



ELVIA WILK

**NARRAZIONI
DELL'ESTINZIONE**

Traduzione di Vincenzo Latronico

INDICE

1. PIANTE	11
Morte per paesaggio	13
Questo concime	34
Le piante ci guardano	57
Weird divino	77
2. PIANETI	101
Cosa sta succedendo?	103
Guardare il futuro	113
Un pianeta di sentimento	138
Il Funhole	154
3. BLEED	171
Picco dell'estinzione	173
La macchina del trauma	197
Mordi e chiedi	214
Un libro esplode	239
EPILOGO	257
La regina dei compiti	259
Note e crediti immagini	284
Ringraziamenti	285
Fonti	287

MORTE PER PAESAGGIO*

Leggere figure e sfondo

Due ragazze adolescenti vanno a camminare nel bosco. Sono lontane da casa, al campo estivo, e hanno lasciato il gruppo per passeggiare su una collina rocciosa fitta di alberi. Sono molto unite, capita spesso a quell'età; i loro pensieri, i loro sentimenti e i loro corpi sono tutti implicati l'uno nell'altro. Mentre camminano, una delle due si allontana dal sentiero principale per fare pipì dietro un albero. Un minuto dopo, l'amica sente uno strano grido. Corre nella boscaglia, ma non c'è nessuno. La ragazza è sparita. Scomparsa. Non rimangono che gli alberi.

Questa è la premessa di un racconto del 1990 di Margaret Atwood intitolato *Morte per paesaggio*. La storia di Atwood è raccontata dalla prospettiva della donna sopravvissuta, decenni dopo. La sua amica non è mai ricomparsa e la perdita ha perseguitato la narratrice per tutta la vita. Nel frattempo ha sviluppato un'ossessione per i dipinti di paesaggi boschivi. Li colleziona e ne ricopre le pareti di casa. Una sera, guardando i quadri nella stanza, nota che sembrano «aprirsi verso l'interno delle pareti, non come finestre, ma come porte». E a

* *Death by Landscape, Morte per paesaggio*, è il titolo originale del libro [N.d.T.].

volte, dopo aver osservato un quadro per diverse ore, crede di scorgere nell'immagine l'amica perduta, non com'era, in forma umana, o nascosta tra gli alberi, ma *in forma* di albero. Ammette di essere giunta a convincersi che la collina abbia guadagnato un nuovo albero il giorno della scomparsa della ragazza.

Se si prende per buona la conclusione della narratrice, la morte al centro di *Morte per paesaggio* non è affatto una morte. Si tratta di una transizione, di un duplice divenire della ragazza e dell'albero. Collocando la sua narratrice in una stanza piena di paesaggi, Atwood presenta la transizione da persona a pianta come qualcosa di simile a un'illusione ottica. In quello spazio percettivo, figura e paesaggio si fondono o si capovolgono. Come dice la narratrice: «Non ci sono sfondi in nessuno di questi dipinti, nessun panorama; sono molti primi piani che vanno indietro, sempre più indietro, all'infinito, coinvolgendo chi guarda nel contorcersi degli alberi, dei rami, delle rocce». La parola *paesaggio* è usata di solito per suggerire qualcosa di passivo, inerte, naturale – il mondo vegetale, animale e minerale che costituisce un fondale per un attore umano. Ma qui, l'improvvisa assenza di attori umani provoca un'altrettanto improvvisa presenza: la presenza del paesaggio, la presenza delle piante.

* * *

Le forme letterarie occidentali tendono a concentrarsi sulla storia di una persona che si staglia contro il fondale del mondo. Dal poema epico al racconto biblico, dal romanzo di formazione alla biografia, fino all'autofiction contemporanea, la narrazione proietta la trama sullo sviluppo individuale dei personaggi, privilegiando le prospettive dei singoli. L'ambito può essere ampio – un secolo, una guerra, un cataclisma am-

bientale, un viaggio interstellare – ma una o più persone sono in primo piano per trasmettere il significato degli eventi attraverso il loro microcosmo. Anche quando la vita di un individuo appare banale rispetto ai “grandi” eventi mondiali, le persone rimangono il veicolo della comprensione, dell’identificazione e del significato. È inevitabile che le persone si identifichino con le persone. In un certo senso, una storia è questo: persone che agiscono e reagiscono a ciò che fanno e a ciò che fa il mondo.

Gli svantaggi di questa struttura sono numerosi e ben documentati. Amitav Ghosh, ad esempio, sottolinea che rischia di affidarsi alla modalità dell’«avventura morale individuale» che, nelle sue parole, «bandisce il collettivo dal territorio dell’immaginazione funzionale». Che si tratti di una saga eroica o di una commedia borghese, la storia individuale raccontata sullo sfondo del quadro generale separa le due cose anche quando intende mostrarne il legame. Ghosh sostiene che nell’era del cambiamento climatico questa posizione risulti insostenibile, e che le generazioni future definiranno la nostra un’epoca di «grande cecità», per aver scelto il «suicidio collettivo» invece dell’azione collettiva come reazione alla minaccia più urgente che la specie umana deve affrontare. Sebbene Ghosh si concentri sul romanzo realista, la sua denuncia si applica ad altre forme letterarie, attraverso le quali il cambiamento climatico è stato trasformato in una «questione morale» da relegare all’ambito della «coscienza individuale». Ma il problema non è solo che la dimensione collettiva dell’umanità, con la sua interconnessione storica e il suo potenziale politico, è bandita dalle storie. Anche il mondo non umano è relegato sullo sfondo.

La pittura dell’ultimo secolo e mezzo, allontanandosi dalla tradizione figurativa, ha messo in atto svariate manovre tese a stravolgere il rapporto figura-sfondo. Il cubismo ha frat-

turato la figura, l'espressionismo astratto l'ha dissolta nello sfondo, e il progetto del concettuale l'ha cancellata in vari modi, giungendo persino a mutilare o distruggere la tela. Allo stesso modo, metodi alternativi e spesso drastici di approccio alla "tela" del romanzo sono fioriti sia al centro sia ai margini della letteratura. Prospettive multiple, narrazioni frammentate, scambi epistolari, testi elettronici interattivi e l'assunzione della prospettiva di animali, alieni o macchine sono solo alcune di queste tecniche (le meno note delle quali sono state trascurate da Ghosh).

Un tentativo ambizioso di annullare la storia in quanto avventura morale individuale è stato il romanzo sistemico postmoderno, che tende a descrivere interi sistemi politici, sociali e tecnologici zoomando di volta in volta sulle figure o sullo sfondo. Il concetto è stato introdotto alla fine degli anni Ottanta dal critico Tom LeClair, che come esempio paradigmatico ha scelto l'opera di Don DeLillo. LeClair sosteneva che DeLillo e altri, come Robert Coover, Thomas Pynchon e William Gaddis, usassero la narrativa per analizzare a livello strutturale le complessità sistemiche della società, della tecnologia e della politica. I primi romanzi di DeLillo tratteggiano grandi cospirazioni politiche e aziendali che solo per un soffio sfuggivano alla comprensione del protagonista, la cui avventura morale individuale coincide con il paranoico tentativo di comprendere l'intero sistema a partire da frammenti di prove. Il "sistema" del romanzo sistemico non viene mai svelato del tutto, ma al lettore è dato credere che, dietro le quinte, qualcosa o qualcuno stia manovrando i fili.

Il termine *romanzo sistemico* è stato indigesto a molti lettori e agli stessi autori, che preferivano vedere la varietà e l'innovatività delle proprie opere piuttosto che ridurle a un insieme di principi generali. Eppure ci sono delle qualità tipi-

che del progetto: il protagonista del romanzo sistemico è tipicamente un uomo bianco occidentale, così come la maggior parte degli autori. Nonostante l'attenzione agli eventi di macrolivello e alle loro interconnessioni, rimane un protagonista individuale: il misterioso ragazzo (a volte più di uno) che è al centro di tutto. Personalmente può sentirsi piccolo o impotente, ma la sua esperienza è la lente attraverso cui estrapolare l'esperienza umana. Il più delle volte, i sistemi in cui è coinvolto sono sociali, tecnici e politici, piuttosto che ecologici, suggerendo una separazione tra il regno umano (sistema) e il mondo naturale (ecosistema). Nei romanzi sistemici, gli uomini tendono a emergere dallo sfondo e non a fondersi con esso. Come nella pittura figurativa, i continui assalti alla forma e le varie affermazioni secondo cui la narrazione guidata dal protagonista (o dall'autore singolo) è "morta" non hanno fatto nulla per cancellarne l'eredità o per impedire di realizzare altre opere guidate dallo stesso principio. Probabilmente, i vari tentativi di minare la supremazia della figura sono serviti solo a cementarne la centralità: anche quando la figura non è data per scontata, essa diventa l'elemento contro cui l'autore deve reagire. Le opere d'arte figurative e i romanzi persistono, e per una buona ragione: le storie di persone sono una delle migliori tecnologie che abbiamo per capire cosa significhi essere una persona. Ma cosa significhi essere una persona in un'epoca di drastico declino ecosistemico, di estinzione planetaria, sta cambiando.

* * *

Atwood non mostra la trasformazione della ragazza in pianta, ma altri autori raccontano storie simili in modo più esplicito. Un brevissimo racconto di Anne Richter del 1967 inti-

tolato *Il sonno delle piante* inizia con una giovane donna che si trova sempre più lontana dalla famiglia e dal fidanzato. Si sente alla deriva, fisicamente malata, esaurita, disancorata. Depressa. Un giorno avverte l'impulso incontrollabile di piantarsi in un grande vaso e a riempirlo di terra fino ai fianchi. «Che sensazione meravigliosa! Non era mai stata così in estasi. Era di nuovo nel suo elemento.»

Da quel momento in poi si rifiuta di muoversi. Non ha bisogno di cibo o di esercizio fisico. La famiglia fa di tutto per cercare di farla uscire dal vaso. «Hai deciso di distruggerti», la accusa il fidanzato, rifiutandosi di parlarle, e la madre per punizione smette di annaffiarla. Lei non vede ragione di rispondere; non ha senso cercare di spiegarsi o di ribattere. Aspetta pazientemente. «Sapeva che a furia di stare immobile e di ritirarti dal mondo, alla fine ti senti come se ne diventassi il centro, come se ne diventassi la fonte del suo movimento», scrive Richter. «Decise di ritirarsi in silenzio e, in silenzio, animare il mondo.» Lentamente, i suoi piedi diventano radici e i suoi arti diventano rami, finché alla fine la ragazza risulta indistinguibile da un albero. Il fidanzato si arrende e sposa un'altra, ma accetta di trasferirla nel suo giardino e di piantarla nel terreno. L'albero sarà ancora lì, felice e contento, quando tutti quelli che ha conosciuto saranno morti.

Ne *Il giardino trascurato*, del 1991, Kathe Koja descrive una metamorfosi più inquietante. Una coppia che vive in una casa di campagna litiga, e l'uomo dice alla donna di andarsene, minacciando di picchiarla. Ma la donna non riesce ad andarsene. Invece, si impala sulla recinzione del giardino di casa. Con il passare delle ore e dei giorni, la donna diventa ospite della vita delle piante, il suo corpo viene orribilmente infettato, poi marcisce e appassisce. Ma presto risorge in piena fioritura, un mostruoso conglomerato di corpo umano e splendore ve-

getale in decomposizione/crescita. Il marito, furioso e terrorizzato, cosparge di diserbante l'organismo che un tempo era sua moglie, sperando di ucciderla, ma lei assorbe la sostanza chimica, prospera e si rianima. Alla fine, si mette a inseguirlo.

Sia nel racconto di Richter sia in quello di Koja, una donna si impianta per disperazione, ma anche per protesta. Impiantare: fissare in posizione. È stanca di sentirsi dire dove andare, chi sposare, cosa mangiare, come comportarsi. Nel racconto di Richter scivola pacificamente nel silenzio; in quella di Koja diventa una spaventosa catastrofe interspecie. In quello che può sembrare un gesto di passività, persino di autodistruzione – imprigionarsi in un vaso, crocifiggersi su un palo della recinzione – questi personaggi si fermano, si piantano nel paesaggio e crescono.

Alcune dichiarazioni politiche di Atwood potrebbero lasciar intendere che i suoi racconti mirino in realtà a rafforzare il legame tradizionale tra natura e femminile. Ma lungi dal romanticizzare ciò che l'Illuminismo vedrebbe come un legame innato, integrale e femminile con la natura, questi testi piantano un paletto nel cuore del classico imperativo femminile a «mettere radici e creare una famiglia». Dopotutto, si suppone che le donne siano brave a diventare un tutt'uno con la natura: a nutrire, a prendersi cura, ad aiutare gli altri a crescere. Come l'orticello di casa, come la terra, dovrebbero essere penetrabili, fertili, prive di confini netti, pronte per l'impianto e l'estrazione. Ma il divenire-pianta che si verifica in queste storie costituisce invece un rifiuto di conformarsi, un atto di resistenza. Si tratta di un tipo di resistenza che le donne, e altri corpi presumibilmente instabili, hanno coltivato per secoli, perché vi sono stati costretti.

* * *