltre, le autorità costringono i maschi veneziani a sottoporsi all'applicazione di un dispenser anticoncezionale sottocutaneo, presentando la misura come soluzione ecologica nella lotta al sovrappopolamento planetario. Alle donne veneziane è occasionalmente consentito di essere ingravidate, ma solo dagli stranieri e a patto che si tratti di cinesi disposti a riconoscere i mezzosangue, o di forestieri pronti a portare i figli con sé. Le ultime bambine nate nei sei anni precedenti la promulgazione delle Leggi, note come Omega, sono contate e numerate con un tatuaggio. È la linea di discendenza maschile che si vuole spezzare e la si spezza «in virtù e in forza di una numerazione decrescente» (Scurati 2011, p. 15). Quindi in realtà sono proibite non tre, ma quattro cose: portare armi da fuoco, avere figli, avere un dio e avere un futuro: «*Uri, vinciri, verberari, ferroque necari*. Arso, sottomesso, bastonato, ucciso col ferro. A questo e a nient'altro si sono votati» (Scurati 2011, p. 40). La frase latina è un autentico sermone dei gladiatori dell'Antica Roma. Nel romanzo assume tutt'altro significato: invece di essere fonte di gloria e di futura speranza (un gladiatore poteva guadagnarsi la libertà con la propria bravura), qui segna la sorte effettiva, quella dell'estinzione fisica. Inoltre, il narratore sottolinea esplicitamente che l'annientamento dei veneziani è solamente

---

<sup>92</sup> Il topos della 'scelta' di rimanere in un parco giochi micidiale troverà nella cultura occidentale un'eco iperbolizzata dieci anni dopo la pubblicazione del romanzo in *Squid Game* (2021), la strapopolare serie sudcoreana prodotta da Netflix, che ottenne lodi della critica, ma anche suscitò accese polemiche. Mettendo in rilievo la disparità di classe e la disuguaglianza economica nella Corea del Sud, la serie mostra come le persone enormemente indebitate sono pronte a partecipare a una gara in cui chi perde in un gioco viene ucciso e ogni morte aggiunge al montepremi finale una grossa somma di denaro.

l'apice di una moria cominciata ben prima dell'inondazione, con l'intenzionale calo della natalità in tutta l'Europa, «[u]n tasso di decrescita degno della Peste nera» (Scurati 2011, p. 16).

In *Sirene*, *Cinacittà* e *La seconda mezzanotte* il riscaldamento globale viene mostrato come un incubatore oppure un acceleratore delle altre questioni etiche del terzo millennio, quali la violazione dei diritti delle donne e delle minoranze, lo sfruttamento degli animali da allevamento, l'ascesa del nuovo impero economico e l'invasione culturale. Questi romanzi si focalizzano sulle conseguenze del riscaldamento globale giunto ad un punto di non ritorno, non analizzando le cause dell'evento e non offrendo le modalità per evitarlo. Per questo motivo tali romanzi possono essere considerati solamente precursori della *climate fiction* italiana e non rappresentativi del genere in piena regola. La *climate fiction* pura è infatti una narrativa che esplora a fondo i meccanismi del riscaldamento globale e i fenomeni politici e sociali relativi, includendo una quantità sproporzionata, rispetto ad altri generi, di dettagli tecnici sulla materia, e inserendo microstorie di personaggi che ruotano intorno ai particolari di tale esplorazione; l'inizio vero e proprio della *cli-fi* in Italia viene segnalato da *Qualcosa, là fuori* (2016) di Bruno Arpaia, che coscientemente adopera il sottogenere come strumento editoriale per far arrivare il messaggio alle masse.

*Qualcosa, là fuori* presenta una riflessione su un periodo che va dagli anni Trenta del XXI secolo fino agli anni Ottanta del terzo millennio, prevedendo le situazioni e le emergenze che l'umanità dovrà affrontare nel caso non vengano prese misure adeguate per rallentare il rialzo della temperatura media e l'innalzamento del livello dei mari. Gli scenari del romanzo, narrati extra- ed eterodiegeticamente, riprendono (spesso a lettera, come informa la postfazione autoriale) gli scenari futuri delineati da Gwynne Dyer nel saggio *Le guerre del clima* (it. 2012) e vengono confrontati con i rapporti falsamente ottimistici dell'Intergovernmental Panel on Climate Change (Ipc) e dell'European Environment Agency, tenendo conto delle teorizzazioni di molti scienziati, studiosi e autori divulgativi, quali, fra l'altro, James Hansen, Denni Bushnell della NASA, James R. Flynn, David Keith, Bill Streever, Laurence C. Smith e Martín Caparrós. Presentando dettagliatamente il graduale e lento processo che porta alla catastrofe climatica, mostrando ironicamente l'inazione generale di fronte a tutti i dati scientifici, per quanto riconosciuti dall'opinione pubblica come veri, il romanzo contiene in parti uguali un ammonimento sui rischi del cataclisma climatico, la critica alla diffusa apatia

nei confronti della crisi ambientale e la narrazione delle sue estreme conseguenze politiche. Infatti, come già segnalato dal paratesto, la più tragica delle catastrofi di cui tratta il romanzo non è il riscaldamento globale di per sé, ma l'incapacità della gente di preoccuparsene:

«Ma cosa speri?» lo rimproverava il suo amico Víctor. «Pensi davvero che un leader di questi nuovi partiti del cazzo sia disposto a suicidarsi politicamente soltanto perché la tua causa è giusta?»

«Ma non è solo giusta...» ribatteva Livio, retorico come si può esserlo soltanto a vent'anni. «Ne va del futuro della razza umana.»

«[...] Comunque, te lo ripeto: è inutile che ti sbatti. Nessun politico vorrà perdere nemmeno le prossime elezioni comunali promettendo di farci diventare più poveri e di costringerci a vivere come cent'anni fa».

[...]

Eppure, per quanto appassionato e caparbio, Livio era troppo intelligente per non accorgersi che dopo anni di discorsi, manifestazioni, cortei, convegni, sit-in, il mondo non era stato in grado di fare nemmeno un passo nella giusta direzione. Le ricerche sulle nuove fonti di energia venivano scarsamente finanziate, mentre la riduzione delle emissioni di anidride carbonica procedeva molto, molto più a rilento di quanto avrebbe dovuto. Insomma, nessuno dei leader politici mondiali aveva ancora fatto nulla di concreto e di davvero efficace: in molti casi perché, presi dalle loro beghe, non si rendevano conto della velocità con cui la situazione stava cambiando, e in altri perché preferivano attenersi agli unici dati sul mutamento climatico fino a quel momento diffusamente accettati: quelli dell'Ipcc (Arpaia 2020, pp. 17, 25).

Da notare che *Qualcosa, là fuori* fornisce il quadro completo della situazione, esplicando in modo dettagliato la giustezza della causa ambientalista, ma includendo anche gli argomenti dei negazionisti climatici che vengono sconfessati tramite i dati scientifici provenienti da numerose fonti indipendenti<sup>93</sup>. Sull'esempio della vita di Livio Dalmastro, scienziato aspirante al premio Nobel, che grazie al suo lavoro duro e alle possibilità fornite dagli Stati Uniti gode una vita felice, comoda e sicura, il narratore arpaiano mostra i mutamenti a cui viene sottoposta la vita sulla Terra. In una serie di episodi presentati alternatamente, la trama viene dissezionata in tre realtà temporali.

La prima è il tempo quando l'umanità, già consapevole del riscaldamento globale, pur possedendo il sapere e i mezzi per mutare la situazione (tecnologia, regolamentazione e cooperazione internazionale), non li adopera, perché lo stile di vita occidentale non è direttamente minacciato. Dopo anni di discorsi, manifestazioni, cortei,

---

<sup>93</sup> Arpaia introduce la *climate fiction* in Italia intenzionalmente. La serietà dell'impegno ambientale dell'autore e il cosciente uso del nuovo genere viene sottolineato dal fatto che nel 2016 Arpaia ha specificato i suoi motivi per scrivere *Qualcosa, là fuori* e ha analizzato l'emersione del nuovo genere della *climate fiction* non in una pubblicazione della critica letteraria, ma in un articolo per la rivista «Micron» dell'Agenzia Regionale per la Protezione Ambientale dell'Umbria.

convegni e sit-in, i governi non sono in grado di fare un passo insieme nella giusta direzione. Le ricerche sulle fonti sostenibili di energia vengono scarsamente finanziate, mentre la riduzione delle emissioni di anidride carbonica procede molto più a rilento di quanto dovrebbe, visto che comporterebbe un danno economico alle corporazioni. Nessuno dei leader politici mondiali ha ancora fatto nulla di concreto e di davvero efficace, aspettando che siano gli altri a fare la prima mossa. Gli inverni diventano incredibilmente miti e le estati soffocanti e arroventate. Si osservano ondate migratorie sempre più violente dall’Africa, dove la desertificazione avanza e l’agricoltura diventa impraticabile per la scarsità delle risorse idriche e per la salinizzazione del suolo, aggravata dall’evaporazione più veloce dell’acqua dai campi irrigati. Nei paesi del terzo mondo iniziano a scatenarsi conflitti e tensioni attorno all’acqua. Decine di migliaia di profughi dai paesi ormai desertificati chiedono in Europa e negli Stati Uniti lo status di rifugiati climatici, ma le nazioni ricche si chiudono e rifiutano di accoglierli. L’acidità dei mari raggiunge valori allarmanti, si innalza il livello degli oceani, si ritirano i ghiacciai e inizia a sciogliersi il permafrost, il che dà luogo all’emissione di tonnellate di idrato di metano nell’atmosfera. Comunque, nonostante tutto ciò, la bolla di sicurezza occidentale non è ancora scoppiata.

La seconda realtà è il periodo in cui gli effetti del riscaldamento globale stanno diventando più visibili e influenzano la vita dei cittadini occidentali in modo più drastico, rendendo impossibili sempre più ambiti della vita precedente. Diventa evidente che «[o]gni angolo sperduto del pianeta [è] connesso istantaneamente con tutti gli altri. [E’] tutto *qui e ora*» (Arpaia 2020, p. 64). In ogni parte del mondo, eventi meteorologici estremi provocano improvvisi sconquassi. I fiumi iniziano a prosciugarsi. La siccità e gli incendi fanno perdere decine di migliaia di posti di lavoro nell’agricoltura, mentre alcune regioni sono colpite da piogge furiose che provocano l’erosione dei fiumi e disastrosi allagamenti. L’innalzamento del livello dei mari e le ondate temporalesche determinano inondazioni nelle città portuali. Ciclone devastanti provocano decine di migliaia di vittime e di profughi. Gli africani e i mediorientali sbarcano ogni giorno a migliaia sulle coste meridionali d’Italia, sottraendo intere zone al controllo dello stato. I capitani delle navi in area mediterranea cominciano a sparare sui barconi degli immigranti. Salgono drasticamente i prezzi dei prodotti alimentari e la gente inizia a saccheggiare i negozi. Gli ecoterroristi prendono di mira le centrali nucleari e i rari velivoli a lunga percorrenza. I governi intraprendono indipendentemente vari esperimenti di ingegneria climatica, che hanno però conseguenze devastanti, dando



luogo ad un'accelerazione della desertificazione del pianeta. I conflitti tra le nazioni crescono a dismisura, spegnendo ogni speranza di una collaborazione internazionale per arginare il disastro. In primo luogo arrivano al potere i fondamentalisti religiosi ed etnici, che accusano le altre nazioni di aver portato sull'umanità la punizione di Dio, ma quando tutto il mondo sprofonda nel caos le elezioni non vengono più indette e il potere appartiene ora ai più forti e ai più ricchi. Il protagonista, costretto a abbandonare la sua sicura enclave all'università statunitense a causa della violenza, delle autorità fondamentaliste e della scarsità d'acqua, ritorna alla sua città natale, Napoli, dove a causa del terrorismo religioso perde la moglie e il figlio.

Infine, la terza realtà presentata costituisce il periodo post-apocalittico in cui la superficie abitabile è limitata alle montagne, oltre i 1500 metri di altitudine, e alle latitudini a nord dallo Skagerrak e dal mar Baltico. Per raggiungere il territorio di Northern Rim Countries, l'unione delle nazioni attorno al circolo polare artico, tante persone, insieme al protagonista, spendono i risparmi della loro vita per pagare i servizi delle società che organizzano trasferimenti attraverso le terre riarse dell'Europa meridionale e centrale, assicurando cibo, acqua, protezione armata e assistenza per varcare clandestinamente la frontiera. Durante il viaggio, pericoloso e estenuante, si osservano le microstorie di persone che si aiutano reciprocamente durante la marcia, ma proliferano anche gli atti di cattiveria e spietatezza. La colonna viene attaccata da bande di predoni armati, la Svizzera esige una grossa somma di denaro solo per il permesso di transitare sul suo territorio («Pur sempre svizzeri, nonostante tutto», Arpaia 2020, p. 40) e alla fine del trasferimento le guide annunciano che a causa di «enormi spese extra» (Arpaia 2020, p. 181) richiedono un supplemento, e chi non può contribuire viene consegnato alla polizia per il rimpatrio oppure ridotto in schiavitù, costretto a lavorare nei campi, raccogliendo la verdura per gli scandinavi ricchi, mentre a loro stessi non sarà permesso consumarla.

Occorre osservare che, nonostante *Qualcosa, là fuori* si occupi principalmente dell'apocalisse climatica e delle conseguenti catastrofi sociali e politiche, delinea anche una catastrofe di tipo culturale-intellettuale, poiché in una realtà focalizzata solamente su come scampare alla morte, non si sopporta qualunque attività accademica che non riguardi l'ingegneria climatica, la sopravvivenza della specie o la conservazione dell'acqua. Non c'è neanche più posto per artisti, traduttori, musicisti, scrittori e giornalisti. Di fronte ai problemi con la scarsità delle risorse, si assiste ad un calo delle persone che leggono o si iscrivono all'università. Come nota uno dei protagonisti: «Qui,

ormai, siamo alla fine della civiltà della scrittura e tutti se ne fregano... Invece è una catastrofe, stiamo tornando indietro di centinaia d'anni e il mondo tira dritto come se niente fosse...» (Arpaia 2020, p. 73), portando all'attenzione una questione molto grave: le persone senza istruzione sono più disposte a fidarsi di qualsiasi propaganda politica che proponga loro soluzioni semplicistiche.

Alla presa di coscienza che la scomparsa della cultura libresco è una minaccia alla civiltà e all'umanità umile, tollerante e pacifica, si collega anche la trama di *Panorama* (2015) di Tommaso Pincio, che fornisce ai lettori ancora un'altra declinazione dell'apocalisse: una realtà non segnata dalla morte onnipresente, ma «che si approssima alla scomparsa dei libri, [...] dove la letteratura non avrà più nessuna funzione né riconoscimento sociale» (Mazza Galanti 2015). Si tratta quindi de «la fine del mondo libresco» come nel famoso articolo *The end of bookishness?* (1988) di George Steiner<sup>94</sup>. Diversamente dai romanzi descritti sopra, *Panorama* presenta una realtà non dominata dalla violenza fisica, ma nata da particolari atti d'aggressione. Il protagonista, Ottavio Tondi, che si guadagna la vita facendo il Lettore, cioè determinando fra l'altro la pubblicazione del più grande best seller di tutti i tempi e decidendo delle fortune dei romanzi in libreria, è la prima persona ad esser stato pestato a sangue a causa della lettura. Subito dopo, nella completa indifferenza della stampa, una ragazza è stata aggredita e stuprata perché colpevole di leggere un libro su una panchina nel parco, e un uomo, che stava leggendo un libro alla stazione, è stato spinto sui binari, sotto un treno in arrivo. Ufficialmente la società ha stigmatizzato la violenza, ma in realtà non ha mostrato alcuna comprensione e non ha espresso alcuna vera simpatia per le vittime. *Panorama* visualizza così un futuro prossimo in cui non ci sono più editori, non ci sono più librerie «né una letteratura degna di tal nome» (Pincio 2015, p. 144) e «la lettura era diventata una passione pericolosa e clandestina» (Pincio 2015, p. 133). Alcune persone tentano di scrivere, ma sono «condannate a tenere i loro inutili romanzi nei cassetti» (Pincio 2015, p. 144). Usando la cornice della fantascienza sociologica, il narratore extradiegetico di tipo ibrido (che unisce i tratti della voce eterodiegetica e quella omodiegetica, e all'interno della narrazione omodiegetica mescola la dimensione auto- e allodiegetica)<sup>95</sup> racconta con la prospettiva onnisciente il mondo a cavallo tra la morte

---

<sup>94</sup> Si veda: George STEINER, *The end of bookishness?*, «Times Literary Supplement», 8-14 luglio 1988.

<sup>95</sup> Il protagonista di *Panorama*, Ottavio Tondi, soffre del disturbo di personalità dissociativo in cui le sue due identità non si compenetrano. Il narratore della storia è un *alter ego* di Tondi e, grazie alla multidimensionale applicazione dell'*autofiction*, rimane allo stesso tempo interpretabile come voce

del libro e della cultura materiale, e lo sviluppo vertiginoso dei *social* e della cultura virtuale. Un mondo in cui le persone, dopo aver «smesso di gravarsi di oggetti, [conducono] esistenze agili e leggere, [vivono] in piccoli ambienti arredati col minimo indispensabile e se [hanno] bisogno [...] di qualunque cosa [prendono] il loro dispositivo luminoso e si connettono» (Pincio 2015, p. 154). La distopia di Pincio appartiene al sottogenere della biblioclastia, iniziato nel 1953 con il romanzo *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury, che tratta dell'apocalissi totale della lettura e della cultura libresco come futuro possibile, esprimendo timori per la condizione dei letterati e per la qualità dei lettori oggi (*La responsabilità dell'autore...* 2010). Però *Panorama* non tratta della pratica del rogo di libri o di un altro simile atto pubblico, ma anzi dell'indolente abbandono della lettura. «[N]on [è] morta la letteratura, [sono] morti loro, i letterati» (Pincio 2015, p. 153).

Nel mondo di *Panorama* l'economia ristagna, la società invecchia, la povertà aumenta e alla politica subentrano figure caratterizzate da pochezza morale e dalla mancanza di autentici ideali – una minaccia plausibile e reale che si potrebbe avverare nel prossimo futuro. Tutto, come osserva il protagonista del libro, è marcato con «lo stigma di un precoce appassimento» (Pincio 2015, p. 17). Il mondo sembra incapace di cambiare, i politici della generazione nuova sono «uguali ai vecchi pur essendo giovani», sempre «destinati, se non intenzionati a fallire» (Pincio 2015, p. 17). *Panorama* mette in evidenza la collocazione che i libri hanno nella società e mostra che

---

dell'autore. Il protagonista di *Cinacittà* presenta svariate analogie con Pincio stesso (Jurisic 2010, p. 201, Pincio in: Senczuk 2009: «[il protagonista,] l'abbia modellato su di me»), fra quelli uno «[s]trano nome[, c]ome Villa Borghese» (Pincio 2008, loc. 2249), che allude a un elemento del paesaggio romano, insieme al fatto che «non c'era più nessuno a Roma che [gli] chiamasse con quello che [gli] avevano dato i miei genitori» (Pincio 2008, loc. 2941; *Tommaso Pincio* è lo pseudonimo dell'autore, che si riferisce fra l'altro al colle Pinciano a Roma). Il romanzo presenta quindi una forte parentela con il genere di *autofiction* (ammesso dallo stesso Pincio, si veda e.g. l'intervista riportata in: Senczuk 2009), comunque ne costituisce un esempio insolito. Alla domanda «Quanto c'è di autobiografico nel romanzo?» lo scrittore risponde: «Tutto e niente. Nonostante l'abbia modellato su di me, [...] [i] riferimenti autobiografici sono uno specchio per le allodole» (Pincio in: Senczuk 2009). Chiesto perché non riveli quindi esplicitamente il nome del protagonista, Pincio chiarisce: «Perché sono stato tanto elusivo? Volevo lasciare il lettore nel dubbio. Non volevo che il romanzo fosse scambiato per la solita operazione di autofiction. [...] Mi interessava [...] che questo alter ego fosse percepito come una sorta di fantasma, un demone interiore che albergasse tanto nell'animo dell'autore che in quello di chi legge. La sottrazione del nome è intesa a questo scopo: essere tutti e nessuno» (Pincio in: Senczuk 2009).

Ciò dato, il narratore di *Panorama* rimane una voce extradiegetica (dato che non è contenuto nella storia di un altro narratore) ed è interpretabile sia come il narratore eterodiegetico (considerato che si colloca all'esterno della storia, essendo inoltre una voce dell'autore stesso), sia quello omodiegetico (visto che è anche uno dei personaggi). Inoltre, all'interno della dimensione omodiegetica rappresenta un personaggio onnisciente, dalla natura non esplicitamente definita, che segue intimamente la vita del protagonista e lo commenta in prima persona: il narratore pinciano rimane così allo stesso tempo allodiegetico (dato che è un personaggio che funge dal testimone della vita del protagonista, Ottavio Tondi) e autodiegetico (considerato che costituisce la parte latente delle due personalità del protagonista; parlando di sé stesso e di Ottavio Tondi, il narratore racconta infatti le vicende di una stessa persona).

il discredito della cultura, dei libri, dei letterati e degli intellettuali segnala l'avvento di una società aggressiva, violenta e autoritaria. Il disdegno dei libri è sempre emblematico di un'autorità o di una società dura e oppressiva, che cerca di censurare o mettere a tacere alcuni aspetti della cultura prevalente. Un popolo ignorante, ingannato e intontito dalle banalità dei contenuti serviti dal cosiddetto *mainstream* è più facile da manipolare. Inoltre, un popolo misero, senza la possibilità di evolvere intellettualmente e ampliare i propri orizzonti, senza i mezzi per andare avanti, è un popolo disperato e pertanto più facile a manipolare. I libri e la cultura libresco acquiscono la capacità di provare empatia, perciò sono soppressi nei tempi dell'atrocità.

Il tema dell'aggressione clandestina e sovversiva che corrode la società viene trattato anche in *I dannati di Malva* (2008) di Licia Troisi, l'unico tra i romanzi analizzati che per l'ambientazione apocalittico-distopica ha scelto non la pura fantascienza, ma la *science fantasy* (per la co-presenza della magia e della tecnologia) con tratti di *urban fantasy* (per l'ambientazione della trama in una megalopoli). Il romanzo presenta il clandestino genocidio culturale e utilitaristico della razza dei Drow, elfi scuri, ridotti in schiavitù dagli umani e costretti a vivere nella squallida area sotterranea della città di Malva, nei cosiddetti Livelli Inferiori. Gli umani attaccano continuamente i villaggi Drow nella Foresta e sequestrano i loro abitanti, sottoponendoli a un'intensa sorveglianza, a restrizioni culturali (divieto dell'uso della magia) e a lavori forzati come servi domestici o presso la macchinaria che alimenta l'energia per tutti gli apparecchi che permettono agli abitanti umani degli avanzati e utopici Quartieri Alti della città di Malva di godersi ogni sorta di comfort, quali i montacarichi per trasportare i beni, le passerelle mobili per spostarsi senza fatica, come pure il riscaldamento e l'acqua calda dentro le case. Per giustificare le violenze perpetrate, le autorità umane diffondono una propaganda secondo cui gli umani sono «forti del [loro] essere civili» e i Drow «sono selvaggi, vivono nella Foresta commettendo atti indicibili e [...] [coltivando] la superstizione della magia» (Troisi 2016, p. 53). I malvani sono portati a credere che i Drow siano poco più che animali, privi di anima o sentimenti, e che gli umani facciano ai Drow un favore, offrendogli «una vita migliore, là sotto», strappandoli «alla Foresta e alle loro usanze barbare», insegnandogli un mestiere e salvandoli «da loro stessi» (Troisi 2016, p. 90), attribuendo «un senso alla loro esistenza» (Troisi 2016, p. 54) attraverso il lavoro per la razza nobile degli umani. La principale catastrofe civile, però, non consiste nel fatto che tutta la società sia ingannata e contribuisca inconsapevolmente al genocidio, ma che i cittadini dei

Quartieri Alti, in maggioranza sospettino o già sappiano quale sia la verità, ma, per non perdere la vita comoda, preferiscano non indagare e vivere nell'oblio, così come la società occidentale rappresentata in *Qualcosa, là fuori*, pienamente consapevole del riscaldamento globale, non intraprende alcuna azione per non diminuire la propria zona di comfort e non cambiare il proprio stile di vita.

Nel romanzo troisiano l'apocalisse socio-culturale e civile viene collocata nel contesto della crisi ecologica, di cui sono presentati due aspetti: la deforestazione e l'attività criminale della gestione illegale dei rifiuti industriali tossici. La Foresta, dalla quale provengono i Drow e dalla quale sono catturati con la forza, viene costantemente distrutta finché «[un] giorno [...] sarà vetro e acciaio per tutta l'estensione della Terra. Niente più fronde minacciose, nessun intrico oscuro di rami a celare fiere pericolose. Ovunque regneranno il rigore di strade di pietra e la potenza del vapore imbrigliato» (Troisi 2016, p. 8). Nel mondo creato da Troisi l'umanità trova la natura repulsiva, considerandola sporca, ma la verità è che l'avversione contro la natura scaturisce dal fatto che essa non può essere dominata, controllata e addomesticata. Il nucleo della trama è la produzione della ricercata gioielleria di miravar, resina verde trasudata dagli alberi della Foresta e cristallizzata nelle oreficerie. Dato che la polvere proveniente dalla lavorazione del cristallo è tossica, i Drow forzati a lavorare agli altoforni in cui viene cotta la polvere per annullarne la tossicità si ammalano e muoiono. Con il tempo cominciano a soffrire del morbo letale anche i Drow delle altre parti dei Livelli Inferiori. Il narratore<sup>96</sup> scopre che i Drow sono costantemente avvelenati perché i responsabili della produzione del miravar, per risparmiare sul carbone per le fornaci, regolarmente mettono poche quantità della polvere nei tubi che portano l'aria ai piani sotterranei, mentre il magazzino degli altoforni che un tempo conteneva i sacchi con la polvere è, per salvare le apparenze, riempito con sacchi di sabbia. Colpevoli di ciò sono sia quelli che vivono dei soldi provenienti dalla produzione del miravar sia quelli che lo indossano, ma anche la Guardia Cittadina, che deliberatamente non interviene. La trama di *I dannati di Malva* si svolge nel momento di un'escalation di tensione tra i Quartieri Alti e i Livelli Inferiori e tra la Malva e la Foresta. Grazie alla narrazione autodiegetica il lettore segue la storia di Telkar, protagonista mezzosangue, mezzo umano e mezzo Drow, membro della Guardia, ingenuamente convinto della giustizia degli ideali malvani, che intraprende un doppio viaggio: quello nei Livelli Inferiori con la missione

---

<sup>96</sup> Si tratta qui di un narratore extradiegetico per quanto riguarda il livello della narrazione e insieme omodiegetico-autodiegetico, dato che è un personaggio che racconta la storia della propria vita.

di trovare l'assassino Drow che esce in superficie e uccide gli umani con la magia, e quello rivelatore, emotivo e personale, verso la consapevolezza del genocidio taciuto.

#### **4.4 La collocazione temporale e la questione della salvezza dell'*homo sapiens***

Come si può osservare, l'elemento primario dell'articolazione del messaggio apocalittico dei romanzi qui in esame è la collocazione temporale della trama rispetto al punto di non ritorno della catastrofe. Nella trattazione del tempo nei romanzi in esame si possono individuare quattro possibili approcci: 'del dopo', 'del prima e del dopo', 'dell'adesso' e infine una narrazione che integra tutti i tre precedenti. La narrativa 'del dopo' ha come unico scopo di creare una realtà dopo la catastrofe; in essa il presente dei personaggi costituisce una speculazione sul futuro del lettore. I romanzi 'del prima e del dopo' ai postumi della catastrofe aggiungono gli eventi precedenti al punto di non ritorno, nei quali il passato dei protagonisti costituisce il presente di chi legge. Nella trama dei libri 'dell'adesso' il presente disastroso dei protagonisti coincide con il presente del lettore. Infine, nella narrativa che adotta tutti gli approcci, viene presentato un trattamento integrale del percorso storico, che mostra relazioni tra ciò che è avvenuto in precedenza con i possibili scenari futuri. In tutti i romanzi, a prescindere dall'approccio adottato, vengono adoperati i topoi del tempo che passa impercettibilmente, del passare del tempo che si ignora, del tempo che ci inizia a mancare, oppure del tempo che non c'è più per risolvere i problemi. Inoltre, dalla collocazione temporale scaturisce l'altro elemento chiave della narrativa in esame: la risposta alla domanda cosa attende l'umanità 'dopo' il punto di non ritorno, cioè la questione della possibilità di una salvezza biologica e morale dell'*homo sapiens*.

*La seconda mezzanotte* costituisce un esempio del romanzo principalmente 'del dopo', specificatamente del dopo aver attraversato la soglia epocale dei cambiamenti climatici e del dopo la fine della civiltà occidentale. Occorre notare che gli aspetti 'del prima' e 'dell'adesso' appaiono nella narrativa di Scurati, però unicamente sotto forma di un breve prologo. Non costituiscono l'arena degli eventi narrati, ma stabiliscono solamente le premesse per l'ambientazione della trama e introducono il lettore alla problematica. La gran parte del prologo descrive nel modo dettagliato 'l'adesso' della catastrofe climatica, cioè del capovolgimento del mondo conosciuto con l'entrata della Grande onda nel lido di Venezia, e 'l'adesso' della catastrofe economica, cioè degli eventi dell'acquisto e del ripristino della città, attuati dai cinesi nel periodo

immediatamente successivo all'allagamento. Comunque, gli avvenimenti 'dell'adesso' sono mostrati come così repentini e inaspettati da essere fluidamente immersi nella realtà 'del dopo'. A 'il prima' della catastrofe vengono dedicati solamente alcuni paragrafi, che costituiscono una riflessione dell'uomo 'del dopo' (dotato del senno del poi) su 'il prima', cioè sul presente di chi legge. Il commento formula solo un giudizio morale, non esplora i dettagli della realtà precedente all'avvento dell'Onda e non indica che cosa si sarebbe dovuto fare per evitare la tragedia. Il prologo è pieno di rancore verso l'umanità del passato, il che accentua il messaggio trasmesso dalla messa a fuoco di 'il dopo' che eclissa tutto il passato:

Alla fine la sera occidentale era arrivata, ma gradualmente, e *noi non ce n'eravamo nemmeno accorti*. La mattina seguente ci eravamo svegliati e non sapevamo più riconoscere la nostra immagine allo specchio. Eppure non potevamo chiamare le nostre mogli o i nostri figli per rammentarci chi eravamo, perché dalle mogli avevamo divorziato e figli non ne avevamo. [...] Sì, certo, si tratta di un calice amaro, e si fatica a berlo. Perfino quei pochi tra noi che ancora oggi si sforzano di ricordare, perfino loro *spesso si consolano imputando tutto all'Onda e all'invasione esterna*. In questo modo, però, maledicendo l'irruzione violenta nel nucleo tenero del nido dove si nutre la relazione madre-figlio, *si stordiscono e s'inebriano in vista di un oblio definitivo* (Scurati 2011, pp. 11, 16, corsivo mio).

Significativa è l'adozione di una voce narrante in prima persona al plurale che impercettibilmente posiziona il lettore come parte del discorso in quanto un cittadino occidentale. Da notare è l'accostamento della chiusura mentale degli abitanti («noi») sia nel passato («non ce n'eravamo nemmeno accorti») che nel presente («quei pochi tra noi [...] spesso si consolano imputando tutto all'Onda e all'invasione esterna»; «si stordiscono e s'inebriano in vista di un oblio definitivo»), il che esprime un pessimismo totale, senza rimedio, perché né allora né oggi siamo capaci di assumere responsabilità per la crisi circostante. *La seconda mezzanotte* si concentra così su una visione pessimistica dell'umanità: sia degli individui occidentali oziosi che non intraprendono nessun'azione per affrontare i problemi, nonostante abbiano mezzi per risolverli, sia dell'umanità avida simboleggiata dai cinesi e dai loro ospiti nel parco dei giochi mortali che, rispettivamente, si arricchiscono e si divertono a spese delle vittime del cataclisma.

Raccontando una mutazione dolorosa, cupa e irreversibile dell'Europa, il narratore scuratiano non disegna una linea evidente tra 'il prima' e 'il dopo' della catastrofe, perché vuole mostrare che con le catastrofi «la verità, lo sappiamo tutti, è [che] non c'è stata nessuna irruzione, nessuna brusca interruzione, ma un processo peggiorativo costante, come in una di quelle malattie degenerative che un tempo

abbiamo avuto l'ambizione di curare. Ogni tanto paiono fermarsi, rimangono in sonno per sei mesi, un anno, a volte dieci. Poi improvvisamente fanno un balzo, e lo scopri» (Scurati 2011, p. 16). Sull'esempio di Venezia, il romanzo mostra come il genere umano si diriga all'autoestinzione, non facendo niente allo scopo di trattare e rallentare la sua 'malattia degenerativa' per non «strisciare sul pavimento [...] in una piccola pozza di urina e di caffè [maledicendo] il fato della recrudescenza, l'ospite indesiderato che ha fatto ritorno, quella presenza maligna e straniera che, di nuovo, bussava alla tua porta dopo aver fatto il giro del mondo» (Scurati 2011, pp. 6-17). Il narratore sottolinea che il vizio di forma umana è incurabile; l'umanità non è capace di sradicarlo da se stessa e comunque, anche se potesse cercare di sopprimerlo in modo costante, non tenta lo sforzo. Occorre evidenziare che la trama del romanzo scuratiano si chiude il mercoledì delle ceneri, cioè il giorno che coincide con l'inizio della quaresima, periodo a carattere battesimale e penitenziale in preparazione della Pasqua cristiana, la festa che celebra il passaggio da morte a vita per Gesù Cristo e il passaggio a vita nuova per i cristiani, liberati dal peccato e chiamati a risorgere. Può sembrare che con quella data il narratore suggerisce che ci sia ancora speranza per l'umanità, comunque in Nova Venezia «la proibizione di qualsiasi culto decretata dai nuovi padroni [...] è stata accolta senza resistenze. Del resto, già parecchio tempo prima dell'arrivo dei cinesi i veneziani [...] con tutta naturalezza avevano [...] cessato di venerare gli dei. E così, delle antiche superstizioni, soltanto la sepoltura permane. Notturna. Oblita. Inconsolabile» (Scurati 2011, p. 89). Il giorno simbolo della speranza di redenzione è stato privato del suo significato millenario.

Consentendo a chi legge di riflettere su situazioni estreme e vivere personalmente una situazione di trauma non direttamente vissuto, il romanzo scuratiano non offre una catarsi ai suoi lettori e non rivela un nuovo mondo dopo l'apocalisse. Il narratore intenzionalmente si tiene «agli antipodi dell'effetto consolatorio che spesso, troppo spesso, nella narrativa di genere giunge a compiacere il lettore dopo avergli fatto sfilare davanti agli occhi ogni sorta di delitto, crimine o atrocità» (Scurati in: Matarazzo 2011). Il finale aperto lascia all'immaginazione del lettore la conclusione della storia: non si sa se la rivolta avvenga o i suoi organizzatori siano traditi, sintetizzando simbolicamente il messaggio pessimistico espresso nel prologo. Secondo Scurati, che ha scelto consapevolmente di infilarsi «nel solco della tradizione del romanzo "politico" novecentesco in una linea che va da Orwell a Dick» (Scurati in: Matarazzo 2011), una distopia autentica non solo non può avere un finale di redenzione, ma neanche un finale



vero e proprio in assoluto. «In un universo incattivito come quello narrato da *La seconda mezzanotte*, la conclusione [deve], invece, produrre nel lettore un'esperienza di cattività. La cappa di oppressione e disperazione che grava su quel mondo imbarbarito [deve] richiudersi su di esso dopo essersi per un istante sollevata a dischiudere una tenue ma combattiva speranza» (Scurati in: Matarazzo 2011). Il finale inquietantemente aperto è, secondo l'autore, «il necessario corrispettivo narrativo dell'ambiguità del male, della sua pervasività e della nostra complicità morale con esso» (Scurati in: Matarazzo 2011).

*Sirene* di Laura Pugno e *Cinacittà* di Tommaso Pincio, a loro volta, offrono una narrativa che integra la realtà che segue lo scoppio della catastrofe con quella che la precede. Creando una visione del mondo dopo il punto critico del riscaldamento globale e dopo l'inizio dell'olocausto delle sirene, il romanzo di Pugno presenta una trattazione di 'il dopo' assai complessa, in quanto la realtà dopo la soglia può essere interpretata sia come il rispecchiamento del futuro del lettore (i postumi dell'apogeo del riscaldamento globale, il bisogno di scendere sotto la superficie per sopravvivere, le estreme conseguenze sociali della scarsità delle risorse), che il presente di chi legge (visto che l'allevamento non etico e la caccia crudele agli animali senzienti, come pure la negazione dei diritti fondamentali alle donne, sono fenomeni già appartenenti al mondo del lettore). In *Cinacittà* la realtà 'del dopo' offre una speculazione che immagina come possa trasformarsi il mondo dopo la triplice catastrofe in cui coincidono il superamento del punto di non ritorno del riscaldamento globale, la conquista economica di Roma da parte dei cinesi e l'introduzione di una moneta che unifichi tutto il globo da una banca a cui è stato concesso il monopolio. A ciò la narrazione pinciana aggiunge la dimensione personale, delineando la vita del protagonista, ozioso dopo l'esaurimento del tempo per prendere le decisioni giuste.

'Il prima', a sua volta, serve in *Sirene* ad accentuare cosa le persone stanno per perdere nell'apocalisse predicata: all'inizio uno stile di vita comodo, poi la salute e alla fine i loro cari. Nella realtà postapocalittica tutto ciò non esiste, serbato solamente nella memoria: «Dopo, non c'era niente che valesse la pena ricordare. Solo l'epidemia, Underwater che si andava svuotando. E [...] agli impianti [...] la routine della monta e il macello. [...] Il mondo aveva smesso di essere un posto meraviglioso. O anche solo interessante» (Pugno 2017, pp. 20, 83). Inoltre, nella realtà che precede l'avvento della catastrofe, viene descritta dettagliatamente la grande moria delle sirene, avvenuta qualche anno dopo la scoperta del primo esemplare. Per due mesi le sirene venivano a

morire sulle spiagge di Underwater. La marea portava a riva i corpi delle sirene ancora vive come se quelle intenzionalmente cercassero la morte. Occorre qui riportare un commento fatto dal narratore secondo cui era possibile che le sirene vedessero il futuro «e quello che gli uomini avrebbero fatto loro [...]. Forse avevano deciso di far estinguere la specie, ora che gli uomini ne erano a conoscenza» (Pugno 2017, p. 20). Dato che 'il prima' del romanzo può riferirsi al presente di chi legge, si può intuire che il narratore pugnesco vuole che i lettori vedano nella sua scrittura il futuro e quello che la specie umana può fare agli altri esseri senzienti e che contemplino l'autoannientamento come via di espiazione. In *Cinacittà* 'il prima' evidenzia l'inerzia e la finta ignoranza dell'uomo odierno, avvertendo chi legge di non «sottovalutare l'eventualità di un'apocalisse, [poichè] le catastrofi sono sempre dietro l'angolo» (Pincio 2008, loc. 2923). Teoricamente, il romanzo include anche 'l'adesso', ma, similmente a *La seconda mezzanotte*, mette in risalto che la catastrofe avviene con un effetto valanga, così che 'l'adesso' del suo svolgersi dura per tutto 'il prima'. Infatti, tutta la narrativa è permeata da una citazione tratta da *Fiesta (Il sole sorgerà ancora*, 1926, it. 1946) di Ernest Hemingway, secondo la quale la caduta succede sempre «prima a poco a poco, poi all'improvviso» (Pincio 2008, loc. 379, 382, 1250, 1360, 2596). Come spiega il protagonista, «[i]l senso di quella frase di Hemingway è che i mutamenti che davvero contano sono quelli di cui non ci accorgiamo. Sconvolgimenti che nonostante le loro devastanti conseguenze si dispiegano con troppa lentezza perché noi si riesca a percepirla nel loro svolgersi» (Pincio 2008, loc. 2596). Il protagonista non ricorda quando è iniziata esattamente la vita notturna dell'umanità. All'improvviso, un giorno, si è semplicemente reso conto che andava a dormire alle otto del mattino e si svegliava alle cinque di sera. Comunque, diversamente dal narratore scuratiano, la narrazione omodiegetica-autodiegetica in *Cinacittà* sottopone gli eventi precedenti ad un'approfondita analisi psicologica, culturale ed economica, sull'esempio del protagonista che ritarda la decisione di lasciare Roma abbattuta dal caldo opprimente e dai cinesi, convinto che ha ancora tempo, e un giorno scopre di colpo che è troppo tardi: «Ma ciò che si crede costituisce forse un alibi? E quand'anche l'inatteso fosse una scusante, rimaneva un fatto. Potevo prendere l'ultimo treno per scampare al disastro e l'ho perduto» (Pincio 2008, loc. 3014). Tutti i romani sono migrati verso il nord, al loro posto sono spuntati quasi dal nulla i cinesi, l'ultimo treno è partito e all'improvviso è giunto 'il dopo'. Similmente agli altri romanzi in esame, *Cinacittà* mira a mettere a nudo le illusioni occidentali, segnalando quest'approccio a livello del

peritesto. Roma è esplicitamente presentata nell'epigrafe introduttiva come «la città delle illusioni» (Pincio 2008, loc. 22). Il protagonista pinciano viene soprannominato dal suo falso amico cinese 'Marcello', perché, essendo «un nullafacente nella Roma di oggi» (Pincio 2008, loc. 1267), assomiglia al personaggio principale del film *La Dolce Vita* (1963); ignora consapevolmente i segnali di disturbo per non dover cambiare il proprio stile di vita, pur essendo conscio che alla fine sarà costretto a farlo. Come confessa lo stesso Marcello, rimproverato dal migliore amico per la sua spensieratezza: «Non potevo negarlo, tuttavia eludevo il pensiero. [...] Che l'introduzione del globo [la moneta mondiale] nascondesse qualche fregatura lo pensavo anch'io. Non ero mica poi così scemo. [...] Non volevo pensarci, però. Volevo essere lasciato in pace. [...] Volevo godermi la vita, la mia vita da romanzo di Hemingway. Per la prima volta da quando ero venuto al mondo [...] sentivo di essere sereno. Tranquillo. Felice. E niente, nessuna paura o brutto pensiero, doveva rompere l'incanto» (Pincio 2008, loc. 1713-1726). La narrazione omodiegetica-autodiegetica e la prospettiva interna adottata aumentano ulteriormente il giudizio di valore portato sul protagonista e la forza ingiuntiva del messaggio finale rivolto al lettore.

L'approccio adottato in *Cinacittà* permette di amplificare il messaggio trasmesso dalla visione 'del dopo', dato che il narratore attira così l'attenzione sui segni ignorati dell'avvento graduale del disastro e sulle opportunità sperperate, che i lettori possono intuire anche nella loro vita e, tramite la lezione imparata dal romanzo, evitare: «Ma da quando ti conosco non fai che riferirti a un prima o a un dopo. Sarebbe il caso che cominciassi a riferirti anche un po' ad adesso. Guardati intorno, accidenti. Ti sei accorto di cosa è diventata questa città?» (Pincio 2008, loc. 608-609). Mentre in *La seconda mezzanotte* il narratore scuratiano esprime il suo *weltschmerz*, lamentandosi dell'umanità nella sua totalità, il narratore pinciano di *Cinacittà* si lamenta dell'umanità riconducendola alla dimensione di un singolo uomo e delle sue azioni. Il romanzo sembra incoraggiare chi legge a prendere in mano la propria vita e non replicare gli errori fatti dal narratore; quell'ultimo, come è già stato esposto nell'analisi del peritesto nel capitolo 3, ammonisce esplicitamente i lettori che 'per non inguaiarsi' devono leggere molte biografie, particolarmente di persone nullafacenti come lui, che poteva «prendere l'ultimo treno per scampare al disastro e l'h[a] perduto» (Pincio 2008, loc. 3014):

*Secondo me è importante che si sappia com'è andata. La gente del Nord se ne sta beata al fresco, convinta che quel che succede nella rovente Cinacittà non li*

*riguardi. Vi sbagliate, cari amici del Nord, inclusi voi hippy di Danimarca che andate in giro a piedi nudi come bambini. Vi sbagliate di grosso. Voi nemmeno immaginate di cosa possono essere capaci i cinesi. Sanno fare molto di più che sputare in terra. Lo dico per esperienza. In guardia, gente del Nord. Hai visto mai che un giorno si stufano di Roma e si trasferiscono in massa dalle vostre parti? Voglio vedervi, poi, a combattere con persone tipo Wang e il signor Ho. State accorti, per l'amor di Dio.*

*[...] È per questo che bisogna leggerne tante [le biografie]. Leggetene e regalatele agli amici, potreste fargli un grosso favore. Se vi è piaciuta, regalategli la mia, che così ne fate uno pure a me. (Pincio 2008, loc. 4360-4361, corsivo mio).*

Comunque il messaggio non offre catarsi e consolazione, visto che anche il protagonista ha avuto l'opportunità di imparare la lezione sull'esempio della vita del barbone sotto il ponte, da cui ha sentito per la prima volta la citazione di Hemingway, ma l'ha sperperata. Il romanzo mette quindi in risalto che paradossalmente la consapevolezza di un problema non sempre basta per convincere sé stessi a prendere provvedimenti. Il protagonista ha *consapevolmente* procrastinato tutte le decisioni importanti riguardanti la sua vita, preparandosi al momento fatidico in cui avrebbe pronunciato la frase hemingwayana, «battuta migliore della [sua] esistenza» (Pincio 2008, loc. 384), illudendosi che malgrado ciò che ha perso e gettato al vento, gli sia rimasto almeno qualcosa da dire, «qualcosa di piccolo ma originale», convinto che «abbia perlomeno cavato un qualche insegnamento dalla sua fallimentare esistenza, una perla di saggezza quantunque minuscola», ma finisce con lo scoprire che «è davvero campato per niente» (Pincio 2008, loc. 401-405).

Neanche lo scioglimento di *Sirene* offre la catarsi. Il narratore non permette al lettore di illudersi che l'umanità possa cambiare. *Sirene* racconta allora un passo che la specie umana deve fare: discendere dal trono dell'antropocentrismo e affidare la gestione del mondo ad un'altra specie senziente. Il romanzo mostra che non è importante la vita di un individuo, nemmeno quella di una specie concreta, ma «la vita dell'intelligenza» (Pugno 2017, la quarta di copertina) consapevole di sé stessa e del suo prossimo con cui sta in rapporto, e sembra implicare proprio l'intelligenza femminile. Dalle pagine di *Sirene* sorge la convinzione che non ci sia un futuro per il principio maschile, responsabile solo della riproduzione, non solo quella biologica, ma prima di tutto quella figurata, degli incubi sempre peggiori. Pertanto il fattore maschile è destinato a essere divorato come i maschi nella monta delle sirene. Alla domanda cosa ci sarà dopo l'umanità, la risposta è chiara: la nuova razza, prima trans e poi postumana, femminile con la coscienza azzerata, cioè priva di ogni carico culturale o emozionale, libera di ricreare il mondo ex novo. Le sirene sono prive del linguaggio verbale, allora

dopo la loro successione alla Terra non ci sarà più la lingua bugiarda – solo quella del corpo, dei tatuaggi, della pelle femminile, cioè la lingua che, come Sadako aveva detto a Samuel prima della morte, è «incapace di mentire» (Pugno 2017, p. 49). A partire da ciò, *Sirene* immagina un nuovo mondo che ora, con l'uomo letteralmente spazzato via dalla faccia della Terra, «[emana] una bellezza ancora maggiore, più antica e atroce, [...] un mondo a sé stante, splendido e inospitale» (Pugno 2017, p. 82), ma non rivela una nuova opportunità per l'umanità, costituendo tra i romanzi analizzati l'unico esempio di narrativa postumana. Comunque, visto che il protagonista di *Cinacittà* considera i cinesi «invasori spaziali» (Pincio 2008, loc. 1119) e l'unico altro romano, il suo avvocato, «più nel genere pianeta delle scimmie» (Pincio 2008, loc. 1119), il mondo immaginato da Pincio può essere interpretato, in un certo senso, come indirizzato verso una realtà postumana, nel senso di post-civiltà-umana.

La scrittura di Pugno corrisponde all'idea scuratiana della letteratura contemporanea, presentata in *La letteratura e sopravvivenza* (2012), secondo la quale la letteratura deve svolgere un compito civile in quello che riguarda la condizione della specie umana. Però, mentre Scurati attribuisce alla letteratura la missione di assumere il ruolo principale «nella lotta attuale della specie per la propria sopravvivenza» (Benvenuti 2013, p. 4), Pugno indica l'annientamento della razza umana come opzione per garantire una paradossale conservazione dell'umanità, in quanto impedirebbe la disumanizzazione e degradazione ulteriore della specie. «C'era chi credeva che le sirene fossero una mutazione genetica», leggiamo nel romanzo, «un'evoluzione dei dugonghi o lamantini quasi estinti, per fronteggiare un mondo da cui l'essere umano era destinato a sparire. Altre creature, suboceaniche, avrebbero dominato la Terra» (Pugno 2017, p. 16). L'umanità può redimersi solo cessando di governare il pianeta. Secondo il MLF «l'epidemia sarebbe cessata solo quando l'umanità avesse restituito le sirene all'oceano, venerandole, mettendosi al loro servizio» (Pugno 2017, pp. 122-123). Tuttavia il desiderio di potere è inerente al codice genetico della specie umana – uscire di scena per la razza umana e passare il testimone all'altra specie considerata inferiore è un progetto irrealizzabile, una vana speranza; allora l'annientamento rimane la sola opzione per la salvezza dell'*homo sapiens*. Dopo la distruzione dell'*Underwater* e la liberazione della sirena trans/postumana, afferma il narratore: «Quello era l'oceano. La mente di Mia era *tabula rasa*» (Pugno 2017, p. 134, corsivo mio), indicando il reset del mondo attraverso la distruzione dell'umanità come l'unico (per quanto assurdo) antidoto al degrado dell'umanità. «[È] una via d'uscita dall'umano, dalle impasse della

sua civiltà, ma anche una sua realizzazione superiore, un superamento, un autoannullamento e una paradossale salvezza» (Scarpa 2007). Non si può salvare quello che c'è, così come non si può ritornare all'età dell'innocenza. Il romanzo esprime così il sentimento, su cui attira l'attenzione Matthias Nilges, che la gente teme ciò che le sta accadendo intorno, piuttosto che ciò che verrà. Riprendendo il topos sveviano<sup>97</sup> dell'umanità irreparabilmente ammalata, la narrativa di Pugno trasmette un autentico desiderio della soluzione definitiva, visto che solo quella purificherebbe la Terra dalla 'malattia' umana e dalle sofferenze da essa causate.

*2038: La rivolta e I dannati di Malva*, a loro volta, costituiscono la scrittura puramente 'dell'adesso', in cui, immedesimandosi con il protagonista, il lettore si trova dentro una catastrofe politico-culturale, nel suo svolgersi. Insieme al personaggio, il lettore strappa il velo alla realtà utopica, luminosa e civile e scopre un fondo indesiderabile e spaventoso. Indagando la storia di Masaniello insieme a Lara Mastrantuono, il lettore viene a sapere dell'orrendo Progetto 82, e infiltrandosi tra gli schiavi Drow con Telkar/Zeno, arriva a conoscere il deliberato e sistematico sterminio del popolo degli elfi scuri. La trama di entrambi i romanzi inizia *in medias res*, quando il bilancio delle vittime mortali dell'attività del governo è già alto. Comunque, il Progetto 82 e il genocidio dei Drow non sono ancora pienamente realizzati, quindi, anche se ovviamente non si riporteranno le vittime in vita, non è ancora troppo tardi per rompere la spirale di violenza e per evitare altre vittime nel futuro. In questo contesto i romanzi di Grasso e Troisi presentano due posizioni da assumere di fronte al tipo dell'apocalisse in esame. La prima è una linea focalizzata solamente sulla vendetta e sulla distruzione del perpetratore, anche se ciò implica sparare nel mucchio. La seconda posizione invece mira a rimettere le cose a posto e punire i colpevoli, ma con forme di giustizia che non implicano il massacro di chi non ha colpe.

In *2038: La rivolta*, nonostante il soprannome, il giustiziere mascherato Masaniello non si batte dalla parte di nessuno. Anche se il suo nemico coincide con quello del popolo napoletano, lui vuole solo vendicarsi di quelli che hanno trasformato sua madre in una prostituta tossicodipendente e che lo hanno reso un mutante repulsivo. Dall'altra parte, grazie alle azioni della giornalista idealista Lara Mastrantuono, attorno alla figura simbolo di Masaniello si forma un movimento di resistenza che 'moltiplica' le apparizioni del giustiziere mascherato, organizzando la rivolta delle carceri, l'insurrezione al porto, il blocco delle linee di comunicazione, l'assalto alle caserme,

---

<sup>97</sup> Ci si riferisce al romanzo *La coscienza di Zeno* (1923) di Italo Svevo.

il linciaggio dei trafficanti di exitrazina, le trattative col governo e la diffusione dei proclami: «Dall'alba di fuoco di Sant'Anastasia, [dalla distruzione del deposito dell'exitrazina], nell'immaginario collettivo, al fianco di Masaniello marcia il suo esercito, la sua armata, il suo seguito: i lazzari. Da quel giorno, la guerra del giustiziere mascherato comincia a liberarsi della patina di crociata personale, per configurarsi sempre più vigorosamente come un'insurrezione di popolo» (Grasso 2000, p. 63). Perfino gli scugnizzi giocano sulle strade, scalzi, vestiti delle casacche bianche, con il viso coperto da una benda nera avvolta su se stessa, a mo' della maschera di Masaniello, impersonando il loro eroe. Nella chiusura del libro Lara commenta: «*La cronista che ero un tempo non esiste più: la Lara Mastrantuono di oggi ha deciso di dedicarsi anima e corpo alla ricostruzione della città [...]. [I] proventi che deriveranno dalla vendita di questo saggio saranno interamente devoluti al Fondo Sociale Masaniello. Sappiatelo, quando acquistate il disco o scaricate il testo via rete: non state solo pagando per un frammento di Storia, ma state anche contribuendo a edificare le fondamenta di un nuovo vivere civile*» (Grasso 2000, p. 235, corsivo mio). L'uso di forme appellative allarga la portata del messaggio della protagonista, trasgredendo i limiti di una narrazione fittizia. Lara non si rivolge agli abitanti della Napoli del 2038: è l'autore a interpellare i propri lettori, confermando in questo modo il proprio personale impegno civile nella causa dal romanzo.

In *I dannati di Malva* Gusso/Lavio, sacerdote Drow e giustiziere assassino, ritiene che «[n]on ci sono innocenti nel mondo degli uomini» (Troisi 2016, p. 126) e quindi lotta per un futuro postumano, essendo convinto che «[u]mani e Drow non sono fatti per intendersi. Solo per distruggersi» (Troisi 2016, p. 58). Telkar/Zeno, a sua volta, ritiene che «[g]li uomini conoscono la legge [...] [e] sanno rimediare ai propri errori» (Troisi 2016, pp. 127-128). Ammette che nel mondo degli umani c'è «certo meschinità, e orrore», ma crede che ci sia «anche ordine, pulizia, affetto» (Troisi 2016, p. 127), perciò progetta di guidare una rivolta con lo scopo di sopprimere il male nell'umanità, rovesciando il governo corrotto e raggiungendo gli innocenti, per creare infine un mondo transumano. Sull'ultima pagina del romanzo Telkar/Zeno si impegna esplicitamente alla lotta contro l'ingiustizia sociale:

Mi sono fermato un istante davanti alla bocca nera del passaggio che mi conduceva di nuovo alla mia patria e ai miei simili. Zeno il Drow. Sopra non mi hanno ascoltato. Ma sotto, sotto brulica il malcontento, sotto la mia miccia può dar fuoco a un incendio senza precedenti. Lavio credeva nelle azioni dei singoli. Adesso ci credo anch'io, ma i miei non saranno omicidi. *Le mie saranno parole. La mia sarà*

*la verità sussurrata, che passerà di bocca in bocca, la mia sarà la ribellione strisciante. Cambieranno le cose, ah se cambieranno* (Troisi 2016, p. 142, corsivo mio).

Il protagonista decide di rifiutare il nome umano e conservarsi quello Drow; la decisione, affiancata alla constatazione: «E finalmente ho capito chi ero» (Troisi 2016, p. 142), non è priva del significato, siccome può evocare associazioni intertestuali con un altro personaggio dello stesso nome, Zeno Cosini, il protagonista del romanzo *La coscienza di Zeno* (1923) di Italo Svevo. Infatti, Zeno troisiano condivide un tratto essenziale del carattere di Zeno sveviano: l'arrivo alla «consapevolezza cruda e intollerabile di ciò che accadeva» (Troisi 2016, p. 124). Telkar/Zeno scopre una malattia etica che affligge tutta la società umana di Malva, e che affliggeva anche lui che credeva nei suoi valori: «Ci avevo creduto. Ero stato tanto stupido da crederci. Che mi avrebbero fatto parlare, e che le mie parole avrebbero cambiato tutto. Non era questa la forza del mondo degli umani? Che esisteva la giustizia, che sapevano correggere i propri errori?» (Troisi 2016, p. 138). Il protagonista scorge che per quanto riguarda l'esistenza dei cittadini di Malva, la loro «vita attuale è inquinata alle radici» (Svevo 2013, p. 592) e scoprirlo è segno di esser un uomo mentalmente sano, cioè morale. Come il suo precedente sveviano, Zeno il Drow, prende coscienza del fatto che infatti «[l]’uomo s’è messo al posto degli alberi e delle bestie ed ha inquinata l’aria, ha impedito il libero spazio» (Svevo 2013, p. 592). Zeno Cosini ritiene sani solamente gli animali in quanto evolvono nel modo naturale, tramite il proprio organismo, mentre l’uomo è malato, perché «inventa gli ordigni fuori del suo corpo e se c’è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca in chi li usa» (Svevo 2013, p. 592). L’idea fondatrice del progresso tecnologico di Malva era nobile, ma l’esecuzione assunse la forma dell’insensata distruzione della Foresta dei Drow: «la desolazione più totale. Il villaggio deserto, le capanne abbattute, i totem degli dei bruciati. E gli alberi. Gli alberi sradicati» (Troisi 2016, p. 82). Telkar/Zeno rimane sconvolto dalla scoperta e si chiede: «Era questa la civiltà che portavamo ai Drow? Questa la vita migliore che gli offrivamo?» (Troisi 2016, p. 82). Zeno sveviano nota che grazie agli ordigni l’organismo dell’uomo diventa sempre più debole, comunque la sua mente diviene sempre più astuta: «Anzi si capisce che la sua furbizia cresce in proporzione della sua debolezza» (Svevo 2013, p. 592). L’uomo non può essere curato dalla sua malattia inerente perché ha abbandonato la legge naturale della Terra. Dopo la sua orazione pubblica che avrebbe dovuto cambiare la mentalità della gente, Zeno troisiano scopre



che la maggior parte degli uomini rifiuta la coscienza, per comodità non volendo «sapere quanto costano i loro privilegi» (Troisi 2016, p. 140). Infine, Zeno sveviano contempla che forse solo «traverso una *catastrofe inaudita* prodotta dagli ordigni [l'umanità] [ritornerà] alla salute» (Svevo 2013, p. 593, enfasi mia). Visto che tutta l'esistenza della gente di Malva si basa sugli ordigni costruiti e attivati dagli schiavi Drow, si può ipotizzare che Zeno troisiano, all'avanguardia della rivolta dei Drow, intende far rivoltare verso la razza degli oppressori il macchinario luccicante dello «straordinario miracolo della città di vetro e metallo» (Troisi 2016, p. 73), tramite orazioni e sabotaggi pacifici, in «un incendio *senza precedenti*» (Troisi 2016, p. 142, corsivo mio). La chiusura del libro rimuove quindi l'ambiguità del termine *dannati* messa nel peritesto, indicata nell'analisi del titolo nel Capitolo 3, rivelando come giusta anche la seconda possibilità di interpretare la parola *dannati* del titolo. Oltre alla popolazione Drow, ridotta in schiavitù, l'espressione può anche riferirsi alla società di Malva, visto che Zeno danneggia gli umani con le parole, dichiarandoli colpevoli e progettando la pena corrispondente alla gravità della loro colpa. Così, grazie alla figura di Telkar/Zeno e alla sua scoperta rivelatrice e la crociata di redenzione il romanzo procura ai lettori una catarsi.

Sia le azioni di Lara che quelle di Telkar/Zeno rivelano la possibilità di un nuovo mondo e offrono la rassicurazione che, nonostante il tempo a nostra disposizione stia finendo, non si è ancora del tutto concluso; mostrano che c'è speranza finché la gente oppressa lotta. I napoletani seguono attivamente le orme del loro giustiziere, la società degli schiavi Drow inizia a prendere in considerazione la rivolta, nella Foresta i Drow selvaggi hanno formato un movimento di resistenza e stanno già lottando con la città di Malva, e la Foresta esiste nonostante i disboscamenti, capace di moltiplicarsi per richiamare la terra. L'approccio adottato dalle narrazioni di Troisi e Grasso, che consiste nella focalizzazione solamente su 'l' adesso' dell'apocalisse, incoraggia un approccio critico e analitico alle conoscenze acquisite, se si considera che anche una civiltà altamente avanzata può essere fondata su un genocidio, mentre lo spaccio di una droga specifica può essere un progetto certificato dalle autorità legali.

Ultimi ma non minori, i romanzi *Panorama e Qualcosa, là fuori* offrono ai lettori il quadro completo dell'apocalisse presentata. Analizzano le cause e le premesse, lo svolgimento e i postumi, comunque non mostrano 'il prima' e 'il dopo' divisi da una linea chiara di 'l' adesso', ma vedono le tre realtà temporali come un amalgama, «perché non c'era stato un vero e proprio inizio», perché si tratta «di una lenta e implacabile

alleanza di eventi impercettibili, di alterazioni minime che [...] [cambiano] poco o nulla» (Arpaia 2020, pp. 13-14). Più degli altri romanzi in esame, queste due opere mettono in risalto ‘il lungo piagnisteo’ alfieriano della caduta dell’umanità, ritraendo una fine lenta e grottesca della civiltà. L’approccio adottato in *Panorama* e in *Qualcosa, là fuori* è infatti particolarmente tragico. Gli autori esprimono un forte risentimento: anche se l’umanità viene colpita gravemente da un cataclisma, quelli a cui non importava niente ‘prima’, non si preoccupano di niente neanche ‘dopo’. In *Qualcosa, là fuori*, dopo il punto di non ritorno del riscaldamento globale «la Terra continu[a] a correre a centoseimila chilometri all’ora, il sole continu[a] a sorgere e a tramontare» (Arpaia 2020, p. 188), gli svizzeri rimangono «[p]ur sempre svizzeri» (Arpaia 2020, p. 40), i saccheggiatori attaccano i migranti e li derubano delle poche cose che gli sono rimaste, e i paesi ricchi continuano a arricchirsi a scapito delle nazioni povere. In *Panorama*, dopo i pestaggi dei lettori e anche dopo il presunto suicidio del Lettore, si osserva nella società solo «un andirivieni infinito di persone e veicoli, perché alla fine questo resta di noi, l’andirivieni altrui» (Pincio 2015, p. 193). I due romanzi accentuano il fatto che la storia contemporanea è principalmente segnata dall’inerzia e dalla passività della gente nei confronti delle crisi, dal suo abituarsi al mondo in sfacelo e dal consenso universale sul male, spesso non espresso, ma dato per negligenza e trascurataggine. Certamente, in ogni catastrofe rimane una percentuale di individui sensibili e saranno proprio loro che accompagneranno fino alla morte i peccati dell’umanità insieme al dolore e alla vergogna, un carico di sofferenza e rimorso che ruberà loro ogni istante che vivranno.

*Panorama* e *Qualcosa, là fuori* rivelano così una verità tragica: nel mondo dell’uomo odierno ‘il prima’ in effetti non differisce da ‘il dopo’, e ‘l’adesso’ ne cambia solamente l’ambientazione oppure il contesto. Come nota il narratore arpaiano, l’aggressione e la distruzione sono elementi intrinseci dell’umanità. Nel mondo umano una realtà apocalittica «è normale, [...] anche questo è umano: dove ci sono schiene che si spezzano, persone che non sanno dove andare, che non hanno nulla, c’è sempre chi approfitta, chi succhia il loro sangue, chi le sfrutta. [...] A volte [...] ci sono cose che uno preferirebbe non capire, perché capirle significava anche sapere senza scappatoie che disastro siamo [noi]» (Arpaia 2020, p. 169). I due romanzi, totalmente privi di consolazione e speranza, non seguiti dalla rivelazione di un nuovo mondo, non offrono un principio organizzativo alla società, mostrando solamente «la dannazione di un tempo disumano e vuoto, lo sgocciolio di giorni e giorni inutili e opachi» (Arpaia 2020,

p. 189). In *Panorama* c'è qualche tentativo di scuotere il mondo tramite la pubblicazione della corrispondenza del protagonista; si può intuire dalla trama che Ottavio Tondi rivela al pubblico il password al suo profilo, offrendo così a tutti gli utenti dei *social media* la sua biografia come avvertimento. In un autorivelamento metaletterario il narratore spiega cosa vuole ottenere Tondi con il suo gesto:

i messaggi che Tondi e Ligeia si scambiarono su *Panorama* [...] rappresentano uno fra i più appassionanti racconti sentimentali mai scritti. Esistesse ancora un mondo dei libri, una comunità letteraria o qualcosa che gli somigli, esistessimo ancora noi come eravamo un tempo, con la nostra ingenua e arida fede nella letteratura, oggi quei messaggi sarebbero oggetto di studio, di riflessione. [...] Verrebbero citati come testimonianza emblematica della condizione umana del nostro tempo. L'importanza che avrebbero assunto in questa nostra epoca disgregata e pulviscolare sarebbe paragonabile all'importanza delle 'Lettere a Felice' nella comprensione dell'opera di Kafka e dell'uomo moderno in genere (Pincio 2015, pp. 25-26, corsivo mio).

Così come lo scambio dei messaggi fra i protagonisti potrebbe aspirare a essere «testimonianza emblematica della condizione umana del nostro tempo», dal valore paragonabile a quello della celebre raccolta delle lettere di Kafka alla sua amata, lo stesso romanzo pinciano, *Panorama*, in quanto veicolo dello scambio epistolare di Tondi e Ligeia, sembra mirare allo status di «testimonianza emblematica» dei pericoli connessi alla scomparsa della lettura e allo sviluppo dei *social*. Il commento narratorio formulato al condizionale («Esistesse ancora [...] una comunità letteraria [...], esistessimo ancora noi [...] con la nostra ingenua e arida fede nella letteratura, oggi quei messaggi sarebbero oggetto di studio. [...] Verrebbero citati [...]. L'importanza che avrebbero assunto...») mette tuttavia a fuoco il fatto che ormai non esiste più né la comunità letteraria né l'ingenua fede nella letteratura.

Visto che l'inerzia delle società odierne è perpetuata ed alimentata dai *social media*, la narrazione articola il messaggio autoriale, prima seguendo le regole dei *social* e poi, nella chiusura del testo, infrangendole. Il rivelamento del password, cioè dell'unica cosa 'sacra', non offerta al pubblico nel mondo virtuale eretto sul desiderio di osservare gli altri e di esser guardati, costituisce un unico gesto capace di scuotere il lettore odierno e farlo ripensare le sue scelte. Comunque si tratta più di rinfacciare al mondo il suo estremo degrado che di tentare veramente di influenzarlo. Viene espresso un evidente pessimismo sulla possibilità di cambiare lo stato delle cose.

In *Qualcosa, là fuori*, a sua volta, anche se ci sono individui disposti ad aiutare gli altri disinteressatamente, sono sempre in minoranza. Perfino di fronte a una catastrofe, o

forse soprattutto proprio in tali circostanze, le persone imbestialiscono e cessano di manifestare tratti d'umanità. Viene inoltre rivelata la falsità di soluzioni utilizzate solo per alleviare la coscienza, e non per ottenere un reale effetto. Il romanzo arpaiano, similmente a *Sirene* ma in modo meno esplicito, sembra esprimere il desiderio della fine assoluta per la specie umana, rivelato in un'accusa fatta al protagonista dal suo amico: «In fondo, questo destino terribile promesso dal cambiamento climatico ti piace, ti fa provare un brivido... L'ecatombe [dell'umanità] ti attrae...» (Arpaia 2020, p. 23).

Infine, mostrando un'affinità con *La seconda mezzanotte*, anche il romanzo arpaiano si chiude con un finale penosamente equivoco: «“Devi badare a loro”, riuscì a farfugliare [Livio Delmastro indirizzando le parole a suo cognato e riferendosi ai suoi compagni rifugiati]. *Forse* pensò che almeno li aveva messi in salvo. *Forse* stava pensando che era quasi pronto, quando l'ultima onda del tempo lo sfiorò. Poi lo sommerse» (Arpaia 2020, pp. 216-217, corsivo mio). Raggiunta la costa di Svezia, il protagonista arpaiano viene fermato in un ufficio della polizia migratoria, dove aspetta che suo cognato, Ahmed, residente svedese, arrivi per dare garanzie per lui, così che possa rimanere sul territorio svedese. Secondo la legge Danielsen un rifugiato può chiedere permesso di soggiorno solo se ci ha un parente; se il parente indicato non si presenta entro due giorni dall'arresto, il rifugiato viene rispedito indietro. Quando il compito sta per scadere, Livio muore per un arresto cardiaco; durante i suoi ultimi istanti però «[s]enza badare a chiedergli il permesso, nel suo cervello milioni di neuroni» (Arpaia 2020, p. 216) ricompongono l'immagine di sua moglie e suo figlio morti e scalpicciano i rumori dei passi e le voci intorno a lui, fra cui un grido di Ahmed che lo chiama. La narrazione non spiega se il cognato sia arrivato davvero, o se la sua presenza sia solamente un'allucinazione del cervello morente del protagonista. Non si sa quindi se le persone prese da Livio in affidamento durante il viaggio possano restare in Svezia, godendo una vita sicura, oppure siano costrette a tornare nell'entroterra dell'Europa, bruciata dal sole e attraversata dai predoni. Il narratore mira a influire sul lettore, ricorrendo al mezzo tecnico dell'avverbio dubitativo 'forse', che costituisce l'elemento chiave nella costruzione dell'equivocità e della tragicità del finale. Dato che si tratta delle ultime frasi del romanzo, il commento narrativo feconda e nutre i pensieri di chi legge dopo la fine della lettura: l'ambiguità della fine e la mancanza dello scioglimento inducono il lettore a interpretare la sorte indefinita dei protagonisti di *Qualcosa, là fuori* come un'allegoria dell'incertezza riguardo alle possibilità di salvare i cari, o persino tutta l'umanità, nella realtà extraletteraria. Come il protagonista pensa

di esser stato ‘quasi pronto’ per salvare la sua famiglia, così la società odierna, di cui i lettori fanno parte, può pensare che *forse* sia pronta per salvare sé stessa e il pianeta, ma non ne può essere certa.

#### **4.5 Il romanzo fantastico impegnato del terzo millennio come riflessione sociologica multidimensionale sulla fine dell’umanità**

Si noti che, anche se si collocano spesso sui poli opposti dell’apocalisse, tutti i romanzi in esame manifestano alcuni tratti in comune. Tutti, nonostante la problematica e l’ambientazione scelte, trattano della belpolitiana ‘fine che non finisce di finire’, visto che persino dopo la soglia epocale, dopo il superamento del punto critico del riscaldamento globale oppure del punto di non ritorno in ambito culturale o civile, il peggioramento è sempre possibile. Inoltre, tutti mostrano che per gli umani il «periodo più felice della loro vita [come specie] era passato, ma [...], naturalmente, non se ne accorsero subito. Non ci si accorge mai dei punti di svolta della propria esistenza, nessuno li avvista in tempo e ci si prepara, ammesso che sia possibile prepararsi, ammesso che la vita non sia sempre una battaglia persa» (Arpaia 2020, p. 144).

Inoltre, i romanzi focalizzano il fatto che lo stile di vita adottato dalle società moderne ha un caro prezzo. È l’intrusione nel genoma umano che calma l’ira delle masse scontente e procura una pace relativa, è la morte delle sirene che dà cibo delizioso alle tavole e corpi ai bordelli, è il lavoro dei Drow che permette agli umani di godere di una vita senza nessuno sforzo, è l’accusa dell’assassinio montata contro l’ultimo romano a purificare la città dell’altro, è la morte dei veneziani che procura l’intrattenimento, è la morte civile dei letterati che esclude persone non grate alle società in cui «il grande nemico comune, per chi controlla i destini altrui [...], è la profondità» (Evangelisti 2001, p. 121), è il denaro e il lavoro forzato dei migranti ambientali che costituisce una fonte continua di profitto per i fortunati paesi ricchi. Il prezzo è alto e «nell’ombra accadono cose indicibili, cose che continuano ad accadere anche in questo momento» (Troisi 2016, p. 137), anche nel presente di chi legge. Quel prezzo è un prestito preso continuamente dalla gente e dal pianeta, impossibile da rimborsare.

I romanzi analizzati attirano così l’attenzione sui fronti diversi di quest’unica catastrofe, multiforme, multiaspettuale, globale e totalizzante, che ingoia il mondo umano. La fine del mondo viene documentata eterodiegeticamente con una voce

onnisciente, con la prospettiva esterna e con la focalizzazione fissa (2038: *La rivolta, Sirene e Qualcosa, là fuori*) o quella multipla (*La seconda mezzanotte*), oppure omodiegeticamente-autodiegeticamente, in forma di un resoconto degli eventi in medias res (*I dannati di Malva e Cinacittà*), sempre sul livello extradiegetico. *Panorama* rappresenta invece un'insolita tipologia della narrazione: la voce narrante rimane allo stesso tempo eterodiegetico ed omodiegetico, unendo ulteriormente le caratteristiche della voce autodiegetica e quella allodiegetica. In aggiunta, nel caso di *Sirene*, i pensieri del protagonista principale, dato che non sono visualmente evidenziati nel testo, spesso confluiscono fluidamente nella narrazione, prestandosi all'effetto che le vicende siano documentate con la voce narrante omodiegetica.

I romanzi *Sirene*, *Cinacittà*, *La seconda mezzanotte*, *Panorama* e *Qualcosa, là fuori*, insieme alla prospettiva di Lavio in *I dannati di Malva* e a quella di Masaniello in *2038: La rivolta*, appartengono al sottogenere neo-apocalittico e psicopatologico. La scrittura non si presenta qui come «valvola di sfogo utile a evitare la concreta realizzazione della catastrofe nel mondo» (Alfieri 2019, p. 177), come le narrazioni apocalittiche tradizionali. Aprono gli occhi, ma non offrono nessun'alternativa positiva. Le linee narrative di Lara Mastrantuono in *2038: La rivolta* e di Telkar/Zeno in *I dannati di Malva*, da parte loro, rivisitano il messaggio di speranza insito nel modello tradizionale della scrittura apocalittica, però sottolineano che non si può iniziare da capo e tornare all'età d'innocenza.

Infine, occorre riportare l'osservazione di Sergio Solmi, già indicata nel capitolo due, che «[n]onostante le loro ossessioni apocalittiche [...] l'ideale cui s'ispira la maggior parte di questi scrittori, è, sostanzialmente, "progressivo" [...]. Così avviene che [...] riprendano quella funzione satirica la quale è l'elemento più efficiente che informa le utopie di ogni tempo» (Solmi 1971, pp. 102-103). Si noti che la modalità satirica, frequentemente adoperata nel Novecento da autori quali Aldous Huxley, George Orwell e Sinclair Lewis, oggi è in minoranza, perciò spesso rimane incomprensibile per le generazioni giovani, perché a esse manca l'abilità di riconoscerla, in primo luogo, e poi di comprenderla<sup>98</sup>. Quando l'autore ricorre alla

---

<sup>98</sup> Il problema è illustrato perfettamente dal caso del film *Don't look up* (2021) di Adam McKay, una satira apocalittica sull'indifferenza dei governi, delle celebrità e dei media nei confronti dell'emergenza climatica. Il film ha ricevuto recensioni contrastanti. Lodato da attivisti e scienziati, è stato frainteso e criticato da una parte del pubblico e dei critici. Tutte le recensioni negative sono in maggioranza causate dal fatto che gli spettatori considerano il film una commedia non divertente, invece che una satira; e infatti la satira è proprio questo, una commedia poco divertente, perché espone una verità scomoda, presentando una denuncia sociale. Come nota Nathan J. Robinson, «[a]i critici [e alla

modalità satirica, deve quindi fare un uso visibile e esplicito di quell'antico modo di studiare i vizi umani, oppure indicarlo già a livello del peritesto. *Cinacittà* e *Panorama* sono aspramente e esplicitamente ciniche. Bruno Arpaia, da parte sua, riporta nell'epigrafe introduttiva a *Qualcosa, là fuori* la citazione di *Solar* (2010) di Ian McEwan per sottolineare la dimensione satirica della sua narrativa. I romanzi *Cinacittà*, *La seconda mezzanotte* e *Qualcosa, là fuori* esprimono specificatamente un senso di cinico rancore nei confronti dell'umanità, che non ha fatto niente per fermare l'avvento del cataclisma. Malgrado i tempi lenti del processo, l'apocalisse è avvenuta, ironicamente, senza che l'umanità se ne sia accorta: «Allora, semplicemente, ci siamo voltati indietro e abbiamo scoperto che ci trovavamo già a valle del punto di rottura. La catastrofe era stata a lungo un evento che andava compendosi, ma noi non avevamo avuto occhi per vederla né orecchie per udirla: era stata una catastrofe al rallentatore. E così, in calce a tutto il resto, dovemmo scoprire che perfino l'apocalisse aveva fatto ben poco rumore» (Scurati 2011, p. 11).

---

maggioranza degli spettatori] non solo mancava il senso del film in modi importanti, ma il modo stesso in cui hanno discusso il film esemplificava il problema su cui il film stava cercando di attirare l'attenzione» (Robinson 2021, trad. mia).

## CAPITOLO 5 – LA DIMENSIONE ILLOCUTORIA E PERLOCUTORIA

### Il fantastico come trasfigurazione del presente

#### 5.1 Il fantastico come letteratura dello straniamento cognitivo

I romanzi distopici in esame costituiscono un segnale di allarme che denuncia i problemi più scottanti della realtà circostante. Ora nel tempo segnato dai fronti dell'apocalisse simultaneamente avanzanti, nell'epoca dei nazionalismi di nuovo crescenti nelle società occidentali, «dell'anti-intellettualismo diffuso, del ruolo dei social network come falso collante sociale che spinge invece alla solitudine e all'individualismo, dell'analfabetismo funzionale a livelli altissimi», il fantastico distopico non costituisce «più un esercizio di speculazione, ma l'unico realismo possibile» (Arpaia 2018a) nel terzo millennio. I futuri immaginati si sono drasticamente avvicinati al nostro presente, considerato che negli scenari che distopisti novecenteschi, quali Aldous Huxley, Philip K. Dick e George Orwell, avevano solamente immaginato, noi ora effettivamente viviamo. Come dimostra la molteplicità dei fronti dell'apocalisse trattati dai romanzi, analizzati nel capitolo precedente, tutti, a prescindere dal paese, viviamo ora in tempi altamente minacciati, circondati da «un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le rovescia» ai nostri piedi (Walter Benjamin in: Arpaia 2018a). Le ricche società degli Stati Uniti, dell'Europa occidentale, del Giappone e dei loro annessi, come osserva Darko Suvin, sono state protette dal prenderne coscienza, grazie al potere del denaro e all'ideologia egoista da loro eretta: «Viviamo moralmente in una distopia quasi completa – distopia perché antiutopia – e materialmente (economicamente) sul filo del rasoio del collasso, distributivo e collettivo» (Suvin 2014, trad. mia). Nonostante l'enormità del problema, si osserva comunque una flagrante mancanza della reazione adeguata, sia da parte delle società che dai loro governi. Ci si possono individuare due motivi principali che tengono la gente lontana dall'adottare misure adeguate per la mitigazione della crisi. In primo luogo, la maggior parte delle persone semplicemente non riesce a prendere la catastrofe con la serietà dovuta. L'uomo odierno, abituato alle costanti minacce di catastrofe, è ormai incapace di sentire davvero che il peggio deve ancora venire. Considerato che la catastrofe sta avanzando ancora 'a poco a poco' e non è ancora arrivato il momento di 'all'improvviso' hemingwayano per le società occidentali, i loro membri sono immuni



ai dati scientifici sconvolgenti perché sono avvezzi a ciò che, alla fine, non tocca loro direttamente. In secondo luogo, si preferisce semplicemente non prestare attenzione alla sofferenza degli animali da allevamento, all'uccisione delle creature senzienti, alle fonti sanguinarie dei prodotti di uso quotidiano oppure alle drastiche conseguenze politiche e climatiche delle azioni di tutti i giorni. Come osserva Richard Powers in *The Overstory* (2018, it. *Il sussurro del mondo*, 2019, trad. Vighi Licia), romanzo premiato col Pulitzer e celebrato come manifesto dell'*eco-fiction*, la gente vede solamente ciò che può usare, oppure ciò che le impedisce di vivere una vita comoda:

*Nessuno vede gli alberi. Vediamo la frutta, vediamo le noci, vediamo il legno, vediamo l'ombra. Vediamo gli addobbi o il bel fogliame caduto. Ostacoli che bloccano la strada o che rovinano la pista da sci. Luoghi scuri e minacciosi che devono essere sgombrati. Vediamo rami che stanno per sfondare il nostro tetto. Vediamo un prodotto agricolo destinato alla vendita. Ma gli alberi – gli alberi sono invisibili* (Powers 2019, corsivo mio).

La chiusura cognitiva, sia quella deliberata che quella semi-intenzionale, indotta neurobiologicamente dall'istinto di autodifesa<sup>99</sup>, serve per rappresentanti delle multinazionali a riparare il guadagno e per la società a preservare lo stile di vita e per proteggere tramite i processi di *whitewashing* e *greenwashing* la coscienza dall'enormità delle colpe accumulate da decenni.

Come osserva Bruno Arpaia, comunicare correttamente e efficacemente i problemi del calibro del riscaldamento globale, «è maledettamente difficile» e bisogna «battere strade meno tradizionali della semplice «divulgazione scientifica» (Arpaia 2016, p. 12). Il difetto intrinseco della letteratura *non-fiction* e anche del realismo tradizionale è di presentare notizie sconvolgenti in modo diretto così da rendere lo shock indotto tanto travolgente da attivare nel lettore meccanismi di repressione. Di conseguenza la reazione desiderata da parte dell'autore svanisce rapidamente, risultando in una chiusura cognitiva in chi legge. In questo modo, le «notizie davvero sconvolgenti [...] suscitano appena un brivido di timore e vengono immediatamente dimenticate» (Arpaia 2016, p. 13). Visto che catastrofismo e allarmismo non funzionano, occorre trovare «un tono diverso per uscire dall'apatia di questo nostro eterno presente» (Arpaia 2018b). Per levare l'insensibilità e l'illusione protettiva si deve ragionare con i lettori indirettamente, ricorrendo ad uno stratagemma. «Forse, per

---

<sup>99</sup> Per l'analisi più dettagliata di meccanismi della chiusura cognitiva si rimanda a: Maria POPOVA, *How Our Delusions Keep Us Sane: The Psychology of Our Essential Self-Enhancement Bias*, The Marginalian, 4 giugno 2014, <https://www.themarginalian.org/2014/06/04/david-mcraney-self-enhancement-bias/> (ultimo accesso: 16.07.2023).

esempio», come commenta Arpaia, «si possono scrivere romanzi» in un'operazione scientificamente documentata ma con «il vantaggio di parlare alle emozioni del lettore» (Arpaia 2016, pp. 12-13)<sup>100</sup>. L'idea simile è avanzata da Powers in *The Overstory*, il cui protagonista, un psicologo, afferma che: «Le migliori argomentazioni del mondo non faranno cambiare idea alle persone. L'unica cosa in grado di farlo è una bella storia» (Powers 2019). Come dimostra comunque la scrittura professata dagli autori dei commenti sopra riportati, quella non può essere una storia qualsiasi ma specificatamente una narrazione non-mimetica. Per trasmettere efficacemente un messaggio sulle crisi che avanzano 'a poco a poco' per colpire 'all'improvviso', si deve descrivere il presente tramite i procedimenti dello straniamento cognitivo, «nel modo in cui un tiratore a volo prende di mira un piattello, mirando un po' in anticipo rispetto al momento per rivelare ciò che non è ancora presente, ma sta già avendo un impatto», per dirla con Kim Stanley Robinson, decano della *science fiction* mondiale (Robinson in: *Science fiction when the future is now...* 2017, trad. mia). Occorre spostare l'orizzonte in avanti di qualche anno e invecchiare il presente secondo una precisa direzione, per poterne così portare a galla le contraddizioni, paradossi e crisi (Deotto 2018).

Lo straniamento cognitivo come dispositivo essenziale per la letteratura fantastica è stato formalmente teorizzato per la prima volta da Darko Suvin che ha esposto la sua visione nel 1972 in *On the Poetics of the Science Fiction Genre*<sup>101</sup>, riconoscendo alla letteratura fantastica la funzione principale di cognizione. Secondo Suvin, il fantastico risulta dalla combinazione di due elementi: della realtà empirica dell'autore e di una strana novità, un *novum*<sup>102</sup>. Il fantastico è quindi «un genere letterario le cui condizioni necessarie e sufficienti sono la presenza e l'interazione di straniamento e cognizione» (Suvin 2014, trad. mia). Occorre tener presente che il potenziale cognitivo del fantastico implica non solo un'immagine riflessa *della* realtà, ma anche, o infatti prima di tutto, una proiezione *sulla* realtà, in modo da evidenziarne aspetti non evidenti. Il *novum* può

---

<sup>100</sup> È anche l'idea di Carla Benedetti formulata in: *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

<sup>101</sup> Si veda «College English», vol. 34, no. 3, 1972, pp. 372-382. Comunque, il saggio originale è stato aggiornato più volte. La versione preferita ora dall'autore è quella che è apparsa nel volume *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1979).

<sup>102</sup> Come sottolinea anche lo stesso Suvin, il concetto della 'rappresentazione che estrania' fu inizialmente sviluppato su testi non naturalistici dai formalisti russi (si veda l'*ostranenije* di Viktor Šklovskij introdotto in *Iskusstvo kak priëm* del 1917, [trad. it. *L'arte come procedimento*]) e ulteriormente elaborato, con un approccio antropologico e storico, da Bertolt Brecht, che nel suo *Kleines Organon für das Theatre* introdusse il concetto di *Verfremdungseffekt*, cioè 'effetto dell'alienamento', definendolo come una rappresentazione che defamiliarizza il suo soggetto, permettendo allo stesso tempo al destinatario di riconoscerlo.

essere quindi effettuato tramite l'imposizione di un prisma straniante sugli elementi della realtà extraletteraria, oppure attraverso l'estrapolazione, cioè un dispositivo retorico che consiste nel costruire un'immagine del futuro tramite la proiezione avanti nel tempo di dati noti ed eventi passati e presenti o tramite l'estensione, per analogia, di concetti o problemi da un campo a un altro. Si possono individuare due dimensioni dell'estrapolazione: la trasposizione e la visione accumulativa degli aspetti della realtà del lettore. La trasposizione effettua uno spostamento temporale o spaziale di un fenomeno (sociale, culturale, politico o ambientale) rispetto alla sua autentica collocazione, mentre la visione accumulativa immagina potenziali conseguenze estreme di un continuo aumento di eventi catastrofici e attività umane insostenibili.

Il fantastico fornisce un approccio creativo che tende a una trasformazione dinamica piuttosto che a un rispecchiamento statico, ponendo i fenomeni e gli eventi storici come problemi e esplorandone i punti d'arrivo, considerando le contingenze potenzialmente illimitate. Allo straniamento cognitivo sono sottoposti principalmente elementi variabili e futuribili, caratteristici dei grandi periodi vorticosi della storia<sup>103</sup>. La tensione generata così tra il *novum* e la realtà dell'autore e del lettore serve a comprendere le tendenze latenti di quell'ultima. Similmente a Sergio Solmi, Suvin osserva che tale metodologia è spesso satirica, visto che unisce la credenza nelle potenzialità della ragione al dubbio metodico. Inoltre, come Le Guin paragona la letteratura fantastica a uno specchio focalizzante (piuttosto che semplicemente riflettente), così Suvin descrive il fantastico come uno specchio trasformatore, «grembo vergine e dinamo alchemica; [...] un crogiolo» (Suvin 2014, trad. mia). Quasi mezzo secolo dopo aver pubblicato il suo originale articolo su *cognitive estrangement*, Suvin aggiunge nel 2014 un postscritto in cui, deluso dal fatto che il mondo non si sia mosso «verso il socialismo o il comunismo democratico<sup>104</sup>, e [non] si sia concentrato[e] sui problemi della comprensione, piacere e forma all'interno di quella marea [della storia]», sottolinea che la definizione del fattore determinante della cognizione, il *novum*, non

---

<sup>103</sup> Il che rispecchia le osservazioni di Charles Nodier e Sergio Solmi sulla proliferazione delle opere fantastiche nei periodi di crisi e di grandi trasformazioni.

<sup>104</sup> Darko Suvin riconosce che a causa della svolta neo-fascista del capitalismo (si veda: Darko Suvin, *Communism Can Only Be Radical Plebeian Democracy: Remarks on the Experience of S. F. R. Yugoslavia and on Civil Society*, «International Critical Thought», 6:2, 12 maggio 2016, pp. 165-189) e lo sfruttamento dei gruppi senza voce come base dell'industria e del consumerismo odierno, a prescindere dalle simpatie politiche che si possono avere, torna la lotta di classi (oggi sotto forma della protezione dei gruppi oppressi sui livelli sia nazionale che mondiale) come fattore chiave delle considerazioni in ogni campo della vita umana. Con l'espressione «verso il socialismo o il comunismo democratico» Suvin intende dire che aveva aspettato che la politica mondiale si spostasse verso la sinistra intesa come sistema di valori inclusivo che dia voce e protegga i gruppi che sono sfruttati e oppressi.

può essere fornita nel vuoto, ma solo all'interno di un sistema di valori associato ai gruppi degli sfruttati e dei dominati (Suvin 2014, trad. mia).

Ciò che Suvin chiama *cognitive estrangement*, da Robinson viene paragonato al meccanismo degli occhiali 3D. Secondo lo scrittore statunitense, il fantastico funziona con una doppia azione delle lenti che simulano la visione tridimensionale. Una lente è un tentativo di immaginare un possibile futuro, l'altra è una metafora di come stanno le cose in questo momento, e ciò che il lettore ottiene quando le due immagini si fondono è una visione del tempo storico, proiettata nel futuro, «come una traiettoria del tempo profondo» (Robinson in: Plotz 2020). Nell'ambito italiano Valerio Evangelisti chiama l'espedito in questione 'la trasfigurazione del presente', affermando proprio che «la fantascienza<sup>105</sup> è trasfigurazione del presente, è il presente sotto forma di metafora» (Evangelisti 2002). Secondo Evangelisti, è per le sue capacità di vedere prima le cose seppur deformandole, che il fantastico suscita resistenza (Evangelisti 2002)<sup>106</sup>. Fabio Deotto, a sua volta, riferendosi all'analogia visuale proposta da Robinson, ritiene che i romanzi fantastici, più che agli occhiali 3D, assomigliano ai dispositivi della realtà aumentata (*augmented reality*) (Deotto 2018). La realtà aumentata è una versione migliorata del mondo fisico reale che si ottiene attraverso l'uso di elementi visivi digitali, suoni o altri stimoli sensoriali, forniti tramite la tecnologia. Analogamente, la letteratura fantastica offre una visione approfondita del mondo tangibile, stimolando i sensi e il pensiero attraverso meccanismi di trasfigurazione. Come la realtà aumentata può essere utilizzata per fornire informazioni aggiuntive agli utenti, allo stesso modo la letteratura fantastica contribuisce a mettere meglio a fuoco aspetti della realtà del lettore. Il potenziale aumentativo del fantastico consiste nella sua capacità di fondere componenti proiettate (il *novum*) con la percezione del mondo reale da parte dell'individuo. Da questa integrazione del messaggio dell'autore con il mondo del lettore in tempo reale si genera una comprensione accresciuta, la cognizione suviniana. Inoltre, così come la realtà aumentata differisce dalla realtà virtuale (cioè da una realtà

---

<sup>105</sup> La scrittura di Evangelisti, anche se contiene sempre un tratto fantascientifico, non può essere identificata con un genere fantastico specifico. L'autore non si preoccupa delle restrittive questioni del genere e nei suoi scritti teorici il termine *fantascienza* è spesso sinonimico alla *letteratura di genere*, alla *paraletteratura* e al *fantastico* nel senso inclusivo.

<sup>106</sup> Allo stesso tempo Evangelisti mette al risalto che gli autori devono esser cauti a non spostare il processo della trasfigurazione puramente sul piano dei simboli: «Guardiamo le Torri: facendone un simbolo, da un lato si indebolisce ciò che sta sotto al simbolo (le vite umane) e dall'altro questa operazione serve per passare da un simbolo all'altro. Dal simbolismo delle torri che cadono a quello della potenza dei bombardieri. In tutto questo la dimensione umana rischia di andare perduta in una guerra di simboli in cui tutti abbiamo da rimettere non solo sul piano della vita ma anche da quello dell'intelligenza» (Evangelisti 2002).

che crea un ambiente totalmente artificiale), la letteratura fantastica è diversa dalla narrativa tradizionalmente realista, la quale, a causa della sua rappresentazione statica del mondo sfrenatamente mutevole, propone di fatto degli universi artificiali, irreali, poco convincenti. Il fantastico invece fa ‘vivere’ al lettore il mondo reale con informazioni percettive generate sovrapposte ad esso, quindi ‘riflesse *sulla* realtà’ come lo vuole Suvin. Perciò, tenendo conto degli espedienti formali dello straniamento inerenti alla letteratura fantastica, Deotto la battezza «realismo aumentato»: un realismo che «non si picca di prevedere il futuro, quanto di rendere visibile quella parte di presente che il realismo tradizionale non è in grado di inquadrare nella sua complessità» (Deotto 2018). Quindi, similmente a Ursula Le Guin che vede il fantastico come uno strumento non solo della speculazione, ma anche dell’osservazione, Deotto osserva che «[l]a proiezione futuribile non ha tanto un carattere speculativo, quanto esplicativo» (Deotto 2018). Infine, ultimo ma non minore, Antonio Scurati, a sua volta, allo stesso espediente formale dà il nome del «presente invecchiato» (visto che, come esposto nel capitolo precedente, il presente di chi legge viene spesso presentato nel fantastico impegnato come il passato dei protagonisti) o «presente estremo» (visto che ‘il dopo’ della catastrofe costituisce di solito una visione accumulativa del presente del lettore). Comunque, nonostante il termine coniato per afferrare l’essenza del meccanismo trasfigurativo inerente al fantastico, in ogni teorizzazione si sente l’eco dell’accezione antica di *fantastico* in quanto ‘ciò che fa vedere, ciò che rivela, ciò che rende presente all’occhio o alla mente’.

## **5.2 La dimensione illocutoria: le tecniche trasfigurative utilizzate dal romanzo fantastico impegnato**

### ***Rivolta popolare e neofascismo***

2038: *La rivolta* (2000) di Francesco Grasso effettua tre trasfigurazioni principali. Sul primo livello, con la rivolta del popolo partenopeo, prima formatasi per aggregazione spontanea e poi unita nel collettivo attorno la figura di Masaniello, il romanzo fornisce una trasposizione temporale dei grandi movimenti socio-culturali antisistema dagli anni Sessanta alla realtà dell’inizio del terzo millennio. Si mette così in risalto che negli anni Duemila le circostanze economiche e sociali sono adeguate per l’avverarsi di uno scenario simile e su questa base viene costruita la trama del romanzo, effettuando una

trasposizione temporale di tipo speculativo-osservativo. Il popolo è già sceso in piazza nelle città italiane una volta, può scenderci anche oggi. «Ciò che è avvenuto nella città del Golfo e del Vulcano è già avvenuto e può ripetersi» (Grasso 2000, p. 236). Il narratore del romanzo di Grasso immagina la forma che assumerebbe un movimento sociale simile a quello del Sessantotto nell'Italia odierna, contro che cosa si protesterebbe e quali mezzi di sopprimere le masse potrebbero essere usate dalle autorità.

Sul secondo livello dello straniamento effettuato, tramite il fittizio Progetto 82, viene procurata un'estrapolazione di ampi tentativi eugenetici, che mirano a eliminare i cosiddetti mali sociali attraverso la genetica e l'ereditarietà, in ambito della realtà occidentale, nei paesi di apparenza democratici, i cui cittadini credono di vantare la libertà d'opinione e d'espressione. Nel mondo di *2038: La rivolta* il Progetto 82 è considerato ricerca legale e la paternità di una tale iniziativa progressiva «rappresenta un titolo non indifferente» (Grasso 2000, p. 207). Quando Lara Mastrantuono, la protagonista principale del romanzo, esprime sorpresa e sgomento per il fatto che su questa strategia eugenetica stia per essere scritta una pubblicazione scientifica, l'autore del progetto, Joseph B. Sarrese, commenta, ridendo:

Sciocca ragazzina... Crede davvero che il Progetto 82 sia l'unico esperimento in corso sulla popolazione di questa città? [...] Le classi inferiori sono serbatoio di cavie umane per definizione. Specie in città come questa, dove le condizioni ambientali creano campioni numericamente significativi. Lei crede davvero che io sia stato il primo? (Grasso 2000, pp. 207-208).

Quando la giornalista risponde che non gli crede perché le «persone non si usano come cavie» (Grasso 2000, p. 208), lui dice:

Temo che lei usi il vocabolo "persona" in modo inappropriato. Non vorrà porre, spero, i membri delle classi inferiori al mio stesso piano... Non è solo un concetto deprecabile: è del tutto errato (Grasso 2000, p. 208).

Sarrese chiama sudditi i «bipedi quasi senzienti, [...] [le] misere bestie da laboratorio» (Grasso 2000, p. 209). Come afferma Lara,

[l]a fraseologia di Sarrese l'irritava quanto e più del tono trionfale, arrogante della sua voce. *Classi inferiori?* Da quanto tempo non sentiva un termine simile (Grasso 2000, p. 208, corsivo mio).

Tramite la domanda retorica riportata sopra la protagonista intende che non si sentiva quel termine deprecativo dai tempi della Seconda Guerra Mondiale e dell'ideologia nazista della razza ariana.

Aumentando e approfondendo la visione della realtà di chi legge, il narratore grassiano mostra che la tecnologia avanza in modo ancora inimmaginabile già parecchi anni fa ma non viene mai ampiamente usata per migliorare la vita dei più bisognosi. Nonostante le innovazioni nel campo del potenziamento umano disponibili nella realtà del romanzo (biochip termici per l'interazione con i dispositivi, biomoduli integrati che aumentano la forza fisica, sat-com anulari e memobox innestati nel lobo parietale che migliorano le capacità mentali), la società, invece che sana e felice, è pervasa dalla povertà e dall'ingiustizia estreme, che assomigliano alle crisi degli anni Sessanta, perché le conquiste della tecnologia sono accessibili solamente alle cerchie ristrette dei dirigenti e ai militari. Malgrado il passar del tempo la struttura sociale e i sistemi politici non evolvono, e la gente vive solamente nell'illusione di modernità e progresso. «[D]ecenni di tecnologia, nuove branche scientifiche, ritrovati, mezzi, risorse e privilegi» (Grasso 2000, p. 208) separano quelli al potere dai sudditi, procurando solo a quei primi la salute perfetta e la forma fisica giovanile per almeno cento anni. Il narratore grassiano mette così in risalto che con la tecnologia così avanzata come oggi, che mette insieme privato e pubblico, niente ostacola di usarla al fine di ridurre i cittadini all'obbedienza biologica, come in *Brave New World* (1931) di Aldous Huxley.

L'ultimo livello della trasfigurazione consiste nella trasposizione spaziale delle proteste contemporanee, quali il bloccaggio di Melbourne, Perth e Darwin del 1997 e gli scontri di Seattle per la conferenza OMC del 1999, nell'Italia a cavallo del millennio. Il procedimento può comunque anche essere interpretato come una visione accumulativa (un «presente estremo») delle tendenze latenti che già erodono la società italiana. Visto che un movimento simile alle rivolte degli anni Sessanta è rinato dopo soli tre decenni di pace relativa, negli Stati Uniti e in Australia, il romanzo congetture la possibilità di un evento simile nella sua patria. Tutto ciò che accade in *2038: La rivolta*, tutto «[c]iò che è avvenuto nella città del Golfo e del Vulcano è già avvenuto e può ripetersi [ovunque]» (Grasso 2000, pp. 235-236). Il narratore attira l'attenzione dei lettori sul fatto che una tale sospensione della democrazia e il ricorso alla brutalità della polizia, come la dispersione dei protestanti del sit-in lungo la Monorotaia per Procida nella battaglia di Bagnoli (descritta nell'episodio che introduce l'attività di

Masaniello), possono ormai avverarsi nella realtà del lettore italiano (ma infatti, per l'estensione, anche di ogni lettore occidentale). Tramite l'indagine giornalistica di Lara Mastrantuono, la quale segue il giustiziere mascherato, il romanzo offre una visione approfondita della scena socio-politica italiana dell'inizio del millennio, mirando a stimolare il pensiero del lettore e facendogli vedere meccanismi nascosti che si palesano quando si sa dove guardare.

Appena tre mesi dopo la pubblicazione del libro di Grasso il suo presagio della brutalità del potere in un paese democratico si è avverato; il 17 marzo del 2001 siamo stati testimoni dei fatti di Napoli in occasione del vertice del Global Forum e il 20 e il 21 luglio del 2001 degli eventi del tragico G8 di Genova, che incredibilmente e paurosamente coincidono con la trama del romanzo. Nel giugno dello stesso anno, a Göteborg, la polizia svedese, solitamente pacifica, con una violenza insolita nella storia del Paese, ricorrendo persino a cariche a cavallo e uso delle armi da fuoco, ha attaccato i manifestanti contro la riunione del Consiglio europeo dell'Unione Europea. In effetti, da Melbourne, Perth, Darwin e Seattle a Genova si è osservato un crescendo sfrenato di proteste e manifestazioni di massa duramente represses dalla polizia, di solito con l'alibi della lotta con i 'Black bloc' per giustificare la violenza sfrenata contro i cittadini malcontenti (Romoli 2021).

La Genova del G8, come la Napoli grassiana, gestita con l'assistenza della Sezione Speciale Interna delle Forze Armate Europee, per due giorni è diventata un isolato stato di polizia, in cui il potere è stato esercitato nel modo tipico del fascismo. Per commentarla con le parole del giornalista investigativo Nick Davies: «Questo non è fascismo con dittatori con gli stivaletti e la schiuma sulle labbra. È il pragmatismo dei politici ben vestiti. Ma il risultato sembra molto simile. Genova ci dice che quando lo Stato si sente minacciato, lo stato di diritto può essere sospeso. Ovunque» (Davies 2008, trad. mia). Occorre osservare che *2038: La rivolta* non avverte in effetti del ritorno del fascismo ma fa vedere ai lettori che il movimento è sopravvissuto anche dopo la guerra. Come a conferma di quanto esposto dalla narrazione, l'autore ha commentato in occasione delle celebrazioni del 25 aprile del 2023 ai tempi del governo Meloni: «Il problema qui in Italia non è che il fascismo stia tornando, ma che non è mai andato via» (Grasso, comunicazione personale del 25 aprile 2023). Trasfigurando la nuova ondata dell'agitazione sociale e mostrando che gli eventi come la battaglia di Bagnoli del suo romanzo, oppure Genova del G8 nella vita sociale, non arrivano per caso, il romanzo grassiano mira a avvertire i lettori del pericolo del ritorno delle lotte simili a



quelle degli anni Sessanta, e dell'ascesa al potere dei movimenti fascisti. Trattando le questioni relative ai diritti di libertà di parola e di riunione, agli abusi da parte delle forze dell'ordine, ai maltrattamenti di individui presi in custodia, ai pestaggi indiscriminati, alle retate e alle botte a manifestazione già conclusa, *2038: La rivolta* trasfigura gli scontri tra il popolo e lo stato, sia in ambito italiano, tenendo presente la funesta eredità del fascismo, che in ambito mondiale, considerato che il Progetto 82 nel suo romanzo è gestito dall'organizzazione intergovernativa europea.

### ***Crisi ecologica, sostenibilità e giustizia sociale***

In *Sirene* (2007) di Laura Pugno, presentando gli impianti d'allevamento con le vasche della morte in cui le sirene vengono messe all'ingrasso sotto il condizionamento ormonale, fatte riprodurre e poi avviate al macello, il narratore offre un'esplicita trasfigurazione dell'allevamento intensivo di animali. La scrittrice allude a procedimenti specifici, quali alimentazione forzata (come quella del pollame per il *foie gras*) e l'uccisione di animali senzienti e sapienti, quali delfini, balene e elefanti, estermati per beni o cibo di lusso, per usi industriali, oppure per medicinali le cui proprietà possono essere ricercate da altre fonti. Come afferma Bong Joon-ho, regista del film ambientalista *Okja* (2017), che manifesta notevoli affinità tematiche con il romanzo di Pugno, «[c]'è un'espressione che nel momento in cui creiamo un mattatoio in vetro, tutti nel mondo intero diventerebbero vegani. Quello che l'industria alimentare cerca sempre di fare è cercare di ispessire le pareti del macello in modo che nessuno possa sbirciare all'interno» (Joon-ho in: Ellwood, 2017, trad. mia). Potrebbe sembrare che una volta che la gente viene a conoscenza dei fatti, dovrebbe immediatamente diventare vegana e impegnarsi in tutti i tipi di misure preventive a favore dei diritti degli animali. Comunque, grazie al numero crescente di documentari, notiziari e programmi di formazione di opinione e di intervento-investigativo diffusi sia dalle popolari stazioni televisive che dalle piattaforme come Netflix, le persone stesse sanno che cosa si nasconde dietro l'allevamento intensivo degli animali, ma sono culturalmente e socialmente condizionate a considerare il consumo della carne come un diritto naturale della specie umana e percepire l'aspetto industriale dello sfruttamento economico degli animali come una condizione necessaria, vista la rapida espansione della popolazione mondiale.

Non occorre quindi smantellare le pareti dei mattatoi. Come è già stato esposto nella sezione precedente, per preoccuparsi di una questione e per iniziare un'azione l'uomo richiede, sul livello cerebrale, oltre alla conoscenza, anche un punto di vista avanzato consentito da una reazione empatica che i fatti puri non sono capaci di procurare. Perciò *Sirene* raffigura il lato crudele dell'allevamento a fini alimentari, dando al bestiame un volto umano. Il *novum* della sirena proiettato sul corpo umano femminile viene usato come elemento disturbante per segnalare la struttura di violenza nei rapporti fra uomo, donna e animale. A Sadako, la fidanzata morta di Samuel, il padre naturale aveva fatto marchiare a fuoco sulla schiena il proprio nome: «Sugli animali da macello, la yakuza preferiva il branding, il marchio a fuoco. Anche Mia [la figlia mezzosirena di Samuel] era stata marchiata sulla schiena, con il logo *y/enso*. Anche Sadako bambina, con il nome di suo padre» (Pugno 2017, p. 89).

Per rendere il *novum* convincente, il romanzo parte da una premessa, fittizia ma culturalmente radicata, della figura mitica della sirena, e la sviluppa scientificamente, per indurre i lettori a credere che una creatura umanoide del genere potesse davvero esistere<sup>107</sup>. Visto che le sirene assomigliano alle donne, il loro allevamento disgusta il lettore, anche se l'allevamento di vacche o suini non susciterebbe una tale reazione. *Sirene* cancella così il confine tra il *novum* e la realtà empirica dell'autore e quella tra l'umano e l'animale, chiamando vitello un piatto a base di sirene bambine. In questo modo la narrazione pugnesca cerca di creare nella mente del lettore una disturbante connessione cognitiva tra un vitello (cioè un prodotto alimentare) e un bambino (cioè un essere da amare e prenderne cura), e, per l'estensione, una connessione tra la carne e l'essere senziente.

Si legge che quando il protagonista si è accoppiato con la sirena, quella lo «guardò [...] negli occhi, come le sirene non facevano mai» (Pugno 2017, p. 26). Comunque, occorre sottolineare che anche Samuel non ha mai guardato una sirena negli

---

<sup>107</sup> Gli stessi problemi sono affrontati e la stessa strategia comunicativa dello straniamento cognitivo è impiegata nel film fantastico *Okja* (2017) di Bong Joon-ho, in cui l'antagonista è la collettività di persone coinvolte nell'industria alimentare globale: sia i fornitori che i consumatori. Il film presenta una storia di Okja, uno dei «super maiali» geneticamente modificati, allevati appositamente per risolvere il problema dell'eccessivo sgombero del terreno per il bestiame regolare, nonché dei fenomeni connessi all'allevamento intensivo, quali il consumo di acqua e la produzione di anidride carbonica eccessivi. La protagonista Okja è resa carina e simpatica ma non sembra una creatura irreale da cartone animato, poiché il regista voleva che il pubblico credesse che un animale da fattoria del genere potesse esistere da qualche parte nel mondo (come fa davvero, dato che, a parte il suo aspetto fantastico, Okja non differisce da un vero maiale. Ecco perché il team degli effetti visivi ha deciso di dare a Okja gli occhi ispirati a quelli di un beagle. I suoi occhi esprimono così l'innocenza, la gentilezza e la vulnerabilità. Dare agli animali da allevamento gli occhi di un cucciolo è stato il modo più efficiente, facile e semplice per far davvero provare al pubblico pietà per Okja (Ellwood 2017).

occhi. Solo dopo che ha visto in una carne di mare ‘una donna’ cui accoppiarsi, i loro sguardi si sono incrociati. Inoltre, il narratore mette in risalto il fatto che quando le persone cominciano a individuare caratteristiche umane negli animali da cui dipende il loro stile di vita, tentano di ignorare quella sensazione, giustificando il gesto con la regola che non si deve antropomorfizzare gli animali:

La mezzoalbina si avvicinò [...] e Samuel le sfiorò il muso con le dita. La pelle era morbida, e Samuel si pentì del suo gesto. *È una sirena, si ripeté, non un essere umano*» (Pugno 2017, p. 34, corsivo mio).

Il confine tra l’umano e l’animale viene mantenuto intenzionalmente nella società per reprimere la sensazione di affinità:

La mezzoumana aprì gli occhi, lo guardò, come le sirene non facevano mai, e Samuel ebbe la sensazione di qualcosa, a cui non avrebbe saputo dare un nome (Pugno 2017, p. 65).

Come in realtà, così nel romanzo, alla gente viene inculcato di vedere negli animali solamente le bestie e non guardargli negli occhi, proprio per non vedere gli esseri senzienti e sapienti che sono; altrimenti crollerebbe non solamente l’intera industria ma anche il millenario stile di vita occidentale basato, fra l’altro, sul consumo della carne. Leggiamo nel romanzo che Samuel è stato selezionato dalla yakuza per sorvegliare la macellazione perché «[n]on si lasciava commuovere dalla somiglianza con la specie umana» (Pugno 2017, p. 21). Comunque, dopo la scoperta della gravidanza della sirena cui Samuel si è accoppiato, il suo modo di vedere le sirene cambia drasticamente:

La mezzoalbina, la madre animale, lo aveva accolto nel suo corpo senza distinguerlo da un maschio della specie sirena. Se le due specie potevano mescolarsi – l’impossibile che nel corpo di Mia era diventato realtà – allora in realtà erano una. O qualcos’altro ancora (Pugno 2017, p. 123).

Durante un controllo privato della neonata sanguemista

Samuel non sapeva cosa stava cercando. Forse la prova che poteva mandare la mezzoalbina al macello senza farsi scrupoli, e cancellarne anche il ricordo. O al contrario, il segno che quella non era più una bestia ma un nuovo essere umano, trasportato nelle schiere dei suoi simili, rinato grazie allo sperma che lui aveva sparso nel suo corpo (Pugno 2017, p. 36).

Come afferma Pugno dieci anni dopo la pubblicazione di *Sirene*, «[a]ttraverso il corpo delle Sirene [...] passa il confine tra animale e umano, e anche tra natura e umanità, che è uno dei pensieri non ancora del tutto pensati, dei pensieri che stiamo cominciando a

pensare nel nostro tempo» (Pugno in: D'Ippolito 2019). Con questo pensiero innestato nel romanzo il narratore pugnesco mira a evidenziare l'arbitrarietà della distinzione tra gli animali umani e quelli non-umani.

Anche la trama di *I dannati di Malva* (2008), ambientata in un universo di apparenza fittizio, utilizza lo straniamento cognitivo per mettere in risalto i rapporti tra l'uomo e la natura, intervenendo con passione sul tema della giustizia sociale e dei suoi legami con la salute dell'ambiente. A livello esplicito, evidenziato dall'appendice intitolata «I fatti», procurata dal Legambiente, la scrittura troisiana fornisce una trasfigurazione della gestione clandestina di enormi quantità dei rifiuti industriali tossici. Considerato che lo smaltimento dei rifiuti tossici danneggia i Drow, schiavi dalla pelle scura, il romanzo allude principalmente allo scarico nei paesi in via di sviluppo, specificatamente quelli africani. Comunque, visto che la produzione industriale tossica comporta distruzione di villaggi dei Drow e della Foresta, si può anche interpretare la problematica presentata in *I dannati di Malva* come riferimento alla discarica dei rifiuti nelle parti meno ricche del mondo, dove la devastazione dell'ambiente naturale si collega con l'oppressione delle popolazioni autoctone tribali. Inoltre, dato che i Drow abitano i Livelli Inferiori della città di Malva, il motivo è interpretabile come scarico nelle periferie urbane, nelle aree residenziali con alloggi scadenti, scarsamente servite e sovraffollate, con lo scopo di mantenere i centri delle metropoli privi di inquinamento e sporcizia.

Con la sua aria dominata dal vapore pulito, gli edifici scintillanti e le strade ordinate e pulite, Malva si mostra come nitida, graziosa e sterile, basata sulle fonti rinnovabili d'energia. Comunque, sotto la sua superficie, la città cova l'industria pesante alimentata dalle fornaci a carbone, nascondendo ai cittadini gli effetti nocivi della combustione insieme alle altre emissioni tossiche industriali quali le ceneri leggere. Questa visione rispecchia come i governi nella realtà del lettore, tramite le campagne di *greenwashing*, si presentano come decisi a imboccare la via di sviluppo e progresso *green* e accelerare i processi di transizione ecologica, ma in realtà continuano a fare affari lucrativi con organizzazioni ecomafiose. Attraverso le autorità di Malva e i vertici della Guardia Cittadina la narrazione trasfigura la mafia dei colletti bianchi, degli impiegati statali che, insospettabili, prendono parte alle attività criminali. Il proprietario della fabbrica del miravar e i gioiellieri insieme agli imprenditori, ai funzionari pubblici e alle forze d'ordine formano infatti un'intera filiera criminale, la quale comincia con l'invasione della Foresta, la mietitura della resina e il sequestro e

la schiavizzazione delle persone, e finisce con le falsificazioni sistematiche dei documenti sullo smaltimento finale e sui trattamenti detossificanti dei rifiuti.

Comunque, il più rivelatore, perché direttamente legato alla vita quotidiana di chi legge, è il piano implicito della trasfigurazione effettuata che tramite il prisma straniante dei cristalli di miravar macchiati di sangue rimanda al fenomeno dei diamanti insanguinati<sup>108</sup>. I gioielli malviani, come i diamanti di guerra nella realtà del lettore, vengono ottenuti tramite l'estrazione artigianale, in una pratica che contribuisce a violazioni ambientali, sanitarie e dei diritti umani, quali la schiavitù, il lavoro minorile, la mutilazione e i danni permanenti alla salute. Inoltre la produzione di gioielli di miravar nonostante la consapevolezza degli abusi, richiama le pratiche di dislocazione della produzione di aziende occidentali in paesi in via di sviluppo e in Cina malgrado la consapevolezza che le autorità delle regioni scelte sono responsabili delle diffuse violazioni dei diritti umani; infatti i prezzi competitivi sono spesso il risultato di pratiche di sfruttamento del lavoro<sup>109</sup>. Il narratore descrive le condizioni in cui lavorano e vivono i Drow in modo seguente:

La sveglia suonava quando ancora ero preda dei sogni, poi finivo sotto un getto d'acqua gelida, a lavarmi in luride docce comuni, gomito a gomito con tutti gli altri. Neppure finivo di asciugarmi, che mi mettevano una scodella in mano, e dovevo farmi strada a spintoni per la mia razione di cibo. Un pappone incolore e disgustoso, che ci facevamo bastare fino a pranzo. E poi via a lavorare senza sosta. Il pasto andava consumato in fretta e furia, non più di pochi minuti, o le Guardie ce l'avrebbero tolto di mano spingendoci a colpi di frusta verso i nostri posti di lavoro. E così fino a sera, per un numero infinito di ore, senza poter mai alzare la testa un solo momento. [...] Poi di nuovo la sveglia, e così via giorno dopo giorno, in una sequenza di ore l'una identica all'altra, consumate nell'incoscienza. Non c'era spazio per la riflessione o la solitudine, là sotto. Si lavorava e basta, un luogo dal quale il tempo era completamente bandito: non c'era altra luce che quella dei forni perennemente accesi e la mattina era identica al pomeriggio e alla sera. Nessun sole a scandire il tempo del lavoro e del riposo, solo tubi, e fornaci, e terra (Troisi 2016, pp. 49-50).

---

<sup>108</sup> Si vedano: Neusa E SILVA, *Why Africa bleeds diamond revenues*, a cura di Benita Van Eyssen, Deutsche Welle, 20 febbraio 2023, <https://www.dw.com/en/why-africa-bleeds-diamond-revenues/a-64743803> (ultimo accesso: 16.05.2023); *Le aziende non devono trarre profitto dai diamanti insanguinati*, Amnesty International. Sezione Svizzera, 2015, <https://www.amnesty.ch/it/news/2015/le-aziende-non-devono-trarre-profitto-dai-diamanti-insanguinati> (ultimo accesso: 10.05.2021); Alessia CANNONE, *I diamanti insanguinati sono ancora attuali*, Opinio Juris, 27 maggio 2021, <https://www.opiniojuris.it/i-diamanti-insanguinati-sono-ancora-attuali/> (ultimo accesso: 10.05.2023).

<sup>109</sup> Si veda il rapporto di Food Empowerment Project: *Importing Slavery*, <https://foodispower.org/human-labor-slavery/importing-slavery/> (ultimo accesso: 07.07.2023). Per il periodo prima della pubblicazione del romanzo di Troisi, si veda il rapporto dell'Ufficio per gli affari internazionali del lavoro del Dipartimento del lavoro (degli Stati Uniti), corredato con l'elenco dei beni prodotti dal lavoro minorile o lavoro forzato ai sensi degli Atti di riautorizzazione per la protezione delle vittime della tratta (TVPPRA) del 2005 e del 2008: [https://www.dol.gov/sites/dolgov/files/ILAB/reports/TVPPRA%202009\\_WEB\\_.pdf](https://www.dol.gov/sites/dolgov/files/ILAB/reports/TVPPRA%202009_WEB_.pdf) (ultimo accesso: 07.07.2023).

Gli elfi troisiani, detenuti in uno squallido campo di lavoro, sono sottoposti dalle autorità malviane a sorveglianza di massa e a restrizioni culturali (divieto dell'uso della magia e delle tradizionali arti mediche), privati di dignità e costretti a lavorare fino allo sfinimento.

Qui si rivela la paradossale efficacia della proiezione di una catastrofe reale nella finzione distopica effettuata nel sottogenere *fantasy*. Il romanzo troisiano è essenzialmente non-mimetico, vista la presenza nella narrazione di una razza fantastica e della magia, comunque il lettore può empatizzare con elementi testuali specifici, fra quelli principalmente con il protagonista che assomiglia a un cittadino occidentale che gode una vita sicura e confortevole: dorme in un «letto morbido, [in] lenzuola pulite e fragranti», usa «le passerelle che risparmiano alle [sue] gambe [...] la fatica di far due passi», possiede «l'acqua corrente in casa», «il riscaldamento dentro casa, d'inverno, e l'acqua calda» (Troisi 2016, pp. 92, 123, 124). Anche l'ambientazione, pur essendo non-mimetica, si presenta come estremamente vivida e corporale, capace di agire sui neuroni specchio di chi legge:

Sotto i miei piedi, una *pavimentazione sconnessa*, molto diversa dalle *strade lisce* di Malva. Quando abbassai lo sguardo, vidi che si trattava di terra battuta. *Provai un'istintiva repulsione*. Non avevo mai camminato prima di allora sul suolo nudo (Troisi 2016, pp. 39-40, corsivo mio).

Scendevamo, e solo allora compresi che ero nelle *viscere della mia amata città*. Sopra di me, Malva *consumava* la sua pigra vita notturna. Le passerelle e i montacarichi andavano avanti e indietro con sottili ronzii, i miei simili dormivano nei loro letti. Quanto in basso mi trovavo? *Quante braccia di terra mi dividevano dalla mia vita di sempre?*

Poi il tunnel si aprì, e fummo nei Livelli Inferiori. Non mi ero mai chiesto come fossero. Erano il lato nascosto e segreto di Malva, erano *vene e interiora di quel corpo*, e come tali pensavo a loro semplicemente come a *qualcosa di ripugnante, che non bisogna portare alla luce*. Ma quel che mi si aprì davanti era molto diverso da ogni possibile immaginazione. Sulla mia testa, *selve di ingranaggi*, terribilmente *simili agli intrichi di rami* della Foresta. Rotelle, leve e pistoni si muovevano *formicolanti come insetti*, e lucenti dello stesso brillio dei palazzi di Malva, quando è una bella giornata e il sole li illumina. Erano collegati ad enormi fornaci di ottone che *vomitavano rigurgiti di fumo nero dall'odore pestilenziale*. I loro *ventri pingui* erano *squarciati nel mezzo* dal rosso incandescente del carbone in combustione (Troisi 2016, pp. 40-41, corsivo mio).

Mi parve di essere *piombato in un termitaio umido e puzzolente*, popolato da esseri simili a fantasmi. Ovunque mi girassi, *pelli nere come l'ebano e capelli candidi come la neve*. Neppure la *lordura* di quel luogo riusciva a rendere opache quelle capigliature fluenti, *lasciate libere da lacci e costrizioni* (Troisi 2016, pp.41, corsivo mio).

Guardava la fabbrica, enorme innanzi a lui. Una barriera gigantesca di metallo e vetro, un vero e proprio mostro che offuscava la vista, e che *col suo peso intollerabile gravava sui Livelli Inferiori, opprimendoli, soffocandoli, schiacciandoli sotto il proprio tallone* (Troisi 2016, p. 121, corsivo mio).

All'inizio della lettura la modalità *fantasy* sembra distanziare la problematica affrontata nel romanzo dalla realtà del lettore; con lo sviluppo della trama invece, grazie alla viscerale rappresentazione dell'ambientazione e alla narrazione omodiegetica-autodiegetica, sparisce la distanza e si sfoca il confine tra la fantasticità del protagonista Drow e l'umanità del lettore:

Un microcosmo dolente, inatteso. Cercavo di *contemplerlo dall'esterno, con l'occhio freddo* di chi deve *analizzare per indagare*. Non volevo *farmi imbrattare* dal loro mondo, *non volevo che contaminassero* la purezza della mia umanità (Troisi 2016, p. 56, corsivo mio).

Mi trovavo lì per *indagare*, non dovevo in nessun modo dimenticarlo. Eppure mi risultava difficile *non farmi coinvolgere* da quel mondo. *C'era in esso qualcosa [...] che mi chiamava [...]* (Troisi 2016, p. 56).

Mi porse una mano, una mano d'ebano. Non ne avevo mai toccata una. A pensarci bene, non avevo mai nemmeno sfiorato un Drow. Fino a quel momento li avevo evitati accuratamente. Li guardavo *da lontano*, col misto di *curiosità e disgusto che si riserva agli animali*. Allungai titubante la mia, e strinsi la sua. Aveva le dita piene di calli, ma il colore della nostra pelle era lo stesso. Mi aiutò [...]. Mi sentivo strano. Sentirmi trattare così amichevolmente da uno sconosciuto, un Drow per di più. *C'era qualcosa di paradossale in quella scena, a cavallo tra il piacevole e il disgustoso* (Troisi 2016, pp. 46-47, 52).

L'immedesimazione di chi legge nella figura del protagonista che appartiene a due mondi, quello dei consumatori e quello degli schiavi, permette alla distopia troisiana di portare l'incubo del lavoro forzato nel cuore della vita quotidiana e del benessere di un consumatore occidentale. Scoperto che tutti gli apparecchi che rendono più piacevole la vita dei Malviani dei Quartieri Alti sono azionati dalla forza delle mani dei Drow, Telkar/Zeno comincia a evitare istintivamente tutte le passerelle mobili, e quando gli tocca prendere un montacarichi, lo fa con un certo disagio: «Ricordavo fin troppo bene l'ingranaggio che lo faceva salire. Avrei potuto dire esattamente quanto carbone consumava ogni giorno» (Troisi 2016, p. 93). Ispirata dalle esperienze di chi vive la tragedia del genocidio socio-culturale e della riduzione in schiavitù nella realtà extraletteraria, la narrazione di *I dannati di Malva* assume così un preciso intento sociale: grazie alla cancellazione della distanza tra il lettore e il protagonista a lui simile reso schiavo, il romanzo mira a toccare la sensibilità di chi legge e implica che eventi simili a quelli presentati nella trama stanno già accadendo *qui e ora* nella realtà

extraletteraria. Grazie alla modalità distopica il protagonista diventa il lettore stesso (Alfieri 2019, p. 185)<sup>110</sup>. Il messaggio di denuncia sociale nei confronti di chi vive la tragedia nella realtà sulla sua stessa pelle ottiene così maggior presa sull'immaginario del lettore.

Occorre evidenziare che le descrizioni della metamorfosi di Telkar/Zeno vengono collazionate con le scelte linguistiche dal campo semantico della distanza e dell'oggettivismo scientifico: «contemprarlo dall'esterno», «con l'occhio freddo», «analizzare», «indagare», «[n]on [...] farmi imbrattare», «non [...] contaminassero», «non farmi coinvolgere». Grazie all'«imbrattarsi» nel mondo romanzesco in cui vive il protagonista, il lettore man mano si rende conto che i concetti di rifiuto, di negazione e di chiusura cognitiva costituiscono un emblema dell'atteggiamento delle società occidentali odierne. «C'era in esso qualcosa [...] che mi chiamava» costituisce un'esplicita dichiarazione della partecipazione civile da parte del protagonista, e con ciò anche l'invito subconscio indirizzato al lettore a farsi coinvolgere dalla realtà dei gruppi sociali taciuti e oppressi nel mondo extraletterario.

Telkar/Zeno, come gli altri abitanti dei Quartieri Alti di Malva, è stato formalmente istruito per trattare i Drow come razza inferiore: «Mi diedero libri da studiare», «[...] Un tipico gesto Drow, così avevo letto in uno dei libri che mi era toccato studiare», «Del resto, avevo sempre considerato i Drow poco più che animali. Mi avevano insegnato così»; «Nei libri c'erano notizie tutt'altro che rassicuranti su individui del genere» (Troisi 2016, pp. 32, 50, 53, 75). Comunque, il suo sapere, che costituisce la base delle conoscenze e della educazione scolastica a Malva, crolla nei confronti con quello che il protagonista vede e sperimenta personalmente. Telkar/Zeno, in quanto il protagonista catartico del modello tradizionale dell'apocalisse, sottolinea che anche se «non voleva far[si] imbrattare», quello non è più possibile dopo le sue indagini. Quando nella chiusura del romanzo Lavio confronta Telkar/Zeno, accusando la società umana dell'intenzionale chiusura mentale:

«Ma fingete di ignorare la verità. Perché fa comodo. [...] Meglio non ricordare a che prezzo vi arrivano [l'acqua, il riscaldamento dentro casa e i gioielli] in casa, quanta gente è morta per quella roba. E vi raccontate la menzogna che non abbiamo anima, che tutto sommato ci fate solo del bene».

---

<sup>110</sup> Le tecniche che consentono l'immedesimazione in un personaggio sono uno dei due principali tratti narrativi (oltre al «vivido uso dell'ambientazione») che contribuiscono a generare risposte empatiche da parte del lettore. Si veda: Suzanne KEEN, *Empathy and the Novel*, London, Oxford University Press, 2007, p. 93.



Telkar/Zeno non sa cosa rispondere, perché è già consapevole che Lavio non ha torto:

Abbassai la testa. Cercai le parole, le cercai ovunque. Ma la fabbrica [dove morivano gli schiavi Drow] incombeva, e offuscava qualsiasi mio pensiero. Restava solo la consapevolezza cruda e intollerabile di ciò che accadeva là dentro (Troisi 2016, p.124).

Vista la sofferenza delle persone che non differiscono da lui in termini intellettuali ed emozionali, il protagonista non è capace di ritornare alla vita comoda di ignoranza.

I crudeli episodi del romanzo troisiano costituiscono una diretta trasposizione della realtà politica e sociale in cui i paesi occidentali, pur presentandosi come custodi dei diritti umani, non impongono sanzioni alla Cina, anzi, a causa dei prezzi allettanti, approfittano sempre di manodopera e impianti cinesi, e i consumatori nei paesi sviluppati, con piena consapevolezza, continuano a comprare prodotti *made in China*, contribuendo all'egemonia economica della Cina e, di conseguenza, appoggiando indirettamente le pratiche immorali del governo cinese. Per non rinunciare alle comodità, i cittadini occidentali preferiscono non prestarci attenzione, fingendo ignoranza, oppure adottando una posizione razzista e ritenendo che gli oppressi meritino tale trattamento o che gli si offre veramente un senso di vita tramite il lavoro per le società superiori. Tramite la trasfigurazione della società occidentale nella società malviana, effettuata grazie alle analogie tra entrambe, evidenziate sulle pagine precedenti (il confortevole stile di vita reso possibile grazie alla produzione industriale dei beni quotidiani e di lusso che si basa sulla devastazione dell'ambiente e sul lavoro forzato), *I dannati di Malva* diventa una forma di denuncia delle situazioni in cui gli abitanti dell'occidente sanno, grazie ai notiziari, oppure sospettano (e perciò preferiscono non indagare per non scoprire la verità che graverebbe sulla loro coscienza), che i loro beni sono frutto del lavoro della schiavitù e delle pratiche dannose per l'ambiente<sup>111</sup>.

Su entrambi i livelli dello straniamento cognitivo, *I dannati di Malva* è un viaggio trasfigurativo in zone del mondo dove, nell'indifferenza generale, si manifesta il lato oscuro dell'economia globale. Per appropriarsi di miravar (come, nella realtà del lettore, delle risorse naturali quali acqua, petrolio, litio, diamanti e cristalli) è stato scatenato un conflitto con la popolazione locale, a costo di devastare l'ecosistema (qui della Foresta) e cacciare oppure asservire gli indigeni. Il forte desiderio della vita di lusso passa sopra

---

<sup>111</sup> Similmente al caso della chiusura cognitiva riguardante il consumo della carne presentato da *Sirene*.

alle conseguenze che queste azioni di rapina comportano. La resina della Foresta da cui è ottenuto il miravar, così come le risorse del pianeta, è un bene limitato, di cui dispone non chi ci abita. Il narratore troisiano, grazie all'uso del prisma straniante dei Drow e di Malva, mira a colpire a cuore i lettori con il prezzo dei privilegi occidentali che viene pagato in un 'altrove'. Comunque, sia nella realtà letteraria che quella extraletteraria, ragionare sulla questione appare un compito difficile, visto che i rapporti investigativi non sollevano molta eco; i consumatori continuano a prendere mentalmente le distanze dagli abusi una volta che quelli sono tolti dalla loro vista. Il romanzo fantastico si arroga quindi il compito di formulare, in forma artisticamente trasfigurata, sia il biasimo nei confronti di questa realtà sia il dissenso nei confronti di chi l'accetta. Occorre qui citare un passo scritto da un altro scrittore ambientalista, Roberto Saviano, che nella prefazione al rapporto Ecomafia del Legambiente nel 2010, coglie l'idea celata dentro la trama del romanzo troisiano: «Quando metterete lo sguardo su questo dossier, nonostante tutto il chiasso che vi circonda, *sentirete soprattutto silenzio*. E tutto quello che leggerete vi arriverà direttamente allo stomaco. Si dirà che queste pagine danno una immagine terribile del Paese, in realtà danno le dimensioni esatte dell'emergenza, centimetro per centimetro, indignazione dopo indignazione» (Saviano in: Legambiente 2010). Come si rende conto il protagonista del romanzo di Troisi, dopo la sua indagine rivelatrice sul genocidio dei Drow, l'aria della città di Malva è un asettico sentore di un luogo inodore: non sa di casa, non sa di vita. È «odore dei luoghi morti» (Troisi 2011, p. 91). È l'odore di un paese che cela il fatto di esser stato costruito sulla morte altrui.

*I dannati di Malva* elabora in questo modo il topos della società costruita sull'illusione. Grazie all'epigrafe introduttiva tratta dalla canzone di Muse: «Destroy this city of illusion», Troisi segnala che il suo romanzo si prefigge di far scoppiare una bolla d'inganno che avvolge la vita in una megalopoli. Più belli, economicamente sviluppati e tecnologicamente avanzati diventano i Quartieri Alti, più duro è il lavoro svolto dagli schiavi sotto la superficie di Malva e più terribili le condizioni in cui quelli vivono. Similmente al ritratto fantastico immaginato in *The Picture of Dorian Gray* (1890, trad. it. *Il ritratto di Dorian Gray*, 1905) di Oscar Wilde, i Livelli Inferiori della città assumono un aspetto sempre più infernale, come se fossero la rappresentazione della coscienza dei cittadini umani della città. Nell'atto della chiusura cognitiva, effettuata tramite il distanziamento fisico, i Livelli Inferiori sono nascosti dal governo alla vista degli abitanti privilegiati, mantenendo gli ingressi ai tunnel il più invisibili possibile. Comunque, anche la società stessa non indaga: «Non mi ero mai chiesto come

fossero», ammette Telkar/Zeno. «Erano il lato nascosto e segreto di Malva, erano vene e interiora di quel corpo, e come tali pensavo a loro semplicemente come a qualcosa di ripugnante, che non bisogna portare alla luce» (Troisi 2016, p. 40). Come spiega Lavio, il giustiziere che vendica la sua famiglia fatta morire dai produttori del miravar:

*Certo, è la menzogna che si raccontano gli umani. I poveri Drow non possono camminare con le proprie gambe in giro per il mondo, i poveri Drow hanno bisogno degli uomini che gli insegnino come si vive. E come lo fanno? Strappandoli alle loro case e seppellendoli sottoterra, a sputare sangue tra il carbone e la polvere [...]. È chiaro a tutti che è una menzogna. Gli uomini sanno che non è vero, anche senza scendere giù a guardare come viviamo. [...] Serviamo nelle vostre case, o no? I più vili tra noi lo fanno. Quelli come te, che pur di prendere parte allo straordinario miracolo della città di vetro e metallo vendono la propria dignità e si mettono a servire e riverire i nostri assassini. No, voi ci conoscete, ci conoscete bene. Li vedete i nostri occhi, quando venite a distruggere i villaggi. Ma fingete di ignorare la verità. Perché fa comodo. Sono belle le passerelle mobili che vi portano da un posto all'altro senza fatica, è bello il riscaldamento dentro casa, d'inverno, e l'acqua calda. Sono belli i gioielli in miravar, così lucenti, così preziosi... Meglio non ricordare a che prezzo vi arrivano in casa, quanta gente è morta per quella roba. E vi raccontate la menzogna che non abbiamo anima, che tutto sommato ci fate solo del bene (Troisi 2016, pp. 123-124, corsivo mio).*

Così l'articolazione neo-apocalittica dell'impegno (priva di catarsi), sintetizzata dalla figura di Lavio, ricorre all'esposizione («Certo, è la menzogna...»; «È chiaro a tutti che è una menzogna...»), all'iperbole («seppellendoli...»; «straordinario miracolo della città...»), al cinismo («I più vili tra noi lo fanno»; «così lucenti, così preziosi», «Meglio non ricordare a che prezzo...»), alle ripetizioni («voi ci conoscete, ci conoscete»; «Sono belle..., è bello.... Sono belli...») e all'accusa («Ma fingete di ignorare...»); l'enunciato costruito con i mezzi stilistici e retorici sopra evidenziati, indirizzati direttamente all'interlocutore («Serviamo nelle vostre case, o no?»), veicola un discorso chiuso e unilaterale, una polemica limitata dalla rabbia e dalla frustrazione, che non permette nessuna risposta da parte dell'interlocutore, negando a priori l'esistenza di altri argomenti.

Comunque, ci sono alcuni abitanti dei Quartieri Alti i quali credono davvero alla storia dei Drow fatti schiavi per il loro bene, e si tengono accanto i propri servi come se fossero di famiglia. Quando alla fine della storia Telkar/Zeno, il giustiziere pacifico (a differenza di Lavio), sta per ottenere la medaglia dal capo della Guardia Cittadina per l'uccisione del Drow assassino, il protagonista esorta i cittadini di Malva nella sua

orazione a non credere ciecamente a ciò che gli viene detto e a riconsiderare il loro stile di vita:

Mentre stavo impettito sul palco, a sentire Damyo che lodava la mia caparbieta, ma soprattutto glorificava la propria lungimiranza per avermi scelto per quel compito, per avermi concesso tutta la sua fiducia, *capii che il mondo degli uomini non era certo quel che avevo creduto per lunghi anni. Ero stato cieco nel mio fanatismo. [...] I fermenti c'erano, occorreva solo portarli a galla* (Troisi 2016, pp. 135-136, corsivo mio),

perché non dovrebbe mai bastare sentir dire, come giustificazione: «Era Drow, era malvagio di natura» (Troisi 2016, p. 137). Telkar/Zeno presenta come ingiustificabile la mancanza della volontà di prendere coscienza delle origini delle comodità e dei beni di lusso. Per mezzo del discorso tenuto dal protagonista narratore, il romanzo esorta i lettori a essere cittadini consapevoli e a riflettere sulle scelte di acquisto e sulla conversione verso abitudini meno impattanti. Telkar/Zeno, acquisita una nuova consapevolezza del mondo, è ormai portatore di una nuova visione dei rapporti sociali: un cittadino di ogni società dovrebbe sempre fare domande e minare tutto ciò che gli viene detto dal governo («...il mondo degli uomini non era certo quel che avevo creduto...»), perché solo così si può scoprire ciò che in effetti non può essere minato («I fermenti c'erano, occorreva solo portarli a galla»). L'articolazione apocalittica tradizionale (catartica) dell'impegno, rappresentata dalla figura di Telkar/Zeno, denuncia così come crisi principale della realtà odierna l'indifferenza emozionale e la chiusura cognitiva delle società occidentali, prendendo forma del resoconto di un percorso rivelatore di un cittadino dalla sua ignoranza sulle origini dello suo stile di vita alla conoscenza dello *status quo*, e di conseguenza all'azione di cambiarlo.

L'autoilludente chiusura cognitiva come la posizione adottata dall'individuo odierno di fronte ai problemi eco-ambientali è denunciata, e similmente segnalata già sul livello del peritesto, anche da *Qualcosa, là fuori* (2016). Il romanzo arpaiano mette in risalto, come è già stato esposto nell'analisi nel Capitolo tre, che perfino l'individuo colto e preoccupato per la sorte del pianeta non è capace di prendere l'argomento con la serietà dovuta, perché dovrebbe pensarci ventiquattr'ore su ventiquattro, mentre tutti gli altri aspetti dell'esistenza diventerebbero irrilevanti al confronto: «Perciò, come tutte le persone di sua conoscenza, [...] [l'individuo impegnato] non [è] in grado di prendere la cosa seriamente, non fino in fondo almeno. La vita quotidiana non lo permett[e]» (Ian McEwan in: Arpaia 2018, p. 7). Pertanto il narratore arpaiano cerca di colpire i lettori a cuore e spingerli all'azione, mostrando, grazie ai dispositivi dello

straniamento cognitivo, che, a causa dell'avanzamento del riscaldamento globale, la riduzione umiliante a migranti sprovvisti di casa e di risorse, che chiedono acqua e rifugio, è uno scenario futuro che attende anche i cittadini occidentali se i governi continuano a trascurare di intraprendere misure adeguate. La storia contemporanea ha assistito numerose volte a grandi immigrazioni climatiche di persone dai paesi sottosviluppati e da quelli in via di sviluppo, ma mai a quella dei popoli dell'Occidente.

*Qualcosa, là fuori* crea perciò una visione accumulativa della realtà, in cui i conflitti eco-ambientali del mondo che oggi stanno germogliando nell'America Settentrionale e nell'Europa Centro-Meridionale, vengono portati all'estremo nel mondo romanzesco. Il romanzo offre un *fast forward* scientificamente fondato (quindi non trascurabile e non facilmente contestabile), come se avanzasse il nastro di una videocassetta, per avvertire i lettori che, se non si comincerà ad agire ora, gli attende la sorte dei paesi quali Somalia, Gibuti, Etiopia o Kenya:

Se l'Europa e l'America del Nord erano riuscite a ridurre un po' le loro emissioni di anidride carbonica, quelle della Cina, della Russia, dell'India, del Brasile seguitavano a crescere. [...] Conseguenze? Ondate migratorie sempre più violente dall'*Africa*, dove la desertificazione avanzava e l'agricoltura diventava spesso impraticabile, per la scarsità delle risorse idriche e per la salinizzazione del suolo, aggravata dall'evaporazione più veloce dell'acqua dai campi irrigati. L'acidità dei mari aveva raggiunto valori allarmanti, mentre il loro livello si era innalzato, sebbene ancora soltanto di una ventina di centimetri, perché i ghiacciai della *Groenlandia* si stavano ritirando, mentre il ghiaccio dell'*Artico* spariva regolarmente per quattro mesi all'anno. [...]

*In ogni parte del mondo*, eventi meteorologici estremi provocavano improvvisi sconvolgimenti. [I]l panorama era devastante: ondate assassine di calore colpivano non soltanto la *California*, dove la siccità e gli incendi avevano fatto perdere decine di migliaia di posti di lavoro nell'agricoltura e da dove la gente cominciava a emigrare, ma anche negli *Stati Uniti sudorientali*, che di solito godevano di un clima umido, c'erano divieti di irrigazione, raccolti appassiti e contese per l'acqua tra gli stati. *Il Messico* era ostaggio della siccità già da vent'anni. Le temperature eccezionali stavano inaridendo *il Brasile, l'Argentina, l'Africa occidentale, l'Australia, il Medioriente, la Turchia e l'Ucraina*. Si inviavano regolarmente aiuti alimentari in *Lesotho, Swaziland, Zimbabwe, Mauritania e Moldavia*. Decine di migliaia di profughi dai paesi ormai desertificati chiedevano lo status di «rifugiati climatici», ma le nazioni ricche si chiudevano a riccio e rifiutavano di accoglierli e di accettare quella nuova definizione giuridica. *In Italia, così come in Grecia e in Spagna*, gli inverni erano incredibilmente miti e le estati soffocanti e arroventate. Ma allo stesso tempo piogge furiose, vere e proprie «bombe d'acqua», colpivano la *Liguria, la Lombardia o la Puglia*, provocando l'esondazione dei fiumi e disastrosi allagamenti, mentre in più occasioni uragani e tornado sferzavano il *Veneto o la Toscana*. Di tanto in tanto, i mari più alti e le ondate temporalesche provocavano inondazioni in città portuali come *New York, Rotterdam, Mumbai e Shanghai*. Poi toccò a *Napoli* (Arpaia 2020, pp. 33-35, corsivo mio).

Come si può osservare, nel romanzo arpaiano, diversamente da *I dannati di Malva*, più importante dell'immedesimazione nel protagonista in termini di generare una risposta empatica del lettore appare una connessione personale di chi legge con l'ambientazione degli eventi presentati. Sebbene la trama di *Qualcosa, là fuori* si svolga principalmente in due città, San Francisco e Napoli, la moltitudine di città e paesi colpiti dal cataclisma climatico tenuti presenti dal narratore (evidenziata sopra in corsivo) conferisce al romanzo la dimensione universale, non cancellando paradossalmente la dimensione regionalmente specifica. Mostrando come lo stesso fenomeno climatico si manifesti simultaneamente nell'Artico (Groenlandia, ghiacciai), su entrambe le coste degli Stati Uniti (California, New York, Stati Uniti sudorientali), nel Messico, nell'America Meridionale (Brasile, Argentina), in tutta l'Africa (Africa Occidentale, Lesotho, Swaziland, Zimbabwe, Mauritania), in quasi tutta l'Europa (Ucraina, Moldavia, Italia, Grecia, Spagna, Rotterdam, Turchia), nel Medio Oriente, nell'Asia Sudorientale (Mumbai, Shanghai) e nell'Australia, *Qualcosa, là fuori* aggiunge la consapevolezza globale alla comprensione locale e bioregionale, mirando allo sviluppo di un senso di 'eco-cosmopolitismo' nei lettori<sup>112</sup>. Partendo nella visione del futuro catastrofico dalla descrizione di microaree geografiche, e poi collegandole nell'immagine olistica di una rete mondiale di meccanismi immediatamente interdipendenti, il narratore rende tutto il mondo 'una prossimità spaziale' per chi legge, incoraggiando cambiamenti nell'appercezione e nella prospettiva. L'impegno del romanzo arpaiano consiste così nell'indurre il lettore a rendersi conto che la crisi idrica non è un problema riservato alle fasce tropicali e subtropicali della Terra ma fa parte di una tendenza più ampia che riguarda centinaia di milioni di persone in tutto il pianeta, anche nelle aree occidentali più ricche e avanzate. Il narratore avverte che il riscaldamento globale, se non rallentato, provocherà il caos dei sistemi naturali interconnessi della Terra, e la siccità e la desertificazione diventeranno rapidamente la nuova normalità, ovunque, dai paesi del Terzo Mondo a quelli del Primo. Lo stile assunto dalla voce narrante, distaccato e denotativo a mo' di una relazione giornalistica o scientifica, assume un valore antifrastico di un segnale di allarme perché inserito in una finzione distopica.

Per levare l'insensibilità e la chiusura cognitiva dei lettori, oltre a presentare le visioni monumentali del ritiro dei ghiacciai e dello scioglimento del permafrost, il romanzo arpaiano trasfigura prima di tutto il quotidiano e il locale di chi legge.

---

<sup>112</sup> Il termine *eco-cosmopolitismo* è stato proposto da Ursula HEISE in: *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, London, Oxford University Press, 2008.

La comodità dello stile di vita occidentale è ormai data per scontata; *Qualcosa, là fuori* scardina questo presupposto, delineando uno scenario scientifico dettagliato, in cui sta per scomparire tutto ciò che viene considerato indispensabile nella quotidianità delle società occidentali e quindi viene garantito dallo Stato. Grazie ai riferimenti alla realtà vicina ai lettori, il romanzo mira a distruggere il muro di insensibilità e togliere i lettori occidentali dall'inerzia, con un richiamo all'emozione primaria di paura del perdere la comodità e la sicurezza, finora mai minacciate. Nella visione immaginata nel romanzo, a causa del riscaldamento globale e delle tensioni risultanti, i cittadini di tutte le zone interessate sono privati di acqua (sia potabile che per l'igiene personale), di elettricità, di internet, e persino di servizi basilari d'assistenza sanitaria. Le grandi città rimangono:

«senza fogne, con l'immondizia in strada che si [arrampica] fino ai piani alti delle case, le strade sempre più sconnesse e mai riparate, i cinema, i teatri e le librerie scomparsi, [...] gli ospedali chiusi, le baraccopoli di cartoni e lamiere che [nascono] e si [sviluppano] come un cancro alla periferia e nel cuore del centro urbano, [...] i moti di piazza di folle affamate e assetate che [saccheggiano] supermercati, magazzini, chiese, moschee e palazzi (Arpaia 2020, p. 190).

Il romanzo raffigura anche come muterà l'aspetto della vita quotidiana. Scompariranno edifici e luoghi visitati ogni giorno, quali parchi pubblici e prati di campus, anche quelli mantenuti dalle istituzioni più ricche, come il famoso Oval dell'Università di Stanford, e degli alberi resisteranno soltanto le palme più anziane con le radici più profonde.

Per aumentare la visione tragica di una civiltà che sta per scomparire, il narratore immagina come i più celebri vestigi del millenario patrimonio culturale, finora considerati eterni, verranno distrutti e persino dimenticati:

Livio [...] parlava del periodo barocco, di Caravaggio e Velázquez, di Góngora e Quevedo, di Borromini e del cavalier Bernini, di Gabrieli e Monteverdi, di Galileo e Keplero... *Cosa importava se alcuni di quei quadri erano andati distrutti, se della fontana del Bernini, come della stessa piazza Navona, non c'era più traccia, se adesso parte di quelle musiche e di quei testi era conservata soltanto in qualche memoria elettronica di Nuuk, di Ushuaia o di Reykjavík [...]*? «Il novanta per cento di quelli con cui viaggiamo *non ha mai nemmeno saputo dell'esistenza dell'antica Grecia e del barocco*» (Arpaia 2020, pp. 31-32).

Venezia che *sprofondava* in mare, piazza Navona e la fontana del Bernini completamente distrutte durante i violenti scontri del 2068, il Colosseo *ridotto* a un accampamento di senzatetto, la terra arida delle campagne che si spaccava e luccicava di sale, i profughi africani e italiani che si spostavano in massa verso nord, i palazzi Vaticani *razziati* da un'orda di miserabili, il mare che lambiva Padova, «L'ultima cena» *ridotta a calcinacci* durante gli scontri fra bande rivali per il controllo di Milano, gli Uffizi *accartocciati su sé stessi* sotto un fitto fuoco di mortai, gli attentati ai server e la Rete che funzionava sempre peggio finché una sera non aveva più dato segni di vita e anche l'Italia *si era ritrovata catapultata a*

*un secolo prima*, ma senza più nessuno che fosse in grado di fare a meno dei computer (Arpaia 2020, pp. 190-191, corsivo mio).

La prolessi, che rivela il patrimonio umano come distrutto o caduto nell'oblio, si presenta come particolarmente efficace nel contesto della cultura europea, costruita in base alla memoria del passato e al rispetto per i monumenti culturali. Il narratore afferma che il protagonista, Livio Delmastro, aveva visto la distruzione della cultura europea «da bambino nei vecchi film di fantascienza» (Arpaia 2020, p. 191), ma non avrebbe mai pensato di potervi assistere davvero. La figura di Livio mostra come in un mondo privato della sicurezza offerta dallo Stato e dell'accesso a cultura, informazioni e conoscenze, prima disponibili immediatamente su Internet, un cittadino occidentale rimanga completamente inerme e sprovvisto dell'identità. Il mondo futuro immaginato nel romanzo viene costruito sulle macerie della civiltà occidentale; il narratore eterodiegetico onnisciente che non empatizza con il protagonista ma lo segue facendo la cronaca neutrale e oggettiva, descrive il futuro umano, utilizzando il linguaggio del campo semantico delle rovine, del tramonto e dell'oblio («Cosa importava...», «erano andati distrutti...», «non c'era più traccia...», «non ha mai nemmeno saputo...», «sprofondava in mare... », «ridotto...», «razziati...», «ridotta a calcinacci...», «accartocciati su sé...», «si era ritrovata catapultata a un secolo prima»). Così viene ripreso il topos dei ruderi e del futuro, come formulato da John Clute in *The Encyclopedia of Science Fiction*<sup>113</sup>, basato sullo «straniante meccanismo di contemplazione» in cui lo sguardo di un futuro osservatore si fissa sulle conseguenze del disastro diegeticamente passato ma futuro per chi legge (Clute e Langford 2023b, trad. mia). Le rovine urbane e ambientali presentate dal narratore sono intese a essere contemplate; confessa Marta, una dei rifugiati climatici, a Livio all'inizio della marcia estenuante verso il Nord: «Ecco, a volte spero che tutto questo [...] non sia davvero la realtà, ma solo una nostra costruzione, una storia che ci siamo inventati, un nostro incubo» (Arpaia 2020, p. 46). E infatti, Marta e Livio sono quei 'futuri osservatori' cluteiani che vivono nella storia d'incubo costruita dal narratore. Comunque la storia non è totalmente inventata, come vorrebbe la protagonista, ma, come si è detto prima, costituisce una visione accumulativa scientificamente fondata della realtà del lettore. ««Purtroppo, qualcosa là fuori esiste davvero»», risponde Livio a Marta, «con uno sguardo dolce, venato di tristezza, che aveva *ripescato da qualche remoto pantano della*

---

<sup>113</sup> Si rimanda al Capitolo 1, sezione 1.4, del presente lavoro.



*memoria*» (Arpaia 2020, p. 46, corsivo mio). La risposta del protagonista offre due spunti d'interpretazione. L'espressione «qualcosa là fuori esiste davvero» può indicare che sebbene la distopia arpaiana sia un'immagine fittizia, la sua trama viene costruita in base a qualche fatto che 'ha esistito davvero' nel passato dei protagonisti («ripescato da qualche remoto pantano della memoria»), e nel presente di chi legge. Inoltre, l'espressione «qualcosa là fuori» può anche essere interpretata metaletterariamente come riferimento al titolo del romanzo; la diegesi di *Qualcosa, là fuori* sarebbe allora interpretabile come una storia che si sta svolgendo davvero nella realtà extraletteraria.

Infine, *Qualcosa, là fuori* ricorre a un classico dispositivo fantascientifico 'di ultima istanza' che serve a esaltare la gravità del problema presentato: il crollo degli Stati Uniti d'America. Una crisi associata tipicamente ai Paesi meno sviluppati e quelli in via di sviluppo, oppure un conflitto militare o un attacco terroristico, raggiunti il territorio degli Stati Uniti finora protetto, diventano un segnale d'allarme per tutto il mondo occidentale; anche per i cittadini non americani che comunque sono vissuti sotto un forte influsso della cultura popolare americana in cui il simbolismo americano è molto forte. Pertanto il narratore parte da una visione placida e piena di speranza degli Stati Uniti la quale raffigura il Paese come la terra promessa per i tempi difficili; quando migliaia di persone in tutto il mondo iniziano a migrare «in fuga dalle terre che la siccità trasformava in polvere, dalla fame, dalle ribellioni, dalle epidemie, dalla violenza delle metropoli cresciute a dismisura, dall'assenza di ogni legge in territori enormi» (Arpaia 2020, p. 49), Livio continua la sua vita all'università di Stanford senza nessun disturbo:

[G]li Stati Uniti erano ancora in grado di nutrire i loro abitanti [...] perché il granaio del Nord Ovest continuava a essere produttivo grazie ai massicci quantitativi d'acqua estratti dai Grandi Laghi o dall'immensa falda freatica dell'Ogallala. [...] Stanford era come un'isola, e qui e là, lontane, ne intravedevano altre affiorare sull'oceano. [...] [T]utto sembrava ancora come prima, tutto sembrava ancora limpido e possibile (Arpaia 2020, pp. 51, 59).

Le vicende immediatamente successive comunque dissipano l'illusione della superpotenza americana; commenta il narratore:

Sì, Stanford era come un'isola, ma non era una fortezza irraggiungibile. Già da un bel pezzo nessun posto al mondo lo era più. Ogni angolo sperduto del pianeta era connesso istantaneamente con tutti gli altri. Era tutto *qui e ora*, le notizie andavano e venivano alla velocità della luce (Arpaia 2020, p. 64).

Per sigillare lo scenario disastroso, il romanzo ricorre all'uso iconico dello stato della Statua della Libertà come raffigurazione delle condizioni della civiltà umana<sup>114</sup>:

Pioveva come non vedevano da tempo la sera che s'imbarcarono sulla *Faith* [in fuga dagli Stati Uniti, perseguitati dalla polizia religiosa], ma all'alba, quando la nave partì, il sole aveva ripreso a brillare sulla Upper Bay e poterono vedere il basamento della *statua della Libertà che emergeva direttamente dall'acqua, perché anche la Liberty Island era stata sommersa* (Arpaia 2020, p. 156, corsivo mio).

Il romanzo offre così ai lettori occidentali l'opportunità di avvertire gli eventi estremi del riscaldamento globale, che già devastano gli altri paesi: «“Vivere” attraverso un romanzo l'innalzamento del livello del mare a New York, oppure partecipare con i protagonisti di un racconto a una tragica migrazione climatica in una Germania desertificata, ci colpisce dritto al cuore e, grazie all'empatia con i personaggi, ci immerge nelle complesse questioni scientifiche che sono alla base degli avvenimenti narrati [...] Mentre leggiamo, sentiamo la polvere, la fame, la sete *come se* (sono queste le due paroline magiche [...], *come se*) fossimo noi a viverle» (Arpaia 2016, p. 15).

Occorre osservare che lo straniamento è un dispositivo retorico presente fin dall'origine del pensiero ambientalista. L'essenziale della letteratura ecologica è «uno sguardo originale sull'ambiente, attraverso la comprensione del “punto di vista”, o meglio delle attitudini e delle coordinate sensoriali di animali e altre creature non umane» (Scaffai 2021). L'ecologia mette così in discussione la prospettiva antropocentrica e contesta l'approccio culturalmente e storicamente stabilito, «facendoci guardare con occhi diversi gli effetti di alcune nostre abitudini quotidiane» (Scaffai 2021). Occorre anche notare che l'utilizzo dello straniamento cognitivo al servizio del pensiero pro-ecologico non è una pratica recente nella letteratura italiana. Il procedimento di adottare il prisma straniante di folletti, gnomi e altri protagonisti fantastici per giudicare l'umanità e la sua relazione con l'ambiente e gli altri esseri

---

<sup>114</sup> Afferma Robert Holdstock, co-curatore di *The Encyclopedia of Science Fiction*: «Dove sarebbe la fantascienza senza la Statua della Libertà? Per decenni ha dominato o si è sgretolata sopra le terre desolate del pianeta deserto: giganti l'hanno sradicata, alieni l'hanno trovata curiosa... il simbolo della Libertà, dell'ottimismo, è diventato un simbolo della visione pessimistica del futuro creata dalla fantascienza» (Holdstock in: Nicholls 1979, p. 14, trad. mia). L'immagine della Statua della Libertà caduta o danneggiata come simbolo della fine della civiltà umana è diventata un classico dispositivo della narrativa post-apocalittica già tre anni dopo l'erezione del monumento; si veda J.A. MITCHELL, *The Last American: A Fragment from the Journal of Khan-Li, Prince of Dimph-Yoo-Chur and Admiral in the Persian Navy*, New York, Frederick A Stokes and Brother, 1889. Le più famose rappresentazioni della Statua della Libertà caduta a causa di un cambiamento climatico catastrofico, di un'invasione aliena o dell'autoannientamento umano sono state fornite dai film fantascientifici *Il pianeta delle scimmie* (1968) di Franklin J. Schaffner, *Independence Day* (1996) di Roland Emmerich e *A.I. Intelligenza Artificiale* (2001) di Steven Spielberg.

viventi fu adoperato già da Giacomo Leopardi che in una delle sue operette morali, *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* (1824), presenta il mondo dopo l'autoestinzione degli uomini, e elenca le cause del loro annientamento quali: le guerre, l'ozio, il condurre delle vite disordinate, il nuocere contro la natura e la presunzione sulla loro posizione superiore nel mondo. Nel *Dialogo...* leopardiano il genere umano, visto con gli occhi delle altre specie, è una stirpe infestante e fastidiosa. Anche Italo Svevo utilizzò lo straniamento ai simili fini, facendo constatare il protagonista de *La coscienza di Zeno* (1923) come il progresso tecnologico dell'*homo sapiens* sia infatti equivalente al regresso biologico dell'uomo e alla rovina dell'ambiente, in quanto le città hanno sostituito le foreste e inquinato l'aria, e l'umanità si è messa al posto delle bestie, soffocando il pianeta con la sovrappopolazione.

### ***Estremismo nell'ambiente democratico***

Nel quadro della realtà dove si intraprendono misure drastiche per affrontare la crisi ambientale, *Qualcosa, là fuori* effettua anche un'altra visione accumulativa: un'estrapolazione dell'ascesa al potere dei movimenti estremisti religiosi nell'ambito democratico. Il «presente estremo» costruito qui attraverso la figura emblematica del presidente estremista Thomas Hayne, traccia un parallelo tra il mondo romanzesco di Arpaia e quello che si sta verificando negli ultimi due decenni in molti paesi democratici<sup>115</sup>. Nonostante che Hayne sia un personaggio secondario, il suo motivo

---

<sup>115</sup> Infatti, alcuni aspetti estremi degli scenari presentati nel romanzo si sono già avverati nella realtà extraletteraria. Negli Stati Uniti si candidano ai posti di governatori Repubblicani estremisti, politici anti-LGBT, antisemiti e islamofobi che, fra l'altro, si oppongono all'aborto di qualsiasi tipo, e negano il cambiamento climatico. Si intende fra l'altro il caso del 35° Luogotenente Governatore della Carolina del Nord, Mark Robinson. Si vedano: Adam GABBATT, *Fears grow in North Carolina as ultra-extreme Republican eyes governor's mansion*, in: «The Guardian» [online], 5 maggio 2023, <https://www.theguardian.com/us-news/2023/may/05/mark-robinson-republican-north-carolina-governor-race> (ultimo accesso: 07.05.2023); Jeffrey C. BILLMAN, *The NCGOP's Lt. Gov. Candidate Apparently Thinks the Coronavirus Is a "Globalist" Conspiracy to Destroy Donald Trump*, INDY Week, 27 marzo 2020, <https://indyweek.com/news/northcarolina/ncgop-lieutenant-governor-mark-robinson-coronavirus-globalist/> (ultimo accesso: 07.05.2023); Bryan ANDERSON, *NC Lt. Gov. Mark Robinson criticized over anti-LGBT views*, AP News, 11 ottobre 2021, <https://apnews.com/article/congress-north-carolina-media-social-media-religion-5d2500847f66f097deba83305861b208> (ultimo accesso: 07.05.2023).

In aggiunta, gli Stati Uniti assistono a un'ondata di decreti già convertiti in legge, promossi dai conservatisti di destra, inclusi i tentativi di censura e i divieti sistematici di libri nelle scuole pubbliche. I libri vietati trattano argomenti come razzismo, sessualità, genere, LGBTQ+ e storia, e sono scritti principalmente da donne e autori LGBTQ+ e di colore. Le pubblicazioni messe all'indice includono opere di celebri scrittori per bambini come Judy Blume e dei grandi letterati, tra cui Toni Morrison e Margaret Atwood. Si vedano: Jonathan FRIEDMAN e Nadine Farid JOHNSON, *Banned in the USA: The Growing Movement to Censor Books in Schools*, Pen American, 19 settembre 2022, <https://pen.org/report/banned-usa-growing-movement-to-censor-books-in-schools/> (ultimo accesso: 16.05.2023); *The Guardian view on US book bans: time to fight back*, in: «The Guardian» [online], 13 aprile 2023,

viene espanso in un intero episodio narrativo che ritrae dettagliatamente le circostanze e le fasi dello sviluppo delle tendenze fondamentaliste. Basando la sua visione sull'osservazione acuta della realtà odierna e sulla trasposizione spaziale delle organizzazioni a ideologia fondamentalista presenti nei paesi quali Iran, Pakistan o Afghanistan, il romanzo arpaiano cerca di mostrare che l'estremismo costituisce una forma specifica di violenza politica, la quale porta una serie di caratteristiche che, sebbene all'inizio apparentemente innocue o impercettibili, sono tuttavia rilevabili se si è sensibili a segnali specifici. Il narratore arpaiano spiega perciò ai lettori come potrebbe manifestarsi la minaccia in ambienti democratici e rivela le conseguenze devastanti per la sicurezza e il benessere di una nazione che potrebbero derivarne.

Il reverendo Thomas Hayne è il leader della Coalizione di Dio, organizzazione nazionalista e neoluddista di cristiani tradizionalisti. I seguaci di Hayne «non [sono] l'esatto equivalente occidentale dei talebani del secolo precedente, ma ci [vanno] molto vicino» (Arpaia 2020, p. 128). Quando gli interventi di geoingegneria effettuati da stati diversi in maniera caotica accelerano il riscaldamento globale, aumentando la siccità generale e distruggendo le raccolte di molte zone, il partito di Hayne introduce «*a sorpresa* venti senatori e centoquaranta rappresentanti al Congresso, facendo tremare i democratici e i repubblicani» (Arpaia 2020, p. 128, corsivo mio). La Coalizione imputa il cambiamento climatico alla tecnologia, «perversa invenzione del demonio» (Arpaia 2020, p. 128) e propone di vietare ai privati l'accesso alla Rete. Inoltre i seguaci di Hayne sono contro il divorzio, l'aborto e i matrimoni fra persone dello stesso sesso, sostengono l'imposizione dell'insegnamento del creazionismo nelle scuole, e minacciano di espellere dal Paese tutti i cittadini considerati stranieri, soprattutto *latinos* e musulmani, anche se quelli possiedono da anni il passaporto americano.

---

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/apr/13/the-guardian-view-on-us-book-bans-time-to-fight-back> (ultimo accesso: 07.05.2023); Martin PENGELLY, *Book bans in US public schools increase by 28% in six months, Pen report finds*, in: «The Guardian» [online], 20 aprile 2023, <https://www.theguardian.com/books/2023/apr/20/book-bans-us-public-schools-increase-pen-america> (ultimo accesso: 07.05.2023).

In Europa, a sua volta, nei paesi *de iure* democratici si è assistito negli ultimi anni a una rinascita di gruppi militanti di estrema destra, con un'ondata di violenza anti-immigrazione e islamofobica, nonché attacchi e aggressioni contro gli oppositori politici e contro le minoranze religiose, etniche e sessuali. I governi nell'Europa centrale e orientale mirano sempre più spesso a assumere un controllo totale del sistema giudiziario, della società civile e dei media, tagliando i diritti umani fondamentali e alimentando le divisioni facendo di migranti e altri gruppi minoritari un capro espiatorio. Si veda: Gabriela BACZYNSKA, *Poland, Hungary turning more authoritarian, rights group says*, Reuters, 15 febbraio 2022, <https://www.reuters.com/world/europe/poland-hungary-turning-more-authoritarian-rights-group-says-2022-02-15/> (ultimo accesso: 15.05.2023).

Per l'analisi dettagliata e gli esempi specifici di atti di violenza estremisti nell'Occidente, si veda: David KOEHLER, *Right-Wing Extremism and Terrorism in Europe Current Developments and Issues for the Future*, in: «PRISM», Vol. 6, No 2, 2016, pp. 85-104.

Comunque, nonostante che «[n]el giro di qualche mese, i disordini sociali e gli scontri etnici [aumentino] d'intensità e [provochino] centinaia di morti, mentre decine di migliaia di cittadini [abbandonano] i quartieri "misti" per ragioni di sicurezza» (Arpaia 2020, p. 128), il reverendo Hayne viene inaspettatamente eletto presidente degli Stati Uniti, anche da quelli cittadini che possono essere direttamente colpiti dalle nuove leggi:

La gente era stufo: della siccità, degli incendi, dei tifoni, delle inondazioni, delle malattie tropicali, degli esodi forzati, dell'insicurezza, della violenza, dei giornalisti, degli scienziati, degli uomini politici che blateravano sui mezzi di comunicazione. Forse per questo, qualche mese dopo, anche parecchie probabili future vittime degli «uomini di Dio», parecchi americani di origine messicana, araba o asiatica, votarono per il reverendo Thomas Hayne e contribuirono a farlo *diventare a sorpresa, per una manciata di voti* e grazie all'elevatissimo astensionismo, il cinquantesimo presidente degli Stati Uniti (Arpaia 2020, p. 135, corsivo mio)

Non prevedendo una tale svolta, pochi giorni prima delle elezioni di metà mandato Livio e sua moglie hanno contratto un mutuo e hanno comprato una casa. Ignari che c'è da aspettarsi il peggio, incoraggiati dai successi professionali, decidono, nonostante tutto, di «andare avanti, per guardare al futuro in punta di piedi, per quanto appoggiati sulle sabbie mobili» (Arpaia 2020, p. 129), e fanno un figlio pochi mesi prima delle elezioni presidenziali che renderanno la loro vita negli Stati Uniti impossibile. Dimostrando che i protagonisti, pur essendo cittadini consapevoli e civilmente attivi, sono stati totalmente sorpresi dalla vittoria del partito conservatista e razzista nelle elezioni democratiche nel paese simbolo della libertà, il narratore cerca di sensibilizzare i lettori ai meccanismi delle tendenze estremiste emergenti nelle società occidentali, soprattutto in quelle dove la possibilità dell'ascesa di tali movimenti può sembrare impensabile: «Proprio nel momento in cui Livio e Leila avevano scommesso sul loro futuro negli Stati Uniti, quel futuro si richiudeva su di loro come un pugno, si attorcigliava attorno alle loro vite lasciandoli quasi senza vie di scampo» (Arpaia 2020, pp. 128-129). Il commento narrativo incisivo e diretto, tramite gli espedienti retorici facilmente interpretabili come la metafora di un futuro precluso o per lo meno reso difficile, delinea un'immagine del mondo avvenire in cui anche il lettore avrà a vivere. L'impegno di *Qualcosa, là fuori* consiste in esemplificare come la frustrazione e la disperazione della massa del popolo incolto, causate dalla mancanza di soluzioni efficaci e dall'incompetenza del governo precedente, possano dettare scelte politiche irragionevoli.

Commenta il narratore: «C'era da preoccuparsi, e molto»; comunque, Livio e sua moglie Leila sono «così concentrati a godersi il loro primo figlio che gli eventi di quei mesi [scorrono] come una musica di sottofondo, un film che [guardano] inquieti, ma senza troppa attenzione» (Arpaia 2020, p. 135). L'atteggiamento di Livio e Leila non è però un caso isolato. Le persone, impegnate nei problemi quotidiani, non prestano molta attenzione alla situazione politica, sulla quale in ogni caso non hanno più alcuna influenza; sono comunque in grado di continuare la loro vita con quest'ignoranza perché il governo stesso consente loro di farlo. Una volta che Hayne diventa presidente, tutte le minacce xenofobe e le leggi cattoliche possono essere immediatamente attuate; tuttavia, nonostante la piena libertà politica, le nuove autorità scelgono di assumere un atteggiamento di moderazione, comportandosi appunto come «musica di sottofondo»:

Anche sul fronte politico la situazione era grave, ma non catastrofica. In quel primo anno, in realtà, il presidente Hayne non aveva premuto troppo sull'acceleratore: si era limitato a inasprire le già severe leggi sull'immigrazione e sulla cittadinanza, a lanciare qualche battaglia per imporre il creazionismo nelle scuole, a tentare qualche censura sulla Rete, ma si era concentrato soprattutto sul rafforzamento dei servizi segreti, dell'esercito e della polizia per tenere a bada lo scontento della popolazione. Aveva perfino dichiarato di appoggiare l'istituzione di una nuova Autorità mondiale sul clima. Tra i loro amici, qualcuno tirava profondi sospiri di sollievo: in fondo Hayne non era poi tanto male, il diavolo non era così brutto come lo si dipingeva (Arpaia 2020, pp. 140–141).

Con ciò *Qualcosa, là fuori* offre un commento di una tipica pratica adoperata dagli estremisti nella realtà extraletteraria. Nella fase iniziale dell'ascesa al potere i movimenti inducono i cittadini ad abbassare la guardia, mirando a guadagnare il tempo per preparare e rafforzare a priori il sistema legislativo e militare di repressione<sup>116</sup>. Solo dopo aver assicurato il suo potere e prevenuto in anticipo ogni forma di resistenza, la Coalizione di Dio procede a stabilire uno stato cristiano assolutista:

---

<sup>116</sup> Si veda, fra gli eventi più recenti, l'esempio della conquista dell'Afghanistan da parte dei talebani nel 2021; nonostante le promesse iniziali secondo cui alle donne sarebbe stato permesso di esercitare i propri diritti all'interno della legge della Sharia, compreso il diritto al lavoro e allo studio, i talebani hanno sistematicamente escluso donne e ragazze dalla vita pubblica. Dopo l'iniziale abbassamento della guardia, decenni di progressi in materia di parità di genere sono stati spazzati via in pochi mesi. La situazione dei diritti delle donne e delle ragazze in Afghanistan è tornata a quella dell'era precedente al 2002, quando i talebani controllavano per l'ultima volta il paese, cancellando i progressi sui diritti delle donne negli ultimi 20 anni: *In focus: Women in Afghanistan one year after the Taliban takeover*, UN Women, 15 agosto 2022, <https://www.unwomen.org/en/news-stories/in-focus/2022/08/in-focus-women-in-afghanistan-one-year-after-the-taliban-takeover> (ultimo accesso: 28.06.2023); *Afghanistan: UN experts say 20 years of progress for women and girls' rights erased since Taliban takeover*, United Nations Human Rights. Office of the High Commissioner, 8 marzo 2023, <https://www.ohchr.org/en/press-releases/2023/03/afghanistan-un-experts-say-20-years-progress-women-and-girls-rights-erased> (ultimo accesso: 28.06.2023).

In pochi mesi, la Coalizione di Dio e il presidente Hayne mostrarono il loro vero volto: prima, con la giustificazione dell'inquinamento e del consumo di energia, venne vietato ogni volo aereo e fu impedito ai privati l'accesso alla Rete, distruggendo perfino i server, riportando così gli Stati Uniti a un secolo prima; poi venne approvata la legge Bush, che prevedeva gravi restrizioni ai cittadini americani di origine centro e sudamericana, araba o asiatica, o comunque di religione non cristiana: non potevano più ricoprire incarichi pubblici, non potevano frequentare le scuole statali, dove, nel frattempo, era stato imposto l'insegnamento della dottrina creazionista, non potevano esercitare molte professioni intellettuali. Un'ondata di delazioni nei confronti di amici, parenti, vicini e conoscenti sconvolse il paese. Due mesi dopo, vennero vietati anche i cosiddetti «matrimoni misti» e chiusi tutti i templi religiosi non cristiani, mentre fu disposta la revoca della cittadinanza statunitense a coloro a cui era stata concessa dopo il 2050 (Arpaia 2020, pp. 144-145).

L'episodio del reverendo Hayne assume la forma di avvertimento che fa riflettere su quanto rapidamente e in modo aggressivo i diritti di qualsiasi gruppo sociale possano essere portati via. Commenta il narratore: «Tutto ciò che [è] sopravvissuto della cultura aperta e permissiva ereditata dal ventesimo secolo [viene] messo sotto attacco» (Arpaia 2020, p. 128).

Anche il romanzo *Sirene* richiama l'attenzione sulla possibilità che movimenti estremisti salgano al potere nei paesi finora democratici, movimenti rappresentanti, in questo caso, specificamente dell'estremismo patriarcale. Nel mondo romanzesco di Pugno, l'apogeo del riscaldamento globale e la pandemia di cancro nero che ne consegue hanno consentito alla yakuza di dominare le città suboceaniche lungo la costa della Nuova Baja California. Nella nuova società così creata dalla mafia giapponese, le donne hanno perso ogni diritto all'autodeterminazione e sono trattate come proprietà. Per citare uno degli esempi più drastici, uno dei capi aveva fatto marchiare a fuoco sulla schiena di sua figlia illegittima il proprio nome: «Le aveva imposto il branding, come a una sirena da macello» (Pugno 2017, p. 63). Si danno anche i casi che le donne siano regalate come un oggetto da uno yakuza a un altro. Quando sono «giudicate troppo usate» (Pugno 2017, p. 64), nessuno dei vertici si abbassa a prenderle per sé. A quel punto le offrono come un premio ai membri di grado inferiore, non giapponesi, per i loro servizi sporchi, oppure le abbandonano senza mezzi per sopravvivere. *Sirene* effettua così una trasposizione spaziale del sistema sociale tipico per i paesi del Medio Oriente e del Nord Africa, in cui gli uomini predominano in ruoli di leadership politica, autorità morale, privilegio sociale e controllo della proprietà privata.

## *Neocolonialismo cinese*

*Cinacittà* (2008) di Tommaso Pincio e *La seconda mezzanotte* (2011) di Antonio Scurati, presentando l'acquisto delle città di Roma e Venezia dai cinesi, offrono un'esplicita visione accumulativa della progressiva conquista economica del mondo da parte del Paese di mezzo. Le visioni distopiche immaginate in entrambi i romanzi si presentano come estrapolazioni estreme, ma non impossibili, delle conseguenze dell'instaurazione di relazioni commerciali con la Repubblica Popolare Cinese, considerato che la maggior parte della produzione industriale è ora dipendente dalla Cina. Entrambi i romanzi presentano concezione e pratica di vita cinesi come tese prevalentemente alla ricerca del guadagno; illustrano come il governo cinese percepisca le relazioni internazionali e gli affari interni solamente in termini di strategia finanziaria. Commenta il narratore di *Cinacittà*: «In sintesi, i [...] cinesi [...] sono il popolo più materialista dell'universo conosciuto» (Pincio 2008, loc. 1034). Il romanzo scuratiano presenta persino la Cina non come un paese regolare ma come uno «stato-azienda [...], di cui la TNC [colosso di telecomunicazione, informazione ed *entertainment*] è una delle ramificazioni maggiori» (Scurati 2011, p. 51). Partendo da questa premessa, *Cinacittà* e *La seconda mezzanotte* riflettono su come «l'Occidente [sia] diventato uno spazio cavo riempito dalla crudele efficienza cinese» (Scurati in: Gnoli 2011), l'efficienza che consiste in «un'economia autoritaria che garantisce uno sviluppo forte, la stabilità politica e l'aumento del tenore di vita, preservando al contempo la sottomissione dei popoli» (Scurati 2011, pp. 237-238).

In maniera satirica, con una dose di umore nero, *Cinacittà* fonde l'ossessione del denaro dei cinesi con il loro espandersi mondiale nell'immagine di una scatola, trasfigurandola come oggetto-indice<sup>117</sup> dell'onnipresenza dei cinesi:

Via Veneto era invasa da biciclette e riscìò. Uomini in canottiera, incuranti del caldo, spingevano carrelli carichi di scatole di cartone da un negozio all'altro. Davanti all'Excelsior, sul lato opposto della strada, scatole di mercanzie di ogni genere erano accatastate senza un ordine apparente all'interno di un dehors in ferro. Scatole di spaghetti di soia, scatole di grappa di riso, scatole di zuppe in scatola, scatole di riviste cinesi, scatole di lanterne di carta, scatole di ventagli e scatole di dio solo sa quanta roba inutile. Vivendo in via Veneto, ho imparato che *i cinesi sono il popolo delle scatole* (Pincio 2008, loc. 571, corsivo mio).

---

<sup>117</sup> Il termine *indice* viene inteso nella presente analisi come nella tipologia dei segni di Charles Sanders Peirce (1839-1914). Si veda: Charles PEIRCE, *Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, as Far as They Are Determined*, in: *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings*, Vol. 2 (1893-1913), Bloomington, IN: Indiana University Press, 1903, pp. 289-299.



I romani se ne andavano e al loro posto *spuntavano i cinesi*. Dico spuntavano perché non ne ho mai visto uno scendere da un treno, come fanno i normali esseri umani. *Mi sa che li trasportavano nelle scatole*, insieme ai ventagli e agli spaghetti di soia. *I cinesi dovrebbero baciargli i piedi, all'uomo che ha inventato le scatole*. Non so come farebbero senza (Pincio 2008, loc. 1244, corsivo mio).

La frequenza con cui l'immagine della scatola ricorre nel romanzo ne fa non solo un elemento descrittivo ma anche simbolico a valenza strutturale. Infatti, il messaggio del romanzo è impostato secondo la regola delle 'scatole cinesi' in cui un problema socio-culturale ne contiene un altro che ne consegue. Nella scatola della storia del distruggente riscaldamento globale, si trova la scatola dell'apocalisse climatica di Roma, dentro la quale invece si colloca la scatola con le conseguenze sociali, economiche e culturali dell'apocalisse politica, cioè l'invasione dei cinesi che approfittano delle circostanze. Ulteriormente, dentro la scatola di questa macrostoria socio-politica si trova la scatola con la microstoria autobiografica del protagonista narratore, dentro la quale infine si colloca il messaggio autoriale di Pincio (considerato che il romanzo è classificabile come *autofiction*), il quale esprime il suo personale rancore per lo stato odierno delle relazioni internazionali. Le scatole evidenziano la complessità e l'interdipendenza delle questioni presentate, come pure il loro apparentemente improvviso 'spuntare' nella realtà del Paese.

La conquista cinese del mondo, effettuata solamente con i mezzi economici, non comporta l'uso delle forze armate; comunque in entrambi i romanzi viene descritta tramite il linguaggio che appartiene al campo semantico della conquista militare. Sia *Cinacittà* che *La seconda mezzanotte* mettono in risalto che l'espansione dinamica della rete delle dipendenze economiche su vasta scala comporta esattamente gli stessi risultati che l'assalto e l'occupazione militare: l'impossessamento dei sistemi politici e della cultura. In *Cinacittà* la conquista economica del mondo occidentale dalla Repubblica Cinese viene paragonata all'invasione dell'Impero Romano dai barbari. Come i barbari, un avversario sottovalutato, avevano conquistato l'Impero Romano, così i cinesi, «barbari del terzo millennio» (Pincio 2008, loc. 1030), il cui potere e aspirazioni imperiali sono state sottovalutate o intenzionalmente trascurate, conquistano successivamente il mondo occidentale. In *La seconda mezzanotte* il Procuratore alle lotte gladiatorie di Nova Venezia programma per il carnevale dell'anno cinese del Dragone l'introduzione di una nuova formula di giochi gladiatori, uno spettacolo «senza precedenti quanto a munificenza, sfarzo, clamore» (Scurati 2011, p. 54). Il momento di

«rimarcare i confini di sangue» e «di nuovo dare un senso al desiderio di uccidere» (Scurati 2011, p. 54) non a caso coincide con l'implementazione di una nuova fase della politica del governo cinese e con l'insediarsi del nuovo governatore di Nova Venezia, «un luminoso profeta del ritorno al regime di vita confuciano» (Scurati 2011, p. 53). Il Procuratore ai giochi non è un ufficiale dell'esercito, comunque la sua strategia finanziaria per il parco divertimenti creato attorno il Superdome viene effettuata analogamente a una strategia militare, e infatti ha gli stessi obiettivi, convergenti con gli obiettivi del governo della Repubblica Popolare Cinese. La fase dell'innovazione dei giochi gladiatori di Nova Venezia, che costituiscono il maggiore progetto di *entertainment* del governo cinese, guardato da telespettatori in ottantasei paesi, fa parte della «fase di potenti accelerazioni» in ambito politico e di implementazione del «programma sociomediatico delle Zone politicamente autonome» (Scurati 2011, p. 51). Le espressioni usate dal Procuratore, evidenziate sotto in corsivo, malgrado che usate nella presentazione di una nuova strategia della gestione del parco giochi, assomigliano al linguaggio utilizzato nei discorsi di generali strategisti:

L'esperimento è concluso. E forse è riuscito. A Pechino progettano di implementare il programma sociomediatico delle Zone politicamente autonome. Cannes, Pamplona, Firenze *hanno retto bene*. Ciò che invece *non reggerà* a lungo sono le fragili rimanenze delle organizzazioni statali della Fascia di acclimatazione. *Bisogna fare in fretta. [...] A Est le cose avanzano*. Il neonazismo magiaro e l'atavico caos balcanico preoccupano, ma *l'intesa con le nuove oligarchie criminali di Mosca funziona*. [...] Noi gli diamo manodopera a costo di sussistenza per colmare la loro oramai secolare fossa demografica, e loro ci danno il gas di cui abbiamo bisogno. La croce russa salvata dall'orda cinese. *Il programma nelle Zone di ripopolamento caucasiche dunque procede bene* (Scurati 2011, pp. 51-52, corsivo mio).

L'impegno scuratiano sta qui nell'evidenziare che il discorso economico non può essere separato dal discorso politico. *La seconda mezzanotte* mostra esplicitamente come, grazie ai rapporti d'affari internazionali e la dominazione del settore dell'intrattenimento, Pechino affermi il suo dominio e stabilisca sempre nuovi protettori, 'politicamente autonomi' solo di nome. L'accenno all'accordo con la Russia, reciproco ma più favorevole per i cinesi, rimanda nel mondo extraletterario allo spostamento della produzione industriale di aziende occidentali nella Cina per usare manodopera a basso costo. Considerato che nei mondi romanzeschi di Pincio e Scurati la Cina non è dovuta ricorrere nemmeno una volta al conflitto armato durante la sua espansione (e ciononostante in *Cinacittà* i cinesi si sono impadroniti di tutta l'amministrazione e del sistema legale di Roma e in *La seconda mezzanotte* una metà

dell'Europa rimane area di influenza cinese), sarebbe opportuno commentare la conquista economica della Cina con uno dei principi militari più famosi, formulato dal generale cinese Sun Tzu, autore di *L'arte della guerra*: «ottenere cento vittorie in cento battaglie non è prova di suprema abilità. Sottomettere [il] [...] nemico senza combattere è prova di suprema abilità» (Sun Tzu 2003, Capitolo 3).

Comunque, *Cinacittà* e *La seconda mezzanotte* mettono in risalto che malgrado la Cina non ricorra all'uso delle forze armate, le conseguenze della sua conquista non sono prive di violenza fisica, visto che dopo la vittoria lo stato procede all'espulsione della popolazione locale, trattandola come l'Altra. Il protagonista pinciano, in quanto l'ultimo romano, percepito come 'corpo estraneo' nell'omogeneo corpo cinese della città, viene incastrato con un'accusa falsa dell'assassinio di una ragazza cinese; di seguito, durante il processo penale, viene demonizzato come «il mostro di via Veneto» (Pincio 2008, loc. 78). Il protagonista afferma: «Quel che voglio dire è che ne stavano facendo una tragedia solo perché ero romano. Fossi stato uno di loro avrei potuto ammazzarne una dozzina, farle a pezzetti e cuocerle allo spiedo nell'indifferenza generale» (Pincio 2008, loc. 756-757). In *La seconda mezzanotte* il popolo veneziano acquisito come merce insieme alla città, anche se una fonte del guadagno per i cinesi, viene disprezzato e metodicamente annientato. Nella loro città natia i veneziani sono tenuti concentrati in baracche e sfruttati: gli uomini sono costretti alle lotte gladiatorie, le donne alla prostituzione. Inoltre, la legge di Nova Venezia proibisce loro di praticare la religione e la procreazione; i maschi veneziani sono persino costretti a sottoporsi alla contraccezione forzata. Il processo dell'ultimo romano pinciano e il lavoro forzato dei veneziani scuratiati vengono quindi presentati come parti integranti del programma di pulizia etnica, intrinseca nella conquista politico-economica. In conseguenza della dipendenza eccessiva dall'economia cinese, il popolo invasore, considerato prima l'Altro (a causa delle associazioni con gli immigranti), diventa il nuovo nativo, mentre il nativo invasore viene ostracizzato e diventa il nuovo Altro. Sull'esempio delle città simbolo occidentali, *Cinacittà* e *La seconda mezzanotte* testimoniano della trasformazione delle capitali culturali del mondo in efficienti città-aziende, dipendenti dalle autorità cinesi, dove l'autoctono viene soppresso e cancellato.

Inoltre, per commentare gli abusi delle autorità cinesi, entrambi i romanzi ricorrono alla defamiliarizzazione dell'aria condizionata come dispositivo che serve a celare il carattere non etico dell'economia contemporanea, influenzata dal dominio cinese. Il degrado morale, che comporta perfino i crimini contro l'umanità (omicidio

incluso), si manifesta evidentemente tramite fisici stati patologici (lesioni e autolesioni di gladiatori, malattie di prostitute) e processi di decomposizione biologica; grazie all'aria condizionata installata, però, gli effetti visibili possono essere velati e con la loro apparente 'scomparsa' anche l'attività immorale diventa invisibile. Nel romanzo scuratiano la cupola climatizzata del Superdome fa sembrare l'intrattenimento di tipo gladiatorio uno sport puro e regolare. Gli spettatori non vedono le caserme dei gladiatori, né sentono l'odore delle paludi tossiche su cui vivono gli schiavi veneziani, quindi non sentono neanche la 'puzza' metaforica, cioè l'immoralità delle lotte. In *Cinacittà*, nel locale go-go Città Proibita, frequentato dal protagonista, solo la parte frontale del locale, dove si indulge nelle attività legali e eticamente accettabili (cioè si guarda la danza, si beve la birra e si gioca a biliardo), viene climatizzata. Invece, i piani superiori, nascosti alla vista, dove le prostitute impiegate dal locale ricevono clienti, sono spazi caldi e soffocanti, dalle finestre murate; non ci sono condizionatori, solo una serie di piccoli ventilatori fissati in alto si muovono inutilmente, solamente mescolando e diffondendo l'aria viziata dell'odore acre e pesante. Inoltre, l'azienda cinese, da etica discutibile, che si occupa del recupero dei crediti subentrati all'amministrazione comunale della città, ha «la mania di tenere il condizionatore a temperature polari» (Pincio 2015, loc. 3723); in conseguenza il protagonista (impiegato da Wang, il cinese che l'avrebbe deliberatamente incastrato con l'accusa dell'omicidio) si ammala e diventa fisicamente e mentalmente incapace di intuire la vera natura dell'attività svolta dall'impresa:

Dopo la sgroppata in bici da via Veneto, entravo in ufficio tutto sudato e mi prendeva un colpo. Già da un bel po' tiravo su col naso. Ora cominciavo a starnutire spesso, poi a tossire. Avvertivo anche fastidiosissimi brividi. Mi pareva di avere la febbre e talvolta avevo persino dei capogiri. *Non mi riusciva di concentrarmi* [...]. Mi sedevo alla scrivania, guardavo le pratiche che Wang mi aveva lasciato sul tavolo *senza trovare le forze* di alzare il telefono per contattare i creditori. Credo di *non aver fatto più* di due o tre chiamate in tutto il periodo che ho lavorato in quell'ufficio. [...] Mi domandavo quali tecniche di persuasione usassero i miei colleghi cinesi e come facesse ad andare avanti l'intera baracca (Pincio 2015, loc. 3723-3730, corsivo mio).

In questo modo le «temperature polari» isteriliscono l'atmosfera nell'ufficio, sia letteralmente che metaforicamente, distogliendo l'attenzione dalle pratiche immorali. Il motivo del climatizzatore, adoperato in *Cinacittà* e *La seconda mezzanotte*, si presenta quindi come indice e denuncia delle falsificazioni effettuate dagli enti cinesi.

In ambedue i romanzi il motivo dell'aria condizionata è anche interpretabile come simbolo della chiusura cognitiva e dell'ignoranza imposte dal governo cinese e accettate volontariamente dalle società occidentali. Per la maggior parte, i consumatori dell'Occidente vogliono essere ingannati quanto all'origine dei prodotti e dei servizi acquistati dalla Cina per non assumere il rimorso e il senso di responsabilità; vogliono credere che le apparenze, come quelle che dà il climatizzatore, siano il vero stato della situazione. A causa di questa chiusura intenzionale, l'Occidente non si è accorto che, nutrendo il potere crescente della Cina, nuoceva non solamente alle persone forzate al lavoro nell'industria ma anche a se stesso. Osserva il Procuratore alle lotte gladiatorie, indirizzandosi alla comunità occidentale tramite la figura del Maestro considerato il suo rappresentante in quanto il veneziano più alto nella gerarchia imposta dai cinesi a Nova Venezia:

Per due secoli, gli abitanti delle *vostre grandi città cosmopolite* sono stati esposti a *innumerevoli contatti con gli stranieri*. Per due secoli avete consentito a questi individui di passarvi accanto senza dominarli e senza esserne dominati. Una condizione, questa, *impensabile per qualsiasi altra specie di primati*. Con il risultato che, distrutte le foreste e acquisita forma umana, *nelle città hanno preso dimora lupi, orsi, leoni*. Si sono acquattati negli angoli di *metropoli divenute punti di raccolta di ogni vizio e di tutte le ingiustizie*, negli anfratti da dove tendono eternamente agguato ai passanti (Scurati 2011, pp. 54-55).

Le città in cui sono ambientati i romanzi in esame, Roma e Venezia, ma anche altre «grandi città cosmopolite» d'Europa menzionate dal narratore scuratiano, Atene, Marsiglia, Toledo, Oporto e Barcellona (Scurati 2011, pp. 52, 55-56), sono così presentate come città fallite che hanno passivamente accettato di andare alla deriva e non hanno fatto nulla per evitarlo. L'Occidente era così orgoglioso e così fiducioso nella sua bolla di sicurezza da non ammettere nessuna possibilità del suo crollo, un approccio «impensabile per qualsiasi altra specie di primati». Il discorso del Procuratore chiarisce come la società occidentale, a causa della sua decadenza, non abbia notato che gli stranieri, percepiti all'inizio come viaggiatori di passaggio, con cui ha mantenuto rapporti non vincolanti («senza dominarli e senza esserne dominati») di diverso tipo (turistico, mercantile ecc.), dopo la fase di una presenza quasi invisibile, sono diventati così numerosi e potenti da esser capaci di dominare le città occidentali; negli anfratti e negli angoli delle metropoli divenute (con il tacito consenso della civiltà occidentale ipocrita, fiera della sua moralità apparente) «punti di raccolta di ogni vizio e di tutte le ingiustizie». Gli stranieri hanno assunto un comportamento da bestie e hanno fatto preda dei cittadini occidentali, traendo vantaggio dal loro essere indifesi e vulnerabili

(tendendogli «eternamente agguato»), e hanno trasformato le metropoli occidentali nelle proprie dimore. Il narratore di *Cinacittà* commenta: «In quel momento il mio amico e io stavamo decretando la fine definitiva di una città che si credeva eterna. Non ci sarebbe più stata nessuna Roma negli anni a venire, a parte i ruderi» (Pincio 2008, loc. 2532). *Cinacittà* e *La seconda mezzanotte* utilizzano così il dispositivo della visione accumulativa per esprimere l'ansia che nella realtà extraletteraria dopo un periodo della retorica cooperativa di *low profile* e dopo anni dei procedimenti il cui scopo è far abbassare la guardia all'Occidente<sup>118</sup>, la Cina sta per impegnarsi in un'aperta polemica con il mondo occidentale.

Durante il ricevimento a Palazzo Grimani dell'emiro Ali Fahkta, una delle feste più esclusive di tutto il Carnevale a Nova Venezia, in cui partecipano i padroni cinesi e «buona parte della ricchezza superstita del pianeta, esclusa quella del Nord America e del Nord Europa: Penisola Arabica, Messico, Brasile, Cile, Corea, India, Indonesia» (Scurati 2011, p. 232), il governatore del Punjab, una delle regioni agricole più fertili della terra nella realtà del romanzo, brinda «alla Cina, che ha ingrandito il mondo e rimpicciolito l'Occidente» (Scurati 2011, p. 238), confermando con le sue parole l'efficacia della politica cinese:

*L'America adesso non è più lo stadio avanzato dell'evoluzione della specie. Il modello cinese l'ha scalzata. Le regole ora sono cambiate. Tutti loro, a un certo punto, hanno dovuto scegliere: da una parte la democrazia di mercato, con le sue illusorie libertà e le sue infinite complicazioni, dall'altra un'economia autoritaria che garantisce uno sviluppo forte, la stabilità politica e l'aumento del tenore di vita, preservando al contempo la sottomissione dei popoli. Hanno dovuto scegliere e hanno scelto. Senza esitazioni. In tutto il mondo, i fratelli asiatici, africani, latinoamericani hanno scelto il secolo cinese. Ora l'evoluzione aggirerà l'Occidente. L'Europa e il Nord America non sono poi questa gran cosa. Proseguano pure nel loro inesorabile declino* (Scurati 2011, pp. 237-238, corsivo mio).

I mezzi retorici e il linguaggio assiologizzato usati dal governatore di Punjab nella sua orazione manifestano che la Cina è riuscita nella sua campagna non solo di vincolare economicamente gli altri Stati ma anche di convincerli della propria grandezza: le espressioni di valutazione negative sono utilizzati per qualificare la cultura politica occidentale («non è più lo stadio avanzato dell'evoluzione della specie»; «le sue illusorie libertà e le sue infinite complicazioni»; «l'evoluzione aggirerà l'Occidente»; «non sono poi questa gran cosa»; «loro inesorabile declino») e il linguaggio assiologico

---

<sup>118</sup> Si tratta delle pratiche diplomatiche cinesi di Deng Xiaoping e Hu Jintao, che avevano enfatizzato l'uso della retorica cooperativa e l'evitare della controversia. Si veda: Christopher M. DENT, *China, Japan and Regional Leadership in East Asia*, Cheltenham, Edward Elgar, 2010.

positivo viene utilizzato per descrivere la politica cinese («ha ingrandito il mondo»; «garantisce uno sviluppo forte, la stabilità politica e l'aumento del tenore di vita»). Nei romanzi i cinesi sono presentati come pieni di aggressivo orgoglio nazionale. In *Cinacittà* sia ufficiali che cittadini cinesi che non sono in nessuna condizione di giudicare gli altri spesso criticano, spontaneamente, caratteristiche occidentali, collocandosi esplicitamente in una posizione opposta: «voi occidentali» (Pincio 2008, loc. 200), oppure «voi italiani» (Pincio 2008, loc. 1859, 1866, 3643). Anche in *La seconda mezzanotte* i cinesi non perdono mai occasione di presentare il loro Paese come migliore, fortunato laddove gli Stati europei hanno fallito: «Li Ziyang ha condotto vittoriosamente la campagna di completa eliminazione delle carni bovine dalla dieta euroasiatica, con benefici enormi per l'equilibrio ambientale. [...] Se lo hanno nominato governatore di Nova Venezia, non può significare che una cosa sola. *Il futuro passa da qui*» (Scurati 2011, p. 53, corsivo mio).

L'impegno di *Cinacittà* e *La seconda mezzanotte* consiste quindi nell'avvertire i lettori dei tentativi da parte di Pechino di «ricostruire un proprio impero e reintrodurre l'antico sistema sinocentrico» (Onnis 2020). I romanzi mostrano che i simboli sovrastorici non solo della cultura italiana, ma di tutta la cultura e storia occidentali, «tutti i luoghi che siamo abituati a considerare immortali»<sup>119</sup>, possono essere minacciati dalla politica neo-imperiale della Cina, a colpa della miopia occidentale nei rapporti d'affari. Le distopie immaginate da Pincio e Scurati ricorrono alla visione estrema, caricaturale e grottesca, per indurre i lettori a riflettere sui processi geopolitici in cui partecipano attivamente come consumatori. Tramite la trasfigurazione, esemplificano come i contatti commerciali con la Cina siano la principale, e infatti unica (e sufficiente), arma nella sua conquista politica e culturale del mondo; un'arma potente, procurata agli invasori dalle stesse vittime, ignare delle capacità della Cina e incapaci di diagnosticare lo stato di crisi. Occorre notare che, come Francesco Grasso, anche Tommaso Pincio e Antonio Scurati si rivelano come acuti osservatori della realtà, capaci di percepire le tendenze latenti o ancora nascenti; similmente a *2038: La rivolta* che ha anticipato gli eventi del G8 di Genova, gli scenari dell'espansione economica cinese di stampo militare immaginati in *Cinacittà* e *La seconda mezzanotte*, si sono avverati poco dopo la pubblicazione dei romanzi. Con l'ascesa al potere di Xi Jinping

---

<sup>119</sup> La citazione tratta dalla sinossi commerciale del romanzo usata dalle librerie: «Il Sud del mondo è sempre più caldo, e a Roma è ormai impossibile vivere di giorno. I romani l'hanno abbandonata. I cinesi e altre comunità hanno colonizzato tutti i luoghi che siamo abituati a considerare immortali».

nel 2012, i diplomatici cinesi hanno adottato la dottrina della ‘Major Country Diplomacy’, che ha sostituito il precedente slogan dell’era Deng Xiaoping di ‘mantenere un basso profilo’. Il nuovo approccio ha legittimato un ruolo più attivo della Cina sulla scena mondiale, in particolare per quanto riguarda la riforma dell’ordine internazionale, insieme ad un più deciso impegno in un’aperta competizione ideologica con l’Occidente e all’assunzione di una maggiore responsabilità per gli affari globali in conformità con la crescente potenza e il nuovo status politico della Cina<sup>120</sup>. L’avvertimento dell’esplicita polarizzazione della diplomazia cinese con l’opposizione binaria tra i cinesi e i non-cinesi si è avverata dopo il 2019 con l’introduzione ufficiale della *wolf warrior diplomacy*, cioè una retorica diplomatica conflittuale e combattiva, caratterizzata dall’orgoglio cinese<sup>121</sup>. Inoltre, lo scenario scuratiano del rilevamento del debito veneziano da parte del governo cinese corrisponde fedelmente alle azioni intraprese dalla Cina nell’ambito della Belt and Road Initiative<sup>122</sup>, introdotta ufficialmente a soli due anni dalla pubblicazione del libro; con il suo scenario il romanzo scuratiano vuole illustrare e spiegare ai lettori come funziona la diplomazia della trappola del debito adoperata dalla Repubblica Cinese. Nel mondo romanzesco di Scurati, i cinesi, «mettendo fine al periodo di abbandono seguito alla Grande onda, acquistarono il relitto della città dal governo del Nord Italia, di fatto un protettorato

---

<sup>120</sup> Si veda: Stephen N. SMITH, *China’s “Major Country Diplomacy”: Legitimation and Foreign Policy Change*, in: «Foreign Policy Analysis», Volume 17, Issue 2, aprile 2021, disponibile online: <https://academic.oup.com/fpa/article-abstract/17/2/orab002/6139347> (ultimo accesso: 07.07.2023).

<sup>121</sup> Si vedano: Kathrin HILLE, ‘*Wolf warrior*’ diplomats reveal China’s ambitions, Financial Times, 12 maggio 2020, <https://www.ft.com/content/7d500105-4349-4721-b4f5-179de6a58f08> (ultimo accesso: 09.07.2023); Fergus HUNTER, Daria IMPIOMBATO, Yvonne LAU, Adam TRIGGS, Albert ZHANG e Urmika DEB, *Countering China’s coercive diplomacy: prioritising economic security, sovereignty and the rules-based order*, Australian Strategic Policy Institute. The Strategist, febbraio 2023, <https://www.aspi.org.au/report/countering-chinas-coercive-diplomacy/> ISSN 2209-9689 (ultimo accesso: 09.07.2023); Abdul Rasool SYED, *Wolf warriors: A brand new force of Chinese diplomats*, moderndiplomacy.eu, 14 luglio 2020, <https://moderndiplomacy.eu/2020/07/14/wolf-warriors-a-brand-new-force-of-chinese-diplomats/> (ultimo accesso: 09.07.2023); Katsuji NAKAZAWA, *China’s ‘wolf warrior’ diplomats roar at Hong Kong and the world*, 28 maggio 2020, <https://asia.nikkei.com/Editor-s-Picks/China-up-close/China-s-wolf-warrior-diplomats-roar-at-Hong-Kong-and-the-world> (ultimo accesso: 09.07.2023).

<sup>122</sup> Belt and Road Initiative, a cui nella Cina si riferisce come il progetto di ‘un nastro, una via’, è un progetto infrastrutturale, commerciale e geopolitico della Repubblica Popolare Cinese, intrapreso per il dominio economico globale. Il progetto è spesso descritto come una via della seta del XXI secolo, costituita da un ‘nastro’ di corridoi terrestri e da una ‘via’ di rotte marittime. Negli anni trascorsi da quando il presidente Xi Jinping ha annunciato questo piano per collegare Asia, Africa ed Europa, l’iniziativa si è trasformata in un ampio slogan per descrivere quasi tutti gli aspetti della politica extraterritoriale della Cina. I critici accusano il progetto delle aspirazioni neo-coloniali e dell’uso della cosiddetta ‘diplomazia della trappola del debito’ per ottenere concessioni strategiche, considerato che i paesi coinvolti, di solito quelli in via di sviluppo o nel periodo di crisi, presentano spesso incapacità a ripagare i debiti contratti per la realizzazione delle infrastrutture nell’ambito del progetto. Si veda: Lily KUO e Niko KOMMENDA, *What is China’s Belt and Road Initiative?*, The Guardian, <https://www.theguardian.com/cities/ng-interactive/2018/jul/30/what-china-belt-road-initiative-silk-road-explainer> (ultimo accesso: 09.07.2023).



di Pechino da quando i cinesi ne avevano rilevato l'intero debito pubblico» (Scurati 2011, p. 12). Con il rilevamento del debito, al posto di Venezia, è stata istituita Nova Venezia «la prima delle molte Zone politicamente autonome che l'egemonia cinese avrebbe poi disseminato lungo le coste del Mediterraneo ed entro i territori un tempo appartenuti agli stati nazionali dell'Europa meridionale» (Scurati 2011, p. 12).

### *Cultura di 'panem et circenses'*

L'ossessione degli spettacoli di violenza assassina costituisce l'asse diegetica di *La seconda mezzanotte* su cui viene costruita la narrazione della neocoloniale egemonia cinese. Occorre mettere in risalto che il progetto delle lotte gladiatorie è ufficialmente descritto come «programma *socio*-mediatico» (Scurati 2011, p. 51, corsivo mio) e non come uno d'intrattenimento, il che indica che il suo scopo principale non è di arricchirsi con il reddito delle lotte ma di manipolare la società tramite il contenuto diffuso dai media.

I compound tecnologicamente avanzati delle città ricche, quali Shanghai, San Francisco e Kyoto, che proteggono cittadini privilegiati dagli effetti disastrosi del riscaldamento globale, sono focalizzati sulla sopravvivenza biologica dei loro abitanti; di conseguenza le possibilità d'intrattenimento sono limitate. Avendo una vita placida e sicura, ma ripetitiva e chiusa dentro le mura, i residenti si annoiano. Considerato che la noia cronica è associata all'impulsività e al comportamento rischioso e nello spazio limitato può portare ad abusi verbali e fisici contro i concittadini o contro le stesse autorità, il governo cinese offre agli annoiati la possibilità di lasciare le comunità recintate di tanto in tanto e provare esperienze estreme e piaceri sfrenati:

*[P]oche migliaia di privilegiati che assisteranno ai Giochi qui, ai bordi dell'arena, [...] [s]pendono l'intera esistenza in comunità recintate, nei compound fortificati di Shanghai, San Francisco o Kyoto. S'illudono, venendo qui, di entrare finalmente in contatto con la realtà, poiché ritengono che la violenza sia l'unica cosa reale al mondo<sup>123</sup>. Bisogna compatirli, in un certo senso. Si annoiano infinitamente, dunque s'intrattengono in modo splendido* (Scurati 2011, pp. 55-56, corsivo mio)

---

<sup>123</sup> Qui si apre una pista interpretativa interessante che può costituire la tappa successiva della ricerca iniziata in presente lavoro; sebbene gli autori analizzati offrano le diverse declinazioni della realtà apocalittica e si muovano tra stili, registri e generi diversi, tutti esibiscono un tratto comune: la corporalità presente sia a livello tematico che a quello linguistico (il linguaggio viscerale). Questa scelta autoriale mira a attivare i neuroni specchio dei lettori, seguendo il principio, nominato da Davide Dalmas: «il primo reale è il corpo» (Dalmas 2016, p. 37). Quest'espedito narrativo risulta dal fatto che, in un mondo di illusioni, le uniche esperienze di cui possiamo essere certi sono quelle corporali. Infatti, le reazioni viscerali basate sulle emozioni primarie non possono essere condizionate. Si vive nel mondo «radicalmente mediatizzato» e la maggioranza del sapere e dell'esperienza di persone oggi è mediata

Inoltre l'attrarre i ricchi ai bordi dell'arena a Nova Venezia per farli guardare le lotte di persona e sperimentare le attrazioni circostanti disponibili sul posto, similmente all'aria condizionata analizzata nella sezione precedente, serve a manipolare le opinioni e distogliere l'attenzione delle persone dalle pratiche del governo cinese. Le convinzioni sull'impossibilità di vivere fuori e sulla protezione generosa offerta dai confini dell'impero cinese vengono fossilizzate da un cinegiornale trasmesso prima di ogni spettacolo teatrale, che, tenuto nel Gran Teatro La Fenice, riedificato dai cinesi, accompagna le lotte gladiatorie. Il narratore racconta:

Prima che si apra il sipario è infatti previsto un cinegiornale. Un'altra invenzione del Procuratore. [...]

Non tutti lo ammettono, ma è quella la parte migliore del programma. Gli spettatori non si godrebbero altrettanto l'opera se non fosse preceduta dal cinegiornale. La proiezione ricopre *una funzione essenziale per la buona riuscita della festa. Perfino più importante di quella dell'arena*. Lì la gente ha l'impressione di succhiare il midollo dall'osso, ma qui si assapora la parte membranosa, *qui è rivestimento e protezione*, qui si lecca il sangue del tegumento. Il cinegiornale [...] è il tessuto esterno, la superficie che riveste l'organo vitale, organo cavo, di Nova Venezia.

I cinedisastrati sono brevi filmati, quasi sempre senza commento, inviati da ogni parte del globo. Li girano videoamatori, telecamere di sorveglianza o truppe specializzate. Postazioni video automatizzate installate nelle città dei Territori insicuri, scene dai fronti di guerra, documentari di catastrofi. *Spesso sono prodotti o coprodotti dalla procura ai Giochi di Nova Venezia per conto della TNC*, offerti a un pubblico scelto in anteprima e in esclusiva.  
[...]

---

e non sperimentata personalmente, il corpo e l'esperienza corporea si presentano «come prima realtà, prossima e ineliminabile» (Dalmas 2016, p. 37), priva della mediazione che inevitabilmente impone nel processo di comunicazione il punto di vista del mediatore.

La centralità del corpo è visibile già nella narrativa con quale è esplosa la produzione del *ritorno alla realtà*, cioè in *Gomorra* (2006) di Roberta Saviano, un romanzo che «unisce l'esposizione narrativa di documenti *non d'invenzione* e la presenza ossessiva del corpo dell'autore in funzione di veridicità» (Dalmas 2016, p. 41). In *Gomorra* «il corpo [...] è costantemente presentato, portando all'estremo il concetto di testimone oculare, attivando tutti i sensi, anche nella scrittura stessa, con frequenti metafore e similitudini di tipo corporeo, che richiamano l'atto di respirare, i fluidi e i liquidi; nella volontà di inscenare un vero e proprio corpo a corpo con la realtà» (Dalmas 2016, p. 41). L'idea di fondo è: «saperlo non è la medesima cosa che vederlo» (Saviano 2006, p. 308) e provarlo.

Mentre gli autori del filone mimetico che focalizzano il corpo si concentrano sulla «diretta presenza sul luogo del corpo dell'autore» come garanzia di veridicità (Dalmas 2012, p. 125) in linea con le parole di Ralph Waldo Emerson: «Quando hai finite le frecce, devi lanciare il tuo corpo verso il bersaglio: ecco come si scrive» (Emerson in: Shields 2010, p. 223), gli scrittori della tendenza non-mimetica, attraverso le scelte linguistiche, cercano di mettere i lettori dentro il testo, fornendo loro l'impressione dell'immersione palpabile nel mondo della narrativa. Nonostante la figura del soggetto del procedimento, entrambi i filoni fanno ricorso «alla centralità della presenza fisica (e colpisce la ricerca di una lingua tutta fatta di movimenti corporei e la presenza di una forma terribile di conoscenza attraverso il corpo» anche nel modo astratto e allegorizzante (Dalmas 2012, p. 126). «[L]a verità raggiungibile soltanto se si tocca con mano personalmente e si guarda con i propri occhi ribadisce un'impossibilità ad assumere punti di vista più ampi e sovra-individuali» (Dalmas 2012, p. 126), il che serve a controllare l'interpretazione del testo e indirizzare lo sguardo del lettore a decifrare il messaggio secondo l'intenzione dell'autore in tal modo da evitare le misinterpretazioni.

[La] sala [degli spettatori] [è] contagiata dal soldato *pietrificato nell'orrore*, la maggior parte degli spettatori è completamente immobile, come abbandonata a un sonno improvviso. Soltanto qualcuno esegue minimi e rapidi movimenti: ripiega il capo, sbadiglia, si stiracchia. Si rannicchiano, gli spettatori, si acquattano nelle poltrone. La loro immobilità è un *evidente segno di sottomissione* (Scurati 2011, pp. 225-227, corsivo mio).

Lo spettacolo svolge «una funzione essenziale per la buona riuscita della festa. Perfino più importante di quella dell'arena», visto che attiva e rinforza la chiusura mentale degli spettatori di fronte ai disastri veri e focalizza la loro attenzione solamente sull'intrattenimento offerto. Le autorità cinesi ottengono la sottomissione delle persone, terrorizzandole (rendendole «pietrificat[e] nell'orrore» nei confronti delle scene della violenza insensata) e poi convincendole che loro stesse sono totalmente protette dai simili atti di violenza grazie alla legge cinese («qui e rivestimento e protezione»).

Gli spettatori privilegiati presenti sul posto vengono indotti a credere nella superiorità morale dell'ordine politico cinese (che mostra strette affinità alla *pax romana*), e allo stesso tempo nella propria superiorità morale in quanto partecipano nel miracolo dell'impero privo della violenza insensata:

[...] Inviano segnali di panico, segnali di furia. Urlano, pestano i piedi, abbattono il pugno sui braccioli delle poltrone [...]. In teatro, adesso, il tumulto è generale. Dai palchi piove in platea una pioggia di programmi di sala. Ovunque si urla, uomini e donne, con una voce sola. *Si protesta rivolgendo allo schermo* [con la violenza] grida di minaccia. [...] Una claque ammaestrata [scatena] un battimano. *La folla applaude alla propria protesta* [...] In questa sala si riuniscono *i nemici di ogni vastità, di ogni reale violenza, della violenza assoluta della realtà*. Diamo loro il benvenuto. *Avanti, tutti assieme*, senza il benché minimo rimpianto, *diciamo addio in coro al mondo di fuori* (Scurati 2011, pp. 227-231, corsivo mio).

Il narratore mette in risalto le strategie psicologiche e manipolatrici utilizzate dai regimi di cui i cittadini spesso non si rendono conto. Tenendo presente che opporsi al male migliora l'autostima di un individuo sul livello neurobiologico, i padroni cinesi controllano le reazioni mentali degli spettatori, rivolgendosi al loro senso dell'autocompiacimento. Una claque ammaestrata scatena un battimano e di conseguenza le persone si applaudono, sentendosi orgogliose di disprezzare la violenza insensata e di protestare ad alta voce contro di essa; le emozioni del pubblico passano così fluentemente dalla rabbia (che è sempre pericolosa per le autorità totalitarie se presente nel popolo) alla contentezza placida. Dal punto di vista della politica cinese, l'uso della claque serve a sopprimere nei consumatori sudditi ogni

matura riflessione sulla natura dell'intrattenimento offerto dalla Cina e sull'eticità del loro piacere.

Comunque il narratore mette in evidenza che le autorità denunciano solamente la violenza assassina oltre l'arena, il che ha un preciso scopo economico: la morte diventa un prodotto il cui monopolio è detenuto dal potere. I padroni cinesi glorificano l'omicidio sull'arena per rendere il prodotto attraente, facendo credere ai clienti ricchi, presenti sul luogo, che la morte cela una certa rivelazione sull'essenza della vita:

*Vi [a Nova Venezia] è tollerato e incoraggiato ogni eccesso, ma non la violenza senza fondo. E non per motivi morali o legali, ma perché il Procuratore sa che in essa non c'è alcuna rivelazione. Per questo motivo ha stabilito che ci si debba arrestare sul bordo della crudeltà estrema. [...] Ma quanto alla violenza assassina, si deve restare nell'imminenza infinitamente sospesa per non sprofondare nella pozza di materia cieca. Il suo luogo è e deve rimanere l'arena. Se agli Specchi [bordello sofisticato senza regole oltre il divieto di uccidere] [le persone] andassero fino in fondo, i primi a rimanerne delusi, schiantati dalla nuda verità della morte, sarebbero proprio i clienti (Scurati 2011, p. 169, corsivo mio).*

L'unione spirituale con i moribondi, ottenuta attraverso il guardare gli spettacoli della morte meticolosamente pianificati dagli scenari scritti dal Procuratore, viene commercializzata come un'esperienza di lusso, rendendo l'omicidio un'esperienza della pura essenza dell'esistenza. Non si permette mai agli spettatori di giudicarlo da soli, perché l'uccisione non mediata e diretta secondo gli scenari, effettuata personalmente, si rivelerebbe insensata come ogni altro atto di violenza; sarebbe scomparso il fascino del prodotto più lussuoso del mondo (lo spettacolo micidiale) e così sarebbe crollata la base dell'industria e della nuova strategia sociopolitica cinesi.

La struttura del cinegiornale trasmesso prevede una prima parte che mira a rendere la gente furibonda per poi, quando è ancora agitata, esaltare la sua autosoddisfazione per motivo della sua protesta, e infine viene trasmessa una parte finale del filmato che funziona come un sedativo potente dall'effetto istantaneo. Dopo le scene della violenza di guerra che infuriano gli spettatori, sullo schermo viene mostrato come il mondo fuori le mura cinesi sia pericoloso; in conseguenza la gente si calma, sentendosi al sicuro dentro la bolla di sicurezza cinese. Commenta il narratore:

*Sullo schermo intanto è partito un terzo filmato. Da settimane un vulcano islandese sta eruttando un'immensa nube di ceneri scure sull'Europa settentrionale. Da giorni ha paralizzato il traffico aereo. A mano a mano che la videocamera le si avvicina, la gente in platea si tranquillizza e sospira. Si rimettono seduti. Questa nube li affascina, li accontenta. Si rimettono comodi nelle loro cuccie imbottite, raccolgono*

le gambe e trattengono volentieri il fiato. Questa nube è vasta come mezzo continente.

Anche Xiao [il Procuratore] si abbandona a una strana nenia interiore. Guardando le immagini in avvicinamento della massa calda di gas, ammirando i raggi del sole che, cosparsi di ceneri e aerosol, danno ai tramonti nordici colorazioni più intense, contemplando grazie al satellite la scia marrone stendersi sull'Europa, come sbavata da quel paleozoico vulcano islandese, vedendo la mappa del traffico aereo che si va cancellando da nord a sud, da ovest a est, e immaginando la nube muoversi leggera a cinquemila metri d'altezza nei cieli deserti, *in tutta la sala sorge una chimera di quiete* (Scurati 2011, pp. 227-231, corsivo mio).

Comunque, se davvero non ci sia una possibilità di vivere oltre le mura, non lo si può verificare: tutto il sapere degli abitanti delle zone privilegiate sull'esistenza fuori proviene dai programmi televisivi e radiofonici prodotti o ordinati dalla Cina. Inoltre la gente, viziata con i piaceri forniti da Nova Venezia e tranquillizzata dalla sicurezza procurata dal governo cinese, non è nemmeno interessata a verificare se davvero non ci siano altri posti da vivere dignitosamente oltre alle zone cinesi.

Mentire sulle capacità rivelatrici dell'omicidio non è però possibile con gli spettatori poveri, che guardano le lotte alla TV, per cui la morte costituisce una parte inseparabile della loro esistenza nelle città derelitte. A loro viene indirizzato quindi un altro messaggio; il programma delle lotte micidiali sceneggiate mostra loro che la morte non deve essere percepita come una necessità tragica. Spiega il Procuratore al Maestro dei gladiatori:

Nova Venezia è la Las Vegas dell'ultimo millennio ma [...] il suo cuore non è nei ridotti dove prospera il gioco d'azzardo, nei bordelli a cielo aperto, nei cento crudeli teatrini della Frezzaria. Queste sono tutte inezie. Il perimetro effettivo di Nova Venezia è ben poca cosa. Quando voi [il Maestro] addestrate i vostri gladiatori a uccidere e a morire, dovete fare uno sforzo d'immaginazione. Dovete vedere con gli occhi della mente *i milioni di derelitti* che assistono in mondovisione ai Giochi dalle zone barbarizzate del Peloponneso, dell'Andalusia o delle Puglie, *i pochi scampati allo sterminio dei bianchi che palpitano per voi nelle città murate di Jaffa, Johannesburg o Toledo, la pula umana che esulta con voi dalle baraccopoli senza luce e senza legge* di Oporto, Marsiglia o Roma. *Quei disgraziati mancano di tutto tranne che di un'antenna satellitare e di un grande schermo multicolore*. Si riuniscono a frotte in capannoni industriali dismessi, nelle palestre di scuole abbandonate, nelle cantine di palazzi sventrati. Si accalcano, si calpestano a vicenda, s'inselvaticiscono per il gran finale. *Si dimenticano e venerano* (Scurati 2011, p. 56, corsivo mio)

Gli abitanti delle zone colpite dai cataclismi, che «mancano di tutto tranne che di un'antenna satellitare e di un grande schermo multicolore», guardano i gladiatori e vedono che è possibile una morte non solamente dignitosa ma gloriosa, invece di quella miserabile concessa loro, e la sognano. Ai milioni di derelitti nelle sovrappopolate baraccopoli europee, spogliati dai mezzi e dallo spazio a vivere in modo

dignitoso e ai pochi bianchi scampati allo sterminio nelle città africane e musulmane l'ideologia creata dai cinesi attorno le lotte gladiatorie offre uno scopo e un senso di vita. I combattimenti, il programma televisivo più seguito a parte il notiziario detto 'meteokiller' sui disastrosi eventi meteorologici, indicano loro come affrontare, o meglio dimenticare, la loro vita miserabile, e come trovarci qualcosa di positivo da sognare e venerare. Il programma influenza loro come una droga pesante («Si accalcano, si calpestano a vicenda, s'inselvaticiscono»). Tutte le loro giornate sono regolate dall'aspettare il broadcast che per un attimo «trasforma il loro antro fetido in un rifugio soave ritagliato dentro il nucleo caotico del mondo» (Scurati 2011, p. 56). Nella sua diplomazia che mira a consolidare la continuazione dell'atavica ossessione della violenza micidiale tra gli uomini, il governo cinese non trascurava di indottrinare anche i fornitori diretti del 'prodotto' richiesto. Spiega il Procuratore al Maestro:

Voi [gladiatori] trasformate quei milioni di uomini in esseri che *non hanno più l'autoconservazione come unico orizzonte*. Noi [ispiratori e produttori del progetto delle lotte], Maestro, offriamo la libertà dell'immaginazione. Il regno di tutto ciò che sta oltre la portata di un'orda di predatori, di un pascolo desertificato, di uno scalo aereo impazzito. [...] *Rischiavamo il terrore delle notti non illuminate* (Scurati 2011, pp. 55-57, corsivo mio)

I gladiatori sono addestrati a morire e uccidere nel modo sceneggiato dai padroni di Nova Venezia e a credere che il loro sacrificio serve a dare una speranza e un sogno da seguire ai milioni di derelitti al mondo.

Riportando i monologhi del Procuratore a Nova Venezia e commentando le sue invenzioni, il narratore mostra che rendere le persone ossessivamente dipendenti dell'intrattenimento passivo (che consiste nel guardare) o di quello di bassa qualità intellettuale (che si basa fra l'altro sul sesso e sull'ubriacatura) costituisce uno dei sintomi di un regime politico oppressivo; il nuovo clima politico e economico, creato nel mondo romanzesco dalla Cina, analogamente al sistema socio-politico degli antichi imperi, favorisce il ritorno agli atavismi per assicurare la sua posizione. Il progetto del parco dei giochi micidiali (insieme alle attrazioni circostanti) serve ad uno specifico scopo socio-politico, per creare una società mondiale incentrata sul consumo, ai fini di manipolare e sottomettere tutti i gruppi della nuova società sotto il dominio cinese, sia gli abitanti delle zone privilegiate che quelli delle aree svantaggiate sul pianeta rovinata dai cambiamenti climatici. I padroni cinesi si arricchiscono e allo stesso tempo

controllano il popolo, offrendo ai ricchi l'intrattenimento, ai poveri i sogni e il senso di vita (apparente), e ai gladiatori un 'mestiere' ammirato e una vita da celebrità.

«Gli antichi abitanti di queste terre [...] consigliavano di dare al popolo pane e giochi. Se ci avessero chiesto di scegliere, chi avrebbe scommesso sui secondi? Eppure è andata così» (Scurati 2011, p. 125), commenta il Governatore di Nova Venezia in *La seconda mezzanotte*. L'impegno del romanzo si rivela quindi esplicitamente come un presente estremo del lettore, articolato tramite la trasposizione temporale della cultura di 'panem et circenses' dall'Antica Roma al futuro prossimo del lettore (gli anni Settanta del XXI secolo) e tramite l'applicazione del prisma straniante del parco giochi gladiatori sulle forme contemporanee dell'intrattenimento più diffuse e conosciute al lettore. Il narratore mira a avvertire a cosa nel futuro post-apocalittico può condurre la cultura dell'intrattenimento odierno e denuncia il ritorno progressivo dell'antica ossessione degli spettacoli della violenza mortale. Il presente estremo creato in *La seconda mezzanotte* evidenzia come la cultura di *circenses*, con l'esperienza delle arene gladiatorie quale principale sistema mediatico del mondo antico, costituisca un'esperienza che, fatti i debiti cambiamenti, ha storicamente formato anche le generazioni occidentali, e come il fenomeno stia per aumentare con la progressiva scomparsa dell'empatia in una cultura ormai incapace di vivere ed elaborare emotivamente il trauma. Quest'incapacità viene definita dal Procuratore in modo seguente:

Seduti comodamente nelle tribune a sorseggiare birra fresca di fronte allo spettacolo della morte, tutti loro [i membri della generazione-spettatrice d'oggi] non saranno né carnefici né vittime ma *una terza creatura, un mutante della specie*. L'arena è il loro paradiso, *il paradiso degli spettatori, degli inetti, il regno millenario dei disadattati di successo* (Scurati 2011, pp. 127-128, corsivo mio).

Riportando questa dichiarazione, il narratore annuncia (e denuncia), nella realtà extraletteraria del terzo millennio, l'avvento di una nuova generazione, priva di conoscenze e di abilità pratiche se disconnessa da Internet («una terza creatura, un mutante della specie»), senza scopi personali né professionali, la quale, grazie al clima economico attuale, creato fra l'altro dall'egemonia cinese, possiede i soldi («inetti, il regno millenario dei disadattati di successo») e, a causa della forme e del contenuto della cultura odierna dominata dai *mass media*, decide di spenderli sull'intrattenimento passivo e estremo.

Per interpretare e commentare la trasfigurazione effettuata nel romanzo, occorre tenere presente l'abbondante epitesto autoriale in forma di interviste e conversazioni in cui lo scrittore sottolinea esplicitamente che il suo impegno autoriale espresso in *La seconda mezzanotte*, consiste, nel contesto dell'avvertimento del neocolonialismo cinese, nell'evidenziare che «l'esperienza cruciale delle arene gladiatorie quale principale sistema mediatico del mondo antico è un'esperienza che, mutatis mutandis, ha fatto storicamente qui in Occidente anche la generazione di uomini e donne alla quale [lui] appart[iene]» (Scurati in: Matarazzo 2011). Scurati mette in risalto come nel *mediascape* contemporaneo «richegg[ino] forme archetipiche della nostra cultura, attraverso i quali l'antico, l'atavico e il premoderno si rivelano successivi al sogno infranto della modernità», come constata lo stesso Antonio Scurati intervistato sui motivi della stesura del romanzo (Scurati in: Matarazzo 2011). Con *La seconda mezzanotte* Scurati mira a ricordare ai lettori che la civiltà occidentale odierna è originata dalla civiltà romana, che era fondata sull'autorevolezza del suo diritto ma allo stesso tempo, paradossalmente, si diletta della potenza dei corpi e della violenza più sfrenata:

[t]utti noi, volenti o nolenti, nei decenni dominati dalla rappresentazione televisiva del mondo, siamo rimasti assisi sugli spalti del nuovo Colosseo [...]. Abbiamo assistito, da posizione protetta e privilegiata, corrotti da un'intensa *voluptas spectandi*, alla violenza planetaria e alla sofferenza altrui trasformata in intrattenimento visivo. Per altro verso non va dimenticato che un potere di tipo imperiale, come fu quello di Roma antica, fondava sì il diritto europeo dell'Europa moderna ma basandolo su una gerarchizzazione tra gli esseri umani. Contemplava e favoriva, cioè, una strato di sub-umanità confinata nella schiavitù o nel servaggio di massa [...]. Questa condizione del possibile ritorno di un servaggio diffuso è sicuramente uno dei rischi all'orizzonte di un nuovo potere imperiale [quello dell'economia cinese] (Scurati in: Matarazzo 2011).

Il potere imperiale denuncia ogni forma di violenza tra i sudditi, perché quella minaccerebbe la sicurezza dello Stato, ma allo stesso tempo ne conserva il monopolio per volgerla a proprio profitto, sia quello economico che quello politico.

Nelle interviste Scurati sottolinea che, con la rappresentazione di «poche migliaia di privilegiati» (Scurati 2011, p. 55) presenti ai bordi dell'arena gladiatoria, vuole far notare ai lettori che il tratto comune delle generazioni occidentali contemporanee a partire dai *baby boomers*<sup>124</sup> (Matarazzo 2011)<sup>125</sup> è di «vivere la violenza come

---

<sup>124</sup> I *baby boomers*, cioè la generazione dell'autore stesso, è la prima delle generazioni occidentali contemporanee senza l'esperienza diretta della guerra.



esperienza, o meglio inesperienza, filtrata dai media di massa» (Scurati in: Gnoli 2011). L'Occidente cresce oggi a guerre televisive, i giovani entrano nel mondo adulto guardando la violenza come fosse «un gioco impalpabile» (Scurati in: Gnoli 2011). Queste generazioni, come ammette l'autore, sono «*allevat[e]* in una bolla mediatica, in cui prevale un immaginario violento [...] [invaso] dalle guerre, dalla cronaca nera, dai racconti dell'orrore. Protett[e], tuttavia, da un guscio che [impedisce] di fare una vera esperienza di ciò che [vede]» (Scurati in: Gnoli 2011, corsivo mio). L'aspetto dell'*allevamento* intenzionale delle generazioni inesperte viene illustrato nel romanzo tramite il motivo del cinegiornale (immaginario violento delle guerre e della cronaca nera) trasmesso dalle autorità cinesi del parco di Nova Venezia, che ha come scopo di terrorizzare le persone con l'ampiezza e il male della violenza perpetrata nel mondo occidentale, ma poi di calmarle, ricordandole che si trovano nello spazio sicuro dentro i confini dell'impero cinese. Come nella realtà del lettore, così nel mondo di *La seconda mezzanotte* diverse forme di violenza presentate nei media vengono guardate ma non sperimentate dagli spettatori dai paesi economicamente o climaticamente privilegiati, visto che l'esperienza tragica non appartiene più all'immaginario collettivo, e con ciò ci scarseggiano anche le capacità di empatia<sup>126</sup>. Inoltre, come dimostra il motivo del cinegiornale, la mancanza di empatia viene intenzionalmente mantenuta dalle autorità perché altrimenti sarebbe minacciato il profitto del governo; il consumatore dovrebbe solamente focalizzarsi sul piacere e sul godimento, e non analizzare la sostenibilità e

---

<sup>125</sup> In questo contesto, significativo è il fatto che, malgrado la summenzionata serie *Squid Game* abbia generato controversie per la sua rappresentazione di violenza e di spettacolo di sangue, Netflix ha annunciato a giugno del 2022 l'arrivo di un reality show competitivo con le gare ispirate proprio ai giochi micidiali mostrati nella serie (naturalmente, senza la morte nel caso di esser eliminati). È già noto che lo show avrà il più grande cast e il più grande montepremi forfettario nella storia della reality TV (4,56 milioni di dollari). Si veda: *Netflix Greenlights 'Squid Game: The Challenge' Reality Competition Series*, Netflix: Newsroom, 14 giugno 2022, <https://about.netflix.com/en/news/netflix-greenlights-squid-game-the-challenge-reality-competition-series> (ultimo accesso: 15 giugno 2022). *Squid Game* tuttora mantiene il titolo della serie Netflix più popolare di tutti i tempi, con oltre 1,65 miliardi di ore di visualizzazione nei primi 28 giorni dopo la sua premiere di settembre 2021. Il fatto che le serie e i show della tematica *battle royale* non cessano di attirare un ampio seguito di culto globale corrobora la visione pessimistica di Scurati. Il fenomeno sembra di esser iniziato con il romanzo *Battle Royale* (1999) di Koushun Takami e la sua versione cinematografica omonima (2000) di Kinji Fukasaku. Poi il concetto proliferò nell'intrattenimento popolare d'Occidente: da *The Hunger Games* libri (2008-2010) di Suzanne Collins e i film basati su di essi (2012-2015) attraverso tutto il media franchise di *The Purge* (2013-2019) fino proprio al fenomeno di *Squid Game* (2021).

<sup>126</sup> L'insensibilità dello spettatore odierno alle esperienze dolorose degli altri è stato oggetto di critica di Scurati nel suo saggio *La letteratura dell'inesperienza* (2006) dove lo scrittore afferma che i media e la TV in particolare «rendendo accessibili in tempo reale esperienze di vita violenta e di violenza estrema che accadono a individui in contesti lontani da quelli della vita vissuta dei loro spettatori», le sottraggono «ai contesti pratici della vita quotidiana», pervertendo il senso di testimonianza, diventata ormai «inerte e indifferente, resa da un telespettatore distratto di sofferenze altrui»; si veda: Antonio SCURATI, *Le letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzo al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006, pp. 45-46.

l'eticità di prodotti e servizi, associando la violenza maligna e disgustosa solamente con l'altrove.

Inoltre, il presente estremo immaginato da *La seconda mezzanotte* mette in risalto che la società oggi è caratterizzata da un tale distacco dalla realtà che i piaceri goduti al presente prendono sempre precedenza sulla preoccupazione delle potenziali conseguenze devastanti nel futuro. Souvenir, spesso prodotti di massa e insostenibilmente nella Cina, e l'intrattenimento sfrenato, vengono spesso offerti ai vacanzieri, come equivalente turistico di *panem et circenses*, alle spese della popolazione autoctona e delle città visitate. Come è noto grazie all'epitesto autoriale (si rimanda principalmente all'intervista per Gnoli 2011), il romanzo richiama i casi extraletterari del turismo devastante, fra l'altro al fatto che Venezia, incentrata sul soddisfare la crescente domanda turistica, pur essendo una delle città più fragili del mondo a causa della sua geografia, già minacciata dall'innalzamento del mare, si è esposta con piena consapevolezza a un rischio ancor più grande, ammettendo le navi da crociera giganti nella laguna e consentendo l'ingresso senza restrizioni alle masse turistiche. Presentando Venezia come l'epitome del declino occidentale, *La seconda mezzanotte* illustra come grandi città occidentali, spesso antiche e gloriose, a proprio danno, si trasformino in 'parchi del divertimento' internazionali nel processo di una mutazione irreversibile.

### ***Minacce legate ai social media***

Il titolo del romanzo *Panorama* (2015) di Tommaso Pincio si riferisce al nome di un *social network* fittizio ideato dall'autore per accentuare le minacce associate alla fine della cultura libresca e al dominio dei *social media*. Panorama è una piattaforma oppressiva, che obbliga gli utenti ad avere una webcam sempre accesa e di prendere visione di tutti i commenti della giornata entro la mezzanotte, senza la possibilità di denunciare un hater o uno stalker. Nel nome del servizio si riflette quello del controverso Panopticon, un tipo di edificio istituzionale e un sistema di controllo ideato dal riformatore sociale inglese e fondatore dell'utilitarismo, Jeremy Bentham alla fine del Settecento. «La premessa è nota», scrive il narratore nella prima frase del capitolo otto dedicato alla spietatezza del mondo dei *social*, presentando il Panorama (Pincio 2015, p. 141):

Nel 1787 Jeremy Bentham, architetto utilitarista, ideò un nuovo tipo di prigione, un edificio circolare simile a un pozzo al centro del quale era collocata una torre di sorveglianza. Le celle, disposte lungo la circonferenza dell'edificio, erano sempre illuminate. I prigionieri vivevano nella consapevolezza che il guardiano potesse osservarli in qualunque momento, ignoravano però se e quando li stesse davvero osservando perché la torre, sempre in ombra, consentiva al guardiano di non essere visto. [...] Il principio di Panorama è identico (Panorama 2015, pp. 141-142).

La progettazione di Panorama ha la stessa struttura del Panopticon di Bentham, eccetto che al posto del pozzo c'è lo schermo di un computer o uno smartphone, le celle vengono chiamate «viste» e «i confinati» accettano volontariamente le condizioni d'uso, «tra le quali è previsto l'obbligo di rendere disponibile alla vista degli utenti un ambiente della propria casa» ventiquattro ore su ventiquattro e anche la segnalazione nel caso di non esser offerti «alla vista altrui» (Pincio 2015, pp. 142-143). In effetti, siccome gli osservati sono nello stesso tempo osservanti, Panorama costituisce un Panopticon peculiare e molteplice in cui ognuno rimane sia una torre di sorveglianza che un osservato. Ogni «utente può esplorare i profili di Panorama a suo piacimento, senza che gli altri sappiano se e chi li sta osservando. Un insieme di comandi consente di scorrere in ogni lato la parete del pozzo nel quale sono collocate le celle dei vari profili, nonché di ingrandire a piacimento ogni singola cella», spiega il narratore e aggiunge: «Per ovvie ragioni i gestori della piattaforma evitano ricordare che l'edificio [sic] concepito da Bentham era una prigione» (Pincio 2015, p. 142).

Usando Panorama come il prisma straniante imposto sui servizi dei *social media*, il narratore mette in risalto che le piattaforme dei *social* sono una sorta di prigione – una prigione metaforica del giudizio sociale. Richiama così l'attenzione su un problema importante che colpisce la società oggi, ovvero il desiderio di giudicare gli altri e di esser giudicati, atteggiamenti strettamente connessi con le lacune nell'empatia. Come spiega Mario Esquilino, uno dei protagonisti: «Le persone vogliono essere giudicate, hanno un bisogno disperato di sapere cosa si pensa di loro, e se nessuno glielo dice, pagano pur di saperlo. [...] Le persone vogliono essere giudicate, ma non come le giudichi tu, vogliono essere viste come si vedono loro» (Pincio 2015, p. 144). Non a caso il motto di Panorama è: IL MONDO AI TUOI OCCHI. «Offri a un uomo la possibilità di vedere e avrai un uomo felice» (Pincio 2015, p. 146), sintetizza Esquilino. Ovviamente, *Panorama* crea un'iperbole satirica, però la visione non è tanto lontana dallo stato dei social media oggi. L'accostamento dei social media con il Panopticon non è un concetto nuovo e risale alle prime discussioni sull'impatto globale dei social

media<sup>127</sup>. Al giorno d'oggi, l'idea del Panopticon sembra più applicabile che mai, ancor più che al momento della sua creazione. Il tipo di sorveglianza e di raccolta dati rappresentato dal mondo *social* è particolarmente analogo al Panopticon.

Lo stesso autore, Tommaso Pincio, un utente attivo di Facebook, competente delle sue logiche interne (Mazza Galanti 2015), avverte grazie alla sua narrazione degli effetti nocivi dell'uso smodato dei social media. Il suo messaggio corrisponde all'ansia recente dei ricercatori dell'Università di Washington, secondo i quali si dovrebbe trattare lo studio del comportamento collettivo, cioè dell'impatto dei social media sulla società, come una «disciplina di crisi»<sup>128</sup>. A Ottavio Tondi, il protagonista principale di *Panorama*, un uomo di cultura libresco, le strade sembrano popolate da pazzi, con facce illuminate dal bagliore dei telefonini. Il narratore paragona il fenomeno della connessione istantanea e costante a Internet allo «sprofondamento nelle sabbie mobili» (Pincio 2015, p. 29). Descrive il web come una «cosa fluida e avvolgente» (Pincio 2015, p. 147) che irretisce gli utenti o come «un magma di presenze e informazioni» (Pincio 2015, p. 30). L'impatto con quel mondo nuovo fa del tutto dimenticare al protagonista il motivo per cui aveva accettato di entrarvi (Pincio 2015, p. 147). *Panorama* è un universo composto in gran parte da contenuti banali che stordiscono le persone, le rendono dipendenti e uccidono la loro spinta alla novità, al cambiamento e al sapere (a meno che non sia il sapere relativo alla vita degli altri). È da notare che il protagonista, ossessionato dalla visione del letto di una donna conosciuta in *Panorama*, tiene un diario *Quaderni del letto* in cui descrive gli oggetti che vede sulle lenzuola. Siccome *Panorama* viene paragonato ad un carcere globale, il titolo del diario si pone come una satirica parafrasi dei *Quaderni del carcere* gramsciani.

Ottavio Tondi cade in «uno stato di accidioso trasognamento che [interrompe] sempre e soltanto per motivi esterni alla sua volontà, il telefono che [squilla], la finestra da chiudere, il bisogno di pisciare. I suoi pensieri [seguono] andamenti ondivaghi,

---

<sup>127</sup> Si vedano: la nozione di *superpanopticon* in: Mark POSTER, *The Mode of Information: Post-structuralism and Social Contexts* (1990), quella di *panoptic sort* in: Oscar H. GANDY JR., *The Panoptic Sort: A Political Economy of Personal Information* (1993), e *electronic panopticon* in: David LYON, *The Electronic Eye: The Rise of Surveillance Society* (1994).

<sup>128</sup> Si vedano: Joseph B. BAK-COLEMAN, Mark ALFANO, Wolfram BARFUSS, Carl T. BERGSTROM, Miguel A. CENTENO, Iain D. COUZIN, Jonathan F. DONGES, Mirta GALESIC, Andrew S. GERSICK, Jennifer JACQUET, ALBERT B. KAO, Rachel E. MORAN, Pawel ROMANCZUK, Daniel I. RUBENSTEIN, Kaia J. TOMBAK, Jay J. VAN BAVEL e Elke U. WEBER, *Stewardship of global collective behavior*, «Proceedings of the National Academy of Sciences», luglio 2021, 118 (27) E2025764118; DOI: 10.1073/pnas.2025764118; Giorgia GIANGRANDE, *I social media sono un rischio per l'umanità? Il report*, *Giornalettismo*, 28 giugno 2021, <https://www.giornalettismo.com/social-rischio-per-lumanita/> (ultimo accesso: 01.01.2022).

confusi, spesso slegati da ciò che [vede]» (Pincio 2015, p. 149). *Panorama* mostra che le persone, particolarmente quelle che hanno saltato direttamente dalla lettura antiquata dei libri ai social media, senza transitare per le fasi intermedie del progresso tecnologico, spesso cadono nelle trappole tese dai proprietari delle piattaforme (la sorveglianza, il flusso di dati ad alta fedeltà) e dagli altri utenti dei social media (il trolling, gli hater), ignare dei processi e dei fenomeni di cui sono diventate partecipi. Tondi, che simboleggia le vittime di quella nuova realtà, è convinto che ciò che mette nel computer sia un'estensione della sua persona e della sua memoria, non un dispositivo con cui le altre persone possono accedere ai suoi dati e manipolare la sua vita. Inoltre, il narratore presenta i social come un parassita che non lascia mai andare l'utente: «Qualunque cosa si scriva o si pubblichi è per sempre [...] [N]on è concessa [...] la possibilità di disattivare il proprio profilo e spesso quel che viene pubblicato su Panorama rimbalza in altri luoghi del web. Chi chiude con Panorama, con tutto, si taglia fuori, niente più connessione» (Pincio 2015, p. 150).

*Panorama* attira l'attenzione dei lettori sul fatto che le piattaforme dei social media sono state progettate deliberatamente per mantenere l'attenzione degli utenti il più a lungo possibile, attingendo a pregiudizi e vulnerabilità psicologici relativi al desiderio umano di riconoscimento sociale e alla paura del rifiuto. Panorama sembra un sistema di classifica pubblica che fa sentire i suoi utenti giudicati ed esclusi. Gli utenti possono facilmente diffondere commenti e immagini violenti, offensivi e umilianti. Sebbene la violenza sia perpetrata digitalmente, le ripercussioni sono tangibili. Navigare passivamente attraverso i social media nel modo eccessivo o entrare in discussioni debilitanti con i cosiddetti *social troll* può danneggiare la salute mentale degli utenti, veicolando sentimenti nocivi di invidia, inadeguatezza, minore soddisfazione della vita, depressione, ansia, privazione del sonno, lesioni autoinflitte e anche pensieri suicidi<sup>129</sup>. Tutti questi sintomi trovano il loro riflesso nel personaggio di Ottavio Tondi il cui stato di salute è commentato dagli altri protagonisti nel modo seguente: «Era messo male [...]. Pare si fosse giocato il cervello ficcandosi in una delle diavolerie di adesso. Una cosa di internet» (Pincio 2015, p. 186).

---

<sup>129</sup> Si vedano: Lawrence ROBINSON e Melinda SMITH, *Social Media and Mental Health*, Help Guide, ottobre 2021, <https://www.helpguide.org/articles/mental-health/social-media-and-mental-health.htm> (ultimo accesso: 29.12.2021).; Henry FERSCO, *Is social media bad for teens' mental health?*, UNICEF | for every child, <https://www.unicef.org/stories/social-media-bad-teens-mental-health> (ultimo accesso: 29.12.2021).

Il narratore di *Panorama* mostra come la gente oggi viva in una realtà surrogata, composta da schermi e simulacri, nel mondo tutto artificiale, non vedendo e infatti non volendo vedere che si è imprigionata in un Panopticon dei *social media*. Nel primo capitolo del romanzo viene messo a fuoco che il protagonista, Ottavio Tondi, non ha mai incontrato e non ha mai visto, neanche sulla webcam, la sua ‘amante’ conosciuta tramite il *social network*. «Mai, la parola chiave è mai» (Pincio 2015, p. 11), sottolinea il narratore nella prima frase del romanzo. Tondi ha creato invece «una memoria immaginaria nella quale la persona di Ligeia era ricomposta in ogni dettaglio, inclusi quelli che non poteva conoscere» (Pincio 2015, p. 12). Comunque il protagonista percepisce la sua corrispondenza digitale con Ligeia e il suo ossessivo studio dell’immagine televisiva del suo letto offerta dalla webcam come equivalente dell’interazione e dell’intimità con la donna in carne e ossa, non sentendo nessun bisogno di incontrarla nella realtà<sup>130</sup>. Come commenta il narratore, «altamente probabile è pure che il desiderio di incontrare Ligeia fosse grande, ma non grande quanto la paura di un avveramento» (Pincio 2015, p. 172). Finalmente infatti Tondi si rende conto che la sua Ligeia e di conseguenza anche la maggior parte della sua vita degli ultimi quattro anni sono un’invenzione, concepita da un uomo avido e desideroso di renderlo ridicolo. Tuttavia, perfino dopo aver scoperto l’inganno, Tondi, ormai incapace di uscire dalle «sabbie mobili» della realtà virtuale (Pincio 2015, p. 29), sente il bisogno di scrivere un intimo messaggio d’addio a Ligeia, cominciando quella «lettera lunga e folle» (Pincio 2015, p. 181) con le parole: «Non so nemmeno perché ti scriva, dal momento che non esisti. Immagino perché ti amo» (Pincio 2015, p. 181). Con ciò, il narratore pinciano mira a evidenziare la schiavizzante e avvolgente illusione come «la voluta primaia» della vita dell’uomo odierno, come il fatto «nel quale andrà riflettendosi ogni altro fatto di quella stessa vita» (Pincio 2015, p. 188).

---

<sup>130</sup> Scurati definisce questo stato mentale come ‘inesperienza’: «[...] siamo nell’epoca delle immagini del mondo, cioè [...] nell’epoca della riduzione del mondo alle sue immagini» (Scurati 2006, p. 61). Nella figura del protagonista di *Panorama* si osserva un caso estremo di inesperienza, considerato che nella narrazione la presenza della persona umana viene ridotta a un oggetto fisico (la vista del suo letto), cosicché nemmeno un simulacro è necessario.

### 5.3 L'effetto perlocutorio: il coinvolgimento psicologico e comportamentale del lettore

La letteratura non-mimetica, adoperata consapevolmente con tutto il repertorio dello straniamento cognitivo, si presenta come una delle poche modalità culturali «in grado di aiutarci a “vedere” davvero la nostra sfuggentissima realtà» e «di rendere visibili quei lati della realtà che spesso rimangono in ombra, i punti ciechi che il realismo tradizionale non riesce a colmare», come commenta uno degli autori in esame, Bruno Arpaia, nelle sue analisi della rivisitazione contemporanea del genere distopico e della nuova modalità letteraria del realismo aumentato (Arpaia 2018a). L'unico modo per scardinare le gabbie delle illusioni è quindi «raccontar[le], far[le] esplodere, “proiettarne l'ombra”, per parafrasare [...] Primo Levi. Ed è proprio questa [...] la sfida che il realismo aumentato si sta ponendo: fare emergere il sommerso, rivelare il retro insieme alla facciata. Aumentare il presente, insomma, per renderlo più visibile» (Deotto 2018).

Gli autori dei romanzi qui analizzati sono consapevoli che, mentre è difficile cambiare ciò che qualcuno razionalmente pensa, è possibile distruggere il muro di incomprensione e di incomunicazione con un richiamo alle emozioni primarie, quali paura, disgusto, ira, tristezza e gioia, dato che le reazioni emozionali (particolarmente quelle indotte dalle risposte viscerali) non possono essere condizionate. È facile confutare un argomento scientifico con un controargomento (pseudo)scientifico negazionista ma è difficile scacciare emozioni intrusive, come il senso di colpa, la vergogna o la ripugnanza. I lettori possono così avvertire durante la lettura una forte emozione negativa verso attività di ogni giorno, prima considerate normali, quali il consumo della carne oppure l'acquisto di certi beni economici prodotti nella Cina; di conseguenza è plausibile che stiano per astenersi da quelle pratiche, o persino per coinvolgersi nell'attivismo per sensibilizzare gli altri sul tema.

Per accedere alla sfera delle emozioni e indurre i lettori a coinvolgersi sul livello psicologico e comportamentale, tutti i romanzi analizzati nel presente lavoro, nonostante oggetti diversi del loro impegno (ambientalista, climatico, animalista, femminista, sociale, politico e culturale<sup>131</sup>), ricorrono al repertorio straniante dell'estrapolazione. Ognuno dei romanzi in esame, tranne entrambi i testi pinciani,

---

<sup>131</sup> Per l'esposizione dettagliata del contenuto dell'impegno autoriale articolato nei romanzi analizzati si rimanda al Capitolo 4, sezione 4.3, del presente lavoro.

effettua una trasposizione: temporale (dei movimenti antisistema dagli anni Sessanta e dei tentativi eugenetici dalla Germania nazista all'Italia della prima metà del XXI secolo, o della cultura di *panem et circenses* dall'Antica Roma al futuro prossimo del lettore) oppure spaziale (delle proteste civili contemporanee dagli Stati Uniti e dall'Australia nell'Italia, delle organizzazioni a ideologia estremista e fondamentalista dai paesi quali Iran, Pakistan o Afganistan negli stati democratici, o della crisi d'acqua potabile dai paesi del terzo mondo agli Stati Uniti e all'Europa occidentale). Inoltre, tutti i testi analizzati tranne il romanzo troisiano<sup>132</sup> propongono visioni accumulative del presente del lettore in base alle suddette trasposizioni. Le trame di questi romanzi portano all'estremo la realtà di chi legge, utilizzando sia il potenziale osservativo del fantastico, professato da Ursula LeGuin (visto che si basano sull'acuta osservazione della realtà extraletteraria) che quello esplicativo, teorizzato da Fabio Deotto (considerato che rendono intelligibili i lati oscuri del reale e spiegano la complessità e l'interdipendenza dei processi sociali, culturali, politici e ambientali). In aggiunta *Sirene, I dannati di Malva, La seconda mezzanotte, Panorama e Qualcosa, là fuori* implementano anche il prisma straniante del *novum* imposto sul reale vicino di chi legge: il prisma delle sirene sul bestiame da macello, dei Drow su schiavi della realtà extraletteraria, delle società malviana sulle società occidentali, del miravar sull'insieme di comodità 'insanguinate', dei rappresentanti delle etnie oppresse sui veneziani e sui romani, del parco dei piaceri sfrenati di Nova Venezia sull'industria turistica, dello spettacolo gladiatorio sull'intrattenimento odierno, dei migranti climatici sui cittadini occidentali, e del Panopticon sui *social media*.

Inoltre alcuni romanzi effettuano strategie stranianti proprie. All'inizio della lettura *I dannati di Malva* distanzia la problematica dalla realtà del lettore, a causa dell'appartenenza del protagonista principale a una razza fantastica, ma con lo sviluppo della trama, grazie alla narrazione autodiegetica diminuisce la distanza e sfoca il confine tra la fantasticità del protagonista e l'umanità del lettore. Grazie alla cancellazione della distanza tra il lettore e il protagonista oppresso, in apparenza totalmente diverso, il romanzo riesce a toccare la sensibilità di chi legge e implica che eventi simili a quelli presentati nella trama stanno già accadendo *qui e ora* nella realtà extraletteraria. *Cinacittà e La seconda mezzanotte* al principale repertorio dello straniamento cognitivo aggiungono due istanze della defamiliarizzazione: dell'aria condizionata come

---

<sup>132</sup> Visto che *I dannati di Malva* è ambientato nell'universo totalmente fittizio (sul livello denotativo), creare una visione estrema del presente del lettore sarebbe formalmente impossibile.



dispositivo che serve a celare il carattere non etico dell'economia contemporanea, influenzata dal dominio cinese, e dell'espansione economica come conquista politica e culturale del mondo. Oltre a ciò, sul livello del microtesto, *Cinacittà* utilizza l'immagine straniante della scatola come oggetto-indice dell'onnipresenza delle influenze cinesi. Ultimo ma non da meno, *Qualcosa, là fuori* si basa sullo straniamento degli ambienti con cui i lettori occidentali hanno una connessione personale, aggiungendo così la consapevolezza globale alla comprensione locale e bioregionale, contribuendo in conseguenza allo sviluppo di un senso di 'eco-cosmopolitismo' nei lettori. Partendo, nella visione del futuro catastrofico, dalla descrizione di microaree geografiche, e poi collegandole nell'immagine olistica di una rete mondiale di meccanismi immediatamente interdipendenti, il narratore rende tutto il mondo 'una prossimità spaziale' per chi legge. Inoltre, trasfigurando luoghi noti a chi legge come rovine, il romanzo arpaiano aggiorna il topos cluteiano dei ruderi e del futuro, basato sullo straniante meccanismo di contemplazione delle conseguenze del disastro passato per i protagonisti del romanzo ma futuro per chi legge. Fra le articolazioni arpaiane più sconvolgenti del topos si possono individuare l'uso iconico del crollo della Statua della Libertà come raffigurazione del degrado della civiltà umana, il Colosseo ridotto a un accampamento di senzatetti, e la Galleria degli Uffizi sbriciolata sotto un fuoco di mortai.

Tenendo sempre presente che i lettori sono partecipanti della vita socio-culturale, i romanzi analizzati esortano chi legge a essere cittadini consapevoli e a riflettere sulle scelte di ogni giorno e sulla conversione verso abitudini meno impattanti. Grazie allo straniamento cognitivo, la narrativa in esame evidenzia le illusioni, o infatti le autoillusioni, in cui si culla l'uomo odierno nelle società occidentali e porta alla luce ciò che viene soppresso. Individua nelle persone oggi un meccanismo di difesa che assicura che il proprio degrado morale e quello fisico del pianeta (a colpa degli umani), i fatti che rimangono insopportabili per la mente del cittadino consapevole e così susciterebbero ansia se richiamati, siano impediti di riaffiorare nella coscienza. L'individuo odierno si nutre delle illusioni e delle menzogne per non affrontare il rimorso e con ciò il senso di responsabilità. Da parte dei governi e degli enti economici che si arricchiscono grazie alle attività immorali, invece, la produzione delle illusioni ha come scopo la copertura del degrado morale (e spesso anche del degrado fisico che ne costituisce un effetto diretto). La narrativa in esame mette in risalto come l'uomo sia infatti socialmente, culturalmente e anche economicamente condizionato

a non vedere certi aspetti del mondo, il che dà origine alla chiusura cognitiva diffusa e all'opprimente incapacità delle persone di preoccuparsi delle sorti del mondo. Come sintetizza l'esempio degli alberi 'invisibili' formulato da Powers, riportato nell'introduzione al presente Capitolo, la gente odierna vede solamente ciò che può usare, oppure ciò che le impedisce di vivere una vita comoda.

Presentandosi come *exposé* provocativi, i romanzi in esame mirano a rompere la condiscendenza passiva del pubblico e costringerlo a un'analisi critica della realtà e ad un impegno attivo nelle questioni presentate. Utilizzando l'esperimento mentale della trasfigurazione, la narrativa impegnata non-mimetica mette a fuoco che se è possibile osservare nel proprio paese le condizioni che consentirebbero l'emersione dei problemi presenti in altri luoghi e in altri tempi, allora effettivamente nulla impedisce che un'ipotetica situazione si avveri. Presentandosi come una reazione al frequente commento enunciato davanti ai problemi non subiti personalmente: «Qui questo non è possibile»<sup>133</sup>, il fantastico impegnato osa aggiungere la domanda: «O forse lo è?» e di esplorare le risposte possibili, denunciando l'autoilludente chiusura cognitiva e l'inerzia delle società occidentali e inquietando chi legge con la presentazione delle conseguenze possibili di azioni attuali.

---

<sup>133</sup> Un'espressione che richiama alla mente *It Can't Happen Here* (1935) di Sinclair Lewis (it. *Qui non è possibile*, 1944, trad. Gaetano Carancini).

## CONCLUSIONE

### **Il romanzo fantastico impegnato come letteratura in grado di intervenire sulla realtà del XXI secolo**

Il presente lavoro si è proposto di esplorare le forme dell'articolazione dell'impegno utilizzate nel romanzo fantastico italiano dei primi due decenni del terzo millennio. Dalla meticolosa indagine testuale e dalla sua collazione con il vasto epitesto autoriale è risultato che le voci autoriali e quelle narratoriali in tutti i romanzi presi in esame coincidono: i narratori sono quindi portavoci delle opinioni della partecipazione civile degli autori stessi, il che inserisce gli scrittori analizzati nella lunga e considerevole tradizione italiana che unisce il fantastico e l'impegno autoriale. Grazie all'analisi delle modalità con cui il fantastico viene adoperato dagli autori per suggerire al lettore un percorso di presa di coscienza storica, ambientale, geopolitica e sociale, chi scrive ha mirato a colmare una lacuna critica presente negli studi sull'impegno nell'ambito della letteratura italiana contemporanea. Il fantastico impegnato sembra quindi annullare la distanza tutt'ora da molti considerata inviolabile: quella tra la finzione letteraria e la realtà, quella tra la voce narrante considerata costruito testuale e l'opinione personale dell'autore. Tutti gli autori qui considerati sono personalmente coinvolti in quanto esposto nelle loro opere e il loro impegno civile e umano trova la miglior espressione nelle loro opere.

Come *corpus* analitico sono stati scelti sette romanzi scritti nei primi due decenni del secolo, culturalmente significativi, che esemplificano la questione in esame, cioè l'impegno dell'autore espresso tramite una modalità fantastica, e che si distinguono nel panorama della letteratura italiana: *2038: La rivolta* (2000) di Francesco Grasso, *Sirene* (2007) di Laura Pugno, *I dannati di Malva* (2008) di Licia Troisi, *Cinacittà* (2008) e *Panorama* (2015) di Tommaso Pincio, *La seconda mezzanotte* (2011) di Antonio Scurati e *Qualcosa, là fuori* (2016) di Bruno Arpaia. Pur affrontando temi diversi (dal riscaldamento globale e dai cambiamenti ambientali di origine antropica alle pandemie e ai conflitti geopolitici, dalle disuguaglianze alle ecomafie, dal maltrattamento degli animali all'ossessione della violenza micidiale), i romanzi presentano, come caratteristica unificante, il ricorrere al genere apocalittico e distopico. Per determinare l'importanza culturale dei romanzi si è ricorso al criterio del riconoscimento delle opere

e degli autori nei premi letterari nazionali e della presenza degli scrittori sulla scena culturale e intellettuale dell'Italia. Allo stesso tempo per condurre un'analisi trasversale della narrativa fantastica dei primi due decenni del XXI secolo, si è tenuta presente la diversificazione del tempo della scrittura e del bagaglio culturale degli autori; i romanzi scelti sono stati scritti nei diversi momenti del periodo studiato, e gli autori vantano conoscenze approfondite in vari campi e oltre a quella di scrittore hanno anche altre professioni. Occorre ricordare che, per quanto l'indirizzo della formazione professionale e intellettuale degli autori consentisse loro di scegliere altri modi per esprimere l'impegno (tutti vantano una laurea in facoltà non filologiche), hanno optato per il romanzo fantastico, invece di un manifesto politico o scientifico.

I romanzi scelti risultano dalla sensibilità superiore degli autori e dalle loro capacità di percepire le tendenze latenti o ancora nascenti nel loro ambiente, e articolano il loro impegno che sta nella denuncia sociale e nel desiderio di intervenire sulla storia contemporanea, la quale è fondamentalmente una storia di grandi svolte globali, non solamente politiche e ambientali, ma soprattutto culturali. La narrativa presa in esame riflette come il terzo millennio sia segnato dal travolgente e onnipresente stato di crisi: i problemi da affrontare nel XXI secolo più che mai attingono a tutta la specie umana e a tutto il pianeta, e, senza precedenti, allo spazio extra-atmosferico. L'umanità sta morendo sia figuratamente, vista la degradazione culturale e civile, sia letteralmente a causa della morte degli ecosistemi. La questione più grave però, come mettono in risalto le opere analizzate, è l'onnipresente chiusura cognitiva dell'Occidente di fronte a questi problemi: «Eppure parte della tragedia umana è che, nonostante le nostre migliori intenzioni e i nostri ideali più ardenti, spesso ci abbandoniamo alla neutralità di fronte all'ingiustizia, sia per paura per la nostra stessa stabilità, sia per mancanza di fiducia nella nostra capacità di fare una differenza, o quella più velenosa debolezza dell'anima, il serpente a due teste del cinismo e dell'apatia» (Popova 2016).

I romanzi focalizzano soprattutto il fatto che lo stile di vita adottato dalle società moderne ha un caro prezzo che è un prestito preso continuamente dalla gente e dal pianeta, impossibile da rimborsare. A questo scopo attirano l'attenzione sui fronti diversi (politico, sociale, culturale, femminista, animalista, ambientale e climatico) di quest'unica apocalisse, multiforme, multiaspettuale, globale e totalizzante, che ingoia il mondo umano. La maggior parte delle opere analizzate (*Sirene*, *Cinacittà*, *La seconda mezzanotte* e *Qualcosa, là fuori*) tratta delle conseguenze di arrivare al punto di non ritorno del riscaldamento globale. In particolare il romanzo *2038: La rivolta* si impegna

contro le tendenze neofasciste nella politica contemporanea dei paesi occidentali; invece *Sirene* tratta dell'allevamento non etico e la caccia crudele agli animali senzienti, della negazione dei diritti fondamentali alle donne e dell'emersione degli estremismi nell'ambito democratico; *I dannati di Malva* focalizza il problema delle 'insanguinate' origini di diamanti e comodità quotidiane, della schiavitù odierna e della devastazione dell'ambiente come base dell'industria del terzo millennio; *Cinacittà* denuncia l'inerzia dei cittadini occidentali; *La seconda mezzanotte* si occupa del calo di nascita nei paesi occidentali, della politica miope nell'industria turistica (alle spese delle popolazioni autoctone e delle città visitate) e del ritorno delle forme ataviche d'intrattenimento, basate sulla violenza; infine *Panorama* avverte delle minacce sociali, culturali e psicologiche legate allo sviluppo dei social media e alla fine della cultura libresco. Oltre alle questioni sopra esposte, *Sirene* e *Qualcosa, là fuori* aggiungono un avvertimento contro l'ascesa dei movimenti estremisti nell'ambito democratico, mentre *Cinacittà* e *La seconda mezzanotte* si occupano dell'egemonia economica cinese come minaccia alla cultura e alle libertà dei cittadini degli stati che mantengono gli affari commerciali con la Cina.

Considerato che i due termini chiave affrontati dal presente lavoro, il fantastico e l'impegno, possono essere concepiti in modi diversi, per evitare fraintendimenti, nei Capitoli uno e due del presente lavoro sono state presentate, adottando l'approccio filologico-storico, le definizioni adoperate nell'analisi del *corpus*.

Considerato che i romanzi in esame non sono nettamente definibili dal punto di vista genologico e che gli scrittori non sembrano identificare a priori il lettore destinatario della loro narrativa, ci si attiene alla definizione inclusiva del fantastico come più appropriata ai fini dell'analisi: si concepisce il fantastico come forma sovrastorica di narrazione non-mimetica, che, a prescindere dal genere e dal contenuto, crea un mondo non corrispondente alla realtà sensoriale, fisica e oggettivamente sperimentabile, ma sempre radicato nel mondo del lettore. Per chiarire come si concepisca il termine nel presente lavoro, sono state riportate le teorizzazioni inclusive esposte da Charles Nodier, Guy de Maupassant, Neuro Bonifazi, Alessandro Scarsella, Monica Farnetti, Annamaria Cavalli, Remo Ceserani, John Clute, Kalikst Morawski, Stanisław Lem, Sergio Solmi e Gianfranco de Turreis. Per collocare la definizione scelta nel quadro della ricerca generale sul tema, sono state riportate le proposte della scuola esclusiva: le teorizzazioni di E.T.A. Hoffmann, Théophile

Gautier, Vladimir Sergeevič Solov'ëv, Pierre-Georges Castex, Roger Caillois, Louis Vax, Tzvetan Todorov e Lucio Lugnani.

Riguardo all'impegno ci si attiene a una nozione liberata da ogni restrittiva appartenenza ideologica. In quest'ottica si intende l'impegno come atteggiamento personale e non istituzionalizzato, secondo il quale lo scrittore si prefigge di prendere una posizione netta e decisa circa i grandi problemi etici, politici, sociali e ambientali del proprio tempo e intende altresì dibatterne gli esiti possibili e le eventuali soluzioni tramite la propria opera creativa, esprimendo il proprio *weltschmerz* e dando voce al desiderio di modificare il reale. Per contestualizzare l'impegno del romanzo fantastico italiano di oggi e per mettere in risalto il suo legame con la tradizione della narrativa impegnata del Novecento europeo, sono state presentate le origini del concetto di 'letteratura impegnata' (Alessandro Manzoni, Jean-Paul Sartre), è stata realizzata una breve analisi storico-culturale dell'impegno morale all'interno delle correnti letterarie del Novecento, incluso l'ambito del postmoderno italiano (Italo Calvino, Umberto Eco e Antonio Tabucchi), ed è stato discusso il fenomeno letterario del *ritorno alla realtà* (Raffaele Donnarumma) insieme alla polemica sulla sua proclama (Davide Dalmas, Giancarlo De Cataldo, Angelo Guglielmi, Wu Ming 1 e Hanna Serkowska). Inoltre, riportando le osservazioni di Wu Ming e Antonio Scurati, si è contestualizzata la proliferazione recente delle opere impegnate nel Bel Paese e l'emergere sempre maggiore di una precisa volontà degli scrittori di essere presenti nel proprio tempo tramite la modalità fantastica. Infine si è passato specificatamente ad una definizione del fantastico impegnato. A questo scopo sono state presentate le teorizzazioni degli scrittori che praticano e propugnano a livello saggistico l'idea della letteratura fantastica quale forma di realismo per il terzo millennio, e insieme come lo strumento più efficace per rispondere ai problemi della propria epoca: Margaret Atwood, Ursula Le Guin e Terry Pratchett, e nell'ambito italiano Primo Levi e Valerio Evangelisti.

I testi inclusi nel *corpus* sono stati affrontati da vari punti di vista, nell'intento di far emergere aspetti diversi della narrativa non-mimetica impegnata, di cui si studiano le scelte riguardo a temi e sottogeneri, tecniche narrative, gestione delle voci narranti e dei personaggi, nonché soluzioni linguistiche. Data la molteplicità e la complessità dei procedimenti retorici, semantici e formali utilizzati dagli autori, si è deciso di applicare una metodologia ibrida. L'analisi è stata fondata pertanto su due approcci principali: centripeto (la funzione estetica e la struttura della narrazione, l'analisi di caratteristiche e motivi comuni dei romanzi) e centrifugo (la funzione sociale

dei romanzi in costante relazione con il mondo esterno, l'analisi dei temi principali e lo studio dei modi in cui tali temi siano legati alla realtà extraletteraria politica, sociale e culturale in cui opera l'autore), considerato che solo l'unione dei due mezzi d'indagine permette di studiare a fondo la natura e la funzione della letteratura fantastica nell'articolazione dell'impegno in autori del terzo millennio. La premessa di quest'approccio è che l'impegno sia presente in tutti i testi analizzati e, pertanto, gli autori siano, consapevolmente, individui politicizzati. Il primo approccio (centripeto) ha consentito di individuare le caratteristiche intrinseche della modalità non-mimetica, mentre il secondo (centrifugo) ha permesso di mettere in risalto l'importante relazione tra il testo e l'impegno dell'autore.

Visto che il romanzo fantastico viene utilizzato dagli autori come mezzo di comunicazione con il lettore, si è adottato un'ordine dell'analisi che prenda le mosse dalle componenti dell'atto linguistico (locuzione, illocuzione e perlocuzione) che coincide con un ordine dall'esterno del libro per andare al suo interno, cioè dall'esame del peritesto (in quanto un segnale e il primo veicolo dell'impegno autoriale) a quella del testo in sé, e dai tratti essenziali ed evidenti dell'opera, agli elementi latenti, visibili solo durante e dopo la *close reading* del romanzo.

Considerato che per gli autori dei romanzi impegnati è particolarmente importante assicurare l'interpretazione adeguata del testo in modo da non lasciare dubbi sulle loro intenzioni, nel Capitolo tre, in base alla teorizzazione di Gérard Genette, è stata studiata la funzione del paratesto dei romanzi in esame. Sono stati analizzati elementi del piano verbale del peritesto quali titolo, sottotitolo, testo sulla quarta di copertina, epigrafi, appendice e postfazione, in quanto primi strumenti adoperati dagli scrittori in esame per aprire il canale di comunicazione e stabilire la transazione con il lettore come interlocutore, accrescere a priori il valore illocutorio dell'opera e indirizzare il potenziale effetto perlocutorio nella direzione voluta. L'analisi ha focalizzato solamente il peritesto verbale in quanto l'unico elemento paratestuale inseparabile dalla lettura di un romanzo.

Dall'analisi è risultato che il peritesto adoperato non è solamente un segnale della presenza dell'impegno nel testo che indica la direzione dell'interpretazione, ma anche il primo veicolo dell'impegno autoriale, visto che mira a coinvolgere un potenziale lettore nella comunicazione su un tema importante per l'autore. Il peritesto utilizzato nelle opere analizzate contiene principalmente due «soglie» genettiane: la prima offerta al lettore prima della lettura e la seconda accessibile non appena la lettura è cominciata.

La prima «soglia» di interpretazione include il titolo e il sottotitolo, insieme al testo presente sulla quarta di copertina, mentre le epigrafi, sia quelle poste all'inizio del corpo del testo sia quelle intratestuali, provenienti da una vasta gamma di fonti, costituiscono la seconda «soglia».

La funzione della prima soglia è suscitare l'interesse del lettore, sfidandolo a entrare nel testo del romanzo per scoprire e ricostruire la trama segnalata. Il titolo e il contenuto sulla quarta di copertina costituiscono la prima opportunità per l'opera di spezzare quell'attimo di sospensione in cui il lettore guarda il libro ed esita nell'entrare nella realtà del romanzo. Nei titoli, e nei sottotitoli (presenti nei romanzi pinciani), in esame convivono l'intratestualità (il rimando a una frase specifica del romanzo che spiega il loro significato: *Cinacittà*, *La seconda mezzanotte*, *Panorama*, *Qualcosa, là fuori*), il cosciente uso delle ambiguità linguistiche (*Sirene*, *I dannati di Malva*, *Cinacittà*, *Panorama*), i riferimenti a topoi culturali e a fenomeni sociali e politici della realtà extraletteraria (*Sirene*, *Cinacittà*, *Panorama*) come pure l'intertestualità, sotto forma di rimandi alle opere scientifiche (*La seconda mezzanotte*, *Qualcosa, là fuori*) e ad altre opere impegnate, non solo letterarie (*2038: La rivolta*). Il titolo, insieme al sottotitolo (se presente) e al commento sulla quarta di copertina (in *Sirene* una citazione che evidenzia una possibilità interpretativa, in *I dannati di Malva* l'informazione sull'appartenenza del testo a un progetto ecologico, e in *Qualcosa là, fuori* una raccomandazione da una persona famosa per il suo impegno civile), invita il lettore a fronteggiare i problemi che costituiscono il centro della riflessione romanzesca.

Mentre l'obiettivo della prima soglia è creare un'introduzione all'ambiente e al clima del discorso impegnato, lo scopo della seconda soglia è collocare la narrativa in un contesto specifico. *La seconda mezzanotte* e *Qualcosa, là fuori* basano la trama su ricerche scientifiche realmente esistenti e sottolineano questa circostanza nel paratesto, mettendo così in evidenza l'importanza dei problemi discussi e la plausibilità dei pericoli presentati. Le citazioni dalle fonti scientifiche hanno lo scopo di mostrare che, sebbene il romanzo sia un'opera di finzione, il problema etico o sociale che costituisce il suo nucleo tematico non è inventato. *2038: La rivolta* e *I dannati di Malva* utilizzano epigrafi provenienti dalle canzoni dei gruppi ribelli, inclusi quelli della sinistra estrema, che situano la scrittura all'interno di un discorso connesso ai movimenti di controcultura degli anni Sessanta, all'attività dei giovani politicamente impegnati dei primi anni Novanta, alle proteste studentesche della Pantera negli anni 1989-1990 e al movimento non-global. In tal modo la presenza nelle strade e il controllo da parte del popolo sono



evidenziati come strumenti adeguati di democrazia, invece dell'azione di governi che si rivelano spesso oppressivi e totalizzanti. Inoltre, in *Panorama* e in *2038: La rivolta* viene utilizzato un espediente peculiare, che consiste nell'implementare citazioni tratte dagli *pseudobiblion*, per arricchire l'ambientazione con dettagli verosimili, che facciano da portavoce alle intenzioni degli autori, conferendo in tal modo maggior peso alle idee discusse nell'opera. Gli *pseudobiblion* sfumano il confine tra la realtà della trama e quella del lettore, collocando la realtà del romanzo nel mondo effettivo. Infine, un caso particolare è costituito dal paratesto di *Cinacittà*, composto da constatazioni moralmente discutibili e da domande ciniche e falsamente retoriche, per cui il suo messaggio appare più coinvolgente e mentalmente impegnativo, rispetto al resto dei romanzi analizzati. Elaborando un paratesto enigmatico, il cui significato non può essere colto a prima vista, sfruttando l'accostamento di citazioni apparentemente incongrue che comunque disegnano nel loro insieme un quadro inquietante, Pincio sfida i lettori a ricostruire il grande affresco del suo messaggio. Le epigrafi servono a creare un'atmosfera, uno sfondo per quanto seguirà nel corso del capitolo.

La funzione svolta dal peritesto, come evidenziato in tutti i romanzi in esame, è quindi duplice: da una parte mirare a segnalare la dimensione impegnata del testo, relativa alle catastrofi o crisi scelte dall'autore come area del suo impegno, dall'altra, incitare il lettore a compiere un percorso psicologico personale di riflessione sulla condizione morale dell'Occidente e sulla necessità della partecipazione civile, tema cruciale sotteso alla trama.

Il Capitolo quattro è stato dedicato all'esame dell'organizzazione testuale dei temi oggetto dell'impegno. Visto che i romanzi analizzati presentano su questo aspetto forti affinità in quanto rinnovano e rinvigoriscono il motivo apocalittico, è stato valutato se i romanzi in esame offrano catarsi e consolazione, e quindi se esemplifichino un modello tradizionale di apocalisse (con *escaton*) oppure quello neo-apocalittico, cioè senza *escaton* o psicopatologico. Inoltre, considerato il problema della salvezza morale e biologica dell'umanità, è stato analizzato se i romanzi presentino la possibilità di un nuovo mondo transumano o esclusivamente postumano. L'analisi è stata integrata qui con gli spunti forniti dallo studio della formulazione di scenari futuri nella letteratura italiana (Riccardo Manzotti) e dagli studi della letteratura apocalittica di Frank Kermode ('la fine' come una forma di creazione di senso; l'apocalisse come inerente all'esistenza umana), Ernesto de Martino ('l'apocalittico stato della mente' come caratteristica comune alla maggior parte degli intellettuali dell'epoca; la suddivisione dell'apocalisse

in tre tipi: apocalissi con *escaton*, apocalissi senza *escaton* e apocalissi psicopatologiche), Elizabeth K. Rosen (la suddivisione del genere apocalittico in due sottogeneri, tradizionale e neo-apocalittico, in base alla presenza dell'elemento consolatorio e della rivelazione del nuovo mondo), Roberto Dainotto (la distinzione tra il filone transumano e quello postumano della narrativa apocalittica), Matthias Nilges (la distruzione del mondo come un antidoto a un mondo che produce paura e sofferenza), Marco Belpoliti (il concetto della 'fine che non finisce di finire'), e Alessandro Alfieri (l'apocalisse odierna come una che si realizza infinitamente in un 'lungo piagnisteo'; la narrativa post-apocalittica come un desiderio della disintegrazione della realtà presente).

L'analisi ha dimostrato che le narrazioni di Francesco Grasso, Laura Pugno, Licia Troisi, Tommaso Pincio, Antonio Scurati e Bruno Arpaia costituiscono cronache di futuri possibili, deprimenti distopie sui desideri umani, sull'abuso del potere e sulle disuguaglianze, traslando narrativamente riflessioni sull'attualità e sulla storia, e sui legami tra le due, ma soprattutto sulla posizione dell'uomo in tutto ciò. Esprimono il demartiniano 'apocalittico stato della mente' e cercano di imporlo a chi legge. Le opere in esame segnano la transizione dallo *zeitgeist* passatista a quello futurista, confrontandosi con l'apocalisse e rivisitando il genere distopico con lo scopo di veicolare forme di critica sociale.

I romanzi *Sirene*, *Cinacittà*, *La seconda mezzanotte*, *Panorama* e *Qualcosa, là fuori*, insieme agli episodi narrativi dei vendicatori assassini (Masaniello e Lavio) in *2038: La rivolta* e *I dannati di Malva*, appartengono al sottogenere neo-apocalittico e psicopatologico. Con la loro vertiginosa carica di emozioni, con la presentazione e l'analisi della brutalità inerente alla specie *homo sapiens*, forniscono una riflessione sociologica multidimensionale sulla condizione morale e sulla sorte dell'umanità. Tutti i romanzi sottolineano che non si può evitare la catastrofe, perché quella è già in corso; si può solamente rallentarla e minimizzarne i danni. In questi romanzi viene obliterata l'ambiguità del termine *apocalisse* (che può connotare sia la fine del vecchio mondo che la visione dell'avvento di un nuovo): alla fine del mondo non corrisponde la rivelazione e la speranza di un nuovo universo, visto che la fine non è capace di realizzarsi pienamente, 'non finendo mai di finire', quindi non esistono le circostanze temporali necessarie per l'apparizione della rivelazione del nuovo mondo. Mentre il romanzo arpaiano e *La seconda mezzanotte* si chiudono entrambi con un finale equivoco in termini della possibilità della salvezza dell'umanità, la trama di *Sirene* e uno degli

episodi di *Qualcosa, là fuori* sono esplicitamente interpretabili come articolazioni del desiderio della fine assoluta per la specie umana. In aggiunta, *Sirene* si presenta come esempio letterale della narrativa postumana (dato che immagina l'estinzione della specie umana e l'avvento delle sirene come specie dominante sul pianeta), mentre *Cinacittà* ne costituisce un esempio metaforico (visto che crea una visione futura del mondo dopo l'annientamento del patrimonio culturale e civile dell'umanità).

Le vicende dei protagonisti di *2038: La rivolta e I dannati di Malva* che assumono il ruolo dei giustizieri pacifici, Lara Mastrantuono e Telkar/Zeno, a loro volta, rivisitano il messaggio di speranza insito nel modello tradizionale della scrittura apocalittica, che comporta una catartica rivelazione di una nuova realtà transumana. Comunque ambedue i romanzi sottolineano che non si può iniziare da capo e tornare all'età d'innocenza: i peccati dell'umanità non sono cancellabili.

L'elemento primario dell'articolazione del messaggio apocalittico dei romanzi in esame è la collocazione temporale della trama rispetto al punto di non ritorno della catastrofe. Nella trattazione del tempo nei romanzi in esame si possono individuare quattro possibili approcci: 'del dopo', 'del prima e del dopo', 'dell'adesso' e infine una narrazione che integra tutti e tre gli approcci precedenti.

La narrativa 'del dopo', rappresentata solamente da *La seconda mezzanotte*, ha come unico scopo di immaginare una realtà dopo la catastrofe; in essa il presente dei personaggi costituisce una speculazione sul futuro del lettore. Occorre notare che gli aspetti 'del prima' e 'dell'adesso' appaiono nella narrativa scuratiana, però unicamente sotto forma di un breve prologo. Non costituiscono l'arena degli eventi narrati, ma stabiliscono solamente le premesse per l'ambientazione della trama e introducono il lettore alla problematica. Inoltre gli avvenimenti 'dell'adesso' sono mostrati come così repentini e inaspettati da essere fluidamente immersi nella realtà 'del dopo'. A 'il prima' della catastrofe vengono dedicati solamente alcuni paragrafi, che costituiscono una riflessione dell'uomo 'del dopo' (dotato del senno del poi) su 'il prima', cioè sul presente di chi legge. Non disegnando una linea evidente tra 'il prima' e 'il dopo' della catastrofe, la narrazione vuole mostrare che le catastrofi sono un processo peggiorativo costante invece di un'irruzione. L'approccio adottato in *La seconda mezzanotte* si concentra così su una visione pessimistica della condizione morale dell'umanità e delle possibilità della sua salvezza, visto che gli uomini non intraprendono nessun'azione per affrontare i problemi, nonostante ne abbiano conoscenza e mezzi per risolverli.

I romanzi ‘del prima e del dopo’, *Sirene* e *Cinacittà*, offrono una narrativa che integra la realtà che segue lo scoppio della catastrofe con quella che la precede. ‘Il prima’ della catastrofe, che in entrambi i romanzi equivale al presente del lettore, serve ad accentuare cosa le persone stanno per perdere nell’apocalisse predicata (*Sirene*) oppure ad evidenziare l’inerzia e la finta ignoranza dell’uomo odierno che sottovaluta l’eventualità di un’apocalisse e ad amplificare così il messaggio trasmesso dalla visione distopica dei postumi della catastrofe (*Cinacittà*). ‘Il dopo’, nel romanzo pinciano, similmente agli altri romanzi dotati di quest’aspetto, immagina un futuro del lettore; nel romanzo pugnesco invece ‘il dopo’ rimane interpretabile sia come rispecchiamento del futuro del lettore, sia come una trasfigurazione ulteriore del suo presente. Teoricamente il romanzo pinciano include anche ‘l’adesso’, ma, similmente a *La seconda mezzanotte*, mette in risalto che la catastrofe avviene così che ‘l’adesso’ del suo svolgersi dura per tutto ‘il prima’.

Nella trama dei romanzi ‘dell’adesso’, *2038: La rivolta e I dannati di Malva*, il presente disastroso dei protagonisti coincide con il presente del lettore. Visto che la trama di entrambi i romanzi inizia *in medias res*, il lettore si trova dentro una catastrofe politico-culturale, nel suo svolgersi, e, insieme al personaggio, strappa il velo alla realtà utopica, luminosa e civile e scopre un fondo indesiderabile e spaventoso. In questo contesto i romanzi di Grasso e Troisi presentano due posizioni da assumere di fronte al tipo dell’apocalisse in esame. La prima è una linea focalizzata solamente sulla vendetta e sulla distruzione del perpetratore, anche se ciò implica sparare nel mucchio (la linea neo-apocalittica/psicopatologica). La seconda posizione invece mira a rimettere le cose a posto e punire i colpevoli, ma con forme di giustizia che non implicano il massacro di chi non ha colpe (la linea apocalittica del tipo tradizionale). L’approccio adottato dalle narrazioni di Troisi e Grasso, che consiste nella focalizzazione solamente su ‘l’adesso’ dell’apocalisse, incoraggia un approccio critico e analitico alle conoscenze acquisite.

Infine, nella narrativa che integra tutti gli approcci, rappresentata da *Panorama* e *Qualcosa, là fuori*, viene presentato un trattamento integrale del percorso storico, che mostra relazioni tra ciò che è avvenuto in precedenza con i possibili scenari futuri. Questi romanzi analizzano le cause e le premesse, lo svolgimento e i postumi, comunque non mostrano ‘il prima’ e ‘il dopo’ divisi da una linea chiara di ‘l’adesso’, ma vedono le tre realtà temporali come un amalgama. Più degli altri romanzi in esame, queste due opere mettono in risalto ‘il lungo piagnisteo’ alfiерiano della caduta

dell'umanità, ritraendo una fine lenta e grottesca della civiltà. *Panorama e Qualcosa, là fuori* rivelano così una verità tragica: nel mondo dell'uomo odierno 'il prima' in effetti non differisce da 'il dopo', e 'l'adesso' ne cambia solamente l'ambientazione oppure il contesto.

Grazie alla rivisitazione dell'apocalisse e della distopia, tutti i romanzi in esame mirano a suscitare ansia e spingere i lettori fuori dalla propria *comfort zone*, costringendoli all'azione e invitandoli a rendersi conto che le risposte alle domande «Se non io, chi?» e «Se non ora, quando?» sono: «Nessuno» e «Mai». I romanzi combinano quindi due tipi del messaggio apocalittico: una parola profetica assertiva (annunciatrice), «che semplicemente *annuncia* la catastrofe futura [...] [e] si affida unicamente al contenuto dell'enunciato che espone ciò che dovrà accadere di lì a poco», e quella suscitatrice (performativa, agente), «che invece ne impersona performativamente il dolore per *suscitare* le forze sopite che aiuteranno a evitarla, [che] [...] scatena un sommovimento e un riorientamento nelle strutture di pensiero di chi ascolta ed è in grado di suscitare il senso di un'emergenza» (Benedetti 2021, p. 33).

Inoltre, visto che quattro dei romanzi in esame analizzano quanto il riscaldamento globale e i cambiamenti ambientali connessi agiscano come catalizzatori per altre forme di crisi, è stato necessario interpretare queste opere anche secondo le esigenze del sottogenere fantastico della *climate fiction*. In *Sirene*, *Cinacittà* e *La seconda mezzanotte* il riscaldamento globale viene mostrato come un incubatore oppure un acceleratore delle altre questioni etiche del terzo millennio, quali la violazione dei diritti delle donne e delle minoranze, lo sfruttamento degli animali da allevamento, l'ascesa del nuovo impero economico e l'invasione culturale. Questi romanzi si focalizzano sulle conseguenze del riscaldamento globale giunto ad un punto di non ritorno, non analizzando le cause dell'evento e non offrendo le modalità per evitarlo. Per questo motivo tali romanzi possono essere considerati solamente precursori della *climate fiction* italiana e non rappresentativi del genere in piena regola. La *climate fiction* pura è infatti una narrativa che esplora a fondo i meccanismi del riscaldamento globale e i fenomeni politici e sociali relativi, inserendo dettagli tecnici sulla materia come anche le microstorie di personaggi che ruotano intorno ai particolari di tale esplorazione; l'inizio vero e proprio della *cli-fi* in Italia viene segnalato da *Qualcosa, là fuori*, che coscientemente adopera il sottogenere come strumento editoriale per far arrivare il messaggio alle masse, prevedendo le situazioni e le emergenze che i lettori

dovranno affrontare nel futuro prossimo nel caso non vengano prese misure adeguate per rallentare il rialzo della temperatura media e l'innalzamento del livello dei mari.

Gli ampi elementi paratestuali relativi all'attività culturale degli autori dei libri analizzati a cui si è spesso ricorso in questa sede dimostrano non solo il grado della partecipazione civile degli scrittori ma anche la loro consapevolezza del ruolo della letteratura nel superamento della chiusura cognitiva del loro pubblico. Infatti, mentre è difficile cambiare ciò che qualcuno razionalmente pensa, è possibile distruggere il muro di incomprendimento e di incomunicazione con un richiamo alle emozioni primarie, quali paura, disgusto, ira, tristezza e gioia, dato che le reazioni emotive (particolarmente quelle indotte dalle risposte viscerali) non possono essere condizionate. Pertanto, nel Capitolo cinque è stato analizzato il tratto dominante dei romanzi in esame: il procedimento di ragionare con i lettori su cruciali questioni dell'epoca indirettamente tramite le tecniche dello straniamento cognitivo (la dimensione illocutoria), per accedere alla sfera delle emozioni e indurre i lettori a coinvolgersi sul livello psicologico e comportamentale (la dimensione perlocutoria). Per stabilire le premesse e chiarire i termini adoperati nell'analisi, sono stati riportati i concetti: del *cognitive estrangement* di Darko Suvin, del fantastico come 'la trasfigurazione del presente' di Valerio Evangelisti, del fantastico come 'il realismo aumentato' di Fabio Deotto e del fantastico come 'il presente estremo' di Antonio Scurati.

Tutti i romanzi analizzati, nonostante l'oggetto diverso del loro impegno (ambientalista, climatico, animalista, femminista, sociale, politico e culturale), ricorrono al repertorio straniante dell'extrapolazione. Oltre a ciò, ognuno dei romanzi, tranne entrambi i testi pinciani, effettua una trasposizione, temporale oppure spaziale. Inoltre, tutte le opere analizzate tranne il romanzo troisiano propongono visioni accumulative del presente del lettore ('il presente estremo') in base alle suddette trasposizioni. Le trame di questi romanzi portano all'estremo la realtà di chi legge, utilizzando sia il potenziale osservativo del fantastico, indicato da Ursula LeGuin (visto che si basano sull'acuta osservazione della realtà extraletteraria) che quello esplicativo, teorizzato da Fabio Deotto (considerato che mettono in luce i lati nascosti o taciuti del reale e spiegano la complessità e l'interdipendenza dei processi sociali, culturali, politici e ambientali). In aggiunta *Sirene*, *I dannati di Malva*, *La seconda mezzanotte*, *Panorama* e *Qualcosa, là fuori* implementano anche il prisma straniante del *novum* imposto sul reale prossimo di chi legge. Per di più alcuni romanzi effettuano strategie

stranianti proprie: *I dannati di Malva* all'inizio distanzia la problematica dalla realtà del lettore per poi, grazie alla narrazione omodiegetica-autodiegetica, diminuire la distanza e sfocare il confine tra il lettore e il protagonista oppresso allo scopo di toccare la sensibilità di chi legge. *Cinacittà* e *La seconda mezzanotte* al principale repertorio dello straniamento cognitivo aggiungono sul livello del microtesto istanze della defamiliarizzazione di oggetti e fenomeni presenti nella vita quotidiana di chi legge, in apparenza innocui, come segnali di una catastrofe politico-culturale che si sta svolgendo. *Qualcosa, là fuori* a sua volta si basa sullo straniamento delle ambientazioni con cui i lettori occidentali hanno una connessione personale, aggiungendo così la consapevolezza globale alla comprensione locale e bioregionale, rendendo tutto il mondo 'una prossimità spaziale' per chi legge. Inoltre, trasfigurando luoghi noti ai lettori come rovine, il romanzo arpaiano ricorre al topos cluteiano dei ruderi e del futuro, basato sullo straniante meccanismo di contemplazione delle conseguenze di un disastro passato per i protagonisti ma futuro per chi legge.

L'analisi dei romanzi ha mostrato così che la rinuncia della rappresentazione della realtà fisica non rende il fantastico una 'maschera' del mondo tangibile; il distanziamento per vedere meglio il reale è il gesto essenziale del romanzo impegnato contemporaneo. È tramite la presa delle distanze che il fantastico «raggiunge la gioia estetica, la tensione tragica e la persuasione morale» (Le Guin 1993a, p. 15, trad. mia). Il fantastico «[n]on è fattuale, ma è vero. [...] [La] sua verità sfida, persino minaccia, tutto ciò che è falso, tutto ciò che è fasullo, non necessario e banale in la vita [le persone oggi] si sono lasciate costringere a vivere» (Le Guin 1993e [1974], p. 40, trad. e corsivo miei). Comunque il fantastico può essere concepito come maschera al reale se si intende la maschera come quella di Masaniello: «'La mia maschera è un simbolo, non un nascondiglio'. — spiegò — 'Mi bendo il viso quando sono in caccia, per firmare le mie azioni, mi svelo quando voglio svanire tra la folla. Metto la maschera per rivelarmi e la tolgo per nascondermi'» (Grasso 2000, p. 33). La modalità non-mimetica costituisce una maschera che rivela e non nasconde; adottando la maschera del fantastico, i romanzi in esame rivelano non solo i problemi nascosti e taciuti nella realtà extraletteraria ma anche sé stessi come la letteratura che ha «il potere di *stimolare un cambiamento radicale* dei modi di pensare che stanno portando la specie umana alla catastrofe» (Benedetti 2021, pp. 20-21).

### ***La missione autoriale: evidenziare, denunciare, avvertire***

Tenendo sempre presente che i lettori sono partecipanti della vita socio-culturale, i romanzi analizzati esortano chi legge a essere cittadini consapevoli e a riflettere sulle scelte di ogni giorno e sulla conversione verso abitudini meno impattanti. Presentandosi come *exposé* provocativi, i testi letterari nati all'insegna del fantastico utilizzano l'esperimento mentale della trasfigurazione per rompere la condiscendenza passiva del pubblico e costringerlo a un'analisi critica della realtà e ad una maggiore partecipazione nelle questioni presentate.

I romanzi in esame aprono il canale di comunicazione con il lettore da un segnale d'allarme nel paratesto, elaborano il messaggio apocalittico tramite la costruzione del mondo non-mimetico, effettuando una straniante manipolazione spazio-temporale rispetto alla realtà del lettore, e chiudono la comunicazione con un richiamo, esplicito oppure implicito, all'azione, passando così la parola al loro interlocutore. Inoltre, in linea con le classiche distopie degli autori novecenteschi quali Aldous Huxley, George Orwell e Sinclair Lewis, *Cinacittà*, *Panorama*, *La seconda mezzanotte* e *Qualcosa, là fuori*, oltre alla modalità fantastica in chiave distopica, ricorrono anche alla modalità satirica allo scopo di esprimere un senso di cinico rancore nei confronti della condizione morale dell'umanità.

Anche se i romanzi analizzati nel presente lavoro, oltre ai motivi dei giustizieri pacifici in *2038: La rivolta* e *I dannati di Malva*, sono privi di consolazione e speranza, non seguiti dalla rivelazione di un nuovo mondo, e non indicano soluzioni per cambiare lo status quo, tutti richiamano i lettori a escorgitare i provvedimenti in modo autonomo. Per commentarla con Tommaso Pincio, gli autori analizzati non credono che «scrittori e artisti debbano avere la presunzione di puntare al ruolo di salvatori della patria; più modestamente dovrebbero accettare la funzione di custodi dei valori in cui credono. Alla lunga, ciò che davvero conta è il percorso di un artista nel suo complesso, l'esempio che offre alla comunità, non il fatto che sia sceso in piazza a urlare assieme a una folla di manifestanti» (*La responsabilità dell'autore...* 2010, corsivo mio). L'idea pinciana del ruolo del contemporaneo scrittore impegnato viene rappresentata da tutti i romanzi in esame, in quanto pensati appositamente come biografie critiche e annotate dei loro protagonisti, da cui il lettore dovrebbe trarre conclusioni e compiere un percorso psicologico personale di riflessione sullo stile di vita delle società odierne. Gli autori rendono così la loro narrativa «una forma di conoscenza del mondo» (Scurati



in: Gnoli 2011), il proprio «contributo allo scibile umano» (Pincio 2008, loc. 1760). Evidenziano l'interdipendenza delle microstorie delle persone e la macrostoria della Storia, esponendo la rete di relazioni tra una «sordida storia di insignificante omuncolo, pidocchio confuso nell'universo, e la sublime Storia di [...] città che si credeva[no] etern[e], [...] entità così vicine e così lontane» (Pincio 2008, loc. 212).

Infine, la chiusura dei romanzi feconda e nutre «quell'attimo di silenzio in cui il lettore chiude il libro e riemerge dalla storia appena letta, da quel mondo. Il ritorno alla realtà. Ed è qui il vero enigma da risolvere: che fare? [...] Se non gli piace quel che vede, deve trovare il modo di cambiarlo [...] nelle forme e nei modi che ha a disposizione, o che ritiene opportuni» (Sebastiani 2018, p. 219). Le opere ricorrono così ai quattro pilastri della resistenza nonviolenta: nella dimensione locutoria raccolgono i fatti per individuare e presentare crisi e ingiustizie; nella dimensione illocutoria entrano le trattative con chi legge, tentando di levare la chiusura cognitiva con l'intrinseco meccanismo fantastico dello straniamento cognitivo, e infine mirano all'effetto perlocutorio dell'autopurificazione dei lettori (dall'inerzia e dalla chiusura mentale) e il loro coinvolgimento psicologico e comportamentale<sup>134</sup>. L'impegno dei romanzi in esame consiste quindi nell'evidenziare i problemi invisibili o intenzionalmente taciuti, nell'esprimere una denuncia sociale e nell'avvertire delle conseguenze possibili delle azioni attuali, suscitando «un genere di tensione costruttiva e nonviolenta che è necessaria per crescere», «una tensione così insopportabile, da costringere una comunità, che si è sempre rifiutata di trattare, ad affrontare la situazione», e cercando «di accentuare gli aspetti drammatici del problema in modo tale che non si possa più ignorarlo» (King 2002).

Negli ultimi paragrafi di *La seconda mezzanotte*, il sogno del Maestro della scuola gladiatoria riporta un'immagine allegorica dello specchietto retrovisore: «Una scritta a lettere maiuscole sullo specchietto gli ricordava la regola della prossimità obbligata: OBJECTS IN THE MIRROR ARE CLOSER THAN THEY APPEAR. La nebbia era fitta, la strada, però, sembrava sgombra. [...]. Ma l'istinto del trauma gli consigliava cautela. Lo sapeva per esperienza: ciò che sta per piombarti addosso si trova sempre nel punto cieco dello specchietto retrovisore» (Scurati 2011, p. 342). La frase «Gli oggetti nello specchio sono più vicini di quanto appaiano» è un avviso di sicurezza inciso sugli specchietti laterali del passeggero in alcuni paesi, considerato che mentre la convessità

---

<sup>134</sup> Si rimanda a quattro fasi fondamentali di una campagna nonviolenta delineate da Martin Luther King nel 1963 in *Lettera dal carcere di Birmingham*.

di questi specchi offre un utile campo di vista, gli oggetti riflessi appaiono più piccoli di quanto sono in realtà, sembrando più lontani di quanto realmente sono. L'immagine dello specchietto dotato della frase di avvertimento è diventato un diffuso topos cinematografico, immortalato da *Jurassic Park* (1993) di Steven Spielberg, grazie alla scena della fuga da un T-rex. Da allora l'immagine serve apposta per evidenziare la vicinanza di un pericolo imminente. Per il cittadino occidentale, accecato dall'autoilludente chiusura cognitiva, la strada verso il futuro sembra falsamente sgombra. Analogamente alla frase sopra, i mondi romanzeschi immaginati da Grasso, Pugno, Troisi, Pincio, Scurati e Arpaia servono da avviso di sicurezza, fornendo visioni ingrandite di ciò che attende l'uomo odierno più giù lungo la strada, nel futuro, se non cambia le proprie azioni. Per restare sul piano metaforico degli specchi, occorre ricordare qui che Ursula Le Guin vede il fantastico proprio come un rispecchiamento focalizzante, il cui riflesso intensificato concentra in modo perspicace sia l'osservazione che la speculazione<sup>135</sup>. I romanzi in esame visualizzano, in base a trasposizioni spaziali e temporali, che gli eventi visti nello specchio della letteratura sono più vicini di quanto possano apparire ai lettori nella realtà extraletteraria.

Come è già stato sottolineato, gli autori dei romanzi analizzati, pur potendo scegliere altri mezzi per esprimere l'impegno grazie alla loro formazione intellettuale e culturale, per colpire l'immaginario dei lettori e avvisarli di ciò che impercettibilmente sta accadendo intorno o accadrà se non si prendono provvedimenti adeguati, hanno optato per la narrativa fantastica. Il fantastico, in quanto forma di realismo del terzo millennio, rimane più fedele nella sua rappresentazione del mondo contemporaneo in ciò che non tenta di riprodurre l'aspetto sensoriale e visibile (ormai afferrabile), ma coglie la percezione mentale e emotiva della realtà presente nelle società odierne. Senza rinunciare alla complessità, la letteratura fantastica, grazie al meccanismo inerente dello straniamento cognitivo, rimane più comprensibile, adattandosi alla realtà fluida e mutevole, fornendo terminologie e interpretazioni adatte a descrivere e spiegare i fenomeni emergenti e indicando ai gruppi d'opposizione le vie possibili di una resistenza culturale, sociale e ambientale. Inoltre, la struttura allegorica e la capacità di trasfigurare il presente dotano il fantastico di una dimensione universale, spesso inaccessibile per altre forme di espressione letteraria, il realismo novecentesco incluso. La capacità di riunire il particolare con l'universale è un fattore necessario della letteratura impegnata nell'odierna realtà planetaria, le cui varie espressioni territoriali

---

<sup>135</sup> Si rimanda al Capitolo 2, sezione 2.3 del presente lavoro.

e sociali risultano interconnesse a causa della globalizzazione sia dell'economia che delle emergenze.

## BIBLIOGRAFIA

### *Corpus*

- ARPAIA, Bruno, *Qualcosa, là fuori* [2016], Milano, Ugo Guanda, 2020.
- GRASSO, Francesco, *2038: La rivolta*, Milano, Mondadori, 2000.
- PINCIO, Tommaso, *Cinacittà*, Torino, Einaudi, 2008 [e-book].
- PINCIO, Tommaso, *Panorama*, Milano, Enne Enne, 2015.
- PUGNO, Laura, *Sirene* [2007], Venezia, il Marsilio, 2017.
- SCURATI, Antonio, *La seconda mezzanotte*, Milano, Bompiani, 2011.
- TROISI, Licia, *I dannati di Malva* [2008], Milano, Mondadori, 2016.

### **Definizioni del fantastico: la scuola esclusiva**

- AMPÈRE, Jean-Jacques, «Allemagne. Hoffmann», the review of *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass*, herausgegeben von Hitzig, Berlin, 1822, *Le Globe*, VI, 82, 2 August 1828, pp. 558-589.
- CAILLOIS, Roger, *Dalla fiaba alla fantascienza*, in: *Il deserto del sogno*, Milano, Nuova Accademia, 1964, pp. 143-179.
- CAILLOIS, Roger, *Fantastique*, in: C. Gregory (a cura di), *Encyclopaedia Universalis*, E. U. Paris, France, VI, 1980, *ad vocem*.
- CAILLOIS, Roger, *Nel cuore del fantastico*, con una postfazione di Guido Almansi, Milano, Feltrinelli, 1984.
- CASTEX, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.
- CESERANI, Remo, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.
- DE BENI, Matteo, *Sulla parola fantastico in Spagna, tra lessicografia e querelle culturale*, in «Portales» 12, Aipsa Edizioni, 2011, pp. 118-124.
- GAUTIER, Théophile, *Les Contes d'Hoffmann*, in: *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, G. Charpentier, 1883, pp. 41-50.
- HOFFMANN, E.T.A., *La casa disabitata*, trad. Carlo Pinelli, in: *Romanzi e Racconti I. Gli Elisir del diavolo*, Torino, Einaudi, 1969, p. 768.

- JAMES, Montague Rhodes, *Introduction*, in: V. H. Collins (a cura di), *Ghosts and Marvels. A selection of Uncanny Tales*, London, Oxford University Press, 1924, pp. VI-VII.
- LAZZARIN, Stefano, *Dérive(s) du fantastique. Considérations intempestives sur la théorie d'un genre*, in: «Comparatistica», XIV, 2005, pp. 113-136.
- LAZZARIN, Stefano, *Les Mille et Une Morts du Fantastique*, in: «Caietele Echinox», no 16, 2009, pp. 124-135.
- LAZZARIN, Stefano, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, in: Stefano Lazzarin, Felice Italo Beneduce, Eleonora Conti, Fabrizio Foni, Rita Fresu e Claudia Zudini (a cura di), *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Milano, Mondadori, 2016, pp. 1-58.
- LUGNANI, Lucio, *Per una delimitazione del «genere»*, in: Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti e Emanuela Scarano, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 37-74.
- MELANI, Costanza (a cura di), *Fantastico italiano*, BUR Biblioteca Univ. Milan, Rizzoli, 2009.
- PANDINI, Giancarlo, *Narratori del fantastico nel Novecento italiano*, in: «Forum Italicum», vol. 17, n. 1, marzo 1983, pp. 13-28.
- SCOTT, Walter, *On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann*, in: «Foreign Quarterly Review», I, 1827, pp. 60-98.
- TODOROV, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovič, *La costruzione dell'intreccio [1928]*, in: *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968 [1965], pp. 305-350.
- WANDZIOCH, Magdalena, *Le fantastique de Maupassant - fantastique fin de siècle?*, in: *Le romanesque français d'une fin de siècle à l'autre*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 1998.
- VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastique, Que sais-je?*, PUF, 1963.
- VAX, Louis, *La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

## Definizione del fantastico: la scuola inclusiva

- ANGIOLILLO, Giuliana, *Dalla «Vita Nuova» al «Convivio», alla «Monarchia». La «Commedia»: avantesto della diacronica conflittualità borghese*, in: «Misure Critiche», VI, 1-2, 2007 (il numero è interamente composto dal saggio di Angiolillo).
- BIASIOLO, Monica, *Nel secondo Seicento in solitaria verso Capo Nord: il «Viaggio settentrionale» di Francesco Negri letto secondo le categorie del vero, del fantastico e del sublime*, in: «Carte di Viaggio», 4, 2011, pp. 53-61.
- BONIFAZI, Neuro, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Ravenna, Longo Editore, 1982.
- BOZZETTO, Robert, *À contre temps : retour sur quelques “évidences” de la critique en “fantastique”*, E-rea [En ligne], 5.2, 2007, 15 ottobre 2007, disponibile online: <http://journals.openedition.org/erea/155> (ultimo accesso: 10.02.2023).
- CALVINO, Italo, *Definizioni di territori: il fantastico* [1970], in: Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 266-267.
- CALVINO, Italo, *I libri degli altri: lettere 1947-1981*, G. Tesio (a cura di), Torino, Einaudi, 1991.
- CALVINO, Italo, *Introduzione*, in: *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 2015 [e-book].
- CALVINO, Italo, *Nella bottiglia del diavolo*, in: «la Repubblica», 12 maggio 1981 (la scansione fornita dall'editore senza paginazione).
- CAVALLI, Annamaria, *Oltre la soglia. Fantastico, sogno e femminile nella letteratura italiana e dintorni* [2002], Milano, Unicopli, 2006.
- CESERANI, Remo, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.
- CESERANI, Remo, *Le radici storiche di un modo narrativo*, in: Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti e Emanuela Scarano, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 7-36.
- CIALENTE, Maria Elena, *L'altro e l'assente: fantastico italiano del Novecento*, Chieti, Solfanelli, 2017.
- CLUTE, John, *Fantastika; or, The Sacred Grove*, in: «Fantastika Journal», Volume 1, Issue 1, aprile 2017, pp. 13-20.
- CLUTE, John, *John Clute: Fantastika. Interviews*, in «LOCUS», 27 settembre 2009, <https://locusmag.com/2009/09/john-clute-fantastika/> (ultimo accesso: 13.12.2022).

- CLUTE, John, e David Langford, *Fantastika*, in: *The Encyclopedia of Science Fiction*, a cura di John Clute e David Langford, London: SFE Ltd and Reading, Ansible Editions, <https://sf-encyclopedia.com/entry/fantastika> (ultimo aggiornamento: 5.06.2023a, ultimo accesso: 25.01.2023).
- DE TURRIS, Gianfranco, *Cronache del fantastico. Science fiction, fantasy, horror su «L'Eternauta» (1988-1995)*, con prefazione di A. Faeti e postfazione di E. Vegetti, Roma, Coniglio, 2009.
- DE TURRIS, Gianfranco, *Il disagio della realtà*, Edizioni Settimo Sigillo, Roma, 1991.
- DE TURRIS, Gianfranco, e Sebastiano Fusco, *Nuove meraviglie dell'impossibile*, a cura di Luca Ortino, Milano, Jouvence, 2021.
- DE TURRIS, Gianfranco, *Sotto il segno di Urania. Per una storia dell'Immaginario italiano*, prefazione di Luca Gallesi, Sesto San Giovanni (Milano), OAKS Editrice, 2022.
- FARNETTI, Monica, *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1988a.
- FARNETTI, Monica, *L'irruzione del vedere nel pensare. Saggi sul fantastico*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto, 1997.
- FARNETTI, Monica, *L'irruzione del fantastico nella letteratura italiana*, in: Alessandro Scarsella (a cura di), *Fantastico e immaginario. Seminario di letteratura fantastica*, Solfanelli, Chieti, 1988b, pp. 79-90.
- FARNETTI, Monica, *Patologie del romanticismo. Il gotico e il fantastico fra Italia ed Europa*, in: Anselmi Gian Mario (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea, II, Dal Barocco all'Ottocento*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 340-366.
- FARNETTI, Monica, *Premessa*, in: Monica Farnetti (a cura di), *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1995, pp. 5-10.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy. The Literature of Subversion* [1981], London-New York, Routledge, 2009.
- LATHAM, Rob, *Introduction and Critical Bibliography*, in: «Science Fiction Studies», Vol. 38, No. 1, *Slipstream* (marzo 2011), pp. 1-5.
- LEM, Stanisław, *Fantastyka i futurologia*, Warszawa, Agora, 2012 [I ed. 1970, II ed. rivista 1972] [e-book].
- LEM, Stanisław, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, in: «Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja», nr 5 (11), 1973, pp. 22-44.

- LUZI, Mario, *Qualche considerazione sulla letteratura fantastica*, in: «Letteratura», XXVIII, 67-68, gennaio-febbraio/marzo-aprile 1964, pp. 167-169.
- LUZI, Mario, *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, a cura di D. Piccini, D. Rondoni, Milano, Garzanti, 2002.
- MAUPASSANT, Guy de, *Le Fantastique*, in: «Le Gaulois», 7 ottobre 1883, p. 1. Disponibile online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k524790v> (ultimo accesso: 15.12.2022).
- MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla*, Paris, Paul Ollendorff, 1895, pp. 3-68.
- MENETTI, Elisabetta, *Il «Decameron» fantastico*, Bologna, CLUEB, 1994.
- MORAWSKI, Kalikst, *Aspetti teorici della letteratura fantastica*, Roma, Accademia Polacca delle Scienze, 1974.
- Nodier, Charles, *Contes*, a cura di P-G. Castex, Classiques Garnier, 1979.
- NODIER, Charles, *Del fantastico in letteratura*, in: *Racconti fantastici*, Milano, Edoardo Sonzogno Editore 1890, pp. 7-24.
- PAGETTI, Carlo, *Premessa*, in: *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta*, a cura di Giulia Iannuzzi, Milano, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 10-14.
- PAGETTI, Carlo, *Twenty-Five Years of Science Fiction Criticism in Italy (1953- 1978)*, in: «Science Fiction Studies», Vol. 6. No. 3, novembre 1979, pp. 320-326.
- PROIETTI, Salvatore, *Alla ricerca di un genere letterario. La critica della fantascienza in Italia*, in: Gianfranco de Turrís (a cura di), *Cartografia dell'inferno. 50 anni di fantascienza in Italia. 1952-2002*, Verona, Biblioteca Civica, 2002.
- SCARSELLA, Alessandro (a cura di), *Fantastico e immaginario. Seminario di letteratura fantastica*, Solfanelli, Chieti, 1988.
- SCARSELLA, Alessandro, *Il fantastico e la critica letteraria: una bibliografia, I*, in: Biancamaria Pisapia (a cura di), *I piaceri dell'immaginazione. Studi sul fantastico*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 277-338.
- SCARSELLA, Alessandro, *Primario e secondario, fantastico e intertestualità. Dal genere del «libro segreto» al racconto cinematografico*, in: Marina Galletti (a cura di), *Le soglie del fantastico II*, Roma, Lithos Editrice, 2001, pp. 175-190.
- SCARSELLA, Alessandro, *Profilo delle poetiche del fantastico*, in: «La Rassegna della Letteratura Italiana» 90, 1-2, gennaio-agosto, 1986, pp. 201-220.
- SOLMI, Sergio, *Della favola, del viaggio e di altre cose. Saggi sul fantastico*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1971.



SOLMI, Sergio, *Divagazioni sulla science-fiction, l'utopia e il tempo*, in: «Nuovi Argomenti» 5, novembre/dicembre 1953, pp. 1-28.

### Letteratura impegnata: concetto e teorizzazioni

ANTONELLO, Pierpaolo, e Florian Mussgnug, *Postmodern Impegno. Impegno postmoderno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture. Etica e engagement nella cultura italiana contemporanea*, Oxford-New York, Peter Lang, 2009.

BARBI, Michele, *Dante. Vita, opere e fortuna*, Firenze, Sansoni, 1940 [1933].

BENVENUTI, Giuliana, *Eros e bios. «Il sopravvissuto» di Antonio Scurati*, «Between», III, 6, 2013, <http://www.between-journal.it/>.

CASADEI, Alberto, *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea*, in: Hanna Serkowska (a cura di), *Finzione cronaca realtà: Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 3-21.

DALMAS, Davide, *Nuova narrativa italiana e realismo. Appunti per una discussione*, in: «CoSMo. Comparative Studies in Modernism» 9 *Letteratura e nuovi realismi*, a cura di Francisco Martin Cabrero, 2016, pp. 29-44.

DALMAS, Davide, *Postmoderno, nuova epica, ritorno alla realtà. Questioni e problemi del romanzo italiano contemporaneo*, «CoSMO. Comparative Studies in Modernism», 1 *FOCUS: Oltre il postmoderno?*, 2012, pp. 121-127.

FAGIOLI, Alessandra, *Il romanziere e lo storico. Intervista a Umberto Eco*, in: «Lettera Internazionale», n. 75, 2003, <https://www.letterainternazionale.it/interviste/il-romanziere-e-lo-storico-intervista-a-umberto-eco.php> (ultimo accesso: 11.09.2022).

GALLOTTA, Gianmarco, *L'«engagement» in Italia tra passato e presente: Il caso Tabucchi*, in: «Quaderni d'italianistica», Vol. 39, no. 1, 2018, pp. 35-49.

HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London-New York, Routledge, 1989.

KEEN, Suzanne, *Empathy and the Novel*, London, Oxford University Press, 2007.

MANZONI, Alessandro, *La lettera a Fauriel*, 1906, accessibile online: *Epistolario. Carteggio A. Manzoni-C. Fauriel*, Biblioteca Italiana, 2008, <https://web.archive.org/web/20150926035949/http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001398%2Fbibit001398.xml&chunk.id=d19e217&toc.depth=1&bran>

- d=bibit (archiviato dall'URL originale il 26 settembre 2015, ultimo accesso: 20.08.2022).
- MANZONI, Alessandro, *Lettera al marchese Cesare d'Azeglio sul Romanticismo*, 1823, accessibile online: [https://www.pearson.it/letteraturapuntoit/contents/files/manz\\_dazeglio.pdf](https://www.pearson.it/letteraturapuntoit/contents/files/manz_dazeglio.pdf) (ultimo accesso: 22.08.2022).
- MÜLLER, Heiner, *Reflections on Postmodernism*, in: «New German Critique», 16, 1979, pp. 55-57.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948.
- SCURATI, Antonio, *La fuga di Enea. Salvare la città in fiamme*, Milano, Solferino, 2021 [e-book].
- SCURATI, Antonio, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzo al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.
- SCURATI, Antonio, *Letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza*, Milano, Bompiani, 2012.
- UGNIEWSKA, Joanna, *L'idea vittoriniana di impegno: «Diario in pubblico» ieri e oggi*, in: *Le parole e l'impegno. Testi, contesti, utopie di Elio Vittorini*, a cura di Angelo Rella, Szczecin, Katedra Italianistyki Uniwersytetu Szczecińskiego, 2010, pp. 125-135.
- VITTORINI, Elio, *Una nuova cultura*, in: «Il Politecnico», 1, 29 settembre 1945, p. 1. Disponibile online: <https://r.unitn.it/filesresearch/images/download/politecnico.pdf> (ultimo accesso: 10.02.2023).
- WU MING 1, *Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, *Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, «Carmilla online», 23 aprile 2008a, <https://web.archive.org/web/20090318175640/http://www.carmillaonline.com/archives/2008/04/002612.html> (ultimo accesso: 12.08.2022).
- WU MING 1, *New Italian Epic 2.0, Edizione aggiornata, annotata, arricchita del memorandum di Wu Ming 1*, «Carmilla online», 12 settembre 2008b, [https://web.archive.org/web/20090306060540/http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1\\_saggio\\_sul\\_new\\_italian\\_epic.pdf](https://web.archive.org/web/20090306060540/http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf) (ultimo accesso: 12.08.2022).

### ***Ritorno alla realtà: teorizzazione e polemica***

- DONNARUMMA, Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

DONNARUMMA, Raffaele, e Gilda Policastro (a cura di ), *Mauro Covacich, Marcello Fois, Giuseppe Genna, Nicola Lagioia, Aldo Nove, Antonio Pascale, Laura Pugno, Vitaliano Trevisan, Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, «Allegoria» 57, gennaio-giugno 2008, pp. 9-25.

DONNARUMMA, Raffaele, Gilda Policastro e G. Taviani (a cura di), *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, «Allegoria» 57, gennaio-giugno 2008, pp. 7-93.

GUGLIELMI, Angelo, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 2010.

RANDALL, Frederika, *L'epica dei tempi difficili*, in «Internazionale» 854, 9 luglio 2010, pp. 68-70.

SERKOWSKA, Hanna (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011.

**Fantastico come forma del realismo – Fantastico come trasfigurazione del presente  
(cognitive estrangement) – Fantastico impegnato**

ALLARDICE, Lisa, *Interview. Margaret Atwood: 'I am not a prophet. Science fiction is really about now'*, 20 gennaio 2018, <https://www.theguardian.com/books/2018/jan/20/margaret-atwood-i-am-not-a-prophet-science-fiction-is-about-now> (ultimo accesso: 15.09.2022).

ARPAIA, Bruno, *Distopia, realismo aumentato, presente estremo*, Il Bo Live, Università di Padova, 17 ottobre 2018a, <https://ilbolive.unipd.it/it/news/distopia-realismo-aumentato-presente-estremo> (ultimo accesso: 25.04.2023).

ARPAIA, Bruno, *Perché non prendiamo abbastanza sul serio il cambiamento climatico*, Il Bo Live, Università di Padova, 22 dicembre 2018b, <https://ilbolive.unipd.it/it/cambiamento-climatico-perche-non-lo-prendiamo-sul-serio> (ultimo accesso: 30.04.2023).

BARBERIS, A., *Nasi storti*, l'intervista con Primo Levi, «Corriere della Sera», 27 apr. 1972, p. 13.

BERTINETTO, G., *La violenza fantastica della «Bella addormentata nel frigo»*, Intervista con Primo Levi, «L'Unità», 13 gennaio (1978), p. 8.

CALVINO, Italo, *I libri degli altri: lettere 1947-1981*, G. Tesio (a cura di), Torino, Einaudi, 1991.

- CASES, C., *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 138-143. [Originariamente in: *Difesa di "un" cretino*, in: «Quaderni Piacentini» 30, aprile (1967), pp. 98-101].
- CAVAGLION, Alberto, *Commento*, in: Primo Levi, *Se questo è un uomo*, ed. Alberto Cavaglioni, Torino: Einaudi, 2012, pp. 151-237.
- CLUTE, John, e David Langford, *Ruins and Futurity*, in: *The Encyclopedia of Science Fiction*, a cura di John Clute e David Langford, London: SFE Ltd and Reading, Ansible Editions, [https://sf-encyclopedia.com/entry/ruins\\_and\\_futurity](https://sf-encyclopedia.com/entry/ruins_and_futurity) (ultimo aggiornamento: 29.05.2023b, ultimo accesso: 05.08.2023).
- DEOTTO, Fabio, *Il tempo del realismo aumentato. Un'idea di letteratura rivolta al «futuro prossimo»*, Il Tascabile, 16 aprile 2018, <https://www.iltascabile.com/letterature/tempo-realismo-aumentato> (ultimo accesso: 26.04.2023).
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor, *Lettera a Nikolaj Nikolaevič Strachov*, il 26 febbraio / 10 marzo, 1869, da Firenze, in: Fëdor Dostoevskij, *Pis'ma*, Mosca-Leningrad, 1930, II, pp. 169-170.
- EVANGELISTI, Valerio, *Alla periferia di Alphaville: interventi sulla paraletteratura*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2001.
- EVANGELISTI, Valerio, *La fantascienza ha vinto e per questo ora sta male*, intervista apparsa su *La Repubblica.it*, versione elettronica del quotidiano, 25 settembre 2002, disponibile online: [https://www.repubblica.it/online/spettacoli\\_e\\_cultura/fantascienza/intervista/intervista.html](https://www.repubblica.it/online/spettacoli_e_cultura/fantascienza/intervista/intervista.html) (ultimo accesso: 26.04.2023).
- LE GUIN, Ursula, *Le Guin Introduces Le Guin*, in: *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction. A new edition revised by the author*, New York, HarperPerennial, 1993a, pp. 15-26.
- LE GUIN, Ursula, *From Elfland to Poughkeepsie* [1973], in: *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction. A new edition revised by the author*, New York, HarperPerennial, 1993b, pp. 78-92.
- LE GUIN, Ursula K., *Magical History Tour: Review of "Hav", by Jan Morris*, Guardian Review (London), 3 giugno 2006: <https://www.theguardian.com/books/2006/jun/03/travel.travelbooks> (ultimo accesso: 15.09.2022).
- LE GUIN, Ursula, *National Book Award Acceptance Speech* [1972], in: *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction. A new edition revised by the author*, New York, HarperPerennial, 1993c, pp. 52-53.

- LE GUIN, Ursula, *Science Fiction and Mrs. Brown* [1975], in: *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction. A new edition revised by the author*, New York, HarperPerennial, 1993d, pp. 97-117.
- LE GUIN, Ursula, *Why Are Americans Afraid of Dragons* [1974], in: *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction. A new edition revised by the author*, New York, HarperPerennial, 1993e, pp. 34-40.
- LEVI, Primo, *Angelica farfalla*, in: *Storie naturali*, Torino, Einaudi, 2016, loc. 36-44 [e-book].
- Margaret Atwood on the real-life events that inspired *The Handmaid's Tale* and *The Testaments*, Penguin, 8 settembre 2019, <https://www.penguin.co.uk/articles/2019/09/margaret-atwood-handmaids-tale-testaments-real-life-inspiration> (ultimo accesso: 27.04.2023).
- MORI, Roberta, *L'altra metà del centauro: La ricezione della fantascienza di Primo Levi (1966-87)*, in: «Anarres» 3, 2018, <https://www.fantascienza.com/anarres/articoli/43/1-altra-met-del-centauro-la-ricezione-della-fantascienza-di/> (ultimo accesso: 29.07.2022).
- MYERS, Lindsay, *Un "fantasy" tutto italiano. Le declinazioni del fantastico nella letteratura italiana per l'infanzia dall'Unità al XXI secolo*, Pisa, Edizioni ETS, 2016.
- NASCIMBENI, Giulio, l'intervista con Primo Levi, *Tuttolibro*, RAI, 30 apr. 1971.
- NEARY, Lynn, *Now Is Not The Time For Realistic Fiction, Says Margaret Atwood*, NPR, 30 settembre 2015, <https://www.npr.org/2015/09/30/444775853/now-is-not-the-time-for-realistic-fiction-says-margaret-atwood> (ultimo accesso: 30.05.2023).
- NEUMAN, Sally, «*Just a Backlash*»: Margaret Atwood, Feminism, and «*The Handmaid's Tale*», *University of Toronto Quarterly*, 75 (3), l'estate 2006.
- PAVESE, Cesare, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, edizione condotta sull'autografo a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, introduzione di C. Segre. Torino, Einaudi, 2000.
- PLOTZ, John, *The Realism of Our Times: Kim Stanley Robinson on How Science Fiction Works*, l'intervista, 23 settembre 2020, <https://www.publicbooks.org/the-realism-of-our-times-kim-stanley-robinson-on-how-science-fiction-works/> (ultimo accesso: 25.01.2023).
- POLI, Gabriella, e Giorgio Calcagno (a cura di), *Echi di una voce perduta*, Torino, Editrice La Stampa, 2013.

- POPOVA, Maria, *Ursula K. Le Guin on Power, Freedom, and How Storytelling Expands Our Scope of the Possible*, *The Marginalian*, 6 maggio 2016, <https://www.themarginalian.org/2016/05/06/ursula-k-le-guin-freedom-oppression-storytelling/> (ultimo accesso: 16.07.2023).
- POWERS, Richard, *Il sussurro del mondo*, Milano, La nave di Teseo, 2019 [e-book].
- PRATCHETT, Terry, *Elves Were Bastards* [1992], in: *A slip of the keyboard: collected nonfiction*, New York, Doubleday, 2014a, pp. 99-102.
- PRATCHETT, Terry, *Let There Be Dragons (A speech in defence of fantasy when guest of honour at the Booksellers Association Conference annual dinner in Torquay in 1993 [11 giugno 1993])*, in: *A slip of the keyboard: collected nonfiction*, New York, Doubleday, 2014b, pp. 103-109.
- PROIETTI, Salvatore, *La ragione conoscitiva: La cosmicomica parabola di Italo Calvino*, in: «Robot» 60 (2010), pp. 91-96.
- SCAFFAI, Niccolò, *Letteratura ed ecologia*, Aula di Lettere. Percorsi nel mondo umanistico, 27 settembre 2021, <https://aulalettere.scuola.zanichelli.it/materie-lettere/italiano-lettere/letteratura-ed-ecologia> (ultimo accesso: 17.05.2022).
- SCHOLES, Robert, *Structural Fabulation: An Essay on the Fiction of the Future*, Bloomington, Indiana University Press, 1975.
- Science fiction when the future is now. Six authors parse the implications of our unhinged era for their craft*, in: «Nature» [online], 552, 20 dicembre 2017, <https://www.nature.com/articles/d41586-017-08674-8> (ultimo accesso: 27.04.2023).
- SEBASTIANI, Alberto, *Nicolas Eymerich. Il lettore e l'immaginario in Valerio Evangelisti*, Bologna, Odoia, 2018.
- SOMIGLI, Luca, *Guerre senza fine: «scontri di civiltà» passati e futuri nella prima narrativa di Valerio Evangelisti*, in: «Narrativa» 28, 2006, pp. 193-211.
- SOMIGLI, Luca, *Valerio Evangelisti*, Fiesole, Cadmo, 2007.
- SPAGNUL, Giuliano, *La critica*, in: *Nei labirinti della fantascienza*, a cura del collettivo Un'Ambigua Utopia, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 245-249.
- SUVIN, Darko, *Estrangement and Cognition*, in: «Strange Horizons», 24 novembre 2014, <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/estrangement-and-cognition/> (ristampa di *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1979, con l'aggiunta di un nuovo poscritto).

ZANGRILLI, Franco, *Il piacere di raccontare: Pavese dentro il fantastico postmoderno*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2017.

### **Letteratura apocalittica – Distopia – Climate fiction**

AGAMBEN, Giorgio, *Che cosa resta*, Quodlibet, 13 giugno 2017, <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-che-cosa-resta> (ultimo accesso: 05.02.2022).

ALFIERI, Alessandro, “È così che finisce il mondo, non già in un frastuono, ma in un lungo piagnisteo”. *Catastrofe e distopia nella nuova serialità narrativa e nell’immaginario videomusicale*, in: «Philosophy Kitchen», n. 10 (2019): *Filosofia e fantascienza. Spazi, tempi e mondi altri*, pp. 173-187.

ARPAIA, Bruno, *Raccontare il mutamento climatico: la climate fiction*, in: «Micron: ecologia, scienza, conoscenza» (rivista trimestrale di ARPA Umbria), numero 34, maggio 2016, pp. 12-16.

BALDACCI, Alessandro, Anna Małgorzata Brysiak e Tomasz Skocki (a cura di), *Il futuro della fine. Rappresentazioni dell’apocalisse nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien, Peter Lang, 2020.

BELPOLITI, Marco, *Tempo penultimo*, in «doppiozero», 11 settembre 2021, <https://www.doppiozero.com/materiali/tempo-penultimo> (ultimo accesso: 1 gennaio 2022).

BENEDETTI, Carla, *La letteratura ci salverà dall’estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

BERGER, James, *After the End: Representations of Post-apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

CAMPLANI, Barbara, *5 romanzi distopici*, rsi.ch, <https://www.rsi.ch/cultura/focus/5-romanzi-distopici-10631757.html>, archiviato su: <https://web.archive.org/web/20210418111330/https://www.rsi.ch/cultura/focus/5-romanzi-distopici-10631757.html> (ultimo accesso: 28 settembre 2021).

DAINOTTO, Roberto, *Questioni di genere: il futuro ipotetico della fantascienza contemporanea*, relazione presentata nella sessione *Fantascienza femminista: immaginare il genere* del XXIV Congresso A.I.P.I. (Università di Ginevra, 28-30 giugno 2021), pubblicata in uno dei volumi tematici post-convegno: *Questioni di genere: la fantascienza in «Sirene» di Laura Pugno*, in: *Fantascienza femminista*.

- Immaginare il genere nella cultura italiana contemporanea*, a cura di Ramona Onnis, Anna Chiara Palladino, Manuela Spinelli, Franco Cesati Editore, 2022, pp. 21-30.
- DE MARTINO, Ernesto, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, in: «Nuovi Argomenti», 69-71, 1964, pp. 105-141.
- DE MARTINO, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Einaudi, Torino, 1977.
- DEVINE-WRIGHT, Patrick, *Think Global, Act Local? The Relevance of Place Attachments and Place Identities in a Climate Changed World*, in: «Global Environmental Change», 23, no. 1 (2013), pp. 61-69.
- ELLER, Erica, *Interview: Dan Bloom and the Age of Cli-Fi*, Bosphorus Review of Books, marzo 2019, <https://bosporusreview.com/interview-dan-bloom> (ultimo accesso: 19.05.2022).
- GARBER, Megan, *Apocalypse Is Now a Chronic Condition*, The Atlantic, 1 febbraio 2019, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/02/frank-kermode-revisited-apocalypse-pop-culture/581803/> (ultimo accesso: 17.02.2022).
- HEISE, Ursula, *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, London, Oxford University Press, 2008.
- LAWRENCE, D.H., *Apocalypse and the Writings on Revelation. Edited with an introduction and notes by Mara Kalnins*, London, Penguin Books, 1995.
- MANZOTTI, Riccardo, *Al futuro non ci crede nessuno*, DoppioZero, 14 ottobre 2017, <https://www.doppiozero.com/materiali/al-futuro-non-ci-crede-nessuno> (ultimo accesso: 05.02.2022).
- NIGRO, Donatella, *Ernesto de Martino e l'apocalisse psicopatologica*, in: «Lo Sguardo – rivista di filosofia», n. 21, 2016 (II) – Filosofia e catastrofe, pp. 93-126.
- NILGES, Matthias, *Chapter Two: The Aesthetics of Destruction: Contemporary US Cinema and Tv Culture*, in *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the "War on Terror"*, a cura di J. Birkenstein, A. Froula e K. Randell, New York, Continuum International, 2010, pp. 23-33.
- QUARTA, Luigigiovanni, *Apocalisse e storia. Fondazione trascendentale dell'umano*, «Anuac», vol. 10, no 2, dicembre 2021, pp. 75-83.
- ROSEN, Elizabeth K., *Apocalyptic Transformation: Apocalypse and the Postmodern Imagination*, Plymouth, Lexington Books, 2008.



SCAFFAI, Niccolò, *Letteratura ed ecologia*, Aula di Lettere. Percorsi nel mondo umanistico, 27 settembre 2021, <https://aulalettere.scuola.zanichelli.it/materie-lettere/italiano-lettere/letteratura-ed-ecologia> (ultimo accesso: 17.05.2022).

THORPE, David, *INTERVIEW: Dan Bloom on CliFi and Imagining the Cities of the Future*, Smart Cities Dive, <https://www.smartcitiesdive.com/ex/sustainablecitiescollective/interview-dan-bloom-clifi-and-imagining-cities-future/1037731/> (ultimo accesso: 17.05.2022).

### **Fonti per la consultazione narratologica, semiotica e linguistica**

AUSTIN, John L., *How To Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1975 [1962] (traduzione italiana: *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987).

GENETTE, Gérard, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], Torino, Einaudi, 1976.

GENETTE, Gérard, *Paratexts: thresholds of interpretation*, Cambridge, The University of Cambridge, 1997.

PEIRCE, Charles, *Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, as Far as They Are Determined*, in: *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings*, Vol. 2 (1893-1913), Bloomington, IN: Indiana University Press, 1903, pp. 289-299.

### **Studi critici sul corpus e interviste agli autori**

CHU, Mark, “*Non voglio morire cinese*”: crisi e conflitto in «*La seconda mezzanotte*» di Antonio Scurati, in: «Narrativa» [Online], 2014, 35-36, pp. 129-141, online dal 01 aprile 2022, consultato il 20 aprile 2022, <http://journals.openedition.org/narrativa/1158> (ultimo accesso: 05.06.2022).

CATALANO, Walter, Gian Filippo Pizzo, Andrea Vaccaro, *Guida ai narratori italiani del fantastico. Scrittori di fantascienza, fantasy e horror made in Italy*, Bologna, Odoja, 2018.

D’IPPOLITO, Chiara, *Mito e Sirene: intervista a Laura Pugno*, L’Indice. Dei libri del mese, 19 ottobre 2019, <https://www.lindiceonline.com/letture/mito-sirene-intervista-laura-pugno/> (ultimo accesso: 25.04.2023).

GNOLI, Antonio, *Antonio Scurati: “Perché ho scelto Venezia per raccontare l’Apocalisse”*, 12 settembre 2011, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/>

- repubblica/2011/09/12/antonio-scurati-perche-ho-scelto-venezia-per.html (ultimo accesso: 20.01.2022).
- GRASSO, Francesco, *Per i lettori di Liber Liber*, Liber Liber.it., febbraio 2003, <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-g/francesco-grasso/2038-la-rivolta/> (ultimo accesso: 13.03.2023).
- GRAZIANI, Graziano, *Il canto apocalittico delle Sirene. Intervista a Laura Pugno*, in: «Carta» 42, 24 novembre 2007. Disponibile online: <https://grazianograziani.wordpress.com/2007/11/24/il-canto-apocalittico-delle-sirene-intervista-a-laura-pugno/> (ultimo accesso: 20.02.2023).
- JURISIC, Srecko, *Roma città-azienda. «Cinacittà» di Tommaso Pincio*, in: «Narrativa» [Online], 31/32, 2010, disponibile: <http://journals.openedition.org/narrativa/> (ultimo accesso: 1.08.2023).
- La responsabilità dell'autore: Tommaso Pincio*, l'intervista con Tommaso Pincio, Nazione Indiana, 23 marzo 2010, <https://www.nazioneindiana.com/2010/03/23/la-responsabilita-dellautore-tommaso-pincio/> (ultimo accesso: 29.12.2021).
- MATARAZZO, Pierfrancesco, *Dialogo con Antonio Scurati sul suo ultimo romanzo «La seconda mezzanotte»*, SulRomanzo.it, 14 dicembre 2011, <https://www.sulromanzo.it/blog/dialogo-con-antonio-scurati-sul-suo-ultimo-romanzo-la-seconda-mezzanotte> (ultimo accesso: 07.06.2022).
- MAZZA GALANTI, Carlo, *Panopticon*, Prismo Mag, 22 luglio 2015, <http://www.prismomag.com/panopticon-social-network-libri/> (ultimo accesso: 19.02.2023).
- PIERPAOLO, Antonello, *Post-umano, troppo post-umano: «Sirene» di Laura Pugno*, «Narrativa» [Online], 43, 2021. Disponibile online: <http://journals.openedition.org/narrativa/438> (ultimo accesso: 25.04.2023).
- SCARPA, Tiziano, annotazioni dopo la lettura di *Sirene*, «Il Primo Amore», 2007.
- SENCZUK, Liliana, «Cinacittà»: *tuffo in un futuro già perduto*, Reti di Dedalus, marzo 2009, <http://www.retidedalus.it/Archivi/2009/marzo/INTERVISTE/pincio.htm> (ultimo accesso: 2.08.2023).
- SOLINAS, Giovanni, *Mondi immaginari e fisica della realtà in Antonio Moresco, Gabriele Frasca e Laura Pugno*, in: *Nuovi realismi: il caso italiano: definizioni, questioni, prospettive*, a cura di S. Contarini, M.-P. De Paulis-Dalembert e A. Tosatti, Massa, Transeuropa, 2016, pp. 325-338.

## Fonti per la consultazione storica, sociale, politica e culturale

- 99 POSSE, *La storia*, novenove.it, <http://novenove.it/index.php?sz=storia#YdWSFMnMK01> (ultima modificazione: 2021, ultimo accesso: 5 gennaio 2022).
- Afghanistan: UN experts say 20 years of progress for women and girls' rights erased since Taliban takeover*, United Nations Human Rights. Office of the High Commissioner, 8 marzo 2023, <https://www.ohchr.org/en/press-releases/2023/03/afghanistan-un-experts-say-20-years-progress-women-and-girls-rights-erased> (ultimo accesso: 28.06.2023).
- ANDERSON, Bryan, *NC Lt. Gov. Mark Robinson criticized over anti-LGBT views*, AP News, 11 ottobre 2021, <https://apnews.com/article/congress-north-carolina-media-social-media-religion-5d2500847f66f097deba83305861b208> (ultimo accesso: 07.05.2023).
- ANSELMINI, William, *From "cantautori" to "posse": Sociopolitical Discourse, Engagement and Antagonism in the Italian Music Scene from the 60s to the 90s*, in: *Music, Popular Cultures, Identities*, a cura di Richard Young, Amsterdam-New York, NY, Rodopi, 2002, pp. 17-46.
- ATWOOD, Margaret, *Margaret Atwood: the road to Utopia*, in: «The Guardian», 14 ottobre 2011, <https://www.theguardian.com/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-ustopia> (ultimo accesso: 26.07.2022).
- BACZYNSKA, Gabriela, *Poland, Hungary turning more authoritarian, rights group says*, Reuters, 15 febbraio 2022, <https://www.reuters.com/world/europe/poland-hungary-turning-more-authoritarian-rights-group-says-2022-02-15/> (ultimo accesso: 15.05.2023).
- BAK-COLEMAN, Joseph B., Mark Alfano, Wolfram Barfuss, Carl T. Bergstrom, Miguel A. Centeno, Iain D. Couzin, Jonathan F. Donges, Mirta Galesic, Andrew S. Gersick, Jennifer Jacquet, Albert B. Kao, Rachel E. Moran, Pawel Romanczuk, Daniel I. Rubenstein, Kaia J. Tombak, Jay J. Van Bavel e Elke U. Weber, *Stewardship of global collective behavior*, «Proceedings of the National Academy of Sciences», luglio 2021, 118 (27) E2025764118; DOI: 10.1073/pnas.2025764118.
- BENNATO, Edoardo, *Biografia*, il sito ufficiale di Edoardo Bennato, 2017, <https://www.bennato.net/biografia/> (ultimo accesso: 16.11.2021).
- BENNATO, Edoardo, *Premier Pinocchio, è un burattino come gli altri*, l'intervista a cura di Lodovica Bulian, «ilGiornale.it», 13 dicembre 2015, <https://www.ilgiornale.it/>

- news/politica/premier-pinocchio-burattino-altri-1203773.html (ultimo accesso: 16.11.2021).
- BILLMAN, Jeffrey C., *The NCGOP's Lt. Gov. Candidate Apparently Thinks the Coronavirus Is a "Globalist" Conspiracy to Destroy Donald Trump*, INDY Week, 27 marzo 2020, <https://indyweek.com/news/northcarolina/ncgop-lieutenant-governor-mark-robinson-coronavirus-globalist/> (ultimo accesso: 07.05.2023).
- CANNONE, Alessia, *I diamanti insanguinati sono ancora attuali*, Opinio Juris, 27 maggio 2021, <https://www.opiniojuris.it/i-diamanti-insanguinati-sono-ancora-attuali/> (ultimo accesso: 10.05.2023).
- DANIELE, Pino, *About*, Pino Daniele Official, <http://www.pinodaniele.com/about/> (l'ultima modificazione: 2019, ultimo accesso: 3 gennaio 2022).
- DAVIES, Nick, *The bloody battle of Genoa*, in: «The Guardian» [online], 17 luglio 2008, <https://www.theguardian.com/world/2008/jul/17/italy.g8> (ultimo accesso: 02.05.2023).
- DENT, Christopher M. (a cura di), *China, Japan and Regional Leadership in East Asia*, Cheltenham, Edward Elgar, 2010.
- DIAMOND, Jared, *The Rise And Fall Of The Third Chimpanzee: how our animal heritage affects the way we live*, London, Random House, 2013.
- ELLWOOD, Gregory, *Con i suoi messaggi del mondo reale, «Okja» e il regista Bong Joon-ho attingono a qualcosa di speciale*, Los Angeles Times, 9 novembre 2017, <https://www.latimes.com/entertainment/envelope/la-en-mn-bong-joon-ho-okja-20171109-story.html> (ultimo accesso: 9.08.2022).
- E SILVA, Neusa, *Why Africa bleeds diamond revenues*, a cura di Benita Van Eyssen, Deutsche Welle, 20 febbraio 2023, <https://www.dw.com/en/why-africa-bleeds-diamond-revenues/a-64743803> (ultimo accesso: 16.05.2023).
- FRIEDMAN, Jonathan, e Nadine Farid JOHNSON, *Banned in the USA: The Growing Movement to Censor Books in Schools*, Pen American, 19 settembre 2022, <https://pen.org/report/banned-usa-growing-movement-to-censor-books-in-schools/> (ultimo accesso: 16.05.2023).
- GABBATT, Adam, *Fears grow in North Carolina as ultra-extreme Republican eyes governor's mansion*, in: «The Guardian» [online], 5 maggio 2023, <https://www.theguardian.com/us-news/2023/may/05/mark-robinson-republican-north-carolina-governor-race> (ultimo accesso: 07.05.2023).

- GIANGRANDE, Giorgia, *I social media sono un rischio per l'umanità? Il report*, *Giornalettismo*, 28 giugno 2021, <https://www.giornalettismo.com/social-rischio-per-lumanita/> (ultimo accesso: 01.01.2022).
- HILLE, Kathrin, *'Wolf warrior' diplomats reveal China's ambitions*, *Financial Times*, 12 maggio 2020, <https://www.ft.com/content/7d500105-4349-4721-b4f5-179de6a58f08> (ultimo accesso: 09.07.2023).
- HON, Tze-ki, *The Chinese Path to Modernisation*, in: «International Journal for History, Culture and Modernity» 2 (3), pp. 211-228, 28 marzo 2014.
- HUNTER, Fergus, e Daria IMPIOMBATO, Yvonne LAU, Adam TRIGGS, Albert ZHANG e Urmika DEB, *Countering China's coercive diplomacy: prioritising economic security, sovereignty and the rules-based order*, Australian Strategic Policy Institute. The Strategist, febbraio 2023, <https://www.aspi.org.au/report/countering-chinas-coercive-diplomacy/> ISSN 2209-9689 (ultimo accesso: 09.07.2023).
- Importing Slavery*, rapporto di Food Empowerment Project, <https://foodispower.org/human-labor-slavery/importing-slavery/> (ultimo accesso: 07.07.2023).
- In focus: Women in Afghanistan one year after the Taliban takeover*, UN Women, 15 agosto 2022, <https://www.unwomen.org/en/news-stories/in-focus/2022/08/in-focus-women-in-afghanistan-one-year-after-the-taliban-takeover> (ultimo accesso: 28.06.2023)
- JOSHI, S. T., e David E. Schultz, *Call of Cthulhu, The*, in: *An H. P. Lovecraft Encyclopedia*, Westport (Connecticut), London, Green Wood Publishing Group, 2001, pp. 27-30.
- KING, Martin Luther, *Lettera dal carcere di Birmingham* [1963], in: *Memoria di un volto: Martin Luther King*, a cura di Fulvio Cesare Manara, Dipartimento per l'educazione alla nonviolenza delle ACLI di Bergamo, Bergamo 2002. Disponibile online: <https://web.archive.org/web/20220502120919/http://www.aadp.it/dmdocuments/doc23.pdf> (archiviato dall'url originale il 2 maggio 2022, ultimo accesso: 13.07.2023).
- KOEHLER, David, *Right-Wing Extremism and Terrorism in Europe Current Developments and Issues for the Future*, in: «PRISM», Vol. 6, No 2, 2016, pp. 85-104.

- KUO, Lily, e Niko KOMMENDA, *What is China's Belt and Road Initiative?*, The Guardian, <https://www.theguardian.com/cities/ng-interactive/2018/jul/30/what-china-belt-road-initiative-silk-road-explainer> (ultimo accesso: 09.07.2023).
- Le aziende non devono trarre profitto dai diamanti insanguinati*, Amnesty International. Sezione Svizzera, 2015, <https://www.amnesty.ch/it/news/2015/le-aziende-non-devono-trarre-profitto-dai-diamanti-insanguinati> (ultimo accesso: 10.05.2021).
- LEGAMBIENTE (a cura di), *Ecomafia 2010. Le storie e i numeri della criminalità ambientale*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010.
- LE GUIN, Ursula K., *The Year of the Flood by Margaret Atwood*, in: «The Guardian», 29 agosto 2009, <https://www.theguardian.com/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood> (ultimo accesso: 26.07.2022).
- LOVELL, Julia, *Introduction*, in: *The Real Story of Ah-Q and Other Tales of China*, London, Penguin Books, 2009, loc. 18-41 [e-book].
- MILANI, Eugenio, *Addio a Luis Sepulveda, Premio Manzoni alla Carriera 2015*, Premio Manzoni, 16 aprile 2020, <http://www.premiomanzonilecco.it/index.php/2020/04/16/addio-a-luis-sepulveda-premio-manzoni-alla-carriera-2015/> (ultimo accesso: 06.07.2023).
- NAKAZAWA, Katsuji, *China's 'wolf warrior' diplomats roar at Hong Kong and the world*, 28 maggio 2020, <https://asia.nikkei.com/Editor-s-Picks/China-up-close/China-s-wolf-warrior-diplomats-roar-at-Hong-Kong-and-the-world> (ultimo accesso: 09.07.2023).
- Netflix Greenlights 'Squid Game: The Challenge' Reality Competition Series*, Netflix: Newsroom, 14 giugno 2022, <https://about.netflix.com/en/news/netflix-greenlights-squid-game-the-challenge-reality-competition-series> (ultimo accesso: 15 giugno 2022).
- NICHOLLS, Peter, *The Encyclopedia of Science Fiction*, St Albans, Herts (UK), Granada Publishing, 1979.
- ONNIS, Barbara, *La Cina, la Nuova Via della Seta e la 'diplomazia del debito'*, Treccani: Atlante, 23 gennaio 2020, [https://www.treccani.it/magazine/atlante/geopolitica/La\\_Cina\\_la\\_nuova\\_Via\\_della\\_Seta\\_e\\_la\\_diplomazia\\_del\\_debito.html](https://www.treccani.it/magazine/atlante/geopolitica/La_Cina_la_nuova_Via_della_Seta_e_la_diplomazia_del_debito.html) (ultimo accesso: 13.06.2022).
- PENGELLY, Martin, *Book bans in US public schools increase by 28% in six months, Pen report finds*, in: «The Guardian» [online], 20 aprile 2023,

- <https://www.theguardian.com/books/2023/apr/20/book-bans-us-public-schools-increase-pen-america> (ultimo accesso: 07.05.2023).
- Premio Letterario Alessandro Manzoni alla Carriera 2015 a Luis Sepúlveda*, Premio Manzoni, 16 aprile 2020, <http://www.premiomanzonilecco.it/index.php/2020/04/16/addio-a-luis-sepulveda-premio-manzoni-alla-carriera-2015/> (ultimo accesso: 01.12.2021).
- ROBINSON, Lawrence, e Melinda SMITH, *Social Media and Mental Health*, Help Guide, ottobre 2021, <https://www.helpguide.org/articles/mental-health/social-media-and-mental-health.htm> (ultimo accesso: 29.12.2021).; Henry FERSKO, *Is social media bad for teens' mental health?*, UNICEF | for every child, <https://www.unicef.org/stories/social-media-bad-teens-mental-health> (ultimo accesso: 29.12.2021).
- ROBINSON, Nathan J, *Critics of Don't Look Up are missing the entire point*, in: «Current Affairs», New Orleans, Louisiana, USA, 26 dicembre 2021, disponibile online: <https://www.currentaffairs.org/2021/12/critics-of-dont-look-up-are-missing-the-entire-point> (ultimo accesso: 01.04.2023).
- ROMOLI, David, *Quando l'Italia divenne per due giorni stato di polizia. G8 di Genova, cosa successe e di chi sono le responsabilità del massacro di 20 anni fa*, Il Riformista, 20 luglio 2021, <https://www.ilriformista.it/g8-di-genova-cosa-successe-e-di-chi-sono-le-responsabilita-del-massacro-di-20-anni-fa-236239/> (ultimo accesso: 03.05.2023).
- SAVIANO, Roberto, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano, 2006.
- SHIELDS, David, *Fame di realtà. Un manifesto*, Fazi, Roma, 2010, p. 223.
- SMITH, Stephen N., *China's "Major Country Diplomacy": Legitimation and Foreign Policy Change*, in: «Foreign Policy Analysis», Volume 17, Issue 2, aprile 2021, disponibile online: <https://academic.oup.com/fpa/article-abstract/17/2/orab002/6139347> (ultimo accesso: 07.07.2023).
- SOLMI, Sergio, e Carlo Fruttero, *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, Torino, Einaudi, 1959.
- SPENCE, Jonathan, *The Search for Modern China*, New York, Norton, 1990.
- STEINER, George, *The end of bookishness?*, in: «Times Literary Supplement», 8-14 luglio 1988.
- SUN TZU, *L'arte della guerra*, a cura del Gruppo di traduzione Denma Traduzione dall'inglese di Monica Rossi, Milano, Mondadori, 2003 [e-book].

- SVEVO, Italo, *La coscienza di Zeno*, 4a edizione elettronica di Liber Liber, 3 giugno 2013, (tratta da Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, a cura di Bruno Maier, Pordenone, Studio Tesi, 1985).
- SYED, Abdul Rasool, *Wolf warriors: A brand new force of Chinese diplomats*, moderndiplomacy.eu, 14 luglio 2020, <https://moderndiplomacy.eu/2020/07/14/wolf-warriors-a-brand-new-force-of-chinese-diplomats/> (ultimo accesso: 09.07.2023).
- The Guardian view on US book bans: time to fight back*, in: «The Guardian» [online], 13 aprile 2023, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/apr/13/the-guardian-view-on-us-book-bans-time-to-fight-back> (ultimo accesso: 07.05.2023).
- TOLKIEN, J.R.R., *On Fairy-stories* [1947], in: *Essays Presented to Charles Williams*, a cura di C. S. Lewis, Freeport, N.Y., Books for Libraries Press, 1972, pp. 38-89.

### Fonti per la consultazione lessicale

- BATTAGLIA, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1966-2002, edizione digitale: <https://www.gdli.it/> (ultimo accesso: 06.07.2023).
- «Fantastico», in: *Vocabolario della Crusca* (la prima edizione del 1612), Lessicografia della Crusca in Rete, 2000-2004, <https://bit.ly/3PVHrdF> (ultimo accesso: 26.07.2022).
- LIDDELL, Henry George, e Robert Scott, «φαντάζω», in: *A Greek-English Lexicon*, revisionato e ampliato da Sir Henry Stuart Jones, con l'assistenza di Roderick McKenzie, Oxford: Clarendon Press, 1940, edizione digitale: <https://bit.ly/3b5xFXC> (ultimo accesso: 06.07.2023).
- NICOLÒ, Tommaseo, e Bernardo Bellini, «Fantastico», in: *Dizionario della Lingua Italiana Nuovamente Compilato*, Torino: Dalla Società L'Unione Tipografico-Editrice, 1861. Vol. II, p. 649.
- phainō*, in: *Blue Letter Bible*, Sowing Circle, n.d. <https://www.blueletterbible.org/lang/lexicon/lexicon.cfm?Strong=G5316> (ultimo accesso: 06.07.2023).
- phantazō*, in: *Blue Letter Bible*, Sowing Circle, n.d., <https://www.blueletterbible.org/lang/lexicon/lexicon.cfm?Strong=G5324&t=KJV> (ultimo accesso: 06.07.2023).
- phēmi*, voce in: *Blue Letter Bible*, Sowing Circle, n.d., <https://www.blueletterbible.org/lang/lexicon/lexicon.cfm?strong=G5346&t=KJV> (ultimo accesso: 06.07.2023).
- phōs*, in: *Blue Letter Bible*, Sowing Circle, n.d. <https://www.blueletterbible.org/lang/lexicon/lexicon.cfm?strong=G5457&t=KJV> (ultimo accesso: 06.07.2023).



*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini. Il primo dizionario storico dell'italiano antico che nasce direttamente in rete*, fondato da Pietro G. Beltrami, continuato da Lino Leonardi, la prima pubblicazione: 15 ottobre 1997, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> (ultimo aggiornamento: 14.04.2023, ultimo accesso: 06.07.2023).