

PIETRO TABARRONI

Voci dalla frontiera: ecologia letteraria e narrativa della fuga

Abstract: Con la pubblicazione del *Walden*, Thoreau si consacra come uno dei padri del pensiero ecologico contemporaneo. Al contempo, inventa una nuova modalità di narrare lo spazio, poi divenuta un topos del *Nature Writing* occidentale. Partendo da questo caso originario di individuo in fuga dalla civiltà industriale, l'articolo ripercorre brevemente gli sviluppi e l'elaborazione teorica del cronotopo inaugurato nella sua opera, a metà tra il saggio e l'autofiction, all'interno del bacino culturale angloamericano e del secondo Novecento italiano, facendo riferimento, in particolar modo, al lavoro di Gabriel Zoran.

Parole chiave: Ecocritica, Narratologia, Fuga

L'argomentazione filosofica condotta nel *Walden* si fonda su una precisa strategia di racconto, a tratti narrativa. Già Stanley Cavell segnalava l'importanza dell'opera nel contesto della «creazione di una letteratura nazionale» statunitense, sottolineando la propensione alla scrittura di Thoreau come uno dei tratti peculiari del suo percorso teorico¹. Del resto, come ricorda David Herman, riprendendo il lavoro di Richard Gerrig, considerando le strategie cognitive coinvolte, «worldmaking processes are the same across fictional and nonfictional texts»². Nel caso del *Walden*, ciò risulta ancora più evidente analizzando le tipologie di spazio presenti nel testo non solo come elementi strutturali di una metafora filosofica, ma come ambientazioni di una fuga avventurosa («escape from the city»³) vissuta dall'io autobiografico-narrante in una

¹ S. CAVELL, *The Senses of Walden*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, I ed. ampliata 1981, I ed. 1972, p. 13 (la traduzione è mia).

² D. HERMAN, *Basic Elements of Narrative*, Chichester (West Sussex), Wiley-Blackwell, 2009, p. 120.

³ T. J. LYON, *This Incomparable Land*, Minneapolis, Milkweed Editions, 2001, p. 23.

dimensione ibrida, a metà tra *factual* e *fictional space*⁴. Prendiamo questi paragrafi del capitolo *Economia*:

I have travelled a good deal in Concord; and everywhere, in shops, and offices, and fields, the inhabitants have appeared to me to be doing penance in a thousand remarkable ways. What i have heard of Bramins sitting exposed to four fires and looking in the face of the sun; [...] The twelve labors of Hercules were trifling in comparison with those wich my neighbors have undertaken; [...] its Augean stables never cleansed, and one hundred acres of land, tillage, mowing, pasture, and wood-lot⁵!

Applicando a questo materiale le categorie della narratologia, diremmo che l'autore agisce, perlomeno, su due livelli: prima ci presenta il «topological focus» del suo percorso (Concord e i suoi dintorni) costruendo il «setting⁶» del racconto; in seguito, con fine metaforico, immette nel testo altri luoghi, l'Oriente dei Bramini e la Grecia del mito, spazi «ontologicamente» differenziati e distanti dal *setting* principale, compresi nella medesima «topographical structure»⁷.

L'uso di queste tecniche narrative si fa sempre più evidente procedendo nel testo. Pur ancorandosi a un ambiente sostanzialmente limitato, l'autore continua ad allargare il «narrative universe»⁸ del proprio racconto (l'insieme dei luoghi in cui si svolge l'azione e dei luoghi citati o evocati) inserendovi riferimenti a spazi esclusi dal perimetro dell'azione narrata:

It is said that loons have been caught in the New York lakes eighty feet beneath the surface, with hooks set for trout,—though Walden is deeper than that. How surprised must the fishes be to see this ungainly visitor from another sphere speeding his way amid their schools⁹!

⁴ J. SCHAEFFER, *Fictional vs. Factual Narration*, «The Living Handbook of Narratology», 2012, disponibile al link: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/56.html> (data di ultima consultazione: 22/10/2024).

⁵ H. D. THOREAU, *Walden*, in *The Portable Thoreau*, a cura di J. S. Cramer, London, Penguin Books, 2012, p. 200.

⁶ Si veda, riguardo il «setting», R. RONEN, *Space in Fiction*, «Poetics Today», 1986, vol. 7, No. 3, *Poetics of Fiction* (1986), p. 423.

⁷ G. ZORAN, *Towards a Theory of Space in Narrative*, in «Poetics Today», 1984, vol. 5, no. 2, *The Construction of Reality in Fiction* (1984), pp. 316-317.

⁸ M. RYAN, *Space*, «The Living Handbook of Narratology», 2012, disponibile al link: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/55.html> (data di ultima consultazione: 22/10/2024).

⁹ THOREAU, *Walden*, cit., p. 390.

Il filosofo, che Cavell chiama «writer», cerca una «dimostrazione pubblica di verità»¹⁰ con il proprio esperimento sociale ed ecologico di isolamento. Rimarca la distanza tra sé stesso e l'umanità rimasta nei confini della città, la cui vita si organizza in base alle necessità produttive. Nel brano appena osservato, ciò avviene anche grazie all'accostamento dei due riferimenti geografici dei laghi di New York e del Walden. È la distanza ontologica messa in evidenza tra i due spazi letterari, per come la intende Gabriel Zoran, che ci permette di cogliere il confronto tra l'etica urbana e quella dei boschi al quale Thoreau sta mirando. Il concetto si lega profondamente al mezzo linguistico e letterario che lo esprime. In tal senso, «Walden è più profondo»: non si tratta solo di un lago, il *setting* dei boschi e dello specchio d'acqua diviene il luogo letterario radicalmente sconnesso dalla civilizzazione industriale, nel quale l'individuo può fare esperienza dell'alterità, portando sgomento tra i pesci abissali, tra specie sconosciute, collocate in un'«altra sfera». Soprattutto, il Walden è il luogo in cui collezionare le prove empiriche del trascendentalismo emersoniano con la scrittura quotidiana. L'impianto discorsivo collaudato da Thoreau, con il suo continuo slargamento dei confini topografici dell'azione narrativa, diverrà connotativo di una certa forma di ecologismo letterario contemporaneo, incentrata sul racconto della fuga solitaria di un referente che diviene educatore in forza della distanza messa tra sé e la civiltà industriale. Prendiamo *The Air-Conditioned Nightmare*, inquieto resoconto dei vagabondaggi di Miller in una terra profondamente segnata dallo sviluppo del tessuto industriale. Anche in questo caso, l'opera riassume i punti di una fuga che diviene critica della civiltà, contestazione e rivendicazione, al contempo, di un'intercapedine di libertà individuale entro la quale sia possibile proiettarsi verso un orizzonte e dalla quale poter lanciare uno sguardo distaccato sul mondo. Come già avveniva nel *Walden*, il resoconto integra nella propria tecnica discorsiva una componente narrativa:

Well, the car had cooled off and so had I a bit. I had grown a little wistful, in fact. On to San Bernardino! For twenty miles out of Barstow you ride over a washboard amidst sand dunes reminiscent of Bergen Beach or Canarsie. After a while you notice farms and trees, heavy green trees waving in the breeze. Suddenly the world has grown human again—because of the trees. Slowly,

¹⁰ CAVELL, *The Senses of Walden*, cit., p. 11.

gradually, you begin climbing. And the trees and the farms and the houses climb with you. Every thousand feet there is a big sign indicating the altitude. The landscape becomes thermometric¹¹.

Inizialmente, la voce ci appare credibile, il «focus topografico» è ricco di indicazioni corrispondenti alla realtà storica dei luoghi realmente attraversati in automobile dall'autore. Si entra, poi, nella parte di testo trascendentale, nella quale Miller si colloca più volte in dialogo con un'entità divina, si noti, proprio attraverso il movimento che sta compiendo all'interno dello spazio. Queste proiezioni corrispondono a brevi narrazioni, a deviazioni dalla traiettoria di fuga percorsa dall'autore-testimone. Nel periodo «And if there are oranges ripening maybe God would be kind enough to put a few within reach so that I could pluck them at eighty miles an hour and give them to the poor» (qui riportato in nota) si delinea, di fatto, un'ipotesi di racconto, una bozza di intreccio, lo spunto di una delle gesta quotidiane di Thoreau. Nel passaggio immediatamente successivo («Barstow is in Nevada and Ludlow is a fiction or a mirage. As for Needles, it's on the ocean bed in another time, probably Tertiary or Mesozoic») la rappresentazione dello spazio diviene gradualmente allucinatoria. Il moto dell'io autobiografico, in questo mondo non più corrispondente alla topografia reale, genera un cortocircuito nell'attendibilità del referente, che diviene il protagonista di un racconto. Tra il soggetto in fuga e i vari luoghi attraversati si instaura quella «relazione diacronica» che Zoran colloca a fondamento del suo concetto di cronotopo, da lui inteso come «integrazione delle categorie di spazio e tempo in quelle di movimento e cambiamento»¹². Il paesaggio di cui l'autore era testimone si ribalta in un *fictional space*: «La cosa importante, è che la California», l'apogeo del Paradiso, per Miller, «inizia a Cajon Pass». Non è, dunque, la California reale, ma nemmeno un paesaggio completamente lirico o evanescente. Si tratta di un luogo percorribile, i cui confini sono ben visibili al protagonista stesso. È, in tal senso, uno spazio della narrazione, malleabile con la scrittura. Muovendosi nella California mitizzata, strappata con l'immaginazione alla mappa reale, l'io autobiografico-narrante

¹¹ «[...] I want to go back through that pass – Cajon Pass – on foot, holding my hat reverently in my hand and saluting the Creator. [...] And if there are oranges ripening maybe God would be kind enough to put a few within reach so that I could pluck them at eighty miles an hour and give them to the poor. Of course the oranges are at Riverside, but with a light sleigh and a thin dry blanket of snow what are a few geographical dislocations! The important thing to remember is that California begins at Cajon Pass a mile up in the air»; H. MILLER, *The Air-Conditioned Nightmare, Vol. I*, New York, New Directions Paperbook, 1970, pp. 244-245.

¹² ZORAN, *Towards a Theory of Space...*, cit., pp. 318-319.

la riconcepisce come un «field of powers», del quale la sua linea di fuga è l'«asse»¹³ principale.

Potremmo, a questo punto, azzardare l'ipotesi di un cronotopo narrativo della fuga ecologica, ossia, di quel moto che conduce il soggetto del racconto/testimonianza fuori dal perimetro della civiltà, facendo riferimento alla definizione data da Zoran (che si discosta sostanzialmente da Bachtin, sull'argomento). All'interno delle varie categorie che compongono il *Nature Writing* si dovrebbe, di conseguenza, cercare la prova dell'esistenza di questo cronotopo. In *The Overstory*, Richard Powers ci fornisce un materiale prezioso, in tale prospettiva. L'America del suo romanzo non è più quella vergine, ancora da esplorare, di Thoreau, piuttosto, è uno degli spazi antropizzati attraversati da Miller nella sua folle corsa. Ciascuno dei nove protagonisti è intento in una personale forma di resistenza alla civiltà industriale, in un processo di critica dell'antropocentrismo imperante, lanciato a folle velocità lungo linee di fuga che partono dal cuore di uno spazio organizzato dal neocapitalismo e approdano al perimetro della società stessa, della quale contestano la norma vigente. Le declinazioni teoriche e pratiche del loro moto di proiezione vanno dall'ecoterrorismo, alla militanza intellettuale, fino alla creazione di videogiochi incentrati su principi ambientalisti. I singoli spazi e le singole proiezioni di questi personaggi, tuttavia, rimangono neutri, finché non li si illumina con il cronotopo della fuga. Solo immaginando un progredire corale delle nove vicende verso una frontiera radicale (postumana, come vedremo), l'ambiente del romanzo si mostra nella sua duplicità.

Nell'opera di Powers, logica del profitto ed ecologismo funzionano come due codici di significazione incompatibili, come due sistemi di riferimento rivolti alla stessa realtà, entrati in collisione. Si generano, così, due spazi narrativi: da un lato quello dei protagonisti, dall'altro quello della civiltà neocapitalista. Ciò che colpisce è la capacità dell'autore di delineare, di conseguenza, due dinamizzazioni parallele e non sempre comunicanti all'interno del medesimo cosmo naturale. L'ambiente lancia dei segnali, rivela dei sommovimenti, invia «messaggi fisicamente percepibili» sotto forma di «metafora oggettivata», con le parole di Segre¹⁴; tuttavia, questa metafora non è interpretabile con il linguaggio comune, al contrario, deve irrompere in esso nella forma traumatica dell'ambientalismo militante, dell'ecoterrorismo, della fantasia aliena alla norma. Tutta l'operazione si gioca sul racconto della relazione che intercorre tra gli alberi e un gruppo di nove individui animati da una particolare

¹³ *Ibid.*

¹⁴ C. SEGRE, *Strutture formali e strutture mentali*, in ID., *Opera critica*, a cura di A. Conte e A. Mirabile, Milano, Mondadori, 2014, p. 1253.

coscienza ecologica, portatori di questa suddetta violenza traumatica. Se il cronotopo industrializzato ed economizzato muove il mondo al ritmo delle necessità di produzione, l'asse su cui si muovono i protagonisti, il moto narrativo irreversibile che li conduce da un punto *a* al punto *b*, corrisponde all'avanzata della devastazione ambientale di cui sono coscienti e alla quale solo loro sembrano reagire. Non solo, l'inescavo di tutte le loro vicende, a ben guardare, viene predisposto prima della loro nascita, in quelle *Roots* vegetali che stanno all'origine del romanzo.

Prendiamo la vicenda di Mimi Ma: entro uno spazio topograficamente delimitato, la sua storia si delinea tra la nascita, la perdita del padre, la formazione culturale, affettiva ed ecologica, infine, l'approdo alla militanza. La dinamica che la spinge, però, non ha le sue radici in nessuno degli eventi di cui è vittima e protagonista, al contrario, ha origine con la semina di un gelso¹⁵. Tutte le azioni di Mimi e della sua famiglia sono scandite dalla comparsa del *Mulberry tree*. Le sue vicende, così come quelle degli altri protagonisti attivi nello spazio aperto da Powers con la metafora arborea, si spiegano non come atti e vicende umane, ma come fasi della vita degli alberi. Il fondo, geniale, del romanzo, sta nel far coincidere il dinamismo del soggetto umano con un moto e con uno sviluppo non umani. La psiche dei personaggi, in tal senso, è un trucco, una maschera dietro la quale respira un esponente del mondo vegetale. Tra Mimi e il gelso piantato da suo padre Winston c'è una corrispondenza: le due forme di esistenza coincidono e si collocano in un mondo che solo topograficamente è lo stesso nel quale vige la legge economica della civiltà industriale. La spinta dell'ambientalismo colloca i protagonisti sul confine tra civiltà e ambiente non antropizzato, tra umanità e alterità. Da questa frontiera, che contiene l'asse principale nella *spatial structure* del romanzo, i protagonisti interagiscono con il mondo industrializzato, interrompendo il discorso promulgato dalla ragione economica con

¹⁵ «You live between three trees. One is behind you. [...] “Another tree stands in front of you – Fusang. A magical mulberry tree far to the east, where they keep the elixir of life.” He palms the loupe and looks up. [...]. Winston Ma and his new wife plant a substantial mulberry in their bare backyard. It's a single tree with two sexes, older than the separation of yin and yang, the Tree of Renewal, the tree at the universe's center, the hollow tree housing the sacred Tao [...] In the mulberry, Mimi thinks that if she could ascend another few feet above the Earth, she might look into her parents' window and see what Verdi is doing to them. But down on Earth, revolution erupts. “No limbing!” Amelia yells. “Get down!” “Shut your trap,” Mimi suggests. “Dad! Mimi's in the silk farm!” Mimi drops to the ground, a foot from crushing her little sister. She grabs the kid's mouth and gags her. “Shut up, and I'll show you something.” [...] On the plate are three jade rings. On each ring is a carved tree, and each tree branches in one of time's three disguises. The first is the Lote, the tree at the boundary of the past that none may pass back over. The second is that thin, straight pine of the present. The third is Fusang, the future, a magical mulberry far to the east, where the elixir of life is hidden. Amelia stares. “Who's supposed to get which one?” “There's a right way to do this,” Mimi says. “And a dozen wrong ones”»; R. POWERS, *The Overstory*, New York-London, Norton & Company, 2019, pp. 26-45.

una ragione sovversiva, che cerca, come quella di Thoreau, la pubblica attenzione per affermare una verità urgente.

Non sono solo i protagonisti a immettere nel mondo civilizzato le minacciose istanze dell'ambiente generato da Powers. Nel *field of powers* agisce anche un letale *fungus* che infetta le piante. Questa epidemia è la vera forza motrice del rapporto tra la foresta e la società neocapitalista contro la quale agisce un altro dei nove protagonisti, Nicholas Hoel:

Now the gods are dying, all of them. The full force of human ingenuity can't stop the disaster breaking over the continent. The blight runs along ridgelines, killing off peak after peak. A person perched on an overlook above the southern mountains can watch the trunks change to gray-white skeletons in a rippling wave. Loggers race through a dozen states to cut down whatever the fungus hasn't reached. The nascent Forest Service encourages them. *Use the wood, at least, before it's ruined.* And in that salvage mission, men kill any tree that might contain the secret of resistance¹⁶.

Con l'espandersi a macchia d'olio del *fungus*, il «continent» si ridimensiona. Il raggio d'azione dell'uomo si comprime con l'avanzata di un'alterità ambientale sulla quale non ha controllo. Esattamente come fanno i protagonisti con la loro militanza, il *fungus* irrompe nel sistema di significazione della natura e manda in cortocircuito il principio fondamentale del rapporto tra linguaggio e capitale, quello del feticismo. L'albero ammorbato, ammalato, non può più essere investito del valore di merce. Il meccanismo narrativo che sostiene questa immagine è racchiuso in quel «*Use the wood, at least, before it's ruined*», al quale fa da contraltare la chiusura del brano, in cui si nomina il «segreto di una resistenza» (dove «secret» indica il germe potenziale e vitale). La resistenza alla quale si fa riferimento è quella del morbo infettivo, che si diffonde tramite il processo di riproduzione di un ente vegetale, ed è proprio questa presenza potenziale che innesca la deforestazione, agendo direttamente sulla geografia fisica del romanzo. L'epidemia fa emergere l'Altro del paesaggio antropizzato, in maniera traumatica, esattamente come traumatici sono gli atti di ecoterrorismo e la militanza ambientalista dei nove protagonisti umani. Qui, tuttavia, trauma significa soprattutto emersione, o irruzione, di un linguaggio sovversivo. In tal senso, il «secret» potenzialmente conservatosi nel fusto delle piante corrisponde alla nozione di ambiente e alla coscienza ecologica di cui sono portatori i nove profetici protagonisti: che si manifesti sotto forma di infezione fungina, nell'atto vandalico o nell'esercizio

¹⁶ Ivi, p. 14.

della fantasia (almeno due dei protagonisti, Neeley Mehta e Nick ‘Watchman’ Hoel, fondano la loro pratica ambientalista su attività creative, intrecciando arte ed ecologismo) questo portato traumatico della natura è l’innescò principale del movimento lungo gli assi dello spazio narrativo allestito da Powers. Cosa accade, tuttavia, quando viene a mancare la rete di rapporti umani che consente al fuggiasco l’irruzione e il rientro nel centro civilizzato?

Il baroncino Piovasco di Rondò è uno degli ecologisti più emblematici della letteratura italiana contemporanea. Innanzitutto, è un ambientalista militante, si occupa delle chiome degli alberi tra le quali si è rifugiato per sfuggire alla legge paterna. Ciò che ci interessa, tuttavia, è il cronotopo della sua fuga, il moto che colma di significato i *frames* nei quali, via via, Cosimo viene collocato da Calvino. Esattamente come Thoreau e i protagonisti di *The Overstory*, il barone rampante fugge all’interno di un’intercapedine tra due mondi, sulla frontiera dell’alterità. Alterità umane, come quelle dei pirati e dei soldati che attaccano Ombrosa, ma anche animali e inanimate, come quelle rappresentate dagli uccelli, dai lupi e dal fuoco. Cosimo si comporta come un nume tutelare (una specie di Ermes ligure) del passaggio tra due mondi, espletando la funzione tanto verso l’esterno di Ombrosa e dei boschi che la circondano, quanto all’interno, tra la parte antropizzata e la parte boscosa della mappa. Appunto, verso gli assalitori esterni, di qualsiasi genere, Cosimo funge da guardiano dei confini: è lui a dare l’allarme e a combattere fino in mare aperto i pirati, lui a sorvegliare sulle incursioni dei lupi, lui a tutelare il bosco dalle fiamme. Le direttrici di queste azioni vanno dal cuore del *setting* verso l’estremo dei suoi confini, tracciando il perimetro della mappa topografica del romanzo. Ma esiste anche una rete di assi di movimento interna, altresì percorsa da Cosimo in maniera privilegiata, rispetto a tutti gli altri uomini, che egli conosce in forza della sua dislocazione, della sua fuga; i boschi intorno a Ombrosa stanno al Walden come Cosimo all’io autobiografico di Thoreau, dunque? Non esattamente. I due spazi sono raccolti sotto il medesimo cronotopo della fuga ecologica (il moto che rende i neutri luoghi dell’entroterra ligure e di quello nordamericano stazioni dell’irreversibile progredire di un racconto e di una testimonianza). In tal senso, anche l’ambientalismo di Cosimo, come quello di Thoreau, si ricolloca in una complessa riflessione ontologica ed ecologica, che si riflette, ancora una volta, sulla struttura spaziale del testo. Ogni volta che il protagonista del *Barone rampante* rigetta la legge paterna, culturale, militare, il *setting* dei dintorni boscosi di Ombrosa si amplia, offrendogli un orizzonte di fuoriuscita eternamente praticabile. Lo spazio di questa ribellione, tuttavia, ha le sue regole: da un lato Cosimo riesce a rispettare il dettame etico di non toccare mai più il suolo,

scongiurando perfino il destino segnato di ogni uomo, quello della deposizione nella tomba; dall'altro, il bosco diviene lo spazio della sua reclusione.

Sotto questo aspetto, il concetto che sostiene la rappresentazione spaziale della fuga ecologica si mostra nella sua duplicità, ancor più che in Thoreau, Miller e in Powers. I dintorni di Ombrosa non sono quelli di Concord, dai quali il fuggiasco torna portatore di una verità. Sono, al contrario, il luogo dove rimane relegata un'anomalia, un individuo straordinario e non imitabile, che non ritorna nella civiltà interrompendo il linguaggio, al contrario, si trincerava sulla frontiera (o cerca, al massimo, di portare in tale dimensione i suoi simili, come accade durante l'episodio della lezione con l'Abate o, più avanti, nel corso delle sue disavventure amorose). Uno strumento utile, per decifrare questo ambiente, potrebbe essere quello offertoci dagli studi sul *Worldmaking*. Riprendendo le cinque possibili procedure identificate dal filosofo Nelson Goodman alla base di ogni rappresentazione intellettuale del mondo (*Composition and Decomposition; Weighting; Ordering; Deletion and Supplementation; Deformation*), Herman propone cinque rispettive categorie funzionali alla base dello *Storyworld*. Secondo Goodman, che sull'argomento precede di una decina di anni alcune riflessioni di Segre dell'inizio degli anni '80¹⁷, il processo di creazione di un mondo virtuale si fonderebbe sempre sulla manipolazione di una serie di dati reali, già presenti e codificati in linguaggio. L'unica forma di invenzione, pertanto, sarebbe quella del *remaking*. Adattando questo principio al materiale finzionale, Herman elenca una serie di esempi tratti dalla letteratura, nei quali il mondo narrativo si sviluppa a partire da procedimenti di deformazione, ridimensionamento, ordinamento, ecc.¹⁸, non di invenzione.

Questa relazione di interdipendenza e analogia tra mondi intercorre anche tra le due dimensioni che costituiscono il *setting* delle azioni di Cosimo nel *Barone rampante*, ossia la dimora paterna/Ombrosa (il centro civilizzato) e il bosco (l'orizzonte della fuga). Più precisamente, il bosco è una «deformazione»¹⁹ del mondo terreno, attuata secondo un principio culturale, filosofico ed ecologico molto evidente. Il regno arboreo e sovrapposto del baroncino di Rondò non è una terra vergine, inesplorata, situata in una dimensione radicalmente opposta alla realtà del centro civilizzato. È un *remaking* del mondo terreno che Cosimo ottiene ampliando la sua cultura ed eleggendo l'intelletto a valore universale (si pensi al suo precoce rapporto con la lettura, che diviene studio assiduo della natura, con gli anni) ma che trae la sua morfologia dal rapporto col modello di partenza, dallo scambio con la civiltà dalla quale il

¹⁷ SEGRE, *Opera critica*, cit., p. 903.

¹⁸ HERMAN, *Basic Elements of Narrative*, cit., pp. 110-111.

¹⁹ *Ibid.*

protagonista è fuggito. La deformazione alla quale Cosimo sottopone Ombrosa (il centro civilizzato) con la creazione di una civiltà utopica sugli alberi ostacola inesorabilmente il suo ritorno nei panni dell'educatore thoreauiano. Non tradotto in pratica, non veicolato in un trauma che interrompa violentemente la narrazione del centro civilizzato, l'ecologismo di Cosimo rimane il canto di un solitario che vede l'umanità allontanarsi, ben protetto dall'alterità ambientale di cui è rimasto l'interprete, senza pubblico. Il bosco intorno a Ombrosa corrisponde alla frontiera tra umanità e alterità lungo la quale il fuggiasco può muoversi liberamente, è ancora un'intercapedine tra due spazi adiacenti; ma è l'irreversibilità del moto di innalzamento del solitario, che non può tornare al centro civilizzato con la propria coscienza ecologica, la vera chiave di accesso alla *chronotopic structure* del *Barone rampante*. Una volta persa la circolarità della critica, che caratterizzava le altre fughe fin qui analizzate, rimane il problema del referente isolato, del non militante, la cui immersione nel *sauvage* non corrisponde a una ribellione, a una sovversione, ma all'abbandono definitivo del centro civilizzato. Isolato e indirizzato in un asse di continuo allontanamento, orfano di quella rete di rapporti con altri umani, intessuti sul confine, che era presente in *The Overstory*, il soggetto avanza nel mondo che ha deformato sul modello di quello reale. È in quest'ottica che dobbiamo interpretare gli spazi narrativi in cui si strutturano le narrazioni distopiche contemporanee, di fatto, un sottogenere di *Nature Writing* nel quale assistiamo alla rimozione del destinatario ideale della verità/coscienza ecologica acquisita dal fuggiasco. Questa prospettiva è quella dei sopravvissuti, vale a dire di coloro che si sono sottratti al mondo restando esclusi dalla sua Storia.

La realtà postumana²⁰ in cui si muove Edgardo Limentani, protagonista del V libro del *Romanzo di Ferrara*, offre un materiale imprescindibile percorrendo il crinale tra ecologia e narratologia. Come per il *Barone*, il testo presenta un'armatura a tratti esplicitamente ambientalista, nella quale è possibile rintracciare qualcosa del pensiero e della militanza dell'autore (si pensi ai brani descrittivi del fenomeno dell'avanzata del mare, alla continua comparsa delle idrovore delle bonifiche, ecc.). L'aspetto rilevante, tuttavia, emerge analizzando il cronotopo della fuga di Edgardo e i processi di *worldmaking* attivi nel romanzo. Il Delta in cui si proietta il protagonista dell'*Airone*

²⁰ «Poco prima di Codigoro, all'altezza del camposanto, un muro nero e compatto di vapori, presentatogli di colpo davanti al cofano, lo obbligò a pigiare con violenza sul pedale del freno. Nebbia no, non gli pareva che fosse nebbia. [...] Nel mentre, però – alle tre e un quarto di pomeriggio appena! –, era come se fosse già notte. Quell'aria tersa che lo aveva circondato fino a un attimo fa apparteneva a un passato lontanissimo, così remoto da non crederci. [...]. Tagliato di traverso il buio, fluttuante lago di gas che sommergeva la piazza, si cacciò nella stradetta del *Bosco Eliceo*, e in pochi istanti fu davanti all'albergo»; G. BASSANI, *L'airone*, Milano, Mondadori, 1978.

non è una deformazione intellettuale di uno spazio di partenza, come avviene nell’*Ombrosa* di Calvino. Eppure, sempre di «sottomondo», di «mondo satellite²¹» rispetto al centro civilizzato (con tutta la magnificenza rinascimentale del caso specifico) si tratta. Il protagonista, più precisamente, lo immagina come una dimensione cristallizzata nel tempo, entro la quale trovare finalmente una collocazione. Edgardo si immerge, con la sua gita venatoria, in un passato che, in realtà, non è recuperabile, non è realmente attraversabile. In tal senso, il Delta dell’*Airone* è una frontiera simile alla landa sulla quale correva Miller. Non si tratta di un vero *sauvage*, piuttosto, è un luogo generato dal personaggio stesso, che investe di un significato simbolico gli elementi neutri dell’ecosistema già pesantemente antropizzato nel quale si sta collocando da agente esterno, uno spazio satellite del cosmo aperto e richiuso da Bassani con il *Romanzo di Ferrara*, che può essere compreso solo all’interno della struttura cronotopica della fuga (distopica, senza meta). Ma da cosa fugge chi rifiuta il presente? Soprattutto, in che tipologia di spazio narrativo si incammina, per fuggire dalla realtà quotidiana per la quale non prova che nausea e senso di irrealtà?

Il dinamismo dell’*Airone* (l’insieme delle forze e degli assi direzionali compresi nel *field of powers* del testo) rientra nella categoria estetica del «grottesco» elaborata da Longhi²². «Fondamento dell’arte visuale»²³, l’effetto grottesco s’innesta in uno spazio «fluidico», nel quale vengono ridiscussi e slargati i confini figurati dei corpi e di tutti gli enti, in generale. Da un lato, il moto fondamentale della rappresentazione grottesca agisce sulla figura umana, sformandone, rarefacendone e gonfiandone i contorni; dall’altro, questa ebollizione «*orbis*» le facciate decorative degli edifici, rende desolati e inabitabili i paesaggi. Attratti nel moto grottesco, i corpi e gli enti si ricollocano tutti in una zona di confine tra la forma e il nulla, tra armonia e entropia. Così, per Longhi, le figure del Greco non sono più costituite di carne e ossa, perdono la connotazione

²¹ «In short, the existence of base worlds surrounded by satellites affords structure for all narrative sense-making [...]. Narratives typically feature a range of private worlds or subworlds inhabited or at least imagined by characters; these satellite worlds include knowledge-worlds, obligation-worlds, wish-worlds, pretend worlds, and so on»; HERMAN, *Basic Elements of Narrative*, cit., p. 122.

²² In questa sede, mi limito a mostrare alcune delle occorrenze del termine all’interno del saggio di Longhi su Boccioni: «Grottesca è, dunque, la luce congelata, perché sarebbe grave e terribile che dopo aver appreso a circolare alla meglio nello spazio per le nostre faccende cozzassimo duramente contro un raggio di luce, che non ci aveva mai dato noie di sorta. Grottesco che un uomo ceda tanto all’afa di un ambiente fluido da lasciarsi sfogliare le carni e moltiplicare le membra. Ma grotteschi anche [...] gli uomini di melma fluente di Greco – non potreste stringer loro la mano senza impiastarvi – [...] grotteschi i neonati pesomassimo di Michelangelo, i suoi paesaggi inabitabili e deserti, quelli dei gotici dove non ci si potrebbe addentrare, [...]»; R. LONGHI, *Scultura futurista Boccioni*, in ID., *Boccioni e il Futurismo*, Milano, Abscondita, 2016, p. 43.

²³ Ivi, p. 42.

fondamentale del corpo umano senza, per questo, scomparire, si fluidificano eternamente su una frontiera oltre la quale perderebbero la loro riconoscibilità. Lo stesso vale per i «neonati pesomassimo» di Michelangelo, raffinato ossimoro col quale Longhi fotografa una situazione limite: inscrivendo nel corpo dei suoi infanti una pesantezza e una forma non infantili, l'autore gioca con il significante di infante/bambino, costringendoci ad allargare la nostra definizione fino a comprendervi i suoi neonati abnormi. E, ancora, è proprio in quanto «orbate» che le case offrono allo spettatore il proprio «senso architettonico» all'interno del paesaggio; così sui paesaggi di Michelangelo: «Tristemente grottesche le case orbate da un terremoto della loro inorganica facciata decorativa, che per noi acquistano invece per la prima volta un senso architettonico»²⁴.

Dunque, il grottesco è quel dinamismo che, inscrivendosi negli enti, li conduce al limite della loro riconoscibilità, privandoli dell'«inorganica facciata decorativa». Nell'*Airone*, Bassani raccoglie e sperimenta questa lezione. È il grottesco (inteso come ebollizione della figura) la forza che innesca il moto del personaggio lungo gli assi della struttura spaziale del romanzo:

Si trattava di un antico palazzotto signorile, dall'aria veneta: di un genere che, appena di là dal Po, nel basso Polesine, diventava subito piuttosto comune. Con quella bella facciata a due piani, così armoniosa e simpatica, che dava sul canale, [...]. Ma quando si fu reso ben conto dello stato di abbandono in cui versava, il portone a pianterreno rimpiazzato da assi inchiodate alla meglio, le finestre senza vetri e senza persiane, il tetto mezzo sfondato (dal basso, attraverso una finestra del secondo piano, si vedeva direttamente il cielo), subito ne venne respinto²⁵.

Ecco una delle «case orbate» che acquistano rilevanza quando le si ricolloca nell'ambiente fluido, solo una volta che si è ricostruito il moto che dalla loro forma armonica le ha trasportate al limite della forma stessa. In tal senso, Edgardo si immette, attraversa e ritorna da un confine immaginario, oltre il quale non si apre un mondo realmente separato dal centro civilizzato, bensì una sua versione grottesca, uno spazio interamente costruito sul ricordo nel quale gli unici movimenti irreversibili che danno struttura cronotopica alla neutralità dello spazio sono quelli che sfrangono e riannodano nella situazione limite i contorni delle cose: l'avanzata del mare, che discute il confine tra Delta e costa, tra entroterra e litorale, ma anche la putrescenza e la decadenza del palazzotto/cadavere e, infine, del corpo del protagonista stesso. Al

²⁴ Ivi, p. 43.

²⁵ BASSANI, *L'airone*, cit., p. 155.

termine di questa ebollizione generale, la figura si sfalda, ed emerge la vera forma di esistenza:

Solo loro, i morti, contavano per qualche cosa, esistevano veramente. Ci mettevano un paio di anni a ridursi al puro scheletro: lo aveva letto da qualche parte. Dopodiché non cambiavano più, mai più. Puliti, duri, bellissimi, erano ormai diventati come le pietre preziose e i metalli nobili. Immutabili, e quindi eterni²⁶.

Si noti quel «Ci mettevano un paio d'anni a ridursi al puro scheletro», indicazione temporale e spaziale, che prefigura l'immobilità dell'ente per tutta la durata del processo di decomposizione. Siamo ben oltre il mondo deformato di Cosimo, dal quale il barone di Rondò prendeva congedo dalla società antropocentrica. Il Delta di Bassani è il luogo dove l'individuo si congeda dal corpo, dalla ragione, dalla forma umana, dove a cadere sono le connotazioni antropiche stesse. Il centro civilizzato dal quale il protagonista si allontana, qui, è rappresentato dalla corporeità stessa. Perciò la vera prospettiva di Edgardo, lungo la sua fuga, non è il suicidio (egli è, in realtà, già morto nel senso storico del termine, vale a dire, è già recluso in un'epoca passata, sin dalla prima pagina) ma l'uscita dalla concezione biocentrica dell'esistenza:

Come diventava stupida, ridicola, grottesca, la vita, la famosa vita – si diceva – a guardarla dall'interno di una vetrina di imbalsamatore! E come ci si sentiva bene, immediatamente, al solo pensiero di piantarla con tutto quel monotono su e giù di mangiare e defecare, di bere e orinare, di dormire e vegliare, di andare in giro e stare, in cui la vita consisteva²⁷.

«Stupida, ridicola, grottesca, [...] famosa»; le definizioni che Edgardo inanella definiscono il perimetro dell'intercapedine nella quale si è collocato con la sua fuga, sono le verità che, teoricamente, dovrebbe riversare sull'umanità, se solo potesse far ritorno. Non si tratta di una pura coincidenza linguistica con il testo sul Futurismo di Boccioni. Bassani sta riannodando l'apice del proprio romanzo con la lezione longhiana. Qui «grottesca» significa sconvolta, discussa, rimescolata, in ebollizione²⁸. All'opposto, troviamo l'immobilità delle ossa, forma e sostanza quieta, senza vita e, pertanto, eterna. Ciò che si muove, sotto l'impulso delle forze e degli ostacoli attivi nel *field of powers* dell'*Airone*, rientra nel grottesco, si colloca sulla frontiera tra forma e

²⁶ Ivi, p. 169.

²⁷ Ivi, p. 168.

²⁸ La stessa dinamica che si rintraccia nel *Cigno* di Baudelaire.

nulla. Una volta terminata la forza fluidificante dell'ambiente, una volta superato il modello biocentrico di esistenza, il moto vitale del protagonista si esaurisce e lo spazio della sua fuga scompare.

Riassumendo: il resoconto della fuga verso la natura non antropizzata integra, anche quando condotto in forma saggistica, alcune componenti delle tecniche impiegate nella costruzione dello spazio narrativo; la mappa topografica reale, nello specifico, viene meno, e l'attendibilità dell'eventuale referente autobiografico risulta compromessa; in seguito, si è ipotizzata l'esistenza di un cronotopo ecologico nel movimento del referente in fuga; è stato ridefinito il punto di arrivo del moto di fuga (che va da *a*/la città a *b*/la natura non antropizzata) come confine/frontiera tra umanità e alterità, che si manifesta nel testo configurandosi come l'asse centrale della sua *spatial structure*; su questo confine/intercapedine di relativa libertà individuale, il referente in fuga diviene il tramite tra due mondi paralleli; al contempo, questa intercapedine può divenire prigionia, impedendo al soggetto il ritorno al centro civilizzato che sanciva la riuscita dell'impresa di Thoreau; considerando i processi di *worldmaking* coinvolti, sono stati brevemente analizzate due forme di *deformazione*, quella su base intellettuale di Cosimo e quella incentrata sul ricordo di Edgardo; infine, in quest'ambiente deformato-postumano-distopico è stato rilevato un dinamismo «grottesco» che sconvolge i confini figurati dei corpi e degli enti dall'interno e li riconduce all'immobilità della pietra, proiettandoli-collocandoli, così, in un tempo sovrastorico, eterno.