

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

Giulia Simeoni
(Università Ca' Foscari, Venezia)

Abstract

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

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

Abstract

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

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



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

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

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

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

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

1. Imparare a capire l'Antropocene

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

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

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

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

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

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

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

e obbligo di distanziamento – imposte dallo stato d'emergenza resosi necessario a causa della propagazione del virus hanno determinato una modificazione della percezione spazio-temporale e del rapporto che si intrattiene con l'Altro. In particolare, la pandemia da un lato ha inciso sul ripensamento dei rapporti che gli umani intrecciano tra loro e tra esseri di specie diverse (non più solo soggetti, ma agenti);⁴ dall'altro lato ha offerto una *violenza* a doppia velocità, rapida in relazione al contagio e alla diffusione del virus nell'organismo, *lenta* e frizionale⁵ se pensata nell'ottica dell'insieme delle cause scatenanti e delle soluzioni messe in atto per l'arresto della propagazione della malattia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

simbolo dell'umanità nella sua interezza – ritorna la domanda «Che cosa sta succedendo?», ossia ci si interroga ancora una volta nei termini di un'ermeneutica dell'esistenza. Soltanto alla presenza dell'alterità è possibile sovravenga una risposta al quesito; soltanto di fronte al massimo grado di espressione del diverso – il non-umano – si esplicita il giudizio (negativo) rispetto alle azioni condotte dall'umanità. «Siete su un crinale estremo, siete al culmine. Siete alla fine di un mondo e non ne è ancora cominciato un altro» (*ivi*, 187) sono le parole pronunciate dagli alberi. Il coro, dopo aver allestito un confronto con altri momenti critici del passato,¹⁰ specifica che se allora si trattava di un «passaggio di epoche e di ere», ora gli esseri umani si trovano «di fronte a un *passaggio di specie*» (*ivi*, 188, corsivo mio). Proprio perché le singole piante hanno esperienza di scale temporali diverse da quelle degli umani, possono avere una visione completa del senso della storia e affermare che per la prima volta l'umanità si trova a dover riflettere su se stessa come se si trovasse «di fronte a uno specchio» (*ibidem*). Poiché la sussistenza del mondo vegetale è garantita da una totale comunione e completa adesione con l'ambiente circostante (cfr. Marder 2013, Coccia 2018), è proprio la voce degli alberi che può guidare le altre specie alla comprensione delle interconnessioni che regolano la vita sul pianeta. Lo scarto tra la percezione spazio-temporale delle piante e degli altri viventi¹¹ e l'adozione del punto di vista vegetale attribuiscono nuovo significato all'esistenza e chiarificano quale sia il ruolo degli umani sulla Terra, esseri tra gli altri esseri:

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

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

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

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

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

Siccità (2022) si presenta come un esempio diametralmente opposto e quindi complementare all'opera di Moresco. La narrazione proposta dal soggetto realizzato fra gli altri da Paolo Virzì e Paolo Giordano¹³ risponde

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

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

a canoni diversi non solo perché si usa il mezzo audiovisivo, ma anche perché si esplicita fin dal titolo la volontà di esaminare il problema ecologico, attraverso la rappresentazione di una Roma sconvolta dalla carenza idrica. Nella capitale non piove da tre anni e la mancanza d'acqua stravolge regole e abitudini delle vite del variegato coro di personaggi – giovani e vecchi, emarginati e di successo – che si muove sulla scena. Tuttavia, l'elevato numero di personaggi e la quantità di sottotrame a essi connesso rischiano di far dimenticare allo spettatore che al centro della storia c'è la questione climatica, così come annunciato dal titolo. Infatti, sebbene soprattutto all'inizio del film ci si soffermi sul problema ecologico, successivamente si concede maggiore spazio all'analisi di un'altra crisi, quella esistenziale, che contrassegna le vite dei protagonisti, persone che di per sé conducono delle vite già stravolte. Tuttavia, proprio perché l'immaginario audiovisivo più *mainstream* è tradizionalmente intriso di immagini catastrofiche¹⁴ spesso sfruttate anche per narrare il problema del riscaldamento globale, appare interessante che la regia virziniana scelga di ovviare alle strategie generaliste e, pur relegando la questione ecologica sullo sfondo,

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

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

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

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

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

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

Nella narrazione proposta da Virzì, la portata traumatica dell'evento¹⁶ assume un ruolo centrale e si esplica sia attraverso l'impossibilità di affrontare il dolore, sia attraverso l'ipertrofia comunicativa rispetto all'evento stesso. Nel primo caso, l'esempio del personaggio di Sara è emblematico: la dottoressa, sfiancata dalla terribile situazione in ospedale e disillusa rispetto al contesto familiare e privato, non può far altro che sfrecciare in

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

Giulia Simeoni

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

Filmografia

Siccità (Paolo Virzì, 2022).

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

Giovanni Za
(Università L'Orientale, Napoli)

Abstract

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

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

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

Abstract

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

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

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

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

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

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

(Høeg 2023, sez. 37)

1. Introduzione

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

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

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

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

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

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

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

Da queste premesse procederà questa analisi.

1.1. Obiettivi, materiali, metodologia di ricerca

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1. La questione della tecnica nell'emersione del Capitalocene

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Umano, troppo umano, trans-umano

3.1. *Anthropos nel mondo magico*

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

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

¹⁴ «Dovresti davvero imparare il finlandese».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Det var då vi körde igång

- *Tjus lätmi isamatö räckönräll mjosik!*

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

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

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

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

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

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

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

3.2. Strategie di resistenza al Capitalocene

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Conclusioni

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

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

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

Una nuova coscienza risvegliata allora deve sorgere:

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

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

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

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

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

– Mamma? ropade hon med svag röst.

Ingen svarade (Niemi 2012, 276).³⁵

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

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

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

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

Mikael Niemi abbozza una risposta negativa.

Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

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

Giovanni Za

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

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

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

Costanza Mondo
(Università degli Studi di Torino)

Abstract

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

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

Abstract

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

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

§

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

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

1. Introduction

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

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

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

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

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

2. The Balance and Resilience of Trees

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Ghosh 2020, 137)

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

(McEwan 2022, 475)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Conclusion

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nicoletta Brazzelli
(Università degli Studi di Milano)

Abstract

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

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

Abstract

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

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



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

1. «The world is what it is»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ «Saturo dei traumi della conquista».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. «To trample on the past»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. «In the darkness of river and forest»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵ «Sempre qualcosa di nuovo».

³⁶ «Dall’Africa sempre qualcosa di nuovo».

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

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

4. «The new thing in Africa»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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