

Comparatismi IO 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253107>

Generi e modi nella narrativa contemporanea: ipotesi per un “modo ecologico”

Aldo Baratta

Abstract • Numerosi studi hanno avanzato la necessità di rinnovare il vocabolario teorico sostituendo il concetto di “genere” con quello di “modo”, in qualità di strumento ermeneutico più idoneo a indagare la fluidità e le contaminazioni immaginifiche e formali della narrativa contemporanea. Il modo risulta particolarmente efficace nel caso del tema ambientale, il cui ibridismo rende difficile l'impiego di una categoria sfocata come quella di “genere ecologico” o “cli-fi”. Questo contributo, dopo aver discusso i vantaggi nell'utilizzo del “modo” al posto del “genere”, intende riflettere intorno a un possibile “modo ecologico” da integrare a quelli già proposti da Ceserani (1999) e Bertoni (2018), evidenziandone soprattutto i movimenti figurali tipici. Per far ciò, si riadatterà quanto Frye (1957) scrisse in merito al peso narrativo e all'agentività del protagonista quali criteri distintivi dei modi. Nel supposto modo ecologico il personaggio umano si situa in uno scenario di coagentività asimmetrica, entro un mondo inventivo caratterizzato dalla polarità tra forze infinitamente più grandi – come gli agenti atmosferici – e forze infinitamente più piccole – come il non umano vegetale o animale. L'ipotesi verrà supportata dalla lettura di *Flight Behavior* (2012) di Barbara Kingsolver, testo che coniuga un'espansione prospettica atta a ricalibrare lo spazio d'azione dell'umano all'interno di un circostante multiscalare.

Parole chiave • Genere; Modo; Cli-fi; *Ecocriticism*; *Flight Behavior*

Abstract • Various studies have advanced the need to renew the theoretical vocabulary by replacing the concept of “genre” with that of “mode”, as a more suitable hermeneutic tool for investigating the fluidity and the imaginative and formal contaminations of contemporary fiction. The mode is particularly effective in the case of the environmental theme, whose hybridity makes it difficult to use a blurred category such as that of “ecological genre” or “cli-fi”. This work, after discussing the advantages of using the “mode” instead of the “genre”, aims to reflect on a possible “ecological mode” to integrate with those already proposed by Ceserani (1999) and Bertoni (2018), highlighting above all its typical figural movements. To do this, we will adapt what Frye (1957) wrote regarding narrative weight and the protagonist's agency as distinctive criteria of modes. In the supposed ecological mode, the human character is situated in a scenario of asymmetric co-agentivity, within an inventive world characterized by the polarity between infinitely larger forces – such as atmospheric agents – and infinitely smaller forces – such as the vegetal

and animal non-human. This hypothesis will be supported by the reading of Barbara Kingsolver's *Flight Behavior* (2012), a text that actuates a perspectival expansion aimed at recalibrating the human's action space within a multiscale environment.

Keywords • Literary genre; Mode; Cli-fi; Ecocriticism; *Flight Behavior*

Ledizioni 

Generi e modi nella narrativa contemporanea: ipotesi per un “modo ecologico”

Aldo Baratta

I. Il genere tra estetico ed economico

Il Novecento ha ripudiato il millenario sistema dei generi in ragione di un'intolleranza alle categorizzazioni, scaturita ora dall'ideale romantico dell'originalità autoriale e dell'eccezionalità stilistica della singola opera, ora dalla fatica nell'incanalare in una testualità normata un divenire empirico sempre più anomalo. All'alba del secolo Croce ([1902] 1990) aveva bandito il genere dall'estetica, perché inconciliabile con l'autonomia dell'atto artistico in quanto intuizione individuale. Blanchot invece imputava alle tensioni storiche del Novecento la “pressione impetuosa di una letteratura ormai insofferente della distinzione dei generi, tesa a romperne i limiti” (Blanchot, [1959] 1969, p. 202): il genere, in qualità di adesione a un modello di scrittura contornato e riconoscibile, sarebbe stato anacronistico rispetto al dissesto modernista di quegli anni, eco di un reale percepito come incoerente e frammentato. Si pensi a come Woolf definiva il romanzo: un “cannibal” (Woolf, 1986, pp. 434-435) che fagocita multiple forme, in una polifagia discorsiva impossibile da discernere esaustivamente.

Ciononostante, si assiste oggi a un *revival* del genere – tanto in ambito teorico quanto pratico e compositivo – entro un'impronta intrinsecamente commerciale, in seno all'industria culturale tardocapitalistica. All'avvicinarsi della chiusura del millennio, la sensazione di un rallentamento degli eventi – se non di vera e propria interruzione della Storia – sollecita gli artisti a rivolgere lo sguardo al passato, al riuso di repertori collaudati, poiché poco propensi all'invenzione di nuovi contenuti. Nel postmoderno il primato estetico del binomio autore-opera, singolarità inclassificabile perché reputata irripetibile, retrocede rispetto al *bricoleur* citazionistico, alla reiterazione di trame e intrecci, a un amalgama di stili preesistenti mascherato da innovazione. Il genere resuscita come deposito a cui fare riferimento e dal quale prelevare dati comuni. Da utensile difettoso dell'ermeneutica, addirittura incompatibile con l'atto artistico a detta di Croce, si impone come configurazione intima del fenomeno letterario – realizzato innanzitutto come mercato editoriale, fruizione del libro-merce. Scrive Bertoni:

Basta entrare in una qualunque libreria. Basta aggirarsi tra gli scaffali in cui i libri si alternano a gadget, articoli di cancelleria o prodotti alimentari per notare che i generi esistono eccome, anzi strutturano materialmente l'architettura dello spazio letterario (Bertoni, 2018b, p. 191).

La cosiddetta “narrativa di genere” viene lottizzata in compartimenti semiotico-inventivi – giallo, fantascienza, romanzo storico, etc. – in virtù di ragioni di marketing quali la trasparenza del “prodotto”, il soddisfacimento delle aspettative del lettore/acquirente e l'esigenza classificatoria dei punti vendita. Il fantasy deve comportarsi da fantasy, il romanzo rosa da romanzo rosa: al contrario di quanto sosteneva Croce, sono fattualmente le categorie a coordinare la scrittura. L'economico detta l'estetico:

Nelle librerie postmoderne anche i rapporti di forza sono cambiati: l'egemonia non passa più dai critici e dagli studiosi di poetica ma dagli esperti di marketing, e la logica culturale è quella onnipotente della merce, la stessa che suddivide le corsie di un supermercato con cartelli dedicati ai latticini, ai sottoli o ai surgelati (*ibid.*).

Il genere funziona come una marca che, oltre a offrire una tassonomia a posteriori, incide attivamente sulla scrittura: descrittivo e prescrittivo insieme, è un dispositivo di prevedibilità che delimita sia la ricezione che l'espressione. Il genere non è neutro: articola, seleziona, esclude in qualità di processo di significazione che orienta di per sé l'orizzonte d'attesa e allestisce specifici percorsi di lettura. La fidelizzazione del cliente attraverso la riproposizione dei tratti distintivi di una merce è condivisa tanto dai brand d'abbigliamento o alimentari quanto dalle case editrici: le collane, i colori sulla costina, la segnaletica della libreria intervengono alla pari della codificazione convenzionale di un qualsiasi altro prodotto – l'impiego di una certa stoffa, la provenienza delle materie prime, una lavorazione alternativa, etc. Il genere equivale a un packaging: attira, rassicura, rende il testo più consumabile.

Ciò indebolisce la scrittura stessa, spesso arginata dalle barriere del genere. Lo scrittore mira a ottemperare agli standard, a riconfermare quanto è stato prodotto dal suo mercato di appartenenza, dal momento che il piacere della lettura verte sull'adempimento di peculiarità ampiamente settate e pubblicizzate piuttosto che sulla novità inattesa. Nella Borsa delle narrazioni si investe solo su forme altamente quotate e consolidate, a basso rischio, premiando i generi a rendimento garantito. Quandanche nel panorama narrativo comparisse un risultato originale lo si brevetterebbe subito come nuovo sottogenere, così da decretare un precedente da emulare.

Neppure la critica è rimasta immune all'attrattiva di un attrezzo di lavoro quale il genere, tanto che si è recentemente congetturato un "genre turn", l'ennesimo interesse assorbente¹. Se è vero che, come scritto da Fusillo, la critica ambisce sin dalla sua genesi "a inglobare la totalità infinita dei fenomeni letterari in una serie finita di categorie, in un sistema chiuso" (Fusillo, 2009, p. 123), De Cristofaro ha tuttavia diagnosticato negli attuali organismi intellettuali – specie accademici – un "feticismo dei generi" (De Cristofaro, 2014, p. 34), un'ossessione catalogatoria che supera il mero supporto analitico; anche l'operatore culturale sembra soccombere al fascino espositivo della vetrina-scaffale. L'ubiquità dei generi appare però inopportuna, giacché essi "rinascano come tracciati deboli e instabili per mappare i discorsi polimorfici dell'immaginario contemporaneo" (Fusillo, 2009, p. 128). Il genere, invece di assistere nella comprensione del testo, nel contenere forzatamente un discorso in continua espansione e contaminazione quale quello letterario ne trascurava la mobilità connaturata. Specie nel postmoderno, dove l'intertestualità impedisce demarcazioni nette tra le opere, ciò che emerge è una radiografia sfocata.

2. Il caso della cli-fi: "Every thing is (not necessarily) green"²

Il rischio preponderante concerne l'instaurazione di una gerarchia di valore – consapevole o meno – tra i testi, per la quale esistono delle opere narrativamente più pregnanti – la letteratura cosiddetta "seria", elitaria, fucina di nuovi stili e argomenti – e delle opere meno

¹ Per approfondimenti intorno al *genre turn*, cfr. Hoberek, 2007; Lanzendörfer, 2016; Martin, 2017; Leypoldt, 2018; etc.

² Il titolo del paragrafo cita quello di un celebre racconto di David Foster Wallace, *Everything is green*, inserito nella raccolta *Girl with Curious Hair* (1989).

raffinate, da segregare nella sterminata e indifferenziata “letteratura di genere” – più incline alla cristallizzazione delle proprietà tematiche e formali. L’estetico e l’economico si annullano a vicenda: le opere che si reinventano tradendo i predecessori guadagnano credito tra gli addetti ai lavori e tra le frange più impegnate del pubblico, ma arretrano di posizione nel mercato perché giudicate troppo oscure, difficili, inconsumabili; parallelamente la narrativa di genere, più confortevole perché stilisticamente abitudinale, vanta schiere di lettori e clienti appassionati, venendo però disprezzata dalla critica accademica e intellettuale per rozzezza e amatorialità. Secondo un preconconcetto normalizzato e invisibilizzato come senso comune, una maggiore nitidezza del messaggio narrativo e una sua trasmissione più rapida comportano una eguale sottrazione di aura estetica, nella convinzione che la sola opacità sia arte; se la fisionomia simbolica dell’opera è esplicita, palesata dall’informativa del packaging generico quale guida d’acquisto, essa viene inesorabilmente declassata. La discriminazione è anche schiettamente visiva, materiale: la narrativa di genere è spesso confezionata in un formato diverso, meno pregiato – senza sovracopertina, con la rilegatura flessibile, tascabile –, stimolando l’idea di una merce designata a un consumo repentino, di un prodotto facilmente deteriorabile perché effimero. La quantità soppianta la qualità: più il pubblico è vasto più il suo gusto si fa mediocre, facendo combaciare l’oggetto col suo desiderio; si devia verso una letteratura dedita all’intrattenimento, all’evasione ludica. L’alone tecnicistico della parola “paraletteratura” non previene la gerarchizzazione classista altrimenti allusa da diciture quali “di consumo” o “di massa”, tradizionalmente associate alla letteratura di genere; il prefisso “para” conserva un’accezione satellitare, esiliando la testualità alla quale viene apposto ai margini di un canone, in antitesi rispetto a una ipotetica letteratura nucleare, centrale.

Un esempio della marginalizzazione e della banalizzazione a cui va incontro il frazionamento generico è la narrativa della dimensione naturale, o “cli-fi” – crasi tra “climate” e “fiction” giocata sull’assonanza con “sci-fi”. Relegare le rappresentazioni della crisi climatica a un genere, a una sezione esclusiva e specifica del narrare, provoca due problemi apparentemente antinomici, ma entrambi risultanti in un errore ermeneutico: uno a livello del contenuto, relativo alla dissipazione della carica politica del tema ambientale e all’isolamento dello stesso nel particolarismo immaginifico; e uno a livello della forma, inerente al venir meno delle proprietà retoriche ed espressive del discorso ecologico. Scaffai ha ben sintetizzato l’*impasse* di una narrativa che aspira alla qualità formale al fine di essere presa in considerazione dal dibattito critico, senza però sfociare in un’astrazione eccessiva rea di allontanare il pubblico:

Il racconto della crisi del pianeta deve dunque superare due ostacoli. Il primo è il pregiudizio che ne scredita il ruolo, confinandolo entro i recinti tematici dei sottogeneri [...]. Il secondo ostacolo è la difficoltà di costruire quel racconto come una “buona storia” (Scaffai, 2022, pp. XII-XIII).

In un saggio ormai canonico, Ghosh ha dimostrato come il profilo proprio del romanzo borghese sia strutturalmente inadatto a raccontare il cambiamento climatico, a causa di una cronotopia tarata sull’ordinario, sul consueto: “Probability and the modern novel are in fact twins, born at about the same time, among the same people, under a shared star that destined them to work as vessels for the containment of the same kind of experience” (Ghosh, 2016, p. 16). Ciò che contraddice la fiducia borghese nella regolarità degli eventi, l’inaspettato, non può essere materia della narrazione cosiddetta “seria” che discende dal romanzo moderno, attento al contrario alle vicende comuni di gente qualunque. Alla luce di tale refrattarietà tematica, l’inaudito della crisi climatica spetta piuttosto a territori immaginifici

periferici, a generi giudicati inferiori perché inverisimili, la cui prerogativa estetica si basa sulla straordinarietà di quanto raccontano:

To introduce such happenings into a novel is in fact to court eviction from the mansion in which serious fiction has long been in residence; it is to risk banishment to the humble dwellings that surround the manor house – those generic outhouses that were once known by names such as “the Gothic”, “the romance”, or “the melodrama”, and have now come to be called “fantasy”, “horror”, and “science fiction” (p. 24).

L'effetto è un inevitabile temperamento politico dell'ecologia, analogo a un calo del prestigio narrativo. La lezione ambientale perde attinenza con il sociale e con la collettività, ritirandosi nella clausura simbolica del genere in qualità di narrativa predisposta a una fascia settorializzata di pubblico – i lettori ora di fantasy, ora di horror, e così via –, l'esatto opposto dell'auspicio di Iovino “di richiamare nell'ordine storico del racconto le ‘narrative marginali’” (Iovino, 2015, p. 65). Inoltre, il pregiudizio affibbia alla paraletteratura una attitudine prettamente ludica, dove l'ecologia dovrebbe ambire all'accentuazione della responsabilità: la dilazione del collasso planetario su un mondo narrativo altro – il futuro del fantascientifico, il magico del gotico, etc. –, irrelato alla quotidianità immanente del romanzo borghese, scongiora l'impegno a favore della distrazione. La fortuna editoriale della cli-fi ne aggrava l'appiattimento: come Muzzioli ha scritto nei riguardi della distopia, in simbiosi in molte istanze con la narrativa climatica, la “sfrenata riproducibilità [...] ha finito per banalizzarla” (Muzzioli, 2021, p. 10), incoraggiando una bulimia di storie ambientali che ne neutralizza l'urgenza e l'impatto epistemico. Analogamente Malvestio evidenzia “a problem of quality, as is to be expected with such a popular and widespread genre”, dovuto al fatto che “the tropes of eco-dystopia are so well known and circulated among the public that they are constantly reprised, often with very little imaginative effort” (Malvestio, 2022, 30).

È appurato che la cli-fi sia un macrogenere sconfinato, un organismo narrativo onnivoro che ibrida multipli immaginari e multiple espressività: si pensi solo ad alcune delle sue diramazioni più feconde, quali l'ecothriller, l'econoir, l'ecodistopia, le scritture della migrazione climatica, gli incroci con il fantastico più spinto come il *New Weird*, etc. Tuttavia, questa impollinazione ha avallato una interpretazione ecologista eccessivamente versatile, e talvolta incongruente al testo alla quale si applica. Scaffai: “non sempre metodo e strumenti dell'ecologia letteraria si adattano ai testi in esame” (Scaffai, 2017, p. 57). L'*ecocriticism* – definibile agilmente con le parole di Iovino un’“analisi etico-culturale dell'opera letteraria, volta a evidenziare i rispecchiamenti reciproci della natura e le sue elaborazioni” (Iovino, 2015, p. 66) – degenera in molte occasioni in una lettura tendenziosa, che inocula nel testo motivi ecologici assenti o comunque poco rilevanti nell'impalcatura tematica complessiva, nella pretesa che “there is not a single literary work anywhere that utterly defies ecocritical interpretation, that is “off limits” to green reading” – per usare le parole di uno dei pionieri del metodo, Scott Slovic (2000, p. 6).

La fallacia di questa prassi critica si palesa in *The Anthropocene Unconscious* di Mark Bould, saggio che ha riscosso un certo successo in ambito ecocritico. L'obiettivo del suo autore – che echeggia l'asserzione di Slovic – è stato confutare in parte l'affermazione di Ghosh, secondo la quale la narrazione seria non si sarebbe mai davvero occupata della crisi climatica:

La domanda che si pone è: cosa succede se smettiamo di dare per scontato che qualsiasi testo non riguardi le crisi della biosfera antropogenica che ci scanno travolgendo? E se invece tutte

le storie che raccontiamo fossero storie sull'Antropocene? Sul cambiamento climatico? (Bould, [2021] 2022, p. 34).

Ogni testo includerebbe in potenza un messaggio ecologico, se interpretato correttamente; la natura sarebbe l'inconscio argomentativo di ogni narrazione, la forza latente che sorregge l'intero immaginario mediale – dal cinema alla letteratura, dalla musica all'arte visiva –, in attesa di essere riportato in superficie da una ermeneutica adeguata. Da qui Bould dà il via a una serie di letture di opere non esplicitamente rubricate come cli-fi, ma contenenti spie di un palinsesto simbolico ecologico talmente attecchito da essere impercettibile: si passa dalla destabilizzazione meteorologica in *Sharknado* alla pulsione apocalittica in *4321* (2017), dalle soggettività non umane vegetali di *Swamp Things* e *Guardians of the Galaxy* ai ritmi narrativi su base stagionale di *The God of Small Things* (1997), fino a una reboante esegesi petro culturale della saga action *Fast & Furious* come di una ipersensibilizzazione dello spreco e dell'inquinamento di cui è colpevole l'industria automobilistica. Seppur vero che, come annotato da Iovino, “la letteratura e gli oggetti culturali su cui l'*ecocriticism* si esercita non rientrano necessariamente in un genere ‘ecologico’” (Iovino, 2015, p. 67), l'interpretazione di Bould risulta fin troppo duttile, mossa più da suggestioni dell'interprete che da effettive declinazioni ecologiste dei testi.

La conclusione dello studioso, “Abbiamo visto l'Antropocene annidarsi all'interno di testi che non hanno la minima idea di star parlando di Antropocene” (Bould, [2021] 2022, p. 139), nel suo sottintendere un'incoscienza dell'opera – da cui il titolo del saggio – genera un'ulteriore criticità avente a che fare proprio con l'istruzione ecologista dell'*ecocriticism*. Concepire l'Antropocene come una simbologia inconscia, e la sua rappresentazione come un atto diegeticamente inconsapevole, preterintenzionale, piuttosto che rinviare l'insegnamento ecologico lo smorza, dacché la cli-fi dovrebbe al contrario ispirare una contezza ambientale, un comportamento attivo – tanto nei gesti quotidiani in qualità di specie vivente, quanto nei circuiti immaginifici dell'intenzionalità narrativa. Come scrive Scaffai, “sostenere che ogni testo è potenzialmente ecologico, e quindi interpretabile in chiave ecocritica [...], vuol dire abbandonare la critica vera e propria per una sorta di cabala “verde” di forte connotazione ideologica” (Scaffai, 2017, p. 57); il pericolo è quello di una esegesi al contempo spicciola e sclerotica, atta a fornire un prontuario di formule di facile impiego e dal breve respiro teorico. Anni fa Lavagetto, presagendo un avvenire della critica che si è poi avverato con gli *Area Studies*, aveva denunciato l'abitudine di “servirsi della letteratura per parlare d'altro” (Lavagetto, 2019, p. 8), come opportunità per argomentazioni collaterali e non sempre pertinenti. L'esito di tale “antropologia spontanea” convalida il luogo comune, il chiacchiericcio pretenzioso che pur dovrebbe essere il nemico giurato della teoria: invece di rintracciare la letterarietà, le proprietà del fatto letterario, ci si approccia al testo con fare impressionistico e capzioso, in uno “strano miscuglio di riflessioni sull'uomo, mezzo positive e mezzo filosofiche, che portano [...] a convertire il discorso sulla letteratura nel più generico e improbabile dei discorsi sul mondo o, peggio, sull'esperienza genericamente e universalmente umana del mondo” (Lavagetto, 2003, p. 52). *The Anthropocene Unconscious*, e con esso molti altri saggi simili, finiscono per essere “antropologie spontanee” nel loro maneggiare i testi come documenti ambientali prima che come oggetti estetici complessi, innestando temi che non competono loro e riducendoli a *factotum* per ideologemi coinvolgenti ma poco calzanti; si spinge “l'ecocritico verso un'ermeneutica grossolana” (Scaffai, 2017, pp. 57-58), verso un ricettario di slogan affettati.

A livello della forma citare un “inconscio antropocenico” è altrettanto azzardato dal momento che disperde la figuralità propria della cli-fi, quella serie di manovre retoriche che inscenano volontariamente il discorso ecologico. Scaffai ricorda che il “contributo

della letteratura e della critica [...] non consiste nel generalizzare l'applicazione di un paradigma (per quanto generale possa essere l'impatto della crisi ambientale)", bensì "nel selezionare gli esempi significativi e farne emergere [...] rapporti esemplari tra forma e realtà" (p. 58). L'ermeneutica dovrebbe sempre essere contingente, contigua alle circostanze ora argomentative ora stilistiche del testo in esame; non ci sono *passe-partout* da usare aprioristicamente, poiché ogni opera compie una propria trascrizione del mondo. Ignorando tale precetto, l'*ecocriticism* ratifica quel "supermercato dei metodi della critica" lamentato da Ceserani alla fine del millennio:

I "metodi" elaborati e offerti a modello nelle ondate successive dei movimenti critici della modernità sono diventati degli strumenti o utilities, dei programmi di lavori ad applicazione indifferenziata, distinti solo per l'etichetta, o per la griffe brevettata. [...] Si va in giro per gli scaffali e i banconi e si decide di volta in volta di acquistare un pacchetto di metodi e strumenti di lavoro, li si infila nel cestino e li si porta a casa. [...] I metodi della critica sono diventati un semplice strumenti da applicare e rimescolare a seconda dei casi, del tutto casualmente (Ceserani, 1999, pp. XIX-XX).

L'ecologismo non sarebbe altro che l'indirizzo interpretativo più alla moda, più fortunato, un pacchetto di istruzioni facile da consultare; il sistema di scaffalatura della merce e di oscillazione da Borsa Valori contagia sia l'oggetto della critica – attraverso "l'imballaggio" nei generi – che la critica stessa. L'*ecocriticism*, data l'emergenza ambientale, è il criterio di lettura più frequente a prescindere dall'effettiva sostanza ecologica dei testi analizzati, semplicemente perché la flessione culturale pungola verso tali tematiche. A pagarne il prezzo è l'espressività peculiare del discorso ecologico, il suo comparto retorico, argomentativo, stilistico, narratologico, appannato dall'accorpamento di opere troppo dissimili l'una dall'altra, mancanti di affinità tali da poter individuare una forma comune. Viceversa, "occorre distinguere [...] in base ai procedimenti e alle strutture da cui le narrazioni sono sostenute" (Scaffai, 2017, p. 136): l'*ecocriticism* dovrebbe approfondire le particolarità dei testi, e non soffermarsi sulle coincidenze formali nelle quali trascinare quante più opere possibili nella speranza di una sensibilizzazione più efficace. Il cambiamento climatico è qualcosa di troppo immenso, incalcolabile e inaspettato per essere assimilato in registri espressivi paradigmatici; per Trexler, "climate change necessarily transforms generic conventions" (Trexler, 2015, p. 14) dal momento che capovolge "the parameters of storytelling" (*ibid.*), le regole del raccontare statuite dalle varie etichette di genere. L'*ecocriticism* si impoverisce in una tematologia dozzinale, in un *cherry picking* che sosta sulla superficie del testo alla ricerca di simbologie comode, dimenticando che è nella forma che – per dirla à la Benjamin – il contenuto si sedimenta davvero. Anche Caracciolo rimprovera alla critica in chiave ecologica una negligenza della forma: "Ultimately I think that focus on literature that thematically addresses the climate crisis is limiting for scholarship, because it privileges 'content' (that is, theme and plot) over the form of literary narrative" (Wang, Caracciolo, 2022, p. 2).

Per tutte le suddette ragioni, può essere legittimo affermare che il genere non sia uno strumento adatto a esaminare la narrativa contemporanea, e specialmente quella relativa alla dimensione ambientale – né secondo la prospettiva della divulgazione al pubblico, né secondo quella degli addetti ai lavori. Meschiari avverte che "i generi" sono "in scadenza" (Meschiari, 2020, p. 19), congegni culturali reduci di una epistemologia ancora moderna, confidente nell'esauribilità del circostante, e pertanto incapaci di elaborare la smisuratezza inintelligibile – Morton (2013) parla correttamente di "hyperobjects" – di un fenomeno quale è l'Antropocene. A ciò si aggiunge la già menzionata eterogeneità della narrativa contemporanea, la sua proclività all'ibridismo, all'interno del quale "difficilmente si

trovano singoli testi che esemplificano perfettamente tutte le proprietà della classe generica e che quindi possono essere identificate in modo univoco come parti di un insieme, con il relativo nome di genere (poema epico, tragedia, commedia ecc.)” (Bertoni, 2018b, p. 180). Ciò è particolarmente vero col racconto climatico, votato proprio per la pervasività del suo argomento a meticcarsi con immaginari al di fuori delle soglie del genere: “Nella fiction ecologica contemporanea confluiscano [...] varie linee, che rendono difficile, e in certi casi inopportuno, adottare etichette di genere” (Scaffai, 2017, p. 115).

Per sintetizzare: ghettizzandolo in un genere, a un anfratto del narrare, il messaggio ecologico viene banalizzato – a causa dell’inflazione editoriale –, edulcorato – perché ritenuto svago autotelico – e persino frainteso – quando non gli viene riconosciuto un campo espressivo tipico. Si è pragmaticamente d’accordo con Iovino quando scrive che “oltrepassare i confini di genere, cosa che avviene sempre più spesso [...], è una scelta di potenziamento per l’*ecocriticism*” (Iovino, 2015, p. 67), fermo restando che l’ecologia non decada né in un bollino di garanzia simbolica, né in una lettura automatizzata che trascura il dato formale. Se è vero che è ecologico ciò che intende essere ecologico, indipendentemente dall’involucro narrativo dal quale è rivestito, è altrettanto vero che devono mantenersi dei prerequisiti tanto tematici quanto retorici per conferire al racconto dell’ambiente una figuratività davvero rappresentativa. Bisogna evitare che l’*ecocriticism* diventi a sua volta *greenwashing* esibendo dei testi come ecologici solo per promuoverli nel mercato dei generi, ora come merce tra gli scaffali ora come protocolli di lettura critica.

3. Una possibile soluzione: il modo

Una soluzione ai disagi teorico-critici elencati può essere il “modo”, per come è stato sviluppato in Italia per primo da Remo Ceserani – dietro mutazione da Northrop Frye. Davanti alla diffidenza ermeneutica nei confronti del genere, inadatto a indagare quella miscela esplosiva di sostanze narrative che era diventata la letteratura di fine millennio, Ceserani propose di sostituirlo con dei “sistemi modellizzanti” (Ceserani, 1999, p. 548), non più contrassegni vincolanti di storie oramai multiformi bensì spunti che arricchiscono il processo argomentativo veicolato dalle opere stesse. Prevalgono un dinamismo e una sinergia altrimenti assenti nella nozione di genere: battezzandoli “modellizzazioni del discorso” (p. 131), “forme di organizzazione dell’immaginario” (*ibid.*), “procedimenti organizzativi” (p. 134), si rimanda ad operazioni consapevoli avviate dal testo, alle performance – piuttosto che alle mere manifestazioni – della materia narrativa. Ceserani sottolinea non solo l’espressività cosciente del testo – “Chiamiamo “modi” un insieme di procedimenti retorico-formali” –, ma anche la disomogeneità della narrativa di quel periodo, impaccio analitico per il genere ma pienamente messa in conto dal modo: “Ogni testo viene infatti concretamente realizzato sulla base non solo di un preciso codice linguistico e modello di genere, ma anche secondo una “modalità” o la combinazioni di varie “modalità”, fra quelle storicamente disponibili nei serbatoi dell’immaginario” (p. 548). Invece di ricondurre le ricorrenze a un canovaccio esemplare si presta attenzione alle singolarità, alle deviazioni, in un’ermeneutica che da deduttiva diventa induttiva: col modo “si inverte il rapporto tra particolare e generale: non tanto raggruppare i testi in insiemi, sottoinsiemi e tipologie gerarchizzate, ma “radiografare” il testo per cogliere le costanti e le componenti generiche che lo attraversano, lo strutturano” (Bertoni, 2018b, 188); l’analisi è descrittiva, l’opera si presenta *in fieri* come un campo di forze e non come ripresa meccanica di archetipi. Ceserani ipotizza un indice – transitorio e sempre aggiornabile – di modi, ricavati dai lineamenti principali della tradizione occidentale:

Posso dare qui una mia proposta di elenco: dal modo fiabesco all'epico-tragico, al romanzesco, al realistico-mimetico, al pastorale-allegorico, al comico-carnevalesco, al picaresco, al melodrammatico, al fantastico, aggiungendo però subito che lo spirito classificatorio che sta dietro questo elenco [...] deve confrontarsi con la prudente consapevolezza sia della utilità (e spesso necessità) di simili classificazioni, sia della loro artificialità e provvisorietà (Ceserani, 1999, p. 134).

Il “genere” – tragedia, commedia, epos, melodramma, satira, giallo, sci-fi, fantasy, etc. – è rimpiazzato dal “modo” – tragico, comico, epico, melodrammatico, satirico, investigativo, fantascientifico, fantastico, etc. –, evolvendo dunque l'ermeneutica da una lettura sistemica e paradigmatica dell'opera a una più orientata alla tonalità, al realizzarsi progressivo e mai univoco del racconto. Bertoni appunta a tal proposito: “È sintomatico che [i modi] vengano designati con forme aggettivali e non nominali (epico/epica, tragico/tragedia, comico/commedia ecc.)” (Bertoni, 2018b, p. 188): si presuppone una natura dinamica delle opere, non essenzialista, per la quale le categorie tradizionali dell'immaginario narrativo sono innanzitutto modulazioni, atteggiamenti. Questa impostazione rimarca la fluidità della narrativa contemporanea: più modi possono convivere all'interno dello stesso testo, altrimenti difficile da catalogare in un solo reparto generico. Bertoni porta come esempio *Il partigiano Johnny*, emblematico nell'armonizzare due modi diversi – quello storico, in quanto cronaca della Resistenza, e quello epico, dal momento che possiede una postura tonale elevata:

Così *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio, pubblicato postumo nel 1968, è al tempo stesso un quadro storicamente accurato della guerra civile italiana e un esempio di “grande stile”, cioè di riattivazione del modo epico in cui l'esperienza diretta viene trasfigurata, caricata di simboli e miti, ricondotta a quell'orizzonte di grandi forze e sfide supreme in cui agivano gli antichi eroi (Bertoni, 2018a, p. 225).

Il modo risulta peraltro un utile compromesso tra genio atipico e aderenza alla norma, antinomia che ha tormentato l'ermeneutica e il genere a inizio Novecento: l'estetico può derivare anche dalla capacità di districarsi tra modi diversi intersecando plurimi assetti stilistico-argomentativi, e facendone risaltare le proprietà in combinazioni inedite. Bachtin stesso lo aveva dichiarato in una sua celebre massima: “Per lo scrittore-mestierante il “genere” serve da sagoma esteriore, mentre l'artista autentico risveglia le possibilità di senso che in esso sono riportate” (Bachtin, [1979] 1988, p. 395); ciascun modo è un nucleo di potenzialità narrative da far germogliare quando innestato con altri, non quando replicato pedissequamente – come accade nell'attinenza a un dato genere.

4. Proprietà del modo ecologico

Se “the climate fiction ought to test the boundaries of narrative and genre, perhaps to breaking point” (Garrard, 2016, p. 300), un eventuale “modo ecologico” – da integrare agli altri modi elencati da Ceserani – potrebbe invece ospitare più agevolmente il racconto ambientale in virtù di una maggiore malleabilità interpretativa. Parlare di modo ecologico, anziché di “genere green”, “ecofiction” o “cli-fi”, consente non solo di constatare appieno la disseminazione del pensiero ecologico, ma soprattutto di porre in luce le specificità formali sue e dell'opera che lo accoglie e declina, e come entrambe convergano in un peculiare risultato estetico. Non esiste un prototipo testuale “green”, da ricalcare in una genealogia di epigoni; viceversa, esiste un compendio di temi e forme che attraversa più opere rinnovando di volta in volta il messaggio ambientale trasmesso tramite la singolarità diegetica verificatasi.

Ceserani stesso fece risalire l'argomentazione ambientalista al modo pastorale-allegorico, quindi a una traiettoria percorribile dal testo, piuttosto che rinchiuderla in un genere, in un apparato finzionale esclusivo:

Faccio un esempio banale: quando alcuni dei movimenti “verdi” si presentano sulla scena sociale e politica con immagini, slogan e discorsi sull'ambiente naturale, sui rapporti fra natura e industria, natura e vita sociale moderna, molto spesso per esprimere le loro posizioni ideali [...] si esprimono con discorsi intonati al modo pastorale-allegorico. Gran parte delle loro tematiche, infatti, sono intrise di modelli letterari e di esempi in cui il mondo viene rappresentato attraverso i modelli della letteratura allegorico-pastorale, sia pure trascritta in vesti “moderne” (Ceserani, 1999, pp. 131-132).

Così facendo, si preverrebbe l'emarginazione banalizzante che al momento affligge la narrativa di questo tipo: attribuendo all'ecologia una propria retorica la si tutelerebbe dallo stigma di narrativa scadente, quasi diletteggistica, da raffrontare a una presunta narrativa “seria” beneficiata dalla ricercatezza formale. Dove il genere, in quanto dispositivo ermeneutico di attinenza e prevedibilità, annichilisce il contributo specifico che l'ecologico dà al diegetico, il modo interviene come un'interfaccia adattiva che non perde “di vista il nesso tra l'ecologia e la struttura delle opere in cui gli elementi di questa tematica agiscono come figure e determinano lo sviluppo della trama” (Scaffai, 2017, p. 58). Romanzi come *The Crow Trap* (1999), *Claire of the Sea Light* (2013) o la produzione di Donna Leon³ possono essere interpretati – invece che alternativamente come cli-fi o gialli – come *enquêtes* provviste di una vivida sensibilità climatica, come testi che coniugano ambi i modi investigativo ed ecologico, così da valutare tanto la figuralità della *detection* quanto quella dell'ambientalismo nella costruzione dell'intreccio. Tutto questo senza scomodare il mercato editoriale con l'invenzione di ennesimi sottogeneri e marche quali econoir, ecocrime o ecotriller, accusabili a loro volta di trivializzare la complessità eterogenea delle opere in nome dell'esigenza commerciale.

Una teorizzazione intorno alle proprietà del modo ecologico dovrebbe recuperare la descrizione originaria del modo stesso, per come è stata enunciata – prima che da Frye – da Aristotele. Per quest'ultimo, il modo era una classificazione testuale incentrata sulla caratterizzazione del personaggio principale rispetto all'ambiente narrativo in cui si trova e alle aspettative del lettore. Il criterio distintivo era di matrice morale: l'andamento della narrazione variava a seconda della rettitudine del protagonista, le cui azioni e il cui profilo plasmano lo scenario circostante e il tono del racconto. Ad esempio, per fissare il confine tra tragedia e commedia Aristotele contrapponeva i termini “σπουδαίος” (*spoudaios*) e “φάυλος” (*phaulos*), traducibili rispettivamente come “elevato” e “modesto”, “migliore” e “peggiore”: i personaggi del modo tragico erano principalmente eroi, sovrani o semidei, individui dalla condotta eccezionale che in virtù di ciò non potevano che affrontare eventi pari alla loro straordinarietà quali conflitti contro la Legge, gli Dei o il Fato, mentre i mondi inscenati dal modo comico erano abitati da furfanti, scapestrati, gente comune le cui peripezie quotidiane erano messe in moto dalla mancanza di scrupoli davanti al proprio interesse egoistico. Va tuttavia notificato che all'interno del vocabolario aristotelico le due parole sopraccitate avevano un ventaglio semantico più ampio, che esulava dalla sola connotazione morale. È stato soprattutto Gerald Else a contestare la traduzione dei due termini: “It remains to be determined what the two words mean, and whether they are exclusively moral terms” (Else, 1957, p. 73). Dopo un esame lessicale dell'intera opera aristotelica, onde evitare anche cortocircuiti ermeneutici di fronte alla liminalità e alla ambiguità etiche

³ Per altri campioni dell'intersezione tra *crime* e *climate fiction*, cfr. Ashman, 2023.

di protagonisti tragici quali Medea o Aiace, Else giunge alla conclusione che la traduzione morale è limitata rispetto a ciò che Aristotele voleva intendere come distinzione tra i personaggi, e che non è soltanto il carattere del protagonista a differenziare le trame. O quantomeno, occorre puntualizzare che il suddetto carattere non è innato o predefinito, e che piuttosto è una propensione, un portamento, un esercizio: “It denotes, not virtue and vice as states, but two different attitudes toward virtue. The *σπουδαῖοι* are those who strive for it [...]. The *φᾶλτοι* are those who do not” (p. 77); non si racconta di una semplice moralità, ma di una potenzialità morale che può essere messa in atto o meno. Sulla stessa linea Held (1995) assegna al binomio lessicale un significato teleologico, associato ora al compimento e agli effetti di un’azione ora alla sua inconcludenza: *σπουδαῖος* – traducibile anche come “veloce”, “svelto”, qualifica di un personaggio il cui agire accelera la trama – indica un soggetto intraprendente, dinamico, mentre *φᾶλος* qualcosa di inerte e inefficiente. Anche Frye critica la traduzione morale, suggerendone una inerente all’idea di fisicità:

In the second paragraph of the *Poetics* Aristotle speaks of the differences in works of fiction which are caused by the different elevations of the characters in them. In some fictions, he says, the characters are better than we are, in others worse, in still others on the same level. This passage has not received much attention from modern critics, as the importance Aristotle assigns to goodness and badness seems to indicate a somewhat narrowly moralistic view of literature. Aristotle’s words for good and bad, however, are *spoudaios* and *phaulos*, which have a figurative sense of weighty and light (Frye, 1957, p. 31).

Σπουδαῖος può essere anche “pesante”, grave non perché solenne ma perché figurativamente corpulento, mentre *φᾶλος* è “leggero”, “sottile”, prima che “trascurabile”.

Oltre a settare uno scarto tra i contenuti sublimi della tragedia e quelli frivoli della commedia, le ultime traduzioni hanno il merito di evidenziare quel campo di forze che è l’intreccio narrativo, uno spazio in cui ogni azione ha una magnitudo al di là del riscontro etico. L’intreccio è governato da una gravità che affianca la bussola morale dei personaggi, la quale però passa in secondo piano rispetto alla massa finzionale che essi possiedono: le gesta di un sovrano avranno più peso, più ripercussioni, rispetto a quelle di un contadino, a prescindere che il primo agisca rettamente mentre il secondo con intenti deplorabili. La demarcazione tra i modi per Aristotele pondera perciò anche gli esiti tangibili delle azioni dei personaggi, giacché “quelli che imitano, imitano uomini che agiscono” (Aristotele, [1448 a]), l’arte è riproduzione di azioni prima che di caratteri.

Frye riepiloga questa sfumatura della teoria aristotelica per formulare i suoi modi:

In literary fictions the plot consists of somebody doing something. The somebody, if an individual, is the hero, and the something he does or fails to do is what he can do, or could have done, on the level of the postulates made about him by the author and the consequent expectations of the audience. Fictions, therefore, may be classified, not morally, but by the hero’s power of action, which may be greater than ours, less, or roughly the same (Frye, 1957, p. 31).

La trama è innanzitutto una sequenza di azioni: se si vuole contraddistinguere le opere in base ai movimenti dell’intreccio, a ciò che di fatto accade, bisogna partire dall’impatto di quelle azioni in qualità di motori di eventi. I modi sono, pertanto, schedari di comportamenti, ora influenti ora ininfluenti, “pesanti” o “leggeri”. A definire un’opera come comica, tragica, satirica, è il potere dell’eroe, da cui dipende la sostanza degli avvenimenti; si racconta solo ciò che il personaggio può fare. Da qui Frye elenca cinque modi, dipendenti dal

“peso” del protagonista rispetto all’ambiente in cui agisce, agli altri personaggi e a uno standard antropico incarnato dal lettore nella forma di un orizzonte d’attesa:

If superior in kind both to other men and to the environment of other men, the hero is a divine being, and the story about him will be a myth [...]. If superior in degree to other men and to his environment, the hero is the typical hero of romance, whose actions are marvellous but who is himself identified as a human being. The hero of romance moves in a world in which the ordinary laws of nature are slightly suspended [...]. If superior in degree to other men but not to his natural environment, the hero is a leader. He has authority, passions, and powers of expression far greater than ours, but what he does is subject both to social criticism and to the order of nature. This is the hero of the high mimetic mode, of most epic and tragedy [...]. If superior neither to other men nor to his environment, the hero is one of us: we respond to a sense of his common humanity, and demand from the poet the same canons of probability that we find in our own experience. This gives us the hero of the low mimetic mode, of most comedy and of realistic fiction. [...] If inferior in power or intelligence to ourselves, so that we have the sense of looking down on a scene of bondage, frustration, or absurdity, the hero belongs to the ironic mode (pp. 33-34).

Una volta soprasseduto sulla sua ingenuità, la tassonomia di Frye ha il vantaggio di portare alla luce, e con un forte anticipo, una nozione oggi fondamentale della critica – non soltanto letteraria: quella dell’*agency*, della capacità d’azione del soggetto. Il pensiero ecologico ha provocato una rivoluzione copernicana dell’agentività umana, sovvertendo la gerarchia gravitazionale vigente fino alla tarda modernità secondo la quale l’umano è il centro cosmico e vanta la facoltà esclusiva di muovere il mondo. Al contrario la lezione ecologica svela la compresenza di ulteriori agenti, in un pianeta intessuto di “large-scale, horizontal patterns of relation among ontologically different entities” (Woods, 2014, p. 139). L’antropocentrismo deve accettare forze esterne a quella umana, ora infinitamente più grandi – come nel caso del cambiamento climatico, e in generale degli agenti atmosferici o geologici – ora infinitamente più piccole – il mondo vegetale, animale, batterico: “This recurrent rhetoric makes the Anthropocene a story of scale that stretches from the deepest lithic recesses of the Earth to its unsheltered atmospheric expanses” (Oppermann, 2018, p. 2). Il discorso ecologico attuale ricorre spesso al concetto di “scala” per riferirsi alla gradazione delle forze in gioco: dobbiamo, scrive ad esempio Chakrabarty, “to think human agency over multiple and incommensurable scales at once” (Chakrabarty, 2012, p. 1), concepire una fluttuazione tra i livelli del reale dilazionando continuamente l’umano tra il microscopico e il macroscopico. Alaimo evoca una “scale-shifting dis/identification” (Alaimo, 2016a, p. 143) al fine di decostruire il suprematismo specista dell’umano, non più metro universale ma tassello di un mosaico più articolato, inserito in una verticalità agentiva più dilatata e frastagliata. Ogni gesto ha incidenza, potenzialmente in grado di generare un effetto domino dalle conseguenze disastrose: “even the smallest actions take place within multiple, scrambled, and interconnected scales” (Alaimo, 2016b, p. 32); il sogno borghese di un mondo parcellizzato, accuratamente stagnante nel quale l’umano può agire liberamente senza responsabilità, svanisce dinnanzi all’evidenza di una realtà reticolare. L’Anthropocene dev’essere una presa di coscienza, una “cognitive dissonance” (Midgley, 2012), un disallineamento da un senso comune fossilizzato da millenni di privilegi specisti e imprudenze ambientali; per questo motivo, definirlo “unconscious” come fa Bould è oltre-modo compromettente.

La letteratura non è esente da questo rovesciamento epistemico: tanto gli scrittori quanto i critici “suffer from this kind of scalar derangement” (Zylinska, 2014, p. 27), anelando una traduzione dell’esperienza scalare in materiale simbolico. Il luogo narrativo spicca così come riproduzione perfetta di un mondo graduale, dove più forze operano condizionandosi

vicendevolmente e alterando gradualmente la prospettiva, dal singolo al collettivo, dall'inferiore al superiore. In un racconto può essere personaggio, quindi attante, tanto un umano quanto un non umano, un essere vivente come anche l'aumento della temperatura o un movimento tellurico, e ciascuna di queste forze può far avanzare l'intreccio incasellando gli eventi. James scrive che "an Anthropocene narrative theory suggests that geological strata, ice cores, and tree rings offer us a representation of a sequence of events and, as such, display a minimal amount of narrativity" (James, 2020, p. 191); l'*agency* è distribuita, condivisa da ciascun ente finzionale seppur a diverse intensità, e la trama si dipana proprio a partire da questi dislivelli di potere. Nel modo ecologico ad agire sono in tanti. I movimenti dei personaggi, piuttosto che tracciare sentieri di eventi che solcano l'intreccio linearmemente, collimano, confluiscono, verso un comportamento più vicino all'"intra-action" coniata da Barad (2007): l'ente finzionale, invece di agire, interagisce, e la trama acquista un impianto corale come somma di imprese. La concezione baradiana di *agency* può essere ricollegata a quella fryeana di differenziazione dei modi in quanto facoltà relazionale e non individuale, che opera come sostanza diegetica solo se messa in rapporto ad altre agentività e allo scenario:

Agency is a matter of intra-acting: it is an enactment, not something that someone or something has. Agency cannot be designated as an attribute of subjects or objects (as they do not preexist as such). Agency is a matter of making iterative changes to particular practices through the dynamics of intra-activity (p. 214).

Per come Frye intende la caratterizzazione dei personaggi, un sovrano è tale non in senso assoluto ma solo se il suo spazio d'azione viene comparato a quello dei suoi sudditi, e la trama che ne scaturisce assume il modo alto-mimetico unicamente come contraccollopo di questo specifico divario di potere.

In tal modo la forma ritorna punto focale delle analisi, non più ignorata da un *ecocriticism* attento alla sola inventariazione di tematiche esplicite; l'ecologia si realizza come retorica, come codice espressivo. Caracciolo scrive:

Narrative has the tools to perform such work of translation – and that these are, fundamentally, formal tools: strategies, at the level of plot dynamics, character, consciousness representation, and metaphor, that mirror or integrate contemporary science in order to unsettle the primacy of the human-scale world (Caracciolo, 2021, p. 12).

Il modo ecologico sarebbe allora la messa in scena di un'asimmetria agentiva, di una polarità di forze narrative – ora "pesanti" e superiori all'umano, ora "leggere" e inferiori. Un testo può essere definito ecologico se riporta una circostanza in cui il protagonista umano è in balia di un cataclisma, cioè in cui c'è un agente altro che orienta le vicende col proprio "peso narrativo", che attrae gli eventi in moto centripeto; oppure, può essere altrettanto ecologico se riporta una circostanza in cui un personaggio umano è artefice di una sopraffazione specista, prevarica un animale o un vegetale o un luogo, facendo risaltare per contrasto un'entità che non ha il minimo peso nella storia e che anzi si lascia trasportare lungo di essa senza capacità reattive. L'alternarsi degli estremi di questa scala costituisce il fulcro del racconto ecologico: "As a key element of human intersubjectivity, narrative favors social interactions taking place in human-scale reality. But this does not mean that narrative cannot integrate realities well below, or above, the human scale" (p. 43); la narrazione questiona il ruolo dell'umano come attore finzionale, accentuandone ora la superiorità ora l'inferiorità. D'altronde, nel vocabolario ecocritico la disparità tra gli agenti ambientali viene spesso resa tramite la semantica del peso, come fa Garrard alludendo alla

“unbearable lightness of green”: “Human population simultaneously magnifies the cumulative impact of our actions and dilutes my individual agency. The heavier we get, the lighter I become” (Garrard, 2013, p. 185). Permane dunque il fondamento del modo fryeano in qualità di relazione verticale tra il personaggio principale e il mondo circostante. La novità rispetto ai modi già ipotizzati è che quello ecologico elasticizza questa verticalità, configurando scenari nei quali gli equilibri di potere non sono mai fissi: la “ubiquity of scale variance” (Woods, 2014, p. 136), aspetto cardinale della crisi climatica, viene trasposta narrativamente come rinegoziazione dei punti di vista, dei registri diegetici, delle facoltà dei personaggi, dell’ingerenza delle ambientazioni, dei risvolti di trama. Clark ha descritto questi processi con termini analoghi:

The larger the scale, the more thing-like becomes the significance of the person registered on it [...] Plots, characters, setting and trivia that seemed normal and harmless on the personal or national scale reappear as destructive doubles of themselves on the third scale (Clark, 2015, p. 161).

Dove il romanzo tradizionale si è evoluto utilizzando uno o più personaggi come perno del racconto, come centri gravitazionali indiscutibili attorno ai quali orbitano gli eventi, la letteratura dell’Antropocene educa all’imprevedibilità della scalarità, alla dislocazione del potere, nelle quali singolo e collettivo, micro e macro, permutano le proprie mansioni diegetiche: il modo ecologico enfatizza “the oscillation between [...] scales” e “produces its own “scale effect” in the structural signposting of transitions from one scale to another” (Lloyd, Rapson, 2017, p. 918). È per questa ragione che non è sufficiente raccontare una catastrofe climatica o approntare un *vademecum* ambientalista per scrivere un romanzo ecologico; occorre piuttosto lavorare sulla dimensione più intestina della narrazione, sui meccanismi strutturanti come l’intreccio e il personaggio, così da sensibilizzare davvero le aspettative cognitive del lettore. La lettura stessa diventa una gradazione prospettica, un “Thinking Big, Then Thinking Small Again” (Marland, 2018, p. 61), come argomentato da Marland: “Once you have zoomed out in order to see the big picture, you might find, upon zooming in again, that your perspective on the human and on the earth, and on the place of the mortal human upon that earth, has subtly changed” (p. 62); abituandosi a calibrare il punto di vista nei cosmi finzionali, il lettore può essere più propenso a fare lo stesso all’interno dell’ecosistema come membro della specie. Per Clark si tratta di “read and reread the same literary text through a series of increasingly broad spatial and temporal scales” (Clark, 2015, p. 97); i cronotopi amplificati del modo ecologico riflettono la scalarità del pianeta, in una coincidenza formativa tra opera e mondo.

5. Case Study: *Flight Behavior*

Un testo che declina nitidamente il modo ecologico per come è stato ipotizzato, e che quindi può essere iscritto nella cli-fi senza esserne limitato, è *Flight Behavior* (2012) di Barbara Kingsolver. Il romanzo si fonda su un allargamento procedurale della prospettiva, che concerne tanto la mentalità della protagonista quanto l’ambientazione e il susseguirsi degli eventi. Dellarobia, giovane madre di due figli intrappolata in un matrimonio infelice e in un’esistenza marginale in una cittadina sugli Appalachi, allontanatasi momentaneamente al fine di consumare un adulterio s’imbatte su uno dei pendii della montagna in ciò che a prima vista le appare come un lago di fuoco, ma che in seguito scopre essere una colonia migrante di farfalle monarca minacciate dal riscaldamento climatico.

Le farfalle espanderanno le vite di Dellarobia, della sua famiglia e dell'intera cittadina verso un'escalarità narrativa riconducibile a un ecosistema: il particolare diventa universale, l'interesse del privato travalica sul pubblico, la storia del singolo si proietta su quella della collettività. Dal tradimento di una moglie si passa all'apocalisse ambientale; argomentazioni circoscritte quali la gelosia, il sesso, le antipatie tra suocera e nuora maturano in elucubrazioni antispeciste, dissidi tra scienza e fede, esordi di una coscienza di classe. Il romanzo sviluppa, parallelamente a quanto esperisce Dellarobia, una visione ecocentrica, dove per eco- s'intende il senso di un luogo multiplo e interconnesso, fuori dalle pareti anguste del focolare domestico e del bigottismo di una comunità religiosa montana. La scoperta delle farfalle è quell'imprevisto che la narrativa seria aveva proibito secondo Ghosh: l'opera si apre come il resoconto di un adulterio, spendendo pagine e pagine di riflessioni al riguardo, per poi tradire immediatamente le aspettative deviando su un'altra traiettoria di eventi. Si pensi che il giovane per cui Dellarobia prende una sbandata non compare mai pur avendo di fatto contribuito a mettere in moto le vicende, giacché senza di lui la donna non si sarebbe mai recata in cima alla montagna incappando nella colonia. "The arrangement seemed unreal to Dellarobia, like so much else that had arrived out of her initial recklessness" (Kingsolver, 2012, p. 124): la modalità diegetica di stampo ecologico innesca una cascata di conseguenze inattese sempre più dilatate; alla linearità si sostituisce la gradualità. Tutto il romanzo poggia su una struttura a fisarmonica che intervalla eventi microscopici e macroscopici valorizzandoli reciprocamente, entro quella che è stata battezzata "multiscale narration" (Herman, 2018); i grattacapi di una famiglia qualunque – infedeltà, bollette da pagare, pannolini da cambiare – risultano insignificanti dinnanzi al destino del Pianeta, ma allo stesso tempo, come Dellarobia insegnerà al biologo accorso a studiare le farfalle, la sensibilizzazione ambientale può avvenire soltanto quando si soppesano le esperienze discrete delle singole vite, quando l'ecologia da calcolo si fa empatia, attenta ai dettagli sociali spesso tralasciati dall'ampio respiro accademico – come il caso di una famiglia messicana costretta a emigrare dopo un'alluvione.

Per quanto riguarda l'agentività dei personaggi, criterio principale del modo fryeano, già il titolo del romanzo allude a un'azione che ha a che fare col peso, condivisa sia dall'umano che dal non umano, e che sosta sul confine tra tecnicismo scientifico e moralità quotidiana. Come spiega Austenfeld (2014), "flight" oltre al mero spostamento per aria può riferirsi anche a una fuga: Dellarobia e la farfalla vengono equiparate dal loro movimento, entrambe creature che scappano dal proprio habitat, dal luogo confortevole e consueto, per sopravvivere alla catastrofe – ambientale in un caso, coniugale nell'altro. Inoltre, la parola "behavior" possiede un'intensa accezione morale: il volo, oltre a essere movimento, figura da codice di comportamento, da educazione al peso, all'equilibrio, alla fluttuazione sul circostante. Nel romanzo ogni azione è tarata su quella dell'altro, in un ecosistema che è innanzitutto interazione e bilanciamento. Tutti agiscono toccandosi l'uno con l'altro, dall'umano al non umano, inscenando "a more hybrid, flexible, and oscillating understanding of agency" (Toivonen, 2024, p. 78). Le prime entità a muovere la trama, a compiere un gesto diegeticamente rilevante, sono d'altra parte le farfalle, le vere protagoniste dalle cui azioni dipende la storia. Le farfalle personificano la discordanza agentiva del modo ecologico perché, pur essendo animali vulnerabili all'umano e vittime del riscaldamento globale, condizionano la sorte della comunità montana fungendo da attrazione turistica, miracolo divino, e ovviamente indizio climatico. Con l'avanzare delle vicende Dellarobia impara a mettere in discussione il potere della specie umana, ricalibrando la sua posizione in un pianeta non più accentrato su di essa, e anzi sconveniente nei suoi confronti:

She noticed how each ewe came through the chute to face her duty by first pausing at the entrance, lowering her hindquarters and urinating, giving herself a long moment to size up the scene before walking through that door. Watch and learn, Dellarobia thought, feeling an unaccustomed sympathy for the animals, whose dumb helplessness generally aggrieved her. Today they struck her as cannier than the people. If the forest behind them burned, these sheep would come to terms with their fate in no time flat. Flee or cower, they'd make their best call and fill up their bellies with grass to hedge their bets. In every way more realistic about circumstances. And the border collies too. They would watch, ears up, forepaws planted, patiently bearing with the mess made by undisciplined human as the world fell down around them (Kingsolver, 2012, p. 25).

In numerose scene il narratore in terza persona apre la focalizzazione verso personaggi non umani, come quando viene descritto il rituale di accoppiamento di due farfalle sul ciglio della strada (pp. 372-374). Nella fattispecie essi paiono in grado di comunicare, tra loro come anche con l'umano, in una diegesi che si fa interspecie. Il discorso indiretto libero ammette entrambe le forme espressive, come quando Dellarobia comunica col suo cane confondendo semiosi umana – parole, segni di punteggiatura – e animale – versi, posture:

Dellarobia dropped to the floor to sit face to face with Roy. [...] Roy looked at Dellarobia and cocked his head to one side, the collie question mark. [...] Roy glanced from the door to Dellarobia. He licked his lips and yawned, dog signs of nervousness (p. 360).

Il modo ecologico opera innanzitutto come meccanismo di espansione prospettica scalare e oscillante. I titoli stessi dei capitoli rimandano a una spazialità modulare e in sequenza, basata su un ritmo quasi cardiaco di sistole e diastole: essi si distendono dalla vita singola – “The Measure of a Man” – alla famiglia – “Family Territory” –, dalla sottocomunità religiosa – “Congregational Space” – all'intera comunità cittadina – “Talk of a Town” –, dalla nazione – “National Proportions” – al continente – “Span of a Continent” –, fino all'estensione massima del globo – “Global Exchange” –, del pianeta – “Circumference of the Earth” –, dell'ecosistema – “Continental Ecosystem” – e della Natura tutta – “Natural State” –, per poi contrarsi nuovamente nella comunità – “Community Dynamics” –, nella famiglia – “Kinship Systems” e “Mating Strategies” – e nella vita singola come rappresentante della specie – “Perfect Female”. Con l'arrivo delle farfalle lo spazio – prima chiuso dalla società bigotta, dalla geologia montuosa, dalla famiglia invadente – si infrange, si apre al mondo: la cittadina diventa meta per turisti e curiosi e luogo di culto, Dellarobia assurge a icona mediatica dopo un'intervista manipolatoria, e gli scienziati migliori del paese sopraggiungono per studiare gli Appalachi in quanto luogo campione del Pianeta tutto. Ma è soprattutto la mentalità di Dellarobia a sbocciare: “Her life was unfolding into something larger by the day, like one of those rectangular gas-station maps that open out to the size of a windshield” (p. 157); “From that day on, week by week, the size of her life had doubled out. The question was how to refold all that back into one package, size zero” (p. 342). La sua cognizione scala sul globale, acquisendo una nuova dimensione del circostante che mitiga esperienze prima fondamentali: “I was so focused on my own little life. Just one person. And here was something so much bigger. I had to come back and live a different life” (p. 209). Il ribaltamento prospettico comporta un analogo ribaltamento assiologico, dal momento che la scala dei valori non può che aggiornarsi di fronte a una maggiore consapevolezza. La migrazione delle farfalle monarca, ad esempio, pur presentandosi in prima istanza come uno spettacolo, qualcosa di ammirabile e per certo positivo, viene demistificata dagli scienziati come presagio di calamità, episodio drammatico perché

innaturale, contrario agli schemi della vita; ciò che per il singolo poteva costituire un prodigio, per la collettività è una sciagura. *Flight Behavior* si articola come un romanzo di formazione ecologico: Dellarobia apprende a de-centralizzarsi e a complicare la realtà come rete di attanti ravvicinati, facendo scoppiare quella bolla di individualità rea di considerare troppo il privato a discapito del pubblico. Kingsolver trascrive l'ampliamento prospettico e la contezza climatica con termini spaziali, inerenti alla semantica dell'appartamento inteso come sito di egoismo e negligenza per l'esterno:

Hester wasn't the only one living in fantasyland with righteousness on her side; people just did that, this family and maybe all others. They built their tidy houses of self-importance and special blessing and went inside and slammed the door, unaware the mountain behind them was aflame (pp. 22-23).

Allo stesso modo l'intreccio alterna scene "al chiuso" e scene "all'aperto", conversazioni di Dellarobia ora con la sua famiglia ora con gli scienziati. Il risultato è un racconto ondulatorio, modulare, nel quale i piani del particolare – apparentemente futile – e dell'universale – prioritario e cruciale – si avvicinano senza soluzione di continuità, come in questo passo:

Dellarobia's scalp burned with rage and bewilderment. Pete just accused her of peddling sex, if she wasn't mistaken, and Ovid hadn't noticed because he was on a rant of his own. His voice was thick with the accent of his childhood. *De eye-lands are drowning*. Were they? (p. 231)

I due livelli, pur speculari, non possono però in alcun modo separarsi, e anzi devono intersecarsi in una narrazione multiscalare anche sotto il profilo degli immaginari, dei simbolismi, delle metafore. Ad esempio, è possibile paragonare la fisiologia di un singolo organismo umano alla fisiologia dell'intero organismo planetario:

"Living systems are sensitive to very small changes, Dellarobia. Think of a child's temperature elevated by two degrees. Would you call it normal?"

"A hundred, that's low-grade fever", she said, "Aches and chills". Dellarobia disliked the thermometer she kept in her makeup drawer, the treacherously slim glass pipe and its regime of wakeful nights, the croups and earaches. Her children's cheeks hot to the touch, their racked sobs that wrenched her will for living.

"And if the temperature keeps going up?" he asked.

"More? At a hundred and three I'd head for the emergency room. That's four and a half degrees. More than that, don't make me think about".

"Interesting", he said, "I just read a UN climate report of many hundred pages, and its prognosis for a febrile biosphere matches the one you just gave me in a sentence. Degree of degree" (p. 279).

Un livello non deve sovrascrivere o svalutare l'altro, bensì entrambi devono co-operare semioticamente per una rappresentazione verisimile del mondo. L'ecologia è tanto scienza quanto esperienza, tanto universale quanto particolare, tanto pubblico quanto privato; *Flight Behavior* testimonia come gli studiosi del cambiamento climatico debbano far afferrire le loro scoperte alle vicissitudini della gente comune, perché la loro lezione sia davvero efficace:

"I don't know how a person could even get through the day, knowing what you know" she said.

“So. What gets Dellarobia through her day?”

Flying from pillar to post, she thought. Strange words. “Meeting the bus on time”, she answered, “Getting the kids to eat supper, getting teeth brushed. No cavities the next time. Little hopes, you know? There’s just not room at our house for the end of the world” (p. 283).

Tutto compartecipa alla significazione del mondo; nel modo ecologico, la narrazione assicura il giusto spessore diegetico a qualsiasi accidente. La conversione prospettica è bipolare: i contrattampi banali di una famiglia devono far fronte all’immensità dell’apocalisse ambientale, ma l’apocalisse ambientale può essere davvero concepita solo se misurata – o, per meglio dire: soppesata – con la quotidianità di una singola famiglia. Inoltre, l’alternanza tra contrazione e distensione del punto di vista viene nuovamente figurata con una metafora spaziale relativa al luogo domestico: il focolare è sito di relazioni che vanno oltre la semplice sfera coniugale e parentale.

6. Conclusioni

Il genere appare come una mappa dell’impero di borgesiana memoria: una classificazione troppo rigida per contenere un cosmo quale quello narrativo in continua espansione. L’ecologia soprattutto non può essere ridotta a una conformazione fissa del racconto, tanto per motivi contenutistici – a causa del rischio di una marginalizzazione – quanto per motivi formali – la dissipazione della retorica del discorso ambientale. L’urgenza del messaggio ecologico non va pagata con un depotenziamento delle sue movenze argomentative, semplificate e plastificate in marchi e sottomarchi generici che fungono soltanto da assistenza pubblicitaria. Il modo ecologico, attraverso una diegesi votata all’interrelazione degli elementi narrativi in un’ottica scalare che tiene conto di multiple agentività alla volta, può restituire “the human ability to shift between, connect, and make sense of multiple, interconnected dimensions” (Alaimo, 2016b, p. 31). Seguendo questa interpretazione, solo una parte della produzione che oggi viene etichettata – più per ragioni economiche che estetiche – come cli-fi può essere davvero definita narrativa ecologica; per rappresentare correttamente l’ecosistema planetario occorre tradurre il biologico e il geologico in figurale, in un linguaggio retorico consapevole.

Bibliografia

- Alaimo S. (2016a), *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Alaimo S. (2016b), *When the newt shut off the lights. Scale, practice, politics*, in Siperstein S., Hall S., LeMenager S. (eds.), *Teaching Climate Change in the Humanities*, London, Routledge, pp. 31-36.
- Aristotele, *Poetica*.
- Ashman N. (ed.) (2023), *The Routledge Handbook of Crime Fiction and Ecology*, London, Routledge.
- Austenfeld T. (2014), *Fleeing, Flying, Staying, Leaving: The Persistence of Escape in American Literature*, “L’analisi linguistica e letteraria”, 22, pp. 69-76.
- Bachtin M. [1979] (1988), *Estetika slovesnogo tvorčestva*, trad. di Strada Janovič C., *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi.
- Barad K. (2007), *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press.

- Bertoni F. (2018a), *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci.
- Bertoni F. (2018b), *I generi del romanzo nel Novecento italiano*, in Alfano G., De Cristofaro F. (a cura di), *Il romanzo in Italia. I. Forme, poetiche, questioni*, Roma, Carocci, pp. 175-197.
- Blanchot M. [1959] (1969), *Le livre à venir*, trad. di Ceronetti G., Neri G., *Il libro a venire*, Torino, Einaudi.
- Bould M. [2021] (2022), *The Anthropocene Unconscious: Climate Catastrophe Culture*, trad. di Olivi M., *L'antropocene inconscio. La cultura del disastro climatico*, Roma, Giulio Perrone Editore.
- Caracciolo M. (2021), *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Ceserani G. (1999), *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza.
- Chakrabarty D. (2012), *Postcolonial Studies in the Era of Climate Change*, "New Literary History", 43, 1, pp. 1-18.
- Clark T. (2015), *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*, London, Bloomsbury.
- Croce B. [1902] (1990), *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, a cura di Galasso G., Milano, Adelphi.
- De Cristofaro F. (2014), *Letterature comparate*, Roma, Carocci.
- Else G. (1957), *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge, Harvard University Press.
- Frye N. (1957), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press.
- Fusillo M. (2009), *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino.
- Garrard G. (2013), *The Unbearable Lightness of Green: Air Travel, Climate Change and Literature*, "Green Letters: Studies in Ecocriticism", 17, 2, pp. 175-188.
- Garrard G. (2016), *Conciliation and Consilience: Climate Change in Barbara Kingsolver's Flight Behavior*, in Zapf H. (ed.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, Berlin, De Gruyter, pp. 295-312.
- Ghosh A. (2016), *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Held G. (1995), *Aristotle's Teleological Theory of Tragedy and Epic*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- Herman D. (2018), *Narratology beyond the Human: Storytelling and Animal Life*, Oxford, Oxford University Press.
- Hoberek A. (2007), *Introduction: After Postmodernism*, "Twentieth Century Literature", 53, 3, pp. 233-247.
- Iovino S. (2015), *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente.
- James E. (2020), *Narrative in the Anthropocene*, in James E., Morel E. (eds.), *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology*, Athens, The Ohio University Press, pp. 183-203.
- Kingsolver B. (2012), *Flight Behavior*, London, Faber and Faber.
- Lanzendörfer T. (2016), *Introduction: The Generic Turn? Toward a Poetics of Genre in the Contemporary Novel*, in Id. (ed.), *The Poetics of Genre in the Contemporary Novel*, Lanham, MD, Lexington, pp. 1-14.
- Lavagetto M. (2003), *Il letterario, la letterarietà e l'antropologia spontanea dei critici letterari*, in Id. (a cura di), *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Lavagetto M. (2019), *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Torino, Einaudi.
- Leypold G. (2018), *Social Dimensions of the Turn to Genre: Junot Díaz's Oscar Wao and Kazuo Ishiguro's The Buried Giant*, "Post45", 31 marzo,

- <https://post45.org/2018/03/social-dimensions-of-the-turn-to-genre-junot-diazs-oscar-wao-and-kazuo-ishiguros-the-buried-giant/>, ultimo accesso: 27 agosto 2025.
- Lloyd C., Rapson J. (2017), 'Family territory' to the 'circumference of the earth': local and planetary memories of climate change in Barbara Kingsolver's *Flight Behavior*, "Textual Practice", 31, 5, pp. 911-931.
- Malvestio M. (2022), *Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery*, "European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes", 5, 1, pp. 24-38.
- Marland P. (2018), *320 Million Years, a Century, a Quarter of a Mile, a Couple of Paces: Framing the 'Good Step' in Tim Robinson's Stones of Aran*, in Bergthaller H., Mortensen P. (eds.), *Framing the Environmental Humanities*, Leiden, Brill, pp. 50-64.
- Martin T. (2017), *Contemporary Drift: Genre, Historicism, and the Problem of the Present*, New York, Columbia University Press.
- Meschiari M. (2020), *Antropocene fantastico. Scrivere un altro mondo*, Milano, Armillaria.
- Midgley M. (2012), *On Not Needing to be Omnipotent*, "Center for Humans and Nature", 24 maggio, <https://humansandnature.org/on-not-needing-to-be-omnipotent/>, ultimo accesso: 27 agosto 2025.
- Morton T. (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Muzzioli F. (2021), *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Milano, Meltemi Editore.
- Oppermann S. (2018), *The Scale of the Anthropocene: Material Ecocritical Reflections*, "Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal", 51, 3, pp. 1-17.
- Scaffai N. (2017), *Letterature e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.
- Scaffai N. (a cura di) (2022), *Racconti del Pianeta Terra*, Torino, Einaudi.
- Slovic S. (2000), *Ecocriticism: Containing Multitudes, Practising Doctrine*, in Coupe L. (ed.), *The Green Studies Reader: from Romanticism to Ecocriticism*, London-New York, Routledge, pp. 160-163.
- Toivonen H. (2024), *Renegotiating Agency in the Context of Climate Fiction: Human Agency in Barbara Kingsolver's Flight Behavior and Jeff VanderMeer's Annihilation*, "interconnections: journal of posthumanism", 3, 1, pp. 63-84.
- Trexler A. (2015), *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Wang H., Caracciolo M. (2022), *Anthropocene, literature, and econarratology: An interview with Marco Caracciolo*, "Frontiers of Narrative Studies", 8, 1, pp. 1-9.
- Woods D. (2014), *Scale Critique for the Anthropocene*, "The Minnesota Review", 83, pp. 133-140.
- Woolf V. (1986), *The Essays Of Virginia Woolf. Vol. 4. 1925-1928*, in McNeillie A. (ed.), *The Essays of Virginia Woolf. 6 vols. Vols. 1-4*, London, The Hogarth Press.
- Zylinska J. (2014), *Minimal Ethics for the Anthropocene*, Ann Arbor, Open Humanities Press.