



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI

“L’ORIENTALE”

**DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
XXXVI CICLO**

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

ÉCOLE DOCTORAL LLSH

«EVERY THING IS NOT GREEN»

**COSTRUIRE IL PAESAGGIO NELLA LETTERATURA DELLA TARDA
POSTMODERNITÀ**

Tesi presentata da/Thèse présentée par:
Domenico Pio Chirico

Tesi diretta in cotutela da/Thèse dirigée en cotutelle par:
Prof. Giampiero Moretti, Università di Napoli “L’Orientale”
Prof. Michael Jakob, Université Grenoble Alpes
Coordinatore del dottorato/Directrice de l’ED LLSH
Prof. Alberto Manco
Prof. Laura Lagardelle



THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES et de l'UNIVERSITÉ DE NAPLES « L'ORIENTALE »

École doctorale : Langues, Littératures et Sciences Humaines - ED LLSH

Spécialité : Littérature générale et comparée

Unité de recherche : Litt&Arts (Arts & Pratiques du Texte, de l'Image, de l'Ecran & de la Scène)

«Every thing is not green» Construire le paysage dans la littérature de la postmodernité tardive

«Every thing is not green» Building the landscape in literature of late postmodernity:

Présentée par :

« CHIRICO, DOMENICO PIO »

Direction de thèse :

Michael JAKOB

Professeur, Université Grenoble Alpes

Co-Directeur de thèse

Giampiero MORETTI

Professeur, Università di Napoli "L'Orientale"

Co-Directeur de thèse

Rapporteurs :

Niccolò SCAFFAI

Professeur, Università degli Studi di Siena

Emilia DI ROCCO

Maîtresse de conférences, Università Sapienza di Roma

Thèse soutenue publiquement le «03/06/24 », devant le jury composé de :

Giampiero MORETTI

Professeur, Università di Napoli L'Orientale

Co-Directeur de thèse

Michael JAKOB

Professeur, Université Grenoble Alpes

Co-Directeur de thèse

Filippo FONIO

Maitre de conférences, Université Grenoble Alpes

Examineur

Tonino GRIFFERO

Professeur, Università di Roma Tor Vergata

Examineur

Giulio IACOLI

Maitre de conférences, Università di Parma

Examineur



Titre : «Every thing is not green» Construire le paysage dans la littérature de la postmodernité tardive

Mots clés : paysage, étude visuelle, postmoderne

Résumé :

Cette étude porte sur le paysage littéraire de la littérature postmoderne, analysant le quart de siècle de 1989 à 2014. Il examine les stratégies rhétoriques et de contenu qui permettent la construction de passages descriptifs-paysagers dans les œuvres de plusieurs auteurs de ces années. En particulier, le corpus est composé des œuvres *Girl with Curious Hair* de David Foster Wallace, *London Orbital* de Iain Sinclair, *I quindicimila passi* de Vitaliano Trevisan, *L'ubicazione del bene* de Giorgio Falco et *Condominio Oltremare* de Giorgio Falco avec Sabrina Ragucci. Ces textes couvrent une période qui, comme le souligne le deuxième chapitre, bien que transitoire, peut être considérée comme faisant partie d'une postmodernité tardive. La thèse adopte une approche méthodologiquement binaire, car d'une part, le paysage est analysé comme un thème, et d'autre part, il vise à examiner la structure qui conduit à la formation du paysage et à analyser les outils théoriques qui contribuent à la création du passage descriptif-paysager. En particulier, il est souligné comment ces auteurs accordent une attention particulière au paysage périurbain, en tant que lieu en marge entre ville et campagne, et aux teintes émotionnelles de ces territoires. L'œuvre se présente comme une analyse comparative de ces écrivains, unis par leurs débuts et leur implantation sur la scène internationale, ainsi que par l'accent qu'ils mettent dans leurs œuvres sur des concepts tels que l'espace, le paysage et la nature. Un aspect fondamental qui ressort de l'étude est le sentiment de lassitude que ces auteurs expriment à l'égard des formes traditionnelles du postmodernisme ; Cependant, c'est précisément de la relation dialectique avec cette période culturelle que naissent leurs solutions théoriques et narratives. Le choix du paysage comme élément central de leurs œuvres se distingue, offrant de nouvelles perspectives dans l'interprétation du paysage lui-même comme élément narratif crucial. Comme indiqué dans l'ouvrage, tous ces auteurs reproduisent certains langages de la postmodernité, faisant évoluer leur poétique à partir de ceux-ci. Enfin, surtout à travers les conclusions, l'étude cherche à mettre en évidence comment le paysage dans ces textes joue non seulement un rôle ornemental dans l'œuvre, mais il est configuré comme le point central d'une réflexion plus large sur la réalité et la nature. À travers cette exploration, la présente thèse cherche à contribuer à la compréhension du rôle du paysage dans la littérature postmoderne, révélant comment il agit comme un catalyseur pour les idéologies et les perceptions humaines dans la narration contemporaine.

Title: «Every thing is not green» Building the landscape in literature of late postmodernity

Keywords: visual studies, landscape, postmodern

Abstract:

This study focuses on the literary landscape of postmodern literature, analyzing the quarter-century from 1989 to 2014. It examines the rhetorical and content strategies that enable the construction of descriptive-landscape passages within the works of several authors from these years. In particular, the corpus is composed of the works: *Girl with Curious Hair* by David Foster Wallace, *London Orbital* by Iain Sinclair, *I quindicimila passi* by Vitaliano Trevisan, *L'ubicazione del bene* by Giorgio Falco, and *Condominio Oltremare* by Giorgio Falco with Sabrina Ragucci. These texts cover a time span which, as highlighted in the second chapter, although transitional, can be considered as part of a late postmodernity. The thesis adopts a methodologically binary approach, as on one hand, the landscape is analyzed as a theme, and on the other, it aims to examine the structure that leads to the formation of the landscape and to analyze the theoretical tools that contribute to the creation of the descriptive-landscape passage. In particular, it is highlighted how these authors pay special attention to the peri-urban landscape, as a place on the margins between city and countryside, and to the emotional hues of these territories. The work presents itself as a comparative analysis of these writers, united by their debut years and establishment on the international scene, as well as by the emphasis they place in their works on concepts such as space, landscape, and nature. A fundamental aspect that emerges from the study is the sense of weariness these authors express towards the traditional forms of the postmodern; however, it is precisely from the dialectical relationship with this cultural period that their theoretical and narrative solutions are born. Among these, the choice of the landscape as a central element in their works stands out, offering new perspectives in the interpretation of the landscape itself as a crucial narrative element. As noted in the work, all these authors replicate some languages of postmodernity, evolving their poetics from these. Finally, especially through the conclusions, the study seeks to highlight how the landscape in these texts does not only play an ornamental role within the work, but it is configured as the central point of a broader reflection on reality and nature. Through this exploration, the present thesis seeks to contribute to the understanding of the role of the landscape in postmodern literature, revealing how it acts as a catalyst for ideologies and human perceptions in contemporary narration.

Indice

Introduzione.....	3
Primo capitolo	11
Sguardi sul paesaggio.....	11
1.1 Una categoria che è quasi un tema	15
1.2. Dallo spazio al paesaggio	22
1.3. Tre problemi di attualizzazione.....	31
1.3.1. La natura: un termine ombrello	32
1.3.2. La natura nel testo: paesaggi urbani e r-urbani.....	38
1.3.3. Funzionamento e diffrazione della descrizione	47
1.3.4. Modalità di rappresentazione del paesaggio e nuovi modi della descrizione.....	51
1.3.5. La relazione spaziale.....	61
1.4. Sulla definizione di paesaggio alla luce del post-moderno	66
Secondo capitolo.....	71
La cartella colori di un imbianchino	71
2.1. La scelta di un corpus eterogeneo	71
2.2. Un post-moderno dopo Jameson	79
2.2.1. Un fenomeno storico e tre elementi	80
2.2.2. L'eredità avvelenata: David Foster Wallace tra padri e figli.....	88
2.2.3. Cercare una via d'uscita	93
2.2.4. Postmodernismo post-moderno, una questione cognitiva.....	96
Terzo capitolo	102
I boschi sono pieni di meraviglie.....	102
3.1. Il paesaggio visto da lontano: un'analisi degli aspetti compositivi	102
3.1.1. Il margine r-urbano: paesaggi sulla soglia	107
3.1.2. Sentire tutto. L'atmosfera come strategia interpretativa	124
3.1.3. Da qualche parte lì fuori: finestre, schermi e finestrini.....	136
3.2. Il paesaggio visto da vicino: la pratica del testo.....	147
3.2.1. Tassonomie	149
3.2.2. Intorno al soggetto: l'uso verbale e i deittici.....	163
Conclusioni.....	177
Cosa abbiamo fatto alla realtà?.....	177
Ringraziamenti.....	193
Bibliografia.....	194

Studi critici	194
Fonti	203
Sitografia.....	203

Introduzione

Territori di transizione

Questo lavoro nasce e si inserisce nel quadro teorico degli studi legati al paesaggio all'interno del testo letterario. Negli ultimi vent'anni si è assistito a una rinnovata attenzione critica legata a questo argomento soprattutto grazie alla sua trasversalità e fecondità; esso, infatti, si presta ad essere oggetto di indagine dell'architettura e degli studi urbani, così come elemento d'analisi degli storici dell'arte, dei filosofi, dei sociologi e della critica letteraria¹. Lo studio qui presentato mira a evidenziare quali sono le modalità di resa estetica del paesaggio post-moderno in un corpus di autori che comprende alcune opere di Giorgio Falco (*L'ubicazione del bene*), Falco con Sabrina Ragucci (*Condominio Oltremare*), Iain Sinclair (*London Orbital*), Vitaliano Trevisan (*I quindicimila passi*) e David Foster Wallace (*Girl with Curious Hair*). Si tratta di testi che coprono un arco temporale di transizione lungo venticinque anni che va dal 1989 al 2014.

Mettere in luce le modalità estetiche di rappresentazione significa proporre delle ipotesi di lavoro sul funzionamento della *mise en abyme* del paesaggio all'interno di un'opera letteraria in chiave diacronica. Ciò permette anche di comprendere se vi sono state delle variazioni sostanziali nel quarto di secolo oggetto di studio rispetto ai decenni precedenti. L'intento è dunque quello di sondare le dinamiche evolutive nella rappresentazione di questo particolare tipo di tema in relazione al contesto culturale e letterario da cui è emerso. Inoltre, se le tecniche di resa possono essere considerate forma, e quest'ultima, come da lezione adorniana², non è altro che il contenuto che si è andato solidificando e stratificando esaminare la forma significherà implicitamente soffermarsi anche sul contenuto. Provare quindi a chiedersi a cosa si riferiscono gli autori del corpus quando tematizzano il paesaggio, significa, oltre che riportare questo concetto alla loro poetica e al contesto storico-culturale di emersione, verificare quali strumenti retorici, descrittivi e narrativi siano utilizzati. Il dato letterario non è dunque attraversato per

¹ Riferimenti a questi studi eterogenei sono presenti nel primo capitolo dello studio, si vedano in particolare i paragrafi 1.2., 1.3.1. e 1.3.5.

² Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. da Enrico De Angelis (Torino: Einaudi, 1977), 10.

parlare di paesaggio, ma è studiato e interpretato per la sua capacità di intercettare la complessità del reale in una forma artistica.

Gli anni presi in esame non solo sono fondamentali, ma si pongono in un momento di transizione ideologico e storico. Essi si collocano a cavallo tra due secoli e due millenni diversi, il Novecento e il Duemila, in cui si sono originati alcuni degli eventi che condizionano di più il nostro presente, sia culturalmente, sia socialmente. Nel 1989 la caduta del muro di Berlino ha messo fine alla guerra fredda e comportato la dissoluzione del blocco sovietico e la fine definitiva della stagione delle contrapposizioni ideologiche inserendosi nel processo di integrazione europea già iniziato nel secondo dopoguerra, il quale porterà alla costituzione dell'Unione Europea con il trattato di Maastricht del 1992. Gli attentati del 2001 alle Torri Gemelle hanno, però, poi destabilizzato il nuovo Occidente post-guerra fredda, aprendo una nuova stagione bellica in Medio Oriente che ancora oggi perdura. Infine, la crisi finanziaria del 2007-2008 ha fatto in modo che molti Stati rivedessero le loro spese e il loro debito pubblico. Nessuno di questi eventi di per sé ha comportato l'apertura di una nuova stagione sociale, o una rottura netta con il passato, ma l'insieme di essi ha contribuito a creare una fase di transizione dall'Occidente del secondo Novecento all'attualità. Siamo davanti ad un tempo che Daniele Giglioli ha denominato "senza trauma" poiché in esso i grandi sconvolgimenti sociali e politici che hanno segnato la fine di un'epoca sono stati respinti ai margini e edulcorati³.

In questo particolare contesto storico, le opere letterarie di Iain Sinclair hanno iniziato a guadagnare rilevanza internazionale. Questo periodo ha inoltre segnato l'esordio letterario di autori come Foster Wallace, in un secondo momento, di Vitaliano Trevisan e Giorgio Falco. È possibile definire il clima sociale in cui si muovono questi autori come culturalmente di transizione, poiché si è chiusa una fase della post-modernità e si sta transitando verso nuovi modelli di produzione narrativa e artistica. Investigare la rappresentazione del paesaggio in questo corpus autoriale significa provare a fornire un caso di studio sui rapporti tra contesto e opera letteraria in questo periodo. Le domande a cui si cercherà di rispondere, poiché terranno presente questo contesto socioculturale, riguarderanno non solo lo studio della forma, ma anche questioni sostanziali come l'ingresso nel narrativo di tipi di spazi meno canonizzati, la riformulazione del concetto

³ Cfr. Daniele Giglioli, *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet (Macerata: Quodlibet, 2011), 7-11.

stesso di natura, e l'incisività dell'immagine digitale. In conclusione il paesaggio letterario si configura come un oggetto di studio particolarmente interessante poiché non solo si colloca all'intersezione tra studi spaziali e visuali, ma può anche aprire squarci di comprensione della realtà.

Il rumore bianco del paesaggio

Alcune notazioni preliminari vanno anche dedicate al corpus di autori selezionato. Come si vedrà più approfonditamente nel secondo capitolo sono tutti scrittori che sono già stati al centro di studi spaziali e si sono interrogati problematicamente sulla realtà che li circonda. Se per Foster Wallace questo aspetto è esplicitato e ampiamente riconosciuto dalla critica⁴, per quanto concerne Falco i commentatori hanno sottolineato come egli «porga uno specchio impietoso alla nostra esistenza»⁵. Infine, per quanto concerne Sinclair e Trevisan la critica si è soffermata meno su questi aspetti, ma è molto facile ravvisare nelle loro opere un'interrogazione circa il contesto socioculturale di cui sono parte. La convergenza di questi studi critici ha fatto da criterio di selezione. In tutti questi autori, se supponiamo questo tipo di indagine, possiamo mettere in evidenza come la riflessione sul presente avvenga tramite un rinnovato interesse per il paesaggio come rappresentante fenomenico della natura e della realtà stessa. Le loro opere si volgono «alla ricerca di impressioni paradossali, verso la città e in particolare, verso le sue periferie, spazi vuoti o terreni incolti»⁶ dove, talvolta, il territorio diviene paesaggio ed è ancora possibile «capire come vanno ancora le cose»⁷.

⁴ Cfr. Hubert Dreyfus e Sean Dorrance Kelly, «Il nichilismo di David Foster Wallace», in *Ogni cosa risplende. I classici e il senso dell'esistenza* (Torino: Einaudi, 2012), 22–54; Paul Giles, «Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace», *Twentieth Century Literature* 53, fasc. 3 (2007): 327–44; Nick Levey, *Maximalism in Contemporary American Literature: The Uses of Detail*, Routledge Studies (New York: Routledge, 2017); Laurie McRae Andrew, «Technologically Constituted Spaces: David Foster Wallace, Martin Heidegger, and Technological Nostalgia», *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 61, fasc. 5 (19 ottobre 2020): 589–601; Filippo Pennacchio, *What fun life was: saggio su «Infinite jest» di David Foster Wallace*, 1 voll. (Milano: Arcipelago edizioni, 2009); Simone Schröder, *The Nature Essay: Ecocritical Explorations, Nature, Culture and Literature* (Leiden Boston: Brill - Rodopi, 2019).

⁵ Andrea Cortellessa, a c. di, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)* (Roma: L'orma Editore, 2014), 38.

⁶ Michael Jakob, *Il paesaggio* (Bologna: Il Mulino, 2009), 130.

⁷ Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi: un resoconto* (Torino: Einaudi, 2002), 115.

Non sono mancati lavori critici che hanno sottolineato la centralità dello spazio e del paesaggio in Trevisan e Falco, come la raccolta di saggi *La geografia del racconto: sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea* a cura di Davide Papotti e Franco Tomasi⁸, in cui si leggono diversi contributi di valore sui due scrittori italiani. Va inoltre segnalato il lavoro di Giulio Iacoli che in più sedi ha sottolineato la pregnanza della dimensione paesaggistica e geografica-narrativa nelle loro opere⁹. Per quanto concerne l'opera qui analizzata di Iain Sinclair, ovvero *London Orbital*, vanno almeno ricordati l'intervento di Edoardo Zuccato sulla rivista accademica *Compar(a)ison*¹⁰ e soprattutto lo spazio che Niccolò Scaffai dedica agli aspetti ecocritici del testo dell'autore scozzese nel suo *Letteratura e ecologia*¹¹. Su David Foster Wallace il panorama critico è, invece, più variegato: se da una parte si sono trascurati gli aspetti delle sue opere più legati al paesaggio vi è un'attenzione crescente tra i critici americani circa gli aspetti apocalittici e ecocritici riscontrabili nelle sue opere. In particolare, è possibile segnalare il contributo scientifico di Paul Giles *Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace*¹², in cui si analizzano i rapporti tra ambiente naturale e nuove tecnologie nella prima produzione di quest'autore. Vanno inoltre ricordati lavori come *Ecosickness in contemporary U.S. fiction: environment and affect*¹³ in cui è esaminato il rapporto tra natura, essere umano e paesaggio. Gli studi menzionati hanno costituito una base fondamentale per lo sviluppo di un'analisi congiunta del corpus autoriale. Sebbene si riconosca l'unicità di ogni singolo autore, è stato proprio il contesto occidentale comune, e la presenza centrale e preponderante del paesaggio nelle loro opere, a stabilire un terreno che rende possibile la comparazione. Si potrebbe infatti analizzare nei testi osservati (*Girl with Curious Hair, London Orbital, I quindicimila passi, L'ubicazione del*

⁸ Cfr. Davide Papotti e Franco Tomasi, a c. di, *La geografia del racconto: Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, 1° edizione (Bruxelles, Belgique: Peter Lang Pub Inc, 2014).

⁹ Cfr. almeno Giulio Iacoli, *A verdi lettere: idee e stili del paesaggio letterario* (Firenze: Franco Cesati, 2016); ma anche Giulio Iacoli, «Il verde d'Italia: orientamenti critici recenti intorno al paesaggio letterario», in *Ecosistemi letterari: luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a c. di Nicola Turri (Firenze University Press, 2016), 37–53.

¹⁰ Cfr. Edoardo Zuccato, «Il contro-romanticismo di Iain Sinclair», *Compar(a)ison.Nouveaux Territoires*, fasc. 1 (2008): 29–48.

¹¹ Cfr. Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa* (Roma: Carocci, 2017).

¹² Cfr. Paul Giles, «Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace», *Twentieth Century Literature* 53, fasc. 3 (2007): 327–44.

¹³ Cfr. Heather Houser, *Ecosickness in Contemporary U.S. Fiction: Environment and Affect*, Literature Now (New York: Columbia university press, 2014).

bene e *Condominio Oltremare*) come le modalità estetiche e formali di resa del paesaggio dialoghino con la realtà extraletteraria paesaggistica e spaziale prima esperita e poi restituita al lettore.

Non è neanche un caso che siano proprio dei maschi, bianchi, occidentali ed eterosessuali ad interrogarsi sulla realtà della tarda post-modernità. Se c'è una categoria che esce almeno ridimensionata nei rapporti di potere dal Novecento è proprio questa, poiché si trova sicuramente non destituita dalle sue posizioni egemoniche, ma più criticamente decostruita e contestata. Inoltre, questi scrittori si trovano essi stessi, nonostante la posizione privilegiata, travolti dalle logiche del capitale su cui spesso ragionano anche nelle loro opere letterarie. È così che Iain Sinclair in *London Orbital* si interroga dialetticamente sul suo posto nel mondo, sugli effetti del thatcherismo -tra cui anche l'autostrada M25 che percorre a piedi lungo tutta l'opera- ma anche sulla politica del New Labour Party contestando il Millenium Dome, sulla penisola di Greenwich, da una prospettiva geografica e cartografica volutamente ai margini di Londra come quella dell'anello autostradale che la circonda. Allo stesso modo, si può cogliere in svariati interventi, opere e saggi di Foster Wallace la sua posizione critica di questo nei confronti della società di cui fa parte¹⁴. Infine, in Falco e Trevisan, si può ben cogliere questa prospettiva di uomini in un sistema che non controllano più come le generazioni precedenti. Ciò è evidente sia in opere come *Ipotesi di una sconfitta* (2017) e *Works* (2016), sia nei loro testi presi in analisi. In questi ultimi il disorientamento del maschio davanti a una realtà politica e sociale che non riesce più a controllare sembra emergere in relazione alla distruzione del paesaggio stesso. Ad esempio, ne *I quindicimila passi* possiamo leggere: «Mi aggiro col solo scopo di mantenermi in vita, per una campagna nebbiosa che non è altro che il ricordo confuso di una vera campagna, distrutta dalle zone artigianali e residenziali»¹⁵. D'altro canto, almeno per quanto concerne David Foster Wallace, questa prospettiva è stata efficacemente analizzata da Samuel Cohen nel capitolo dedicato allo scrittore statunitense nel lavoro critico *The Whiteness of David*

¹⁴ Cfr. David Foster Wallace, *A supposedly fun thing I'll never do again essays and arguments* (New York: Little, Brown and Co, 1997); David Foster Wallace, *Consider the lobster and other essays*, (New York: Little, Brown, 2005); ma anche Larry McCaffery, «An Interview with David Foster Wallace», *Review of Contemporary Fiction*, 1993, 137-150.

¹⁵ Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi: un resoconto* (Torino: Einaudi, 2002), 25.

*Foster Wallace*¹⁶. Il critico, infatti, in una lucida analisi del contesto sociale tra gli anni Ottanta e Novanta fa notare come la questione razziale abbia un certo rilievo in alcuni scrittori americani di quel periodo¹⁷ i quali vivono «the felt difficulty of expressing normal human feelings of alienation as a member of a privileged group»¹⁸, trovandosi dunque ad interrogarsi criticamente nelle loro opere¹⁹ sul loro ruolo nella cultura *mainstream*. D'altro canto, Foster Wallace, interrogato sul pubblico a cui è rivolto *Infinite Jest*, immagina «people more or less like me, in their twenties and thirties, maybe, with enough experience or good education to have realized that the hard work serious fiction requires of a reader. Sometimes has a payoff»²⁰. In questo contesto l'esperienza del paesaggio, come struttura fenomenologica della natura, può aprire squarci d'indagine ulteriori. Come si potrà notare nell'analisi compiuta sugli autori del corpus, un paesaggio in evoluzione può indicare non solo una realtà in evoluzione, ma dei cambi anche nella percezione culturale di quest'ultima²¹. Ovviamente, questa tesi si muove anche da un assunto di fondo molto simile a quello posto da Niccolò Scaffai, per quanto concerne il rapporto tra letteratura e ecologia²². Anche qui si tenterà di suggerire come il paesaggio nel testo, oltre a dialogare con i codici letterari²³, possa mettere in luce delle costanti e varianti storico-ideologiche. La letteratura va quindi conosciuta e interpretata «per la sua capacità di rappresentare la complessità»²⁴.

Scuse non richieste

¹⁶ Cfr. Samuel Cohen, «The Whiteness of David Foster Wallace», in *Postmodern Literature and Race*, a c. di Len Platt e Sara Upstone (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 228–44.

¹⁷ Vengono citati diffusamente in tutto il saggio David Foster Wallace, Don DeLillo, Thomas Pynchon e Jonathan Franzen.

¹⁸ Cohen, «The Whiteness of David Foster Wallace», 232.

¹⁹ Cfr. Jonathan Franzen, «Perchance to Dream: In the Age of Images, A Reason to Write Novels», *Harper's Magazine* (April 1996), 35-54.

²⁰ McCaffery, «An Interview with David Foster Wallace», 128.

²¹ Cfr. Augustin Berque, *La pensée paysagère*, Crossborders (Paris: Archibooks + Sautereau éd, 2008); ma anche Robert T. Tally, a c. di, *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative*, First edition, Geocriticism and Spatial Literary Studies (New York: Palgrave Macmillan, 2014).

²² Cfr. Niccolò Scaffai, «Introduzione» in *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa* (Roma: Carocci editore, 2017).

²³ Cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (Torino: Einaudi, 1993), 11-14.

²⁴ Scaffai, *Letteratura e ecologia*, 18.

La struttura di questo lavoro è tripartita e si correda di introduzione e conclusioni che costituiscono una parte integrante e non accessoria della trattazione poiché funzionali all'illustrazione degli argomenti dei capitoli.

Il primo capitolo, *Sguardi sul paesaggio*, prova a fornire una definizione di paesaggio e paesaggio letterario che possa essere interpretata alla luce della contemporaneità sociale e culturale. Successivamente il testo discute il binomio natura-cultura evidenziando le criticità di questa struttura di pensiero anche alla luce degli studi di ambito scientifico più recenti come quelli sull'Antropocene e sul cambiamento climatico. Infine, si affronta la questione della descrizione paesaggistica, fornendo alcuni esempi testuali, e si prova a chiarire cosa si può intendere con “modalità di rappresentazione estetica del paesaggio letterario”.

Il secondo capitolo, *La cartella colori di un imbianchino*, dopo una contestualizzazione dei processi di produzione culturale nel post-moderno ne approfondisce il concetto in riferimento al corpus letterario analizzato. Si mette in evidenza come alcuni elementi della poetica di questi scrittori possano essere messi in relazione al contesto culturale della postmodernità. Infine, si sottolinea come fattori quali la cultura visuale, un rinnovato interesse nei confronti dell'ambiente e un approccio al cronotopo più orientato verso la dimensione spaziale, abbiano contribuito a rinsaldare il legame tra il paesaggio e quest'epoca culturale.

Il terzo capitolo, *I boschi sono pieni di meraviglie*, è incentrato, invece, sull'analisi dei testi del corpus autoriale. Il capitolo è diviso in due parti: la prima prova ad analizzare ampi brani paesaggistici presenti nei testi, al fine di ricavarne uno studio sugli aspetti estetici e tematici; la seconda parte analizza gli stessi brani dal punto di vista stilistico e formale, per mettere in rilievo come le modalità di messa in opera del paesaggio letterario si fondino su aspetti sia formali sia tematici, accostabili alle poetiche autoriali. La scelta dei brani ha comportato una fase preparatoria del capitolo in cui, attraverso una lettura ragionata, sono stati selezionati dei paesaggi all'interno dei testi letterari. Per quanto concerne il criterio di selezione è valsa la regola dell'esemplarità: si sono scelti paesaggi che meglio si integrassero nella struttura complessiva dell'opera, che già sono stati segnalati dalla critica oppure che avessero un alto coefficiente visuale. Sono stati estromessi da questa selezione solo i brani concernenti i dispositivi tecnici di selezione del paesaggio (ad esempio finestre, schermi, finestrini di automobili), in questo caso non

è stato applicato nessun criterio di selezione poiché il campione era esiguo e non presentava difformità tali da giustificare l'esclusione di alcuni testi.

Le conclusioni, *Cosa abbiamo fatto alla realtà?* cercano di tirare le somme di un lavoro che per certi versi si configura solo come preparatorio. In esse si cerca di rielaborare una visione complessiva delle analisi in maniera da poter ricostruire un atteggiamento comune non solo sul paesaggio, ma sulla realtà. Si prova, inoltre, a segnalare come una certa letteratura sembri andare verso nuove forme di realismo.

Primo capitolo

Sguardi sul paesaggio

IASONE: Resta tu alla finestra, Méli­ta. Io ti guardo mentre guardi la nave. È come se vi vedessi prendere il vento insieme. Io tremerei nella mattina. Sono vecchio. Vedrei troppe cose se guardassi laggiù

Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*

Il paesaggio, nel contesto contemporaneo, ha acquisito una rilevanza significativa in vari settori della cultura, diventando uno dei fulcri attorno ai quali si aggregano numerosi discorsi critici e teorici. Parallelamente, è riaffiorato come uno dei soggetti prediletti nella produzione culturale. Basta osservare il proliferare di fenomeni artistici: quelli raggruppati sotto l'etichetta di Land Art, le installazioni nello spazio, la fotografia di paesaggio oppure il ruolo che a esso è stato riservato in letteratura. In questi contesti l'arte non si limita a rappresentarlo, ma esplora il modo in cui questo viene percepito e interpretato dall'uomo. Se ne suggerisce quindi un'idea non solo come luogo fisico, ma come una realtà vissuta e interpretata dall'individuo con un'enfasi sulla dimensione emotiva e percettiva. Va anche evidenziato come un simile approccio sia stato adottato anche dal Consiglio d'Europa in sede legislativa con la Convenzione europea del paesaggio del 2000. Il documento, oltre a porre l'attenzione in maniera comunitaria sulla tutela di questo come un vero e proprio bene artistico soggetto a vincoli, ne sottolinea la natura percettiva e interrelazionale tra fattori culturali e naturali¹. Questo studio si muove in continuità con queste tendenze artistiche e legislative cercando di investigare le modalità di rappresentazione del paesaggio in alcuni autori della produzione letteraria

¹ «“Paesaggio” designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni.», (Convenzione Europea del Paesaggio, versione italiana, Capitolo 1, art. 1 lettera a).

occidentale dopo la fine degli anni Ottanta del Novecento per poi inserirla e rapportarla ad un più vasto contesto di produzione culturale che ha seguito *l'high post-modernism*.

Per parlare del paesaggio in letteratura, in primo luogo, sarà quindi fondamentale discutere se sia possibile parlarne come un tema, per poi provare a definirlo nella contemporaneità partendo dalle concettualizzazioni critiche e infine analizzare quali aspetti estetici e stilistici ne connotino la resa nella post-modernità.

Riflettendo sulla presa sociale che questo ha sulla nostra attualità storica Michael Jakob² mette in luce come, in un processo costante di globalizzazione e democratizzazione della società, il paesaggio naturale abbia il merito di possedere un grado altissimo di riproducibilità iconica e verbale. Esso si trova a non essere più il segno distintivo di una *élite* che si riconosceva in rappresentazioni topiche e nella condivisione comune di luoghi emblematici, ma «un fenomeno internazionale che oltrepassa frontiere linguistiche e disciplinari tradizionali»³ diventando quindi alla portata di tutti. Tratto connotativo del paesaggio nella contemporaneità non è solo, quindi, la sua affermazione come prodotto culturale onnipresente⁴ ma la sua riproducibilità in serie⁵, con conseguente possibilità di arrivare a tutti. Tale aspetto ha svolto un ruolo cruciale nel determinarne il successo e il riconoscimento. Come già osserva Walter Benjamin nella modernità i processi di riproduzione tecnica delle opere d'arte si sono moltiplicati andando a «conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici»⁶ mettendo in discussione il principio di autenticità. Soprattutto per quanto concerne le immagini si è avuto un implemento e una democratizzazione della loro diffusione dovuta allo sviluppo di mezzi tecnici. Si veda in questo senso l'invenzione della fotografia, la circolazione delle cartoline, poi delle macchine fotografiche istantanee su larga scala e, infine, la diffusione della fotoriproduzione digitale sui social nell'ultimo decennio. La riproducibilità tecnica del paesaggio si inserisce in questo processo come soggetto dell'immagine prima fisica e poi digitale. Con questa evoluzione l'idea di paesaggio-immagine ha subito un incremento sostanziale nelle sue manifestazioni. Sebbene questa dimensione fosse preesistente (si veda in questo senso la pittura di paesaggio tra

² Michael Jakob, *Il paesaggio* (Bologna: Il Mulino, 2009), 6-9.

³ Jakob, *Il paesaggio*, 7.

⁴ Cfr. Augustin Berque, *La pensée paysagère* (Paris : Archibooks, 2008).

⁵ Cfr. Jakob, *Il paesaggio*, 15.

⁶ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Torino: Einaudi, 1966), 21.

Settecento e Ottocento⁷), l'attuale espansione e riconoscimento di questa come entità visiva e rappresentativa ha guadagnato un'importanza preponderante. Infatti, con l'incremento della riproducibilità, secondo Benjamin, «le occasioni di esposizioni dei prodotti aumentano»⁸ e poiché aumenta quantitativamente il valore espositivo dell'opera d'arte, vi è «un cambiamento qualitativo della sua natura»⁹. Si crea, quindi, un processo in cui il paesaggio-immagine si configura come un oggetto feticcio, una ricezione standardizzata del reale, grazie al quale, l'immagine dei luoghi viene esperita prima del luogo stesso. Ciò ha delle conseguenze a tal punto che il paesaggio si deve adattare alla sua riproduzione per immagini sino a diventare «il prodotto standardizzato di una società di consumo»¹⁰. Massimo Fusillo nella sua monografia *Feticci* sottolinea come l'oggetto diviene feticcio quando in esso si concentra «un'eccedenza di senso»¹¹. Le immagini rese feticcio si vanno a configurare, quindi, non più come pura entità materiale, ma «punto nodali di una fitta rete in cui si incrociano spazio fisico e spazio simbolico, organico e inorganico, interiore ed esteriore»¹². Il critico, inoltre, sottolinea come la fotografia possa diventare un feticcio assurgendo al ruolo di surrogato di possesso della realtà¹³. Nel post-moderno in particolare l'oggetto diviene feticcio quando «è legato ad una forma di fama mediatica, di spettacolarizzazione»¹⁴ proprio come accade con le immagini che riproducono dei paesaggi. Ciò fa emergere un cambio qualitativo riguardante questi ultimi poiché il costituirsi di una sovraesposizione culturale alle immagini stesse, è da inserirsi in un contesto sociale, come quello attuale, generalmente segnato dalla dominanza del figurativo e del visuale. Dalle prime cartoline ad Instagram si assiste ad una crescita esponenziale dell'attenzione per la dimensione iconica e feticizzante del visivo che ha talvolta comportato l'adeguamento della realtà alle sue rappresentazioni¹⁵.

⁷ Benjamin sostiene proprio che la pittura di paesaggio sia stata tra le prime vittime fatte dalla fotografia, si veda *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 64-66.

⁸ Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 27.

⁹ Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 28.

¹⁰ Jakob, *Il paesaggio*, 11.

¹¹ Massimo Fusillo, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive* (Bologna: Il mulino, 2012), 17.

¹² Fusillo, *Feticci*, 16.

¹³ Fusillo, *Feticci*, 73-75.

¹⁴ Fusillo, *Feticci*, 180.

¹⁵ Cfr. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 25 « La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura sono il contrassegno di una percezione la cui sensibilità che nel mondo è dello stesso genere è cresciuta a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico, così, nell'ambito dell'intuizione si

Il nostro tempo non ha conosciuto solamente la crescita esponenziale delle immagini circolanti nel mondo. Continua a moltiplicare e a scoprire nuovi supporti che generano famiglie di nuove immagini. Immagini-pubblicitarie, immagini-televisive, immagini-digitali si esteriorizzano sui maxischermi del *media-buildings*, prendono forma sullo schermo dei nostri telefoni cellulari e permeano la totalità delle forme culturali. [...] La nostra quotidianità è direttamente toccata da queste forme modificazioni al punto che lo sviluppo di un soggetto la cui identità è costruita attraverso immagini, un io-immagine o io-frattale, per dirla con Baudrillard¹⁶.

In questo contesto storico è evidente come il paesaggio, per i suoi tratti figurativi, sia un punto cardine dell'immagine riproducibile su larga scala fino a corrispondere, non senza qualche forzatura, all'idea del «valore estetico medio»¹⁷ poiché banalmente coincidente con il naturalmente bello. Questo processo viene descritto e riconosciuto nel contesto letterario anche da Michele Cometa nella sua monografia *La scrittura delle immagini*¹⁸ come parte del più ampio procedimento di slittamento dell'*ékphrasis* dalle descrizioni di opere d'arte a descrizioni di «oggetti che più facilmente ricadrebbero nel regno dei *naturalia*: pietre, gemme, ali di farfalla e paesaggi»¹⁹. L'onnipresenza democratica dell'immagine da una parte, e l'indebolimento del confine tra artificiale e naturale dall'altra, hanno portato quindi alla creazione di questa nuova nozione di immagine, diffusa e coercitiva del reale, in molti ambiti della fruizione culturale. A ragione di ciò Cometa suggerisce che il paesaggio abbia, più che una dimensione spaziale, una dimensione figurativa. In effetti anche le riflessioni di Jakob presentate fin qui partono dal paesaggio nella sua dimensione di immagine riprodotta in serie e oggetto-feticcio. Quest'immagine, poi, tramite un processo retorico-descrittivo, può andarsi ad inserire nel letterario incuneandosi strutturalmente nel testo stesso. Possiamo quindi descrivere il processo che costruisce il paesaggio nel testo come sottoposto a dei passaggi in cui si va dalla dimensione spaziale a quella visuale che viene poi a sua volta trasposta nel testo. Va tenuto presente però che la dimensione letteraria del paesaggio non dialoga e convive

annuncia ciò che nell'ambito della teoria si manifesta come un incremento dell'importanza della statistica. L'adeguazione della realtà alle masse e delle masse alla realtà è un processo di portata illimitata sia per il pensiero sia per l'intuizione.»; ma anche, in un'ottica più vicina alle nostre modalità di fruizione, Jakob, *Il paesaggio*, 28. «È possibile, confrontati come siamo con l'onnipaesaggio, costituire un paesaggio senza riprodurre, consciamente o inconsciamente, i modelli o gli schemi preesistenti? L'esperienza in questione, quella del paesaggio "vero", sarà già in realtà rappresentazione di una rappresentazione, e questo all'infinito, visto il numero di immagini-paesaggio sedimentate nella nostra memoria culturale».

¹⁶ Jakob, *Il paesaggio*, 117.

¹⁷ Jakob, *Il paesaggio*, 4.

¹⁸ Michele Cometa, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale* (Milano: Raffaello Cortina, 2012).

¹⁹ Cometa, *La scrittura delle immagini*, 21-22.

solo con quella figurativa, ma anche con quella spaziale, per cui il dato letterario-paesaggistico eredita dei caratteri da entrambe le dimensioni nella costruzione di una propria struttura a sé stante. In questa bi-logica di compromesso tra immagine e spazio, nell'area grigia del discorso narrativo convivono *spatial studies* e *visual studies*.

1.1 Una categoria che è quasi un tema

Nell'ambito degli studi letterari, l'analisi del paesaggio è stata influenzata da diverse correnti della critica letteraria, le quali ne hanno esplorato e sfruttato l'ambiguità concettuale. Alla categoria "paesaggio" fanno capo un'ampia serie di significati nei quali essa è stata declinata secondo le più varie teorie letterarie. Si può sottolineare, ad esempio, lo sviluppo che hanno avuto gli studi di culturali su questo tema grazie a personalità come Denis Cosgrove²⁰, ma anche lo sviluppo della geocritica e geopoetica²¹, oppure, infine, gli studi di ecocritica che anche in Italia hanno avuto di recente un importante sviluppo²². Spesso, quindi, il paesaggio è stato celebrato da varie correnti culturali e letterarie come oggetto d'indagine privilegiato. Ciò si deve alla vitalità costante del tema nella letteratura, dalla sua origine fino alla più immediata contemporaneità. Come dimostra Jakob in *Paesaggio e Letteratura*²³ quella del paesaggio è, infatti, una storia di lunga durata. Nell'esaminare la cultura occidentale, è possibile identificare un filo conduttore che collega il topos del *locus amoenus* nella letteratura greca antica al momento significativo in cui l'io petrarchesco stabilisce «una nuova qualità del rapporto con la natura»²⁴. Questo

²⁰ Si vedano per esempio: «Cultural Landscapes», in Tim Unwin (ed) *Europe: a modern geography*, (London: Longman, 1997), 65–81, oppure Denis E. Cosgrove e Veronica Della Dora, *High Places: Cultural Geographies of Mountains, Ice and Science* (London; New York: I.B. Tauris, 2009).

²¹ Si veda Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace* (Paris: les Éd. de Minuit, 2007), per quanto concerne la geocritica, ma anche Kenneth White, *Le Poète cosmographe : vers un espace culturel entretiens 1976-1986*, a c. di Michèle Duclos (Talence: Presses universitaires de Bordeaux, 1987).

²² Cfr. Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa* (Roma: Carocci, 2017); ma anche tipi di testi non propriamente accademici come l'antologia sempre di Niccolò Scaffai, *Racconti del pianeta Terra* (Torino: Einaudi, 2022).

²³ Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura* (Firenze: L. S. Olschki, 2005).

²⁴ dal testo di Jakob «Benché il paesaggio nel Canzoniere sia un sottoprodotto dell'io alienato (al centro è in modo inequivocabile la relazione tu-io, il rapporto intersoggettivo, anche dove il tu è assente, e non venga contemplato dall'"esterno" ma rappresentato nello spazio interno dell'immaginazione dell'io, proprio l'interiorità [...] fonda la nova qualità del rapporto con la natura. Poiché essa viene riflessa nel momento dell'incontro con il soggetto e poiché tale incontro con la natura viene approfondito in termini

percorso evolutivo giunge a una tappa fondamentale nel primo Ottocento, periodo in cui il tema si consolida in letteratura, acquisendo caratteristiche stabili e mature²⁵. In questo senso, e se poniamo in tesi che sia ancora possibile oggi parlare del paesaggio letterario come qualcosa di assolutamente pregnante e indicativo delle tendenze attuali della letteratura, siamo davanti a una categoria che non solo si caratterizza per un'ambiguità concettuale non indifferente, ma per una longevità e una versatilità se non del tutto fuori dal comune, almeno insolite. Lo studio di questa categoria richiede quindi un'analisi approfondita di ampi archi temporali, caratterizzati da numerose fasi di transizione e metamorfosi. Infatti, questa categoria, pur essendo una costante nei testi attraverso i secoli, ha subito una significativa affermazione letteraria proprio nei primi anni dell'Ottocento. Jakob, infatti, riconosce in questo periodo il momento in cui «la critica all'immagine naturale oggettiva e distanziata propria della poesia descrittiva e la complessa ricognizione di altri percorsi per la rappresentazione letteraria del paesaggio appaiono in questa luce come un processo in dissolvimento»²⁶ stabilizzando quindi le modalità tematiche di resa. In questi anni di intervallo tra Rousseau e i romantici «il paesaggio realmente esperito (la bellezza naturale) è definitivamente addomesticato e immediatamente utilizzabile»²⁷. Ciò evidenzia la capacità di questa categoria di trovare una sua stabilità e imporsi a ridosso degli anni di grande cesura tra letteratura prima del Romanticismo e letteratura dopo di esso, ovvero nel momento in cui il romanzo e la prosa romanzesca iniziano ad imporsi come forme egemoni nel contesto culturale europeo.

Massimo Fusillo e Clotilde Bertoni²⁸ si chiedono se esistano modalità specifiche con cui il romanzo ha rielaborato i contenuti che la tradizione letteraria offre. I due autori, riflettendo sui “contenuti” e sulle modalità di rielaborazione romanzesca viene contemplata nel saggio la possibilità, già in via preliminare, che il «romanzo tematizzi alcuni grandi *topoi*»²⁹ e li diffonda in tutti i suoi generi. Infatti, se da una parte è perentorio

fenomenologici e non semplicemente esperito, lo sguardo del Canzoniere si potrebbe dire trascendentale» Jakob, *Paesaggio e letteratura*, 103.

²⁵ Cfr. Giulio Iacoli, «Spazio, romanzo e modernità», in *Il Romanzo in Italia, Forme, poetiche, questioni*, a cura di F. De Cristofaro e G. Alfano, (Roma: Carocci, 2018), 257; oltre a Michel Collot, *Paysage et poesie du romantisme à nos jours* (Paris: J. Corti, 2005) dove lo studioso francese fa partire la storia del paesaggio letterario nel senso moderno del termine proprio dal romanticismo.

²⁶ Jakob, *Paesaggio e letteratura*, 214.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Bertoni, C., & Fusillo, M., «Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?», in *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, vol. IV (Torino: Einaudi, 2000), 31-58.

²⁹ Bertoni, C., & Fusillo, M., «Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?», 31.

il dover parlare di tendenze, d'altra parte si può affermare che le operazioni di tematizzazione nella prosa romanzesca sono trasversali, e che i temi attraversano i generi escludendo quindi la «corrispondenza netta e biunivoca tra temi e generi»³⁰. Un'opera romanzesca può, quindi, tranquillamente prendere dei contenuti della tradizione precedente, farne un tema, e renderlo il fulcro narrativo. Allo stesso tempo, però, i due critici notano che bisogna considerare il processo oggi definito “tematizzazione”, come «un concetto estremamente delicato, perché tende a collimare con quello delicatissimo di interpretazione»³¹. La tematizzazione è più riferibile al lettore/critico che «compie un'operazione del tutto speculare a quella che lo stesso autore ha fatto nei confronti dei *topoi* e dei motivi offertigli dalla tradizione, manipolati secondo alcune direttrici di senso»³². Difatti, in questo senso, l'individuazione del tema letterario diventa il frutto di una collaborazione tra lettore e autore che plasmano e interpretano insieme i contenuti della tradizione letteraria incasellandoli nei temi che, a loro volta, si diffondono e sono distinguibili nelle svariate forme letterarie. In questa grande struttura di elaborazione e incasellamento tematico va inserito il paesaggio, in quanto rappresenta uno di quei contenuti letterari che non solo vengono tematizzati e rielaborati dal romanzo, ma diffusi in molte delle sue forme e generi. Infatti, bisogna far risalire a un dato strutturale la già citata connessione tra emersione del romanzo e del tema-paesaggio in Europa. Si può delineare il paesaggio letterario come un tema a tutti gli effetti. Non è un caso quindi che la voce “paesaggio” che sia stata inserita tra le occorrenze del *Dizionario dei temi letterari* curato da Ceserani, Domenichelli e Fasano³³.

Nell'analizzare i temi letterari sia in una prospettiva diacronica che sincronica, emerge chiaramente una distinzione tra i vari tipi di temi³⁴. Non tutti i temi, una volta integrati nella struttura di un'opera letteraria, possiedono la stessa importanza o svolgono lo stesso ruolo funzionale nel creare un equilibrio letterario. Considerando la storia della letteratura, si nota che la longevità di un tema o la sua centralità nel testo varia notevolmente. Alcuni fungono da pilastri attorno ai quali si dispiega l'intera trama,

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Bertoni, C., & Fusillo, M., «Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?» 32.

³² *Ibidem*.

³³ Sangirardi, Giuseppe, «Paesaggio», in *Dizionario dei temi letterari* a cura di Ceserani, R., Domenichelli, M., Fasano, (Torino, UTET, 2007), 1810-1816.

³⁴ Emilia di Rocco, «Temi, motivi, topoi», in *Letterature comparate*, a c. di Francesco de Cristofaro (Roma: Carocci, 2014), 109–34.

mentre altri generano assi paradigmatici e sintagmatici meno incisivi e più sfumati. Da questa prospettiva, si è rivelato vantaggioso per la critica letteraria operare una distinzione tra temi di breve durata e temi di lunga durata. Questo approccio permette di comprendere meglio l'evoluzione e il peso specifico dei vari elementi tematici nel contesto storico-letterario.

Non si possono mettere sullo stesso piano temi pienamente iscritti in un singolo contesto storico (l'arpa eolia tanto amata dal romanticismo; la figura del dandy tipica dell'estetismo) con temi di lunghissima durata, (l'androgino, l'incesto, la menzogna) e con temi così ampi da diventare una sorta di arcitemi, di campi che includono svariate sottoarticolazioni (l'identità)³⁵.

Per quanto concerne il paesaggio letterario, abbiamo visto come esso lasci una lunga traccia nella letteratura occidentale, ma possiamo soffermarci su come sia possibile farne una storia attraverso la narrativa andando oltre l'Ottocento e fino a oggi³⁶. In effetti, abbiamo una lunga persistenza del tema, pur in forme e in moduli diversi esso si evolve durante tutto l'Ottocento, il Novecento e fino al Duemila. Potremmo parlare, quindi, di un tema sicuramente di lunga durata più che di uno che si è iscritto in un singolo contesto storico o che si è legato a una corrente letteraria. La stessa Bertoni, tornando sulla critica tematica³⁷ approfondisce concettualmente l'ambito in questo modo

La prima questione concerne i temi di "lunga durata", che, riplasmati da molteplici culture ma in sostanza resistenti al loro avvicendamento, incarnati nei grandi miti, eternati da opere celebri, finiscono per acquisire una sorta di autonomia e dunque per esercitare un'incidenza ambivalente: sono stimolanti e coercitivi, orientano ma insieme imbrigliano la fantasia e la ricezione, assicurano alla creatività sia un alveo che un argine³⁸.

La definizione potrebbe coincidere, persino, con il percorso del paesaggio attraverso la letteratura, dalla topica del *locus amoenus* di età classica fino a oggi. Inoltre, non si può negare al paesaggio una certa autonomia concettuale e teorica, che ne ha connotato l'ambiguità. Queste caratteristiche lo hanno reso una grande categoria autonoma che in epoche come il Settecento e l'Ottocento ha plasmato sia le arti pittoriche sia quelle

³⁵ Bertoni, C., & Fusillo, M., «Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?», 33.

³⁶ Cfr. Collot, *Paysage et poesie du romantisme à nos jours*.

³⁷ Clotilde Bertoni, «Rischi e risorse dello studio dei temi: percorsi possibili», *Allegoria*, n. XX, 58 (dicembre 2008): 9–24.

³⁸ Bertoni, «Rischi e risorse dello studio dei temi: percorsi possibili», 20

letterarie sino a diventare, così, un genere. Esso funge da vero e proprio arcitema, ovvero un tema che si sviluppa in svariate sotto-articolazioni. Ciò lo connota come non-statico, ma soggetto a variazioni considerevoli in base al contesto letterario in cui si trova. Può essere influenzato da fattori esterni, come il genere, il contesto storico e culturale, e da elementi propri del testo, che contribuiscono a integrarlo più profondamente nella trama narrativa. Quindi, potremmo osservare variazioni del tema del paesaggio in generi diversi come romanzi di viaggio, *reportage*, opere d'amore, *horror*, *noir*, poesia, racconti e testi non-fiction. In ciascuno di questi, esso assume forme e significati semantici differenti. Tale dinamismo consente di individuare schemi ricorrenti, delineandone le sue evoluzioni e interpretazioni estetiche nel tempo.

Il rapporto tra temi e opera letteraria è stato al centro di un dibattito che ha attraversato più stagioni della critica³⁹ poiché a lungo si è discusso sulla molteplicità o meno di temi all'interno di un testo. La critica, e il saggio di M. Fusillo e C. Bertoni ne è un esempio, ha generalmente ricondotto il senso dell'analisi tematica alla ricerca del "tema dell'opera letteraria" intorno a cui si struttura il sistema-testuale con la sua coerenza interna. Daniele Giglioli sottolinea come il tema si inquadri in uno spazio di tensione «dove vengono rinegoziati i rapporti tra argomento e senso»⁴⁰. Pierluigi Pellini, interrogandosi sul ruolo della critica letteraria in questo ambito circoscrive il campo di ricerca a «non *un* tema, ma *il* tema di un'opera»⁴¹ pur sottolineando come poi una presenza al singolare in un contesto narrativo sia «un effetto di lettura, di una costruzione soggettiva (ma non arbitraria), dell'interprete»⁴². Il critico, inoltre, ritiene che possa esistere «un certo numero di testi importanti, nei quali il tema in questione sia centrale»⁴³. Se lo riconosciamo come di lunga durata, il paesaggio deve avere tra le sue caratteristiche quella di essere uno dei temi portanti in alcune opere letterarie. Questo però non deve indurci a sottovalutarne la diffusione paradigmatica nella letteratura. Nel Novecento si è assistito a una vera e propria esplosione e frantumazione dell'orizzonte tematico, per cui un testo letterario arriva a comprenderne una molteplicità. I temi sono diventati molteplici, variamente interpretabili e, talvolta, discontinui all'interno dell'opera. Per questo motivo risulta

³⁹ Si vedano in tal proposito i vari interventi sul n. XX di *Allegoria* nel dicembre 2008.

⁴⁰ Daniele Giglioli, *Tema* (Milano: il verri edizioni, 2022), 33.

⁴¹ Pierluigi Pellini, «Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie», *Allegoria*, n. XX, 58 (dicembre 2008) 77.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

difficile, più ci si avvicina alla contemporaneità, rintracciarne uno solo di assoluta pregnanza in un contesto narrativo, così come lo definiscono Pellini e Giglioli. Ciò non implica la mancanza di un tema centrale quanto piuttosto una molteplicità in cui la critica può decidere di guardare un testo da molteplici prospettive seguendo i plurimi filoni. Ciò comporta un attraversamento trasversale delle opere letterarie in una prospettiva spesso inedita ma allo stesso tempo più precaria⁴⁴. In questo senso un cambio di distanza da cui si guarda all'opera letteraria rivela un diverso tema centrale, senza che questi trovi mai un punto di sintesi costante con altre ottiche interpretative, ma muovendosi sempre più verso orizzonti contrastivi. In questa diffrazione è coinvolto anche il paesaggio che si insinua tra le pagine contribuendo spesso al racconto del quotidiano e della vita tra metropoli e periferia (e, in maniera diversa, della provincia). Per cui è evidente *in primis* che l'orizzonte di ricerca sul paesaggio letterario non può prescindere dalla sua individuazione in opere nelle quali riveste il ruolo di tema "portante" poiché proprio grazie a queste opere si è potuto operare un raggruppamento critico delle poetiche intorno al paesaggio. In un'analisi ulteriore, sarà importante considerare che la sua tematizzazione nei testi letterari, in particolare nel contesto contemporaneo, si articola su più livelli. Il paesaggio, infatti, manifesta caratteristiche tipiche dei temi novecenteschi, esplodendo e infiltrandosi in modo capillare nella prosa letteraria. Questa pervasività evidenzia la sua natura poliedrica e la sua influenza estesa nel panorama letterario. Difatti anche in testi in cui esso non svolge un ruolo centrale e spesso non viene riconosciuto come "il tema" dell'opera dal lettore, risulta presente.

Guardando, infine, alla contemporaneità e alla post-modernità, è quindi facile rintracciare questo tema come strutturante in molte opere seppur contraddistinto da diversi livelli di funzionalità paradigmatica. Oggi la critica letteraria riconosce e raduna un congruo numero di scrittori sotto l'etichetta di "nuova prosa territoriale" o "prosa

⁴⁴ Spesso soprattutto su alcune opere della contemporaneità letteraria un approccio tematico che divida i temi e le storyline del testo letterario risulta più pratico e in certi casi necessario per poter lavorare su opere estremamente complesse come *Ulysses* di Joyce, ma ancora di più questa tendenza si accentua nel secondo Novecento, dove l'ondata post-modernista e postmoderna ha cambiato il modo di fare narrativa fino a consegnarci prodotti come *Infinite Jest* di David Foster Wallace, *2666* di Roberto Bolaño oppure *Underworld* di Don DeLillo in cui rintracciare e selezionare alcuni tra gli oggetti tematici dell'opera è l'unico modo spesso per approcciarsi alla lettura di questo tipo di testi. Certo esempi del genere non mancano neanche nella letteratura italiana. Basti guardare alla produzione di Italo Calvino, Giorgio Manganelli ma anche il più recente Daniele del Giudice.

psicoterritoriale”⁴⁵ proprio perché hanno ritenuto questi elementi centrali nelle loro opere. A tal proposito Jakob nella monografia *Il paesaggio* indica le opere contemporanee di Iain Sinclair, Jean Rolin, Philippe Vasset o François Bon come esempi di testi in cui il tema di cui ci stiamo occupando è particolarmente rilevante. A sua volta Giulio Iacoli in *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, riprende l’etichetta di psicogeografia da Jakob per tracciare un quadro simile. Lo studioso italiano nella sua monografia ricostruisce un contesto autoriale in cui vi è un’«adesione tematica e stilistica»⁴⁶ a delle poetiche «di *refiguration* e finanche di iper-scrittura del paesaggio stesso»⁴⁷ abbastanza varie. Nel contesto italiano contemporaneo si intrecciano, a profili poetici del secondo Novecento italiano come quello di Zanzotto, quelli del connubio tra scrittura e fotografia di Gianni Celati e Luigi Ghirri. Particolarmente interessante è inoltre il quadro semiotico entro cui va concepito il paesaggio emiliano. In quest’ultimo riscritture e rivisitazioni in chiave pop coinvolgono Pier Vittorio Tondelli e gli scrittori post-Celati, oltre a musicisti come Guccini e i CCCP. Nonostante ciò, Iacoli ammette che «le pagine più fulgenti della corsa al grande racconto territoriale in Italia»⁴⁸ afferiscano all’hinterland di Giorgio Falco, alla Roma di Siti, al Veneto di Trevisan e ai paesi appenninici di Arminio.

Lavori come quelli di Jakob e Iacoli⁴⁹ hanno fornito un dettagliato panorama di autori nei quali il tema del paesaggio assume un ruolo fondamentale. Partendo da questi studi, questo lavoro, nel terzo capitolo esplorerà le modalità di rappresentazione estetiche del paesaggio nelle opere di alcuni di questi autori, sia a livello ermeneutico sia stilistico. Infine, cercando di identificare non solo differenze e continuità, ma anche esaminando il rapporto di questi scrittori con la realtà e le loro prospettive di interpretazione del mondo.

⁴⁵ si veda a tal proposito Jakob, *il Paesaggio*, p., 130-131, dove vengono indicate le opere di Iain Sinclair, Jean Rolin, Philippe Vasset o François Bon e viene ribadito l’uso da parte di questa corrente di un paesaggio visto nella sua sfaccettatura urbana, con particolare attenzione per le periferie europee, gli spazi vuoti, i terreni incolti, graffiti, spazzatura, carcasse di automobili. Sulla stessa definizione, riprendendola esplicitamente da Jakob si sofferma Giulio Iacoli in *A verdi lettere: idee e stili del paesaggio letterario* (Firenze: Franco Cesati, 2016) 13-16 citando lavori letterari che hanno una prospettiva spiccatamente, almeno spaziale, quando non paesaggistica, come Celati, Arminio, Magris, Ghirri e Atzeni.

⁴⁶ Iacoli, *A verdi lettere*, 41.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Iacoli, *A verdi lettere*, 162.

⁴⁹ Si veda, per quanto concerne la scrittura saggistica italiana, il già citato volume di Scaffai, *Letteratura e ecologia*.

1.2. Dallo spazio al paesaggio

Dopo aver delineato il campo d'indagine, è ora necessario fornire una definizione che sia funzionale all'analisi dei testi e che delimiti i luoghi di rilevanza nelle opere. I nodi critici a cui rapportarsi sono due: innanzitutto sottolineare la specificità del paesaggio letterario in confronto al paesaggio nella sua accezione onnicomprensiva dei vari linguaggi artistici, in secondo luogo sarà necessario dare una definizione che possa orientare le metodologie d'indagine. Di conseguenza, vanno escluse tutte le teorizzazioni sul paesaggio che si rifanno al *locus amoenus* o alle teorizzazioni che la critica ha mosso basandosi per lo più su campioni letterari riferiti a epoche pre-ottocentesche, ovvero prima che questo tema si stabilizzasse come dispositivo narrativo della prosa romanzesca. Un aspetto fondamentale nella definizione del campo d'indagine è che questo studio si concentrerà esclusivamente sulla prosa-romanzo. Ciò poiché il tema del paesaggio letterario, pure esistendo in macrogeneri come quello della poesia o della letteratura teatrale, funziona tramite modalità narratologicamente e strutturalmente diverse.

Capire e definire il paesaggio significa, quindi, focalizzarsi in primo luogo sullo spazio. Conviene partire, allora, dal contributo all'idea di spazio che hanno dato Gilles Deleuze e Félix Guattari nella loro opera *Mille plateaux*. I due filosofi dividono lo spazio in liscio e striato. Nel parlare delle popolazioni nomadi e nel loro modo di percepire lo spazio viene teorizzata una struttura in cui nel nomadismo i punti «sont strictement subordonnés qu'ils déterminent, à l'inverse de ce qui se passe chez le sédentaire»⁵⁰. In questo senso il nomade si “muove” e si distribuisce in uno spazio aperto secondo il *nomos* che è primordialmente, per i due pensatori, la distribuzione dei soggetti in uno spazio senza frontiere. In questo senso «le nomade se distribue dans un espace lisse»⁵¹, ovvero senza segni limitatori. Questo si oppone alla *polis* o lo spazio striato ovvero la distribuzione degli individui in uno spazio chiuso che implica delle divisioni che ne regolano i flussi e l'omogeneità. Lo spazio è primariamente liscio, un aperto che offre infinite possibilità, che è allo stesso tempo svuotato e attraversato senza lasciare traccia, uno spazio nomade e, che gli autori definiscono per il suo dinamismo come “eterogeneo”.

⁵⁰ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, (Paris : Éditions de Minuit, 1980). 471.

⁵¹ Deleuze e Guattari, *Mille plateaux*, 472.

A questo primo tipo di spazio è da aggiungersi lo spazio striato che da esso si crea. Questo è caratterizzato «par la haute des corps, les verticales de pesanteur, la distribution de la matière en tranches parallèles»⁵² ma si afferma anche che «l'espace sédentaire est strié, par des murs, des côlures et des chemins entre les côlures »⁵³. Abbiamo quindi lo spazio politico della *polis*, come spazio dello Stato segnato dai corpi che lo occupano, delle striature, veri e propri tagli e sezionamenti che, come tentacoli, si propagano e si allungano sul piano.

Lo spazio reale della contemporaneità è continuamente occupato da corpi che lo definiscono e lo marciano, da linee e strisce parallele, che possono essere più o meno “rigide”, dai monti, alle colline, al profilo del mare e la linea della costa, fino alle circonvallazioni autostradali, le reti ferroviarie e tutti quegli elementi che di fatto occupano come “corpi in caduta” uno spazio primariamente liscio. Bernard Westphal fa coincidere lo spazio striato con «l'espace qu'occupe l'appareil d'État»⁵⁴, inteso come la porzione di spazio occupato e oggetto d'attenzione e organizzazione da parte del politico, recepito soprattutto come socialmente e ideologicamente costituito. Deleuze e Guattari non a caso differenziano striato e liscio opponendo ciò che circonda la *polis* alla *polis* stessa, ma non considerano quest'ultima solo come «elle est l'espace strié par excellence»⁵⁵, bensì una vera e propria «force de striage»⁵⁶ che cerca continuamente di estendersi occupando il peri-urbano.

A riprova di ciò in *Mille plateaux* viene citato il ruolo dell'agricoltura soprattutto nel passaggio tra Paleolitico e Neolitico in cui «c'est la ville qui invente l'agriculture: c'est sous l'action de la ville que l'agriculteur, et son espace strié, se superposent au cultivateur en espace encore lisse»⁵⁷. Uno spazio, quindi, costantemente rigato e attraversato sin da epoche remote in cui « on ferme une surface, et on la “répartit” suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées »⁵⁸. Difatti gli elementi che si trovano sul territorio, i corpi caduti nello spazio non sono altro che tagli sezionatori, ma anche

⁵² Deleuze e Guattari, *Mille plateaux*, 458.

⁵³ Deleuze e Guattari, *Mille plateaux*, 472.

⁵⁴ Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace* (Paris : les Éd. de Minuit, 2007), 59.

⁵⁵ Deleuze e Guattari, *Mille plateaux*, 600.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Deleuze e Guattari, *Mille plateaux*, 601.

⁵⁸ *Ibidem*.

divisori. L'esempio più calzante in questo senso è provare a guardare con il GPS la Terra. Ingrandendo con lo zoom su una porzione di territorio ci si renderà conto che, oltre al confine tra terra e acqua⁵⁹, si rendono sempre più evidenti gli addensamenti urbani, le autostrade, le provinciali, i confini dei boschi, i campi coltivati o messi a maggese, le strade private, i vialetti e infine persino i tratturi che dividono i campi oltre ai vari edifici distinti tra di loro. Dunque, tutti gli elementi presentati non sono altro che corpi caduti su uno spazio liscio e nomade, rendendolo striato e sedentario. L'esigenza di "striare" il territorio tramite la caduta di corpi, da parte dello Stato, fa capo alla necessità di «faire valoir une zone de droits sur tout une "extérieur", sur l'ensemble des flux qui traversent l'æcumène»⁶⁰. Gli elementi che occupano (o giacciono) nel nostro paesaggio dal viale tra i filari di vite fino alle linee ferroviarie dell'alta velocità o gli agglomerati urbani non sono altro che modi per regolare i flussi, «controllare le migrazioni»⁶¹ e «regolare la velocità»⁶². Tutto ciò che è "caduto" nello spazio politico, lo segmenta in parcellizzazioni sempre più piccole rendendo il transito dei soggetti non «virtuellement ouvert sur l'infini»⁶³ da punto a punto ma regolato dagli ostacoli che disegnano percorsi prestabiliti. Anche se decidiamo di recarci in campagna il nostro procedere nel mondo circostante è sempre un incamminarsi lungo un sentiero, un muoversi tra diversi campi, lungo il limite di un bosco o seguendo la linea di un muretto a secco. In tutti questi casi procediamo, quindi, sulle, o lungo delle striature. Il nostro accesso agli spazi del mondo, sin dall'avvento della civiltà statalizzante è quindi regolato da "barriere" che orientano e direzionano i flussi di movimento. In pratica ci muoviamo nel mondo attraverso le striature dello spazio. Queste possono essere, come abbiamo visto, elementi molto diversi tra di loro con una differente capacità di controllare i flussi. Se gli edifici di una dogana di Stato nel paesaggio alpino tra Austria e Italia saranno considerabili una striatura dello spazio politico con un forte potere regolatorio dei flussi, molto meno forte sarà la capacità regolatoria di un cancelletto che impedisce l'accesso a un campo coltivato; oppure, una grande tangenziale sarà molto più direzionatoria del flusso di automobili che attraversa la

⁵⁹ sul mare come spazio liscio e sul modo in cui funziona la striatura di questo sono molto interessanti le pagine 597-602 in Deleuze e Guattari, *Mille plateaux*.

⁶⁰ Deleuze e Guattari, *Mille plateaux*, 479.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Westphal, *La géocritique*, 60.

città piuttosto che un vialetto privato. Alla diversità di questi elementi corrisponde una percezione molto diversa anche per i soggetti che ne sono fruitori; si innesta quindi su un fattore quantitativo, dovuto proprio all'occupazione fisica di una quantità di spazio da parte di una striatura, un fattore qualitativo come la percezione da parte dei soggetti di quell'elemento⁶⁴. Nonostante l'esigenza di regolare i flussi sia, come teorizzano Deleuze e Guattari, antichissima, nella contemporaneità questa ha creato una nuova categoria di elementi che possiamo definire come non luoghi ovvero per dirla con le teorizzazioni dell'antropologo francese Marc Augé:

Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète⁶⁵.

L'accezione che dà però Augé ai non luoghi va oltre quella canonica di “luogo spersonalizzato”. Infatti « Dans la réalité concrète du monde d'aujourd'hui, les lieux et les espaces, les lieux et les non-lieux s'enchevêtrent, s'interpénètrent »⁶⁶. Particolarmente interessante risulta proprio quest'ultimo concetto per cui il non luogo, la striatura della contemporaneità, può diventare incrocio, punto d'incontro riconoscibile e quindi luogo, passando un confine molto labile. Questo “passaggio di stato”, osservato nella monografia di Augé per quanto concerne la sua contemporaneità⁶⁷, è sovrapponibile con una parte della teorizzazione sullo spazio striato di Deleuze e Guattari per cui nella città - che è forza striante per eccellenza - si crea una «lissage rétroactif»⁶⁸. Sulla stessa linea di pensiero tracciata dai due filosofi francesi si inserisce poi Westphal:

Voilà que des espaces lisses sortent de la ville, qui ne sont plus seulement ceux de l'organisation mondiale, mais ceux d'une riposte combinant le lisse et le troué, se retournant contre la ville : immenses bidonvilles mouvants, temporaires, de nomades et de troglodytes, résidus de métal et de tissu, patchwork, qui ne sont même plus concernés par les striages de la monnaie, du travail ou de l'habitation.⁶⁹

⁶⁴ I due fattori, però non vanno di pari passo, per cui non è detto che un aumento quantitativo corrisponda ad un aumento qualitativo, anzi la percezione di quest'ultimo da parte del soggetto spesso ha un peso maggiore.

⁶⁵ Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, (Paris: Éd. du Seuil, 1992), 48.

⁶⁶ Augé, *Non-lieux*, 134.

⁶⁷ L'opera è del 1992 e il sociologo fa molto spesso riferimento alla post-modernità come la sua attualità.

⁶⁸ Deleuze e Guattari, *Mille plateaux*, 601.

⁶⁹ *Ibidem*.

La vicinanza al ragionamento di Augè si rivela poiché se da una parte «le strié peut devenir lisse, de même que le lisse est exposé au striage»⁷⁰, dall'altra il non luogo può essere soggetto a un processo di identificazione che lo rende luogo. Inoltre, Westphal sottolinea come sia inesatto concettualizzare lo spazio come univoco. Egli, infatti, lo contestualizza come una realtà fluida, «sujet aux tensions contradictoires qui naissent de systèmes de représentation incompatibles»⁷¹. In quest'ambito di continua metamorfosi, dove emergono tensioni polarizzanti e si intrecciano compenetrazioni diverse, emerge il concetto di paesaggio. Questo si posiziona in una delicata intersezione tra spazio "liscio" e "striato", assumendo quasi la forma di una escrescenza nata dalle trasformazioni dello spazio stesso. In effetti il paesaggio è quindi il prodotto di un conflitto ontologico che nasce dall'incontro e dalla frizione di due diverse concezioni spaziali. Inoltre, una caratteristica distintiva e imprescindibile è la presenza di elementi in caduta al suo interno, che ne "striano" lo spazio. Gli elementi sono di fatto le singole unità che lo compongono. Coincidenti talvolta con le striature, essi segmentano e conferiscono, ad una porzione di spazio, una sua autonomia che lo rende percepibile come un'unità paesaggistica. Questa unità si presenta a sua volta come un'area di "liscio", definita da striature, e attraversata perciò da diverse tensioni. Questa dinamica si trova riflessa nel campo letterario. Prendendo come esempio il paesaggio ne *L'Infinito* di Leopardi, ci possiamo rendere conto di come la siepe stessa sia un elemento di "striatura", che si fa generativo fino a "fingere" il paesaggio sottostante. Andando alla prosa romanzesca risulta rappresentativo il caso, già ampiamente documentato dalla critica, delle prime pagine delle *Affinità elettive*:

È riuscito tutto molto bene, e piacerà a Vostra Grazia. La vista è magnifica: sotto, il villaggio; un po' a destra la chiesa, e lo sguardo quasi scavalca la punta del campanile; di fronte il castello e i giardini [...] si apre a valle, sulla destra, e si vede un paesaggio rigoglioso di prati e di alberi, a perdita d'occhio. Il sentiero che sale sulle rupi è tracciato proprio come si deve⁷².

Più avanti, continuando e seguendo il cammino di Edoardo attraverso i giardini del castello:

⁷⁰ Westphal, *La géocritique*, 61.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Johann Wolfgang von Goethe, *Le affinità elettive*, a c. di Giuliano Baioni, trad. da Paola Capriolo (Venezia: Marsilio, 1999), 109-111.

Scese per le terrazze, passò brevemente in rassegna serre e aiuole, finché raggiunse l'acqua e poi, oltre un ponticello, il punto dove la via per il nuovo parco si divideva in due rami. Trascurò il primo, che costeggiando il cimitero si inerpicava quasi dritto verso la parete rocciosa, per imboccare quello di sinistra, un po' più ampio, che saliva dolcemente in larghe spire in mezzo a una graziosa boscaglia; dove i due sentieri si ricongiungevano sedette per un attimo su una panchina sistemata lì in modo opportuno, quindi iniziò la salita vera e propria, e superando gradini e sporgenze di ogni genere, in un percorso ora più o meno ripido, si ritrovò infine alla capanna di muschio⁷³.

Siepi, pareti di roccia, cimiteri, sentieri, cespugli, prati: vi sono nel testo tutta una serie di elementi che i due filosofi francesi consideravano connotativi dello spazio striato. Una serie di corpi caduti che definiscono i flussi nello spazio costituisce uno dei passaggi più citati dalla critica letteraria. A tal punto che a questo romanzo Jakob dedica l'ultima parte del suo volume, *Il paesaggio letterario*, affermando che «le *Affinità elettive* trattano essenzialmente della produzione e del consumo del paesaggio»⁷⁴. Da questa sezione testuale possiamo ipotizzare che non solo il paesaggio si crea nel punto di incontro/scontro tra spazio liscio e striato, ma anche che questi non possa sussistere senza corpi striatori che lo attraversino e ne delimitino i bordi. Anche semioticamente non sarebbe nemmeno possibile l'apertura di una rappresentazione paesaggistica senza citare gli elementi che la compongono. Lo spazio, soprattutto nel letterario, non assumerebbe ontologicamente i connotati di paesaggio se non fosse per la rappresentazione dei suoi oggetti "liminari". Senza raccontare della sua parcellizzazione e di quello che c'è all'interno dell'incorniciamento: la capanna di muschio, il prato, serre e vivai il paesaggio non esisterebbe neanche. Esso si dimostra, quindi, come un grumo più o meno denso di descrizioni dei corpi che connotano lo spazio.

Un primo elemento da tenere presente è appunto la segmentazione dell'unità spaziale data dai corpi che la definiscono e compongono. Il paesaggio ha quindi dei confini e si configura come un segmento che attinge a «una forma finestra»⁷⁵ e di conseguenza contempla, anche solo implicitamente, una prospettiva (che è cambiata molto nel corso dei decenni, e sta cambiando ancora oggi, diventando sempre più «d'ordine meccanico»⁷⁶). Questa prospettiva fornisce un'inquadratura in cui l'occhio risulta

⁷³ Goethe, *Le affinità elettive*, 111.

⁷⁴ Jakob, *Paesaggio e letteratura*, 224.

⁷⁵ Jakob, *Il paesaggio*, 126.

⁷⁶ Jakob, *Il paesaggio*, 113.

centrale poiché a questi due elementi è delegato il ruolo di ritagliare e delimitare gli elementi in un quadrato spaziale⁷⁷ entro cui esiste il paesaggio. D'altro canto, è stato ampiamente dimostrato dalla critica e dalla linguistica⁷⁸ come lo stesso lemma "paesaggio", nelle lingue romanze, provenga dal verbo latino "pango" che ha il significato di "conficcare pioli", "delimitare"; per dirla con Deleuze e Guattari, "striare". La tesi secondo cui le striature che attraversano lo spazio sono politiche, quindi dipendenti quindi dalla creazione di un ordine statalizzante, trova dimostrazione nella produzione critica sul tema di Jakob. Secondo il critico, la nascita del sentimento del paesaggio, infatti, proverrebbe, nella sua origine, dalla perdita del rapporto tra uomo e natura⁷⁹. L'uomo cittadino, abitatore del nucleo urbano, perdendo il contatto diretto con la natura inizierebbe a sviluppare quella sensibilità estetica che sia Jakob sia Rosario Assunto in *Il paesaggio e l'estetica*, ritengono imprescindibile per lo sviluppo del paesaggio stesso⁸⁰. L'agglomerato urbano è lo spazio politico, striato, in cui vive l'uomo moderno; è il luogo in cui nasce il desiderio della natura a causa della perdita dello spazio liscio. Non è un caso che il filosofo Joachim Ritter individui come concetto cardine dell'estetica paesaggistica quello di "compensazione", ponendo al centro del suo ragionamento una struttura a doppio binario in cui «il recupero e la rappresentazione estetica della natura come paesaggio hanno la funzione positiva di mantenere aperto il legame e la quieta natura circostante»⁸¹. Ciò ha permesso all'essere umano di sentirsi ancora legato alle sue origini anche durante la prima età moderna quando questi rapporti si andavano via via facendo sempre più mediati dalle scienze e dall'idea dello sfruttamento economico. Questo desiderio e ricerca della natura da parte del soggetto comporta, allo stesso tempo, la perdita dello spazio liscio anelato dal cittadino. Ciò poiché gli elementi di natura non costituiscono la totalità della natura stessa tanto è vero che Martin Seel, commentando Ritter, percepisce i limiti di quel tipo di ragionamento e parla del paesaggio come «unità

⁷⁷ si veda a tal proposito: Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1990).

⁷⁸ Jakob, *Paesaggio e letteratura*, 21-22.

⁷⁹ Jakob, *Il paesaggio*, 38-40.

⁸⁰ Cfr. «Recuperare la natura significa costruire una relazione sulla base della perdita, della non appartenenza» Jakob, *Il paesaggio*, 42, ma anche Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica. Arte, Critica e Filosofia*, vol. II, (Napoli: Giannini, 1973), 327, «Un rapporto autentico dell'uomo con il paesaggio - o meglio: dell'uomo nella natura con il paesaggio».

⁸¹ Joachim Ritter, «Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società moderna», in *Estetica e Paesaggio*, a c. di Paolo D'Angelo (Bologna: Il Mulino, 2009), 81.

nell'apparenza della totalità perduta»⁸². Infatti, la natura colpita dallo sguardo, e poi descritta a livello letterario, viene segmentata e quindi “addomesticata”, per cui lo spazio liscio, nel momento in cui viene percepito come paesaggio, è sezionato, striato e perso in una coscienza infelice che continuamente cerca il liscio e percependolo lo stria. Toccandolo con lo sguardo il soggetto ne definisce confini e limiti andando incontro a una già citata “lisciatura di ritorno”. Nel proto-paesaggio di cui l'occhio può godere dalle torri della cinta muraria del borgo medioevale «incidono, nella natura addomesticata, le linee dell'ordine politico e sociale»⁸³. Lo spazio si trasforma continuamente e il liscio si stria, esattamente come sostiene Westphal⁸⁴.

Vista l'idea di un paesaggio come “segmentazione” in rapporto ai concetti di spazio liscio e lo spazio striato, sono da chiarirsi il ruolo della natura in relazione con i corpi che occupano lo spazio. Interessante come punto di partenza può risultare la semi-definizione⁸⁵ di Jakob per i paesaggi letterari come «descrizioni in relazioni spaziali con la natura»⁸⁶. Questo assunto ha come merito quello di tenere presente l'elemento naturale, da una parte come imprescindibile punto d'origine della visione proto-paesaggistica, e dall'altro sottolineare le relazioni spaziali definite dalla prospettiva del soggetto. La relazione spaziale si esplica nella dimensionalità dello spazio paesaggistico. Quest'ultimo a sua volta è fenomenologicamente individuabile grazie alle striature che danno una coscienza percettiva e spaziale al soggetto.

Anche Paolo D'Angelo, pur riferendosi allo status pittorico e non letterario del paesaggio, da una definizione di questo in parte coincidente con quella appena esposta poiché lo considera «una porzione di natura considerata nel suo aspetto visivo e insieme la rappresentazione di questo aspetto in una veduta pittorica»⁸⁷. Si può provare a elaborare una concettualizzazione partendo proprio dagli elementi comuni a queste due definizioni: la natura, l'aspetto descrittivo-rappresentativo e la spazializzazione dello sguardo.

Un'ultima questione preliminare che è necessario affrontare, è l'oscillazione terminologica tra paesaggio e paesaggio letterario che si è verificata fino a questo

⁸² Martin Seel, «Uno sguardo retrospettivo alla natura del paesaggio», in *Estetica e Paesaggio*, a c. di Paolo D'Angelo (Bologna: Il Mulino, 2009), 200.

⁸³ Jakob, *Paesaggio e letteratura*, 35.

⁸⁴ Westphal, *La géocritique*, 66.

⁸⁵ Si può parlare di semi-definizione poiché lo stesso autore Jakob, la ritiene insufficiente pur citandola come una prima definizione su cui sviluppare un ragionamento critico.

⁸⁶ Jakob, *Paesaggio e letteratura*, 37.

⁸⁷ Paolo D'Angelo, *Il paesaggio: teorie, storie, luoghi* (Bari; Roma: Laterza, 2021), 73.

momento. Con il primo termine, infatti, ci si dovrebbe riferire a quello realmente esistente ovvero legato a una sua estetica che si rifà a una sensibilità del soggetto che lo percepisce e ne fa esperienza trovandosi *in situ*. In questo primo caso, infatti, ci troviamo a confrontarci con una fisicità del paesaggio che coinvolge il soggetto immergendolo totalmente in esso; si crea, quindi, un «rapporto diretto nell'esperienza del paesaggio tra l'individuo e la natura in sé»⁸⁸, da distinguere dal secondo tipo di esperienza legato alla sua riproducibilità come soggetto dell'opera d'arte. Già Rosario Assunto, nel 1973, distingue e divide nettamente i due ambiti parlando di paesaggio *in situ* e paesaggio nelle arti descrivendo il primo come «un piacere *nella* contemplazione»⁸⁹, mentre considerando il secondo come «piacere *della* contemplazione»⁹⁰. Si apre per Assunto una biforcazione logica in cui sia la realtà che l'arte mancano di qualcosa e si completano e compensano reciprocamente. Da una parte viene presentata la realtà in cui ci si immerge e ci si auto-contempla, mentre dall'altro lato abbiamo, invece, «il piacere dell'arte: nel quale la contemplazione gode di se stessa e non del proprio essere contemplazione di un piacere»⁹¹. Nel discorso estetico si tracciano due vie distinte, da una parte quella artistica e da un'altra parte quella naturalistica, *in situ* e *in visu*, dove per quest'ultimo si intende il paesaggio nelle arti con particolare riferimento a quelle figurative. Si può, però, praticare ancora un'altra differenziazione nel campo artistico, ovvero nell'*in visu*, pensando al paesaggio letterario come irriducibile e emancipato dal resto dell'esperienza artistica. Ciò dipende dalla specificità della letteratura in confronto alle altre arti. Questa, infatti, si esprime tramite metodi retorici, figurativi e finzionali, e si muove su costanti e varianti fortemente connotanti della natura testuale. Gli strumenti che servono alla letteratura per la costruzione del paesaggio si muovono nei confini —non angusti, ma esistenti— del logocentrismo, per cui l'artificio formale resta retorico e la resa del paesaggio avviene tramite le regole della comunicazione letteraria. Esistono una serie di operazioni di resa e messa a sistema dei codici linguistici, che vanno dall'autore al lettore su cui si addizionano una serie di metodologie dell'*inventio* per la creazione del paesaggio. In questo senso, nel campo letterario, a differenza di quello pittorico, esso ricade non solo nel mimetico, ma è pienamente attraversato anche dal diegetico con

⁸⁸ György Lukács, *Estetica*, trad. it. Fausto Codino, (Torino: Einaudi, 1970), 1423.

⁸⁹ Assunto, *Il paesaggio e l'estetica. Arte, critica e filosofia*, 316.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

processi di composizione tutt'altro che semplici da giustificare e che non possono prescindere da un'analisi critico-letteraria che tenga presente la semantica e la narratologia.

1.3. Tre problemi di attualizzazione

La semi-definizione di paesaggio letterario che viene fornita da Jakob, ovvero che i paesaggi letterari sono «descrizioni in relazioni spaziali con la natura»⁹², si basa, su un'analisi diacronica dell'emersione del paesaggio nella letteratura dall'età antica all'Ottocento, ma deve essere analizzata ed empiricamente supportata per rapportarsi ad un corpus di autori contemporanei. Vanno, quindi, esaminati almeno tre punti della definizione collegati tra di loro. In primo luogo, che cosa si intende o si può intendere oggi per “natura”; successivamente se sia ancora efficace parlare di “descrizione” e a che tipo di descrizione si può fare riferimento; in terzo luogo, sarà necessario interrogarci su cosa si possa intendere per “relazione spaziale” e a quali effetti prospettici. Solo una volta chiariti questi punti si potrà passare non solo alla descrizione del corpus, ma alla sua indagine. Questi tre punti, infatti, non vanno analizzati in assoluto ma vanno calati nella realtà della letteratura post-moderna, visti nel contesto e alla luce dei riferimenti ai dati testuali. Si dovrà verificare la tenuta metodologica della struttura teorica fino a qui elaborata e cercare di capire quali spartiacque hanno segnato un punto di frattura nel paesaggio tra il moderno e il post-moderno. In che modo si sono evoluti questi tre concetti e in che modo hanno inciso nella messa in opera delle modalità di resa estetica del paesaggio letterario. La costruzione di quest'ultimo, infatti, dipende da una serie di dispositivi formali e contenutistici nel testo che ne consentono la resa. Una sua incisività ha inoltre l'estetica poiché da essa dipendono forma e contenuto del paesaggio. Senza voler toccare un filone di studi di notevole ampiezza e particolarmente complesso⁹³ possiamo dire che l'estetica è la disciplina che si occupa della percezione sensibile da parte dell'essere umano in particolare per quanto riguarda l'opera d'arte. Nel linguaggio

⁹² Jakob, *Paesaggio e letteratura*, 31.

⁹³ Per un quadro sistematico dell'estetica e della sua storia si veda Giampiero Moretti, *Estetica e comparatistica*, (Brescia: Morcelliana, 2021), 43-54.

comune, essa, inoltre, è passata ad indicare l'aspetto e i caratteri esterni di un oggetto⁹⁴. Tra queste due definizioni, che possono sembrare scollegate, corre un collegamento sotteso per cui i caratteri che vengono attribuiti ad un oggetto sono frutto della percezione del soggetto. L'estetica si va, quindi, a configurare come quel campo di tensioni in cui la percezione umana, che «non è condizionata soltanto in senso naturale, ma anche in senso storico-culturale»⁹⁵, si riversa sull'oggetto artistico attribuendogli degli aspetti contenutistici piuttosto che altri. Se, come affermato da Adorno⁹⁶, la forma è semplicemente contenuto solidificato, è importante sottolineare che l'attribuzione di determinate caratteristiche estetiche al paesaggio dipende da una percezione culturale e sensibile che ne definisce le modalità di rappresentazione in un determinato periodo storico.

1.3.1. La natura: un termine ombrello

Il termine “natura” è spesso considerato «an umbrella term for the non-human or the non-artificial word»⁹⁷. L'uso del termine quindi si intreccia ai concetti di umano e di artificiale, costituendosi come tutto ciò che è percepito come alterità rispetto a questi. Andrebbero quindi esclusi, secondo questa definizione, gli spazi di cui si può intuire l'artificialità. Ciò comporta che per spazio naturale, anche in letteratura, si intenda genericamente sempre uno spazio aperto e occupato da elementi ritenuti naturali come alberi, montagne, campi, laghi, fiumi, scogliere o mari, organizzati e ricreati in vari modi e calati nei più svariati contesti. Alla base di questa divisione tra artificiale e naturale sta probabilmente una delle radici della modernità occidentale. La distanza dell'uomo dall'ambiente si stabilisce come distanza tra il soggetto e l'oggetto, per cui la natura, viene spesso percepita come dimora delle leggi della fisica, una parte del reale, scritta in termini matematici e perciò sempre più chiaramente l'oggetto d'analisi degli scienziati. Essa è vista come un'entità definita, stabile, finita, controllabile e addomesticabile per l'essere

⁹⁴ <https://www.treccani.it/vocabolario/estetica/>

⁹⁵ Andrea Pinotti, a c. di, *Il primo libro di estetica* (Torino: Einaudi, 2022), 9.

⁹⁶ Cfr. Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. da Enrico De Angelis (Torino: Einaudi, 1977), 8-12.

⁹⁷ Simone Schröder, *The nature essay, ecocritical exploration* (Leiden: Boston: Brill/Rodopi, 2019) 10.

umano che ne conosce le leggi.⁹⁸ Questa visione è frutto dell'allontanamento progressivo tra l'uomo e la natura che Philippe Descola illustra come conclusosi definitivamente nel XIX con la narrazione darwiniana e positivista in cui il concetto di società e cultura «est susceptible d'être opposable à la nature»⁹⁹. Ciò poiché, secondo questa visione, l'uomo nel suo processo evolutivo si è dovuto staccare dalla natura creando un suo universo artificiale. Questo processo, pur concludendosi in epoche recenti, è però iniziato molto prima: infatti, l'idea di natura come polarità compatta e a sé stante è da ritenersi parte della rivoluzione scientifica galileiana¹⁰⁰ e quindi precedente alla formazione di una polarità culturale. Si è avuto dunque un lungo processo alla fine del quale è scaturita la dicotomia occidentale tra natura e cultura, in cui tutto ciò che si riconosce come “non umano o non artificiale” viene attribuito alla prima polarità. Questa polarizzazione, secondo Descola, è di per sé un prodotto culturale della nostra società che ha distinto le due sfere in maniera così netta.

Volendo però analizzare a fondo l'idea che l'Occidente sembra avere di natura e di paesaggio, emergono una serie di incongruenze sostanziali. L'osservazione di un idilliaco paesaggio campestre, così come quella di un giardino, mette in luce un'importante contraddizione nella concezione della “natura vergine”. Questa nozione, infatti, contrasta con la realtà in cui, anche in quegli ecosistemi considerati incontaminati, è evidente l'impronta dell'intervento umano. Infatti, molti di essi sono il risultato di un'attenta e secolare azione di modifica dell'ambiente¹⁰¹. Dobbiamo quindi tener presente, quando ci domandiamo cosa sia la natura, e cosa ci sia sotto questo termine ombrello, che il concetto è frutto di una nostra percezione culturale di stampo occidentale che spesso ha storicamente sottovalutato l'impronta umana e la capacità che ha avuto l'essere umano di modificare lo spazio sin dalle origini della civiltà per adattarlo ai suoi bisogni. Bisogna quindi sottolineare come un concetto come quello di natura non solo sia relativizzabile,

⁹⁸ Cfr. Paolo Vidali. *Storia dell'idea di natura. Dal pensiero greco alla coscienza dell'antropocene*. (Milano : Mimesis, 2022), 57-68 ma anche Philippe Descola. *L'écologie des autres : l'anthropologie et la question de la nature*. (Versailles : Éd. Quae, 2011), 77-83.

⁹⁹ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, (Paris : Gallimard, 2015), 136.

¹⁰⁰ Cfr. Descola. *Par-delà nature et culture*, 121-122 « Dans cette révolution mécaniste du XVII siècle qui figure le monde à l'image d'une machine dont les rouages peuvent être démontés par les savants et non plus comme une totalité composite d'humains et de non-humains dotée d'une signification intrinsèque par la création divine. Robert Lenoble assigne une date à cette rupture : la publication par Galilée en 1632 des *Dialogues sur les deux principaux systèmes du monde* ».

¹⁰¹ Cfr. Klaver, IreneJ. «Water, mud, sand: Duch re-scaping the land». In *Naturally hypernatural: hypernatural landscapes in the Anthropocene*, III:101–25 (Bern: Peter Lang, 2016).

ma mettere in luce, allo stesso tempo, il ruolo dell'essere umano come soggetto attivo che agisce su di essa, la modifica ed interviene. Alla luce di ciò una definizione come “non umano e non artificiale” risulta vacillante. L'accademia negli ultimi trent'anni ha posto molta attenzione, sia in campo scientifico che umanistico, proprio sul coefficiente antropico negli ecosistemi e sempre più spesso pone l'accento sull'aggressività dell'impatto di questo su un equilibrio che la biologia ci ha rivelato più fragile di quanto si potesse pensare. A ciò si aggiunge una generale consapevolezza del rapporto di vicendevole interdipendenza tra cultura e natura da parte di pensatori e antropologi. Questi hanno iniziato a considerare l'ambiente non più come un oggetto staccato dal soggetto-uomo, ma come un sistema rizomatico in cui le due polarità sono in continuità tra di loro¹⁰². Questa visione è supportata a livello pratico anche da una nuova consapevolezza dei cambiamenti a cui è stato da sempre sottoposto il paesaggio¹⁰³. In questo senso va letto anche il tentativo di datazione di Paolo Vidali che, nella sua recente monografia *Storia dell'idea di natura*, nel ricercare un punto d'inizio dell'Antropocene come epoca geologica¹⁰⁴, cita tra le ipotesi più accreditate «l'inizio dell'agricoltura circa 11000 anni fa, per la trasformazione del paesaggio silvestre»¹⁰⁵. Da questo punto di vista la sua opinione si accorda con la biologia che conferma come «the development of agriculture causes long-lasting anthropogenic environmental impacts as it replaces natural vegetation»¹⁰⁶. Queste ipotesi, oltre a designare l'Antropocene come un processo più lungo di quanto si pensi, rimarcano come l'idea di natura nella nostra cultura come

¹⁰² Sul rapporto rizomatico e compenetrativo dell'ecosistema hanno ragionato dopo il Duemila sempre più teorici si possono vedere in questo senso le ricerche intorno alla cosiddetta “ipotesi Gaia” che considera l'ambiente terrestre un sistema complesso capace di autoregolarsi, si veda L. Margulis, *Symbiotic Planet*, (New York: Basic Book, 1998), B. Latour, *Face à Gaia. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, (Paris :La Découverte, 2015). Più in generale, nel contesto italiano è significativa la monografia di F. Capra e P. L. Luisi, *Vita e natura. Una visione sistemica*, (Sansepolcro: Aboca, 2020). Tutto ciò non è evidente solo nei teorici del pensiero ma anche nelle opere di artisti come G. Penone, in cui è evidente una riflessione che cerca di integrare natura e uomo. Cfr. Hercenberg, Dov Bernard. “Complexité et Invisibilité de l'être-ensemble des racines et d'un arbre à Cernes.” *Archives de Philosophie* 77, no. 3 (2014): 507–22.

¹⁰³ È importante tenere presente che il paesaggio è uno dei modi tramite cui viene culturalmente mediata la natura. Questa, infatti, difficilmente viene esperita se non tramite una mediazione.

¹⁰⁴ La definizione di Antropocene come epoca geologica va distinta dalla “grande accelerazione”, ovvero l'inizio di quel periodo storico, ancora in corso, ed iniziato intorno agli anni Cinquanta del Novecento ed ancora in corso, durante il quale la specie umana ha prodotto alterazioni impressionanti per volume e intensità nell'ecosistema. Cfr. J R. McNeill, P. Engelke, *La grande accelerazione: una storia ambientale dell'Antropocene dopo il 1945*, (Einaudi: Torino, 2018).

¹⁰⁵ Vidali, *Storia dell'idea di natura. Dal pensiero greco alla coscienza dell'antropocene*, 170.

¹⁰⁶ Simon L. Lewis e Mark A. Maslin. «Defining the Anthropocene». *Nature* 519, fasc. 7542 (marzo 2015): 174.

“non-human” e “non artificial” sia smentita proprio dalle caratteristiche intrinseche al paesaggio come gli elementi strianti, e la necessità di un soggetto che lo identifichi. Il paesaggio arriva quindi a svolgere una funzione di rappresentante e “mediatore culturale” della natura perduta presso di noi. L’uomo, infatti, sin dalla diversificazione delle sue attività tecniche, uscendo dallo stato di cacciatore-raccoglitore ha iniziato a modificare la vegetazione in maniera sempre maggiore, portando alla costruzione del paesaggio considerato poi “naturale”, ma contenente in sé un ambiente che è frutto dell’intervento diretto o indiretto dell’uomo. Per cui anche davanti a quello che ci sembra il più incontaminato dei paesaggi dobbiamo prendere coscienza di come questo esista solo come percezione culturale del soggetto e che un ambiente che ci sembra incontaminato è il prodotto di un lavoro millenario -diretto o indiretto- dell’uomo di cui si è persino persa la cognizione¹⁰⁷. Nella contemporaneità, quindi, non si deve considerare l’ambiente naturale come un’entità separata dalla cultura.

Nella storia del pensiero occidentale è in corso un processo di recentissima maturazione che non consente di dividere le due sfere in maniera netta. La filosofa britannica K. Soper già nel 1995 nella sua monografia *What is nature?*, pur cercando ancora di tracciare una linea tra “natura” e “cultura” come concetti opposti e volendo circoscrivere l’uso dei termini riconosceva « “nature” as a variable and relative construct of human discourse»¹⁰⁸. Si rendeva quindi conto, come già abbiamo visto in Schröder, che se da una parte il concetto «it is used empirically to mark off that part of the material world that is given prior to any human activity»¹⁰⁹ nella realtà dei fatti «we have mixed our labour with it»¹¹⁰ e che di conseguenza «any definition of nature as that untouched by human hand is belied by some of the commonest uses of the term»¹¹¹. Infatti, un utilizzo presuntamente oggettivo del termine “natura” comporterebbe «in the first place, talk of the countryside and its “natural” flora and fauna may be loose»¹¹² compromettendo l’aderenza a qualsiasi dato di realtà. Si apre quindi una scissione tra ciò che

¹⁰⁷ La filosofa britannica K. Soper già nel 1995 Nella sua monografia *What is nature?* Pur cercando di tracciare una linea netta tra “natura” e “cultura” come concetti opposti e volendo circoscrivere l’uso dei termini di natura riconosceva «“nature” as a variable and relative construct of human discourse» e si rendeva conto che se da una parte il concetto «it is used empirically to mark off that part of the material world that is given prior to any human activity» dall’altra il suo uso linguistico risulta ben diverso.

¹⁰⁸ Soper, *What is nature*, 15.

¹⁰⁹ Soper, *What is nature*, 16.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Soper, *What is nature?*, 19.

¹¹² Soper, *What is nature?*, 20.

intuitivamente, e nell'uso comune del termine, considereremo manifestazione del concetto di natura e la definizione di natura stessa poiché non si tiene conto dello stato di cose presenti nella realtà dell'Antropocene. La monografia per far comprendere come il solco teorico tra umano e non-umano rischi di far perdere ciò che è culturalmente riconosciuto come natura, si rifà esplicitamente al paesaggio:

For if nature is conceptualized and valued as it sometimes is in environmental philosophy, as that which is independent of human culture, then rather little of the environment corresponds to the concept: hardly anything we refer to the natural landscape is natural in this sense ¹¹³.

Postulando quindi come il concetto con le sue incongruenze sia «a cultural product or construction»¹¹⁴. Lo scritto di Soper ha, inoltre, il merito di mettere in chiaro come questo scollamento negli anni Novanta esista anche nell'ideologia dei “green thinkers” che teorizzano l'indipendenza dall'antropizzato e allo stesso tempo si rifanno al paesaggio rurale e campestre come rappresentazione del non-artificiale. Soper riconosce l'importanza di fornire delle definizioni chiare e non troppo ampie, pur ammettendo che sia impossibile rifarsi a un concetto di natura primaria a causa dell'influenza umana su di essa. La studiosa arriva quindi a definirla come un insieme di «properties and processes that are not humanly created but only humanly managed»¹¹⁵. Ciò ovviamente permette di distinguerla in maniera netta dal mondo culturale pur rendendo evidente come essa sia il frutto di una “manipolazione” da parte dell'uomo¹¹⁶. Ciononostante, il problema della scissione tra il concetto e la sua realtà resta aperto soprattutto perché quella di Soper è una definizione in “negativo”, che funziona comunque solo tramite il riconoscimento delle due polarità e una logica degli insiemi per cui tutto quello che è escluso da A entra a far parte di B. Su questo aspetto riflette lungamente Descola, il quale nell'esaminare questi assunti logici, parla di «une opposition entre la nature naturante comme source de détermination absolue et la nature naturée comme actualisation de cette détermination dans des façons d'être, de penser et d'agir qui peuvent être étudiées indépendamment de

¹¹³ Soper, *What is nature?*, 152.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Soper, *What is nature?* 154.

¹¹⁶ Quest'ultima notazione apre spazi importanti di riflessione sull'idea di paesaggio urbano e su come si sia registrato storicamente un certo scetticismo tra i teorici del paesaggio nel considerarlo parte del paesaggio vero e proprio.

la cause qui est réputée les occasionner»¹¹⁷. Pur riprendendo questa distinzione da Spinoza, e considerandola ancora valida, anche Descola sottolinea come la realtà di tutti i giorni sia per lo più composta di «états intermédiaires, le compromis, les différentes formes de conciliation»¹¹⁸. La riflessione condotta dall'antropologo francese suggerisce l'inserimento delle due polarità in un contesto più ampio in cui il concetto di natura è una nebulosa che si muove su due assi che ne costituiscono rispettivamente potenza e atto, significante e significato. Dovendo però esperire cosa si intenda per "natura" in riferimento al paesaggio possiamo, in ultima analisi, considerarla natura in atto. Si può, quindi, sottolineare come la natura nel paesaggio non sia solo uno degli esempi più culturalmente connotati e riconosciuti di rappresentazione estetica¹¹⁹, ma anche come «l'ensemble de processus, des objets et de moyens»¹²⁰ che la concretizzano. Questo non solo emerge negli scritti della Soper ma ricorre, come abbiamo visto anche in Vidali quando parla di "paesaggio boschivo". Ciò è rimarcato soprattutto - e con chiarezza - negli studi antropologici condotti da Descola dove afferma che «la nature ne nous est accessible qu'à travers les dispositifs de codage culturel qui l'objectivent : formes, esthétiques, paradigmes scientifiques, médiations techniques, systèmes de classification, croyances religieuses»¹²¹. Il ragionamento dell'antropologo francese riconduce, quindi, a un codice culturale il modo in cui la natura ci è accessibile. Se relazioniamo questo codice come una forma estetica, risulta quindi evidente il peso specifico del paesaggio. Ciò va a creare una struttura di interconnessioni per cui, ad esempio, un quadro delle scogliere della Cornovaglia è un paesaggio in quanto rappresentazione pittorica e visiva della natura di quella regione, ma allo stesso tempo è una rappresentazione compiuta di questo aspetto di quella regione solo tramite una segmentazione paesaggistica. A questo proposito è interessante guardare al terzo volume di *Naturally Hypernatural III*, dedicato al paesaggio nell'epoca dell'Antropocene. Nell'introduzione, i due curatori dell'edizione dichiarano che il concetto di «landscape refers to an aesthetically represented space of nature implying the transgression of the artificial and the natural»¹²². Il modello

¹¹⁷ Descola, *L'écologie des autres : l'anthropologie et la question de la nature*, 31.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Cfr. Berque, *La pensée paysagère*.

¹²⁰ Descola, *L'écologie des autres : l'anthropologie et la question de la nature*, 31.

¹²¹ Descola, *L'écologie des autres : l'anthropologie et la question de la nature*, 81.

¹²² Flach, e Sherman, a c. di., *Naturally Hypernatural: Hypernatural Landscapes in the Anthropocene*, 10.

paesaggistico, dunque, decostruisce le categorie pur essendo uno dei dispositivi con cui la società occidentale ha rappresentato la natura.

Provare a spiegare, quindi, cosa si intenda per natura e quale sia la storia del concetto ad essa legato significa *in primis* interrogarsi su quanto la nozione sia opera di una prospettiva culturale occidentale che di per sé riunisce in uno stesso concetto degli aspetti molto diversi, talvolta senza soluzione di continuità tra significato e significante del termine. *In secundis*, significa fare riferimento ad un principio di realtà che valuti lo stato delle cose presenti sia in termini di storia del pensiero sia in termini di realtà fisica del nostro mondo, senza mistificazioni. Tutto ciò è da tenere presente nel momento in cui ci si chiede quali aspetti, anche nel paesaggio letterario più canonico, possiamo ritenere parte di quella “descrizione di natura in relazione spaziale”.

1.3.2. La natura nel testo: paesaggi urbani e r-urbani

La concezione di natura fin qui presentata, costituisce una base speculativa da tenere presente nel momento in cui ci si avvicina alla nozione sia per il paesaggio nella versione più tradizionale del concetto, sia per quanto riguarda questo nella contemporaneità letteraria con i suoi sviluppi più recenti. Confrontarsi con questa contemporaneità significa anche confrontarsi con un'epoca erede dei processi di sviluppo dei nuclei urbani del Novecento. Periodo che ha visto, negli ultimi quarant'anni, lo sviluppo dell'età post-industriale e un estendersi delle megalopoli che ha fisicamente ridotto — spesso in maniera drastica — lo spazio non-urbano. La letteratura ha assorbito e registrato questi cambiamenti dello spazio seguendo dei principi di aderenza alla realtà. Nella narrativizzazione del paesaggio la città ottocentesca con il suo caos è spesso messa in contrasto manicheo con la campagna con un conseguente sentimento di coscienza infelice per la privazione, da parte del cittadino, del contatto diretto con la natura. Ciò ha contribuito alla creazione di quel sentimento di perdita tipico dei *flâneurs* cittadini che attraversano melanconici i centri urbani, in attesa di potersi rifugiare tra la natura idealizzando una gita fuori porta come “ritorno” alla quiete e a uno stato primigenio. Si pensi, per esempio, alle descrizioni e alle fughe nel paesaggio campestre che si trovano nell'*Éducation sentimentale* durante le gite di Frédéric Moreau con Rosannette o Madame Arnoux nel 1869 per cercare, appunto, tranquillità e ristoro dalla vita caotica a cui la città

costringe il protagonista. Questa concezione manichea e alternativa tra spazio cittadino e campestre, in cui è facile rintracciare il polarismo oppositivo “natura-cultura”, resta ancora centrale nella letteratura sino al Modernismo e oltre (si pensi a *To the Lighthouse*: un’anelata gita al faro da parte di una famiglia di borghesi cittadini), ma esaurisce una buona parte della sua forza nel post-moderno. L’enclave, ovvero quello spazio paesaggistico connotato naturalisticamente, tende a perdere la sua funzione di fuga e di ambiente primigenio, mentre è possibile vedere una crescente narrazione entusiasta dello spazio urbano. Le grandi metropoli e megalopoli, caratteristiche della società postmoderna, diventano il luogo di una nuova vita culturale oltre che di una vita associativa che spesso non consente più, primamente in senso percettivo e ideologico, una divisione così manichea con la campagna, come dice Remo Ceserani nella sua opera *Raccontare il postmoderno*:

Cogli anni Settanta, mentre nelle città compariva il nuovo ceto sociale degli yuppies e si affermavano nuove mode di vita (e Londra diveniva la *moving city*, ma lo stesso si poteva forse dire di San Francisco, New York, Monaco, Parigi, Zurigo, Tokyo, tutte città in cui avvenivano grossi cambiamenti urbanistici), cambiavano d’improvviso anche gli atteggiamenti di chi viveva nella nuova realtà: non più alienazione o flâneurs malinconici, ma entusiasti esaltatori della nuova atmosfera culturale e della nuova sensibilità, pronti a leggerla e riconoscerla nelle forme della città, nelle vibrazioni dell’atmosfera, nella velocità degli scambi (di danaro, di messaggi, di sentimenti)¹²³.

Alla luce di ciò si può ritenere che i sentimenti della coscienza infelice paesaggistica non vengano del tutto abbandonati, ma entrino a far parte di un orizzonte più vasto in cui l’uomo inizia a riconoscere culturalmente la città come suo luogo naturale. Nel secondo Novecento si raggiunge quindi una nuova concezione degli spazi in cui alla struttura binaria cultura-natura si sostituisce un insieme di *vox neutre* tra cui il “non-naturale” e il “non-artificiale”. Queste voci, seppur contrastanti tra loro, divengono parte di un universo comune in cui possono convivere l’una accanto all’altra.

Durante il Novecento, e già a partire dall’ultima parte dell’Ottocento, la città non solo è sempre più attraversata e descritta nei testi, ma diventa il luogo di segmentazione di veri e propri paesaggi letterari in cui le relazioni spaziali con la natura diventano relazioni spaziali con gli elementi dello spazio urbano e peri-urbano. Non è un caso che Remo

¹²³ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno* (Torino: Bollati Boringhieri, 1997), 54.

Ceserani, nel parlare dell'architettura postmoderna, consideri gli edifici come «elementi di un paesaggio urbano»¹²⁴, interrogandosi, sia su come l'urbanistica stravolga il classico triangolo semiotico significato-significante e referente sia introducendo —con una certa disinvoltura, non sempre scontata— il concetto stesso di paesaggio urbano. Nella sua monografia, il critico ragiona a lungo sull'avvento dell'urbanistica come materia che di fatto progetta lo spazio urbano e lo trasforma rendendolo paesaggisticamente rilevante fino a lambire i concetti portanti degli *spatial studies*. In questo senso viene concepito e concettualizzato un paesaggio urbano dirompente anche nel discorso letterario. Un ragionamento simile è affrontato da Martin Seel nella sua monografia del 1991 *Eine Ästhetik der Natur*, nella quale il filosofo rivendica l'importanza estetica non solo della natura (selvaggia o coltivata) nel paesaggio, ma anche la pregnanza del paesaggio culturale e quello urbano nella contemporaneità. Seel non manca di sostenere la sua tesi facendo leva proprio sulla presenza effettiva di paesaggi urbani all'interno della letteratura¹²⁵, che hanno preso il posto di un ambiente oramai sempre più lontano. Egli sostiene che se «il senso dell'esperienza estetica moderna della natura consiste nel confrontarsi con qualcosa che non è nei suoi aspetti essenziali, frutto di un processo intenzionale»¹²⁶, la crescita e l'allargamento casuale e disorganico della città può soddisfare a pieno questo requisito. Il ragionamento di Seel non resta però solo teorico, ma egli analizza e discute «quando diventa possibile che della città venga fatta esperienza come paesaggio»¹²⁷. Nella trattazione, da una parte ci si allontana dall'idea che i belvedere cittadini possano essere luogo di esperienza paesaggistica urbana, dall'altra si marca come si possa fare esperienza del paesaggio urbano quando ci si trova in spazi aperti «non accessibili da una percezione sintetizzante»¹²⁸, per cui una piazza cittadina da sola non può essere uno spazio paesaggisticamente connotato. Può presentarsi come parte di esso però «quando risuona del fracasso delle varie attività, quando le sue architetture non segmentano anche il cielo, quando non si lascia circoscrivere in un recinto dominato da una sua propria legge»¹²⁹. Potremmo aggiungere che l'esperienza paesaggistica

¹²⁴ Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, 51.

¹²⁵ «la città può apparire in Poe, Baudelaire, Aragon, come il genuino, puro paesaggio, che ha legittimamente preso il posto della natura perduta» Seel, «Uno sguardo retrospettivo alla natura del paesaggio», 205.

¹²⁶ Seel, «Uno sguardo retrospettivo alla natura del paesaggio», 205.

¹²⁷ Seel, «Uno sguardo retrospettivo alla natura del paesaggio», 206.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

avviene, quindi, quando la città sembra sfuggire (o dà l'illusione di sfuggire) all'organizzazione dello spazio politico, quando – riprendendo ancora la terminologia di Deleuze e Guattari - striato e liscio sembrano scontrarsi. Se Ceserani riteneva il paesaggio urbano come frutto di una progettualità architettonica, Seel si trova in contrasto con questa visione. Pur partendo da teorizzazioni diverse il discorso del filosofo tedesco sullo spazio urbano come luogo di scambi e vibrazioni, va aprendosi a coincidenze con il discorso del critico italiano e il ragionamento di Deleuze e Guattari.

Il *landscape urbanism* a cui ha iniziato a interessarsi una certa critica, anche in senso politico e culturalista¹³⁰, e che ha trovato un terreno fertile nella letteratura e nell'architettura, si collocherebbe ancora una volta in una piega liscia all'interno dello spazio striato della città. Risulta, dunque, più agevole comprendere perché in *Mille plateaux* si sostiene che nella contemporaneità «une promenade de Miller, à Clichy ou à Brooklin. est un parcours nomade en espace lisse»¹³¹. La ricerca dello spazio liscio non si muove più solo fuori dalla cerchia urbana, poiché trovando lì dei confini labili e per niente netti tipici delle città diffuse della nostra contemporaneità, essa si isterizza fino al punto in cui risulta necessario tornare all'interno dei quartieri cittadini e interpretarli come spazio liscio. La città post-moderna, essendo quindi soggetta a forze di “lisciatura”, diventa uno spazio culturale attraversato dalle minoranze nomadi, all'interno della realtà urbana. Il paesaggio urbano, inoltre, se è relazione spaziale di questi luoghi, diventa rappresentazione dei conflitti di classe e le lotte per i diritti civili delle minoranze¹³². Questo non avviene solo nella realtà, ma anche nella rappresentazione narrativa dello spazio cittadino. Nella sua raccolta di saggi *How to be alone*, Jonathan Franzen fa coincidere il nucleo della narrativa attuale con il nucleo urbano, dando una visione della realtà urbana angloamericana negli anni Novanta del secolo scorso:

¹³⁰ Si veda: Eric Hirsch e Michael O'Hanlon, *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space* (Clarendon Press, 1995), ma anche Melanie U. Pooch, *DiverCity - Global Cities as a Literary Phenomenon: Toronto, New York, and Los Angeles in a Globalizing Age* (Transcript, 2016) e Enrico Gualini, Marco Allegra, e João Morais Mourato, *Conflict in the City: Contested Urban Spaces and Local Democracy* (Jovis, 2015).

¹³¹ Deleuze e Guattari, *Mille plateaux*, 601-602.

¹³² Cfr., Lillian Serece Williams. «Introduction: African Americans and the Urban Landscape», in *The Journal of African American History* 89, no. 2 (2004): 93-97; ma anche, Gavin Brown, «Listening to Queer Maps of the City: Gay Men's Narratives of Pleasure and Danger in London's East End» in *Oral History* 29, no. 1 (2001): 48-61.

Intorno al nucleo urbano depresso della narrativa seria prosperavano nuove periferie di intrattenimento di massa. Gli ultimi residui di vitalità del centro cittadino erano concentrati nelle comunità di neri, ispanici, asiatici, gay, donne, che avevano occupato le strutture lasciate libere dalla fuga dei maschi bianchi eterosessuali¹³³.

Evidentemente è proprio a questi cambiamenti di prospettiva - ma in un'ottica molto più entusiastica di quella dello scrittore americano – che fa riferimento Ceserani quando parla della città come attraversata da una «vertiginosa e sensuale varietà di vite»¹³⁴, oppure Seel quando descrive un «inestricabile intreccio delle facciate, dei volti, degli avvenimenti»¹³⁵. Se da una parte la lettura di Ceserani e Seel resta centrale, dall'altra restano i dubbi che una parte della critica — datata ma ancora valida¹³⁶ — ha mosso alla percezione dello spazio urbano come paesaggio. Nella sua monografia *Dall'alto della città*, anche Michael Jakob assume una prospettiva mediana, esplorando il concetto di paesaggio urbano con una certa ambivalenza. Egli sottolinea la complessità nel definire paesaggistico uno spazio urbano, ma afferma anche che «l'uomo nella città cammina dentro un paesaggio urbano, oppure attraversa un territorio urbano che, talora, può diventare paesaggio urbano»¹³⁷. Nonostante l'analisi di vari approcci critici, anche contrastanti tra di loro, il teorico ammette che «la disciplina non fornisce, purtroppo, che vaghe risposte»¹³⁸. Come conclusione almeno parziale, emerge che, mentre l'ingresso delle città nella letteratura è un fenomeno consolidato con la modernità, nel post-moderno si assiste all'evoluzione di un dibattito critico, sempre più incline a riconoscere l'importanza e l'esistenza ontologica del paesaggio urbano e peri-urbano.

Fino a ora si è sottolineato come alcuni spazi urbani possano diventare paesaggio urbano come conseguenza di una lisciatura di ritorno delle sezioni striate dello spazio

¹³³ Jonathan Franzen, *Come stare soli. Perché scrivere romanzi?* (Torino: Einaudi, 2002), 62.

¹³⁴ Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, 51.

¹³⁵ Seel, «Uno sguardo retrospettivo alla natura del paesaggio», 206.

¹³⁶ Vanno ricordate almeno le posizioni di Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica. Natura e storia*, (Napoli : Giannini), 23-50 ; ma anche quelle di Michel Corajourd, « Le paysage c'est l'endroit où le ciel la terre se touchent », in *Mort du paysage?* , a c. di François Dagognet (Lyon: Champ Vallon, 1982) in cui si legge a pagina 42 : «A cet égard, nous pensons que l'on a introduit la plus grande des confusions avec la notion de paysage urbain. En effet, la ville, par ses interrelations formelles, symboliques, culturelles, à toutes les qualités apparentes d'un paysage : les assemblages y sont hiérarchisés, complexes, les formes y sont enracinées... C'est un véritable milieu ; mais elle est cependant construite de toutes pièces : c'est un montage dont l'unité n'est qu'artefact. Le sens commun, ici encore, ne s'y trompe pas : au cœur d'une ville, à l'ombre d'une rue, on ne parle pas de paysage ».

¹³⁷ Michael Jakob, *Dall'alto della città* (Siracusa: LetteraVentidue, 2017), 82.

¹³⁸ Jakob, *Dall'alto della città*, 89.

politico. Ciò in un'ottica non slegata dal ruolo che le minoranze etniche e sociali hanno iniziato a svolgere nella società, in maniera crescente, dopo gli anni Sessanta. È rilevante evidenziare, però, che il dato urbano non sostituisce o è totalizzante dell'esperienza estetica della natura nel paesaggio costituendo una “nuova natura”. L'urbano rappresenta una polarizzazione estrema di una linea al cui capo opposto si trova la “natura selvaggia”, ancora intatta, teorizzata e attraversata da quella mitizzazione che connota una certa critica ecologista (o ecocritica) soprattutto di ambito anglosassone¹³⁹.

Su questa linea, date le due polarizzazioni (tanto vaghe quanto complesse a causa del dibattito critico che le accompagna) si collocano una serie di sfumature intermedie. Se infatti facciamo del cosiddetto paesaggio urbano un estremo e di quello naturale - classicamente inteso - un altro estremo, dovremmo contemplare, nel mezzo, una lunga serie di sfumature intermedie di cui il tratto più recente e interessante riguarda l'estensione degli spazi paesaggistici peri-urbani, ovvero il trionfo delle periferie in tutte le loro accezioni, sulla provincia agreste e contadina. Un risultato del movimento tentacolare della città che estende le sue propaggini strianti sulla campagna circostante fino a connotarla e deturparla secondo delle pratiche ampiamente riconosciute come strumentali¹⁴⁰. Il modo in cui si sono strutturate le periferie cittadine e i margini urbani sembra avere almeno due fasi abbastanza distinguibili: una prima, di edificazione non sempre regolata, durante la quale la città ha aggredito la campagna in maniera massiccia, manomettendo il paesaggio e sfigurandolo; e una seconda, di ristagno economico, in cui questi spazi sono stati abbandonati e lasciati a se stessi, anche a causa della de-industrializzazione, o travolti da più stratificazioni semantiche che hanno cercato di riconvertirli. Con questo tipo di periferie, spazi residuali e marginali che avvolgono le metropoli e le megalopoli contemporanee, i contorni tra città e campagna diventano sfumati. Il bordo cittadino diventa sfrangiato, con grandi casermoni di cemento che convivono con una natura deturpata. Questo fenomeno di allargamento disordinato dello spazio urbano, o di spazi a esso associati, non va trascurato, anzi, rappresenta un tratto che sta avendo un'incisività sempre maggiore nella letteratura e nelle narrative. Il soggetto nella contemporaneità sempre più spesso non si confronta, quindi, primariamente con lo

¹³⁹ si veda a tal proposito il panorama critico presentato da Paolo D'Angelo, «Paesaggio ed ecologia», in *Il Paesaggio: Teorie, storie, luoghi* (Roma; Bari: Laterza, 2021), 37-56.

¹⁴⁰ Cfr. Pierre Donadieu, *Campagne urbane. Una nuova proposta di paesaggio della città*, a c. di Mariavaleria Mininni, trad. da Maria L'Erario (Roma: Donzelli, 2013) 161-167.

spazio cittadino in senso stretto, non con le *city* o i centri cittadini, ma con la città diffusa, ovvero con l'evoluzione della provincia nello spazio periferico dei grandi aggregati metropolitani, talvolta, come dice Franzen, straordinariamente prospere sia a livello narrativo che sociale. In questo processo in cui la città si espande e i confini diventano sempre meno netti e omogenei, le singole entità peri-urbane prendono forma autonomamente disegnando dei confini sempre più irregolari sul territorio, per cui la vecchia campagna è spesso travolta da elementi squisitamente cittadini o funzionali alla vita urbana. Vengono costruiti nuovi edifici e elementi striatori nuovi: i centri commerciali, gli interporti, i grandi *sharing* di merci collocati di proposito in contesti sub-urbani; oppure semplicemente gli autogrill, l'illuminazione pubblica, i condomini popolari e *gated communities* in spazi del tutto fuori dalla cerchia urbana in senso classico¹⁴¹, disseminati e affossati nella campagna che ancora li circonda. Si crea quindi una dimensione straniante in cui non ci troviamo più in città e nemmeno in campagna, ma in quei non luoghi peri-urbani appunto, che già Augé rintracciava. La dicotomia manichea tra città e campagna, che faceva della natura l'oggetto privilegiato del paesaggio, nell'età della postmodernità è oggetto di ri-negoziazione. Il sovrabbondare degli elementi striatori, così poco armonici nel contesto naturale¹⁴², crea dei nuovi campi di incontro/scontro, degli spazi di "lisciatura di ritorno", tra città e campagna che producono una serie di sfumature che vanno dalle periferie dei casermoni popolari alle zone industriali in dismissione dell'Occidente. Il cambio di ideologia, la "*new sensibility*" a cui fanno riferimento gli studiosi del post-moderno, tra cui anche Ceserani, è sintomatica di un imperioso cambiamento della realtà occidentale. C'è un cambio di strutture economiche e sociali prima di un cambio di ideologie e sovrastrutture. Dove con modifica della sovrastruttura possiamo intendere anche la percezione dei luoghi da parte dei soggetti e di conseguenza il concetto di "natura" classicamente intesa. Si può dire

¹⁴¹ Potremmo pensare alle megalopoli della Pianura padana o alla *Holland Randstand*, ma anche di esperienze minori come i centri commerciali appena fuori le grandi città, si vedano gli outlet ai confini di Roma, non a caso chiamato "Porte di Roma", oltre che la progettazione di spazi urbani per le vacanze *ex novo* come Baia Domizia sul litorale casertano, a ridosso della pineta millenaria dove piccole villette a schiera e grandi parchi residenziali si sono installati come letteralmente caduti sul territorio. Oppure, pensando agli Stati Uniti, è impossibile non guardare ai sobborghi di villette che si estendono per chilometri e chilometri fuori dai centri urbani o alle *gated community* del Sud America. Queste ultime fondate spesso con spinte centrifughe, si sono trovate a diventare nuovi spazi urbani, selettivi, lontane dai vecchi centri.

¹⁴² Ciò non invalida l'idea che ci sia sempre stata una forte compresenza tra uomo e natura nel paesaggio. Come dicevamo, il paesaggio è l'escrescenza tra lo spazio liscio sottoposto a costanti striature, il problema che si pone nel post-moderno è lo squilibrio massiccio di quei rapporti di forza.

quindi che la post-modernità paesaggistica ha davanti a sé una nuova natura, più sporca, deturpata, più meticciale e profondamente condizionata non solo dalla mano dell'uomo in senso lato, ma dallo sviluppo di una società dei consumi e dei servizi sempre più incisiva. Non si può pensare quindi che non vadano integrati nel campo paesaggistico gli elementi urbani e soprattutto r-urbani, che si impongono nel piano della realtà geografica, e che trovano un posto a pieno titolo nella natura del paesaggio letterario post-moderno.

Si può quindi ipotizzare che nella post-modernità emerga un'estetica della periferia. Riflettendo su questi spazi intermedi Jakob parla di «*enclaves* estetiche»¹⁴³ e di nature campestri contrapposte a una «manomissione del mondo»¹⁴⁴ con la creazione «di una rete tentacolare di strade, garage, stazioni di servizio, parcheggi»¹⁴⁵ che, oltre a ridisegnare le città, fanno proliferare le periferie e «gli spazi intermedi»¹⁴⁶. Ciò allontana in maniera più o meno implicita tutto ciò dalla nozione di natura paesaggistica. Le teorizzazioni di Giulio Iacoli, invece, pur partendo dallo stesso problema epistemologico, ovvero l'idea di un paesaggio urbano alla luce della divisione tra urbano e naturale, arrivano a suggerire l'auspicabilità:

di una visione integrativa se non propriamente confusiva, che nella continuità fra città e (quel che resta della) campagna, tra contorni dell'abitato e periferie post-industriali, aree dalla funzionalità odierna incerta, individui efficacemente le forme di una mobile e nuova immagine territoriale¹⁴⁷.

Iacoli sottolinea, inoltre, l'esistenza di un forte squilibrio nei rapporti di forza a sfavore della campagna, proponendo una definizione di paesaggio "integrativa" degli spazi urbani e peri-urbani. Nell'articolo dello studioso italiano si fa esplicito riferimento alle teorizzazioni di Michel Collot. Quest'ultimo, infatti, considera come elemento caratteristico del paesaggio non tanto la natura in sé o il tipo di natura, ma il modo in cui il soggetto si rapporta a essa, ovvero «comme insérée dans son environnement et formant avec lui un ensemble dont la cohérence sensible est porteuse de sens»¹⁴⁸. Ciò include la

¹⁴³ Jakob, *Il paesaggio*, 110

¹⁴⁴ Jakob, *Il paesaggio*, 114.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Giulio Iacoli, «Il verde d'Italia: orientamenti critici recenti intorno al paesaggio letterario», in *Ecosistemi letterari: luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a c. di Nicola Turri (Firenze University Press, 2016), 48.

¹⁴⁸ Michel Collot, *La pensée-paysage: philosophie, arts, littérature* (Arles: Paris: Actes sud; ENSP, 2011), 69.

città tra gli spazi paesaggistici, poiché lo studioso francese distingue in *La pensée-paysages*, un paesaggio naturale diverso dal «paysage urbain»¹⁴⁹ e dal «paysage ordinaire»¹⁵⁰. Quest'ultimo è quello attraversato quotidianamente nella contemporaneità in cui si concentrano le cosiddette «fracture[s] spatiale[s]»¹⁵¹: le periferie delle megalopoli, le *endless city*, «dont les limites se diluent au profit d'une périurbanisation, voire d'une rurbanisation généralisée»¹⁵². Quest'ultimo concetto di “r-urbanizzazione” è stato messo in luce dalla critica paesaggistica francese già dagli anni Settanta¹⁵³ per descrivere il momento in cui «un nuovo spazio periferico, chiamato periurbano o terza corona periferica, conobbe allora un processo di rapida crescita»¹⁵⁴. Traendolo però esplicitamente proprio da Collot, il termine “rurbanisation”, è ripreso da Iacoli che lo traduce e lo aggettivizza come “r-urbano”. Il termine passa quindi ad indicare quei paesaggi in cui è possibile evidenziare una frizione tra elemento rurale, campestre, naturale e elemento antropico, cittadino. Esso designa quindi degli spazi marginali, liminari, a confine tra due dimensioni diverse in cui la dimensione propriamente rurale è sovrastata dalle propaggini cittadine. Parlando propriamente quindi di paesaggio r-urbano il Giulio Iacoli ne segnala la vistosa presenza nella letteratura della contemporaneità. In particolare, viene citata l'opera di Giorgio Falco *L'ubicazione del bene* con le sue villette a schiera da periferia diffusa e le tangenziali da megalopoli del nord Italia. Lì si crea una commistione in cui lo spazio urbano si è allungato e ha travolto, senza sommergere ma stratificando, lo spazio rurale e campestre, finendo per creare un paesaggio nuovo e post-moderno. Di questi paesaggi minimi, ordinari e liminari, in cui l'elemento di natura è così risemantizzato, abbonda la letteratura contemporanea anche in testi che sembrano non avere come centro l'interesse per il paesaggio. Tanto è vero che, guardando a un autore che non è stato spesso al centro dei ragionamenti sulle poetiche paesaggistiche come Walter Siti, possiamo trovare, quasi in *incipit* di *Troppi Paradisi*, la “ferinità campestre” che ancora spira in via Tina Pica, strada chiusa di un quartiere dormitorio della periferia romana. Questa viene descritta proprio come un paesaggio r-urbano: senza illuminazione

¹⁴⁹ Collot, *La pensée-paysage*, 70.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Collot, *La pensée-paysage*, 77.

¹⁵² Collot, *La pensée-paysage*, 69.

¹⁵³ Si veda soprattutto in questo senso la monografia di Gérard Bauer e Jean-Michel Roux, *La rurbanisation ou le ville éparpillée* (Paris: Seuil, 1976).

¹⁵⁴ Donadieu, *Campagne urbaine. Una nuova proposta di paesaggio della città*, 51.

pubblica, vuota, un canyon di palazzi che si concludono davanti a una rete metallica che delimita una scarpata con al di sotto dei campi da cui proviene ancora «un po' di vento selvatico»¹⁵⁵.

1.3.3. Funzionamento e diffrazione della descrizione

L'idea che il paesaggio *in visu* sia una resa descrittiva di quello che è si esperisce *in situ*, ovvero nella sua reale dimensione, dipende da un processo concettuale grazie al quale si ritiene il paesaggio stesso come un'entità spaziale e visuale attinente alla sfera del figurativo e quindi rendibile nel testo letterario tramite una descrizione. Quest'ultima è definibile, in generale, come «un unità testuale, continua o discontinua, con espansione relativamente autonoma a dominante referenziale, permutabile con (ed equivalente in certe condizioni) una parola (un nome comune, un nome proprio) oppure con un deittico (lui, ciò, questo)»¹⁵⁶. La descrizione si configura quindi come l'unità che potrebbe essere ricondotta «allo svolgimento analitico di un unico termine sintetico»¹⁵⁷ e che invece si espande nel testo letterario, diventando insieme al narrativo una delle due polarità che lo compongono¹⁵⁸. L'una che fa avanzare la trama del racconto l'altra, invece, che ha sempre creato più problemi alla critica, si può espandere all'infinito e blocca il cosiddetto “tempo dell'avventura” aumentando il “tempo della lettura”¹⁵⁹. Oltre al paesaggio, oggetto della descrizione possono essere, -ovviamente- oggetti, luoghi, personaggi o persino azioni che hanno un'esplicita caratura semantica di tipo figurativo. Non è un caso, quindi, che, come già detto, Cometa ponendosi il problema di quale sia il soggetto delle descrizioni di immagini di tipo artistico, si renda conto che nella storia moderna vi sia un:

Fatale slittamento dalla descrizione delle opere d'arte o di “immagini” cui tradizionalmente attribuiamo lo statuto di opera d'arte (dal vaso greco

¹⁵⁵ Walter Siti, *Troppi paradisi* (Torino: Einaudi, 2006), 12.

¹⁵⁶ Philippe Hamon, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, trad. da Antonio Martinelli (Parma-Lucca: Pratiche, 1977) 56.

¹⁵⁷ Pierluigi Pellini, *La descrizione* (Roma; Bari: Laterza, 1998) 22.

¹⁵⁸ Cfr. György Lukács, «Narrare o descrivere?», in *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. da Cesare Cases (Torino: Einaudi, 1964); Roman Jakobson, «La dominante», in *Poetica e poesia: questioni di teoria e analisi testuali*, trad. da Riccardo Picchio (Torino: Einaudi, 1985).

¹⁵⁹ Cfr. Philippe Hamon, *Du descriptif* (Paris: Hachette, 1993), 88-89.

all'architettura) a un altro tipo di "oggetti" che più facilmente ricadrebbero nel regno dei *naturalia*: pietre, gemme, ali di farfalla e paesaggi¹⁶⁰.

Se da una parte si può confermare questo tipo di atteggiamento culturale e estetico per cui la descrizione durante e dopo l'età moderna sia sempre più andata a interessare effettivamente i "*naturalia*", non può non suscitare qualche perplessità il fatto che nell'elenco di "oggetti" sia inserito il paesaggio, considerandolo come "ali di farfalla o pietre". Il paesaggio, infatti, anche nel discorso letterario, vive di un'eterogeneità e di una profondità di senso¹⁶¹ che non possono essere ricondotti, anche allontanandosi dalle più problematiche interpretazioni delle scuole estetiche, alla "fissità" di una pietra. Ciò che può essere ritenuto come "stabile" è l'immagine che si ha di questo, quindi la sua riproduzione feticciale, ma questa va opportunamente distinta anche nella resa letteraria. Risulta interessante, la prospettiva di Tonino Griffero il quale afferma che il paesaggio esiste «non alla maniera di gatti e tavoli, ossia di oggetti distaccati, tridimensionali [...] bensì nel modo in cui esistono nuvole e ombre, ma a ben vedere anche entità certamente più solide, e tuttavia dai confini (inferiori) indeterminati e incompleti, come le montagne»¹⁶².

Un altro punto da evidenziare nella riflessione di Cometa è la quasi sovrapposizione concettuale tra descrizione delle immagini e *ékphrasis*. L'equiparazione può essere strumentale all'analisi della topica del *locus amoenus*, dove la visione bozzettistica di questo tipo di topos può essere vista come la descrizione di un'opera d'arte. Nonostante l'*ékphrasis* stia godendo di una nuova fortuna —non ingiustificata— nel campo della critica letteraria a causa di un sorprendente predominio del visuale nello spazio letterario¹⁶³, questa tecnica resta di per sé uno degli strumenti della retorica classica

¹⁶⁰ Michele Cometa, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale* (Milano: Raffaello Cortina, 2012), 23.

¹⁶¹ Una profondità di senso più volte ribadita dalle teorie del paesaggio per la serie di ambiti della ricerca che la investono (dalla filosofia all'antropologia), ma anche dovuta alla sua aleatorietà in confronto ad un oggetto fisico e alla sua formazione composita ed eterogenea costituita di più elementi.

¹⁶² Tonino Griffero, *Atmosferologia: estetica degli spazi emozionali* (Roma; Bari: Laterza, 2010), 67.

¹⁶³ Sull'*ékphrasis* si vedano: Massimo Fusillo, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive* (Bologna: Il Mulino, 2012); Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore; London: JHU Press, 1991); Unni Langas, Charles Ivan Armstrong editor, e Unni Langas editor, a c. di, *Terrorizing Images: Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature*, Culture & Conflict 16 (London: De Gruyter, 2020); W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, (Chicago: University of Chicago Press, 1987); W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a c. di Michele Cometa (Milano: Cortina Raffaello, 2017); W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2013); Peter Wagner, *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Berlin: Walter de Gruyter, 2012).

ampiamente standardizzati e disciplinati il cui riuso contemporaneo non può comunque riguardare elementi come il paesaggio¹⁶⁴, intrinsecamente diverso da una topica come quella del *locus amoenus*. Nel caso dell'immagine-paesaggio, infatti, è evidente come l'opera d'arte, intesa come prodotto culturale, sia l'immagine che ha come soggetto il paesaggio, poiché l'immagine è un prodotto fattivamente creato dall'essere umano (e quindi non solo percepito come il paesaggio, ma manualmente fabbricato). Quindi, il quadro rappresentante una pittura, una cartolina o un post su Instagram raffigurante un paesaggio possono effettivamente essere oggetto di un *ékphrasis*, ma solo in quanto manufatto riproducibile, figurativo e feticizzato¹⁶⁵.

Tutto ciò non implica comunque che la descrizione non sia sottoposta ad un certo tasso di codificazione. In essa un ruolo importante lo svolgono le figure retoriche latine dell'*enumeratio* e dell'*amplificatio* come catalogo degli elementi descritti, che espandendosi secondo precise norme all'interno di un'unità testuale, ne formano la base. Hamon, inoltre, parla dell'organizzazione di schemi logici in cui questi singoli elementi devono essere incasellati per «décrire la hiérarchie, la distribution et l'investissement axiologique et idéologique dans le texte»¹⁶⁶, aggiungendo a «l'effet de liste», propre à toute description, se combine alors avec un “effet de schéma”, un “effet de modèle”¹⁶⁷ per cui anche la più semplice descrizione si rivela un'unità testuale complessa, fatta di più parti retoriche che collaborano al fine di dare dei referenti di realtà al testo letterario¹⁶⁸. Per quanto ciò possa risultare controintuitivo, una complessa codificazione retorica dei segmenti descrittivi in un romanzo è spesso dovuta all'esigenza di aderenza al reale che si prefigge l'autore. Non è un caso che, come nota Pierluigi Pellini, la

¹⁶⁴ Il discorso critico attuale dovrebbe e potrebbe molto interrogarsi su come sia non solo cambiata la nozione di *ékphrasis* ma su come talvolta la descrizione dell'opera d'arte nel testo letterario abbia talmente deviato da questa tecnica creando nuove metodologie per la rappresentazione degli oggetti. Per cui la piena corrispondenza tra descrizione ed *ékphrasis* più che risalente ad un dato fattuale del testo letterario può risultare una tendenza della critica che fa di un sottogenere descrittivo, sicuramente predominante, l'unico modello di descrizione.

¹⁶⁵ Ciò crea delle ovvie discordanze con la definizione del Consiglio d'Europa sulla definizione di paesaggio *in situ* come “bene culturale”, ma possiamo ritenere che la convenzione sovrapponga il paesaggio ad un manufatto artistico per equipararne i principi di tutela.

¹⁶⁶ Hamon, *Du descriptif*, 98.

¹⁶⁷ Hamon, *Du descriptif*, 53.

¹⁶⁸ Molto interessante in questo senso il discorso di Hamon in *Du descriptif* sulla legittimazione del descrittivo e la sua provenienza dagli scritti pratici non finzionali e “verificabili” come enciclopedie, dispacci militari, testi di storia o di economia e sul suo ingresso tardivo come “verosimile” nel campo del finzionale che ne limita le possibilità.

descrizione diventi estremamente complessa nelle opere di uno scrittore naturalista come Zola¹⁶⁹.

A questo scopo mimetico concorrono gli schemi logici e il tramite delle figure retoriche¹⁷⁰, che fanno a loro volta risalire ad un ordine tassonomico i singoli elementi descritti. Per cui l'elemento "foglia" e i suoi predicati descritti provengono «par un ordre supplémentaire»¹⁷¹ a cui chiedono di essere ricondotti da parte del lettore creando a loro volta «en régime textuel, un champ lexical, qui est *in absentia*»¹⁷². Ciò mette più di tutto il verosimile del testo letterario in comunicazione con il reale. Questo processo fa in modo che si tenda, nella descrizione, alla scomposizione del paesaggio, prima tramite enumerazione e poi tramite la metonimia e la sineddoche ("foglia" è sineddoche per "albero" che può essere metonimia per "bosco"). Si crea, quindi, una vera e propria «esthétique générale du discontinu»¹⁷³ a livello stilistico che frammenta il paesaggio, pur rendendo riconoscibili "i pezzi" e salvaguardando l'unità percettiva dell'insieme proprio grazie al ruolo del lettore che riesce a ricomporre le parti. Questa discontinuità e frammentazione può affrontare vari livelli di profondità e passare dalla chiarezza estrema in cui è facile non solo risalire all'ordine tassonomico di un elemento —e quindi ricollegarlo agli altri—, ma in cui è persino evidente la volontà di esaustività da parte dell'autore; ad altri casi in cui ci si trova davanti ad una tendenza verticale definibile come «décriptive plutôt que descriptive»¹⁷⁴. In questo caso la descrizione tende a farsi ermetica, ad illuminare alcuni elementi minimi che possono sembrare slegati gli uni dagli altri in quanto nel testo si tende a sostituire un ordine logico con una serie di analogie. Ciò significa che il personaggio (o il narratore), che vede e descrive, non ha le capacità tecniche per conoscere e capire tutto ciò che ha davanti, per cui le analogie descrittive si esplicitano con «il conseguente ricorso a un linguaggio approssimativo, sfumato, ricco di paragoni che riportano una realtà estranea all'esperienza dell'osservatore — le cose "sembrano quasi", "sono come"»¹⁷⁵. Questo tipo di effetto descrittivo ha almeno due

¹⁶⁹ Pierluigi Pellini, *La descrizione*, 58-64.

¹⁷⁰ Hamon in *Du descriptif* parla di *amplificatio*, iperbole, e strutture retoriche di ordine gerarchico come la metonimia e la sineddoche, si veda in particolare il paragrafo *Compétence descriptive/compétence narrative* del secondo capito e in particolare le pagine 44-47

¹⁷¹ Hamon, *Du descriptif*, 52.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Hamon, *Du descriptif*, 58.

¹⁷⁴ Hamon, *Du descriptif*, 62.

¹⁷⁵ Pellini, *La descrizione*, 66; ma si veda anche Hamon, *Du descriptif*, 185-197.

conseguenze, soprattutto nel paesaggio, poiché, in primo luogo, rimanda all'uso della tecnica dello straniamento¹⁷⁶ così com'è esposta già dal teorico formalista Viktor Šklovskij. In essa, si ha «una descrizione dell'oggetto mediante parole che lo illustrano e lo definiscono ma che non vengono generalmente usate per esso»¹⁷⁷. In secondo luogo, apre, nella contemporaneità, alla presenza di schemi logici del sistema-descrizione più aperti, più ibridali e meno codificati. Un sistema diffrattivo e centrifugo che va oltre quello che per Lukács è «l'autonomia dei particolari»¹⁷⁸ dello stile descrittivo e che conferisce al racconto uno stile episodico e ne annulla ogni connessione con l'epica¹⁷⁹. La sfida agli schemi tradizionali, come finora concepiti dalla critica, effettivamente inaugura un nuovo ambito di indagine nei modi di descrizione. Se è ancora possibile ricostruire il paesaggio nella sua unità compositiva, a partire da elementi singolari, estraniati e soltanto accennati, ciò è attribuibile a nuove strutture rappresentative forgiatesi nel post-moderno in risposta all'emersione di nuovi tipi di paesaggio. Questo cambiamento segnala una significativa evoluzione nel modo di percepire e rappresentare lo spazio nell'opera, riflettendo, quindi, le mutevoli dinamiche culturali e artistiche. In ragione di ciò Pellini teorizza che «l'espulsione dei residui psicologistici dalla letteratura moderna e post-moderna non può che configurare una rivincita dello spazio sul tempo, delle cose sui personaggi, del caos sull'ordine, della descrizione sul racconto»¹⁸⁰.

1.3.4. Modalità di rappresentazione del paesaggio e nuovi modi della descrizione

Il dibattito critico sul ruolo della descrizione, come elemento maggiormente legato alla mimesi del reale all'interno del testo letterario, ha avuto fasi alterne soprattutto nel Novecento. Oltre la discussione, già di per sé stimolante quanto intricata, la questione del referente di realtà nei testi letterari rimane sostanzialmente irrisolta. L'interpretazione del

¹⁷⁶ Per confermare la validità di applicazione contemporanea del dispositivo di straniamento, nel campo descrittivo, si può guardare all'uso che ne fa Nicolò Scaffai nel suo *Letteratura e ecologia* poiché il critico proprio in base alla presenza di questo dispositivo seleziona nei suoi testi i temi della natura e del paesaggio.

¹⁷⁷ Viktor Sklovskij, *Teoria della prosa*, trad. da Cesare G. De Michelis e Renzo Oliva (Torino: Einaudi, 1981), 26; ma anche Viktor Sklovskij, «L'arte come procedimento», in *I formalisti russi*, a c. di Tzvetan Todorov, trad. da Cesare G. De Michelis e Renzo Oliva (Torino: Einaudi, 1968), 81–82.

¹⁷⁸ Lukács, «Narrare o descrivere?», 295.

¹⁷⁹ Lukács, «Narrare o descrivere?», 289–299.

¹⁸⁰ Pellini, *La descrizione*, 98.

rapporto tra realtà e testo, inoltre, dipende probabilmente tanto dalla prospettiva di osservazione dell'opera quanto dal posizionamento ideologico del critico che lo analizza¹⁸¹. Volendo adottare un'ottica per cui la letteratura si pone almeno delle esigenze mimetiche nei confronti della realtà si può citare Bachtin per il quale «la vita si trova non soltanto fuori dall'arte ma anche in essa, al suo interno, in tutta la pienezza del suo peso assiologico: sociale, politico, conoscitivo e d'altro tipo»¹⁸² e continuando: «l'attività estetica non crea una realtà interamente nuova»¹⁸³. La riflessione inaugurata dal critico russo propone un ruolo terzo dell'arte come né unicamente legata ad una resa mimetica del reale, né come totalmente alinea ad essa a livello contenutistico, ma come compartecipe e rielaboratrice del reale stesso. Uno spazio terzo appunto che tiene insieme “natura” e “umanità sociale” diventando «la concreta unità intuitiva di questi due mondi»¹⁸⁴.

Tra narrazione e descrizione, la seconda è probabilmente quella in cui il testo cerca più concretamente di soddisfare delle esigenze mimetiche. In questo senso descrivere assume un'accezione fortemente riproduttiva del reale per la critica a tal punto che ha assunto il valore di “dipingere nel testo”. Quest'ultimo concetto, secondo cui la resa del paesaggio passa attraverso un *ut pictura poësis*, è di origine oraziana. Come afferma Federico Bertoni «un semplice e relativamente neutro dispositivo retorico —il paragone oraziano tra pittura e poesia—ha finito per sprigionare un formidabile potenziale dogmatico»¹⁸⁵. Per cui se nell'imitare la natura la pittura eccelle, la poesia deve imitare a sua volta la pittura e seguirne mezzi e strumenti. Ne deriva una descrizione letteraria quanto più aderente possibile al pittorico, in cui vi è una forte saldatura ideologica basata sull'aderenza agli stessi codici, anche quando questi comportano rese letterarie difficili o poco convincenti. Se il quadro mira a dare un “frammento di realtà” paesaggistica, per quanto convenzionale, esso dovrà fungere da elemento di mediazione con la realtà testuale. Indizio di questa argomentazione estetica è il fatto che la «*mimesis* letteraria sia

¹⁸¹ Vale comunque la pena il pensiero di Hamon in *Du descriptif*, p. 51 «la description est aussi chargée de neutraliser le faux, de provoquer un “effet de vérité”, de même d'ailleurs que dans les « enclaves » réalistes [...] du texte étrange ou fantastique.»

¹⁸² Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it. Clar Strada Janovič (Torino: Einaudi, 1997), 24-25.

¹⁸³ Bachtin, *Estetica e romanzo*, 25.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura: una storia possibile* (Torino: Einaudi, 2007), 87-88.

costellata di metafore ottiche e visive»¹⁸⁶ che fanno «nell’ambito di un consolidato paradigma [...] del *dire* un attributo del *vedere*»¹⁸⁷. Hamon, inoltre, attribuisce a queste metafore la costruzione dell’impianto demarcativo che, pur non essendo parte della descrizione paesaggistica, prepara il lettore ad essa.

Emblematico dei problemi legati ad una resa pittorica nel letterario¹⁸⁸ è il passo di Coleridge annotato nei suoi *Notebooks*. Il poeta inglese riflette su quanto sia arduo rendere in poesia il promontorio di Glen Nevis in confronto al lavoro del pittore che lo raffigura con delle pennellate e senza far ricorso a circonlocuzioni e perifrasi¹⁸⁹. L’autore si preoccupa, inoltre, di come il lettore, pur conoscendo il promontorio, potrebbe non riconoscerlo nella descrizione testuale che ne viene fatta¹⁹⁰. La riflessione del poeta è implicitamente parte del ragionamento che si è posto nei paragrafi precedenti sul legame vincolante tra paesaggio e mezzi retorici nel letterario. Tentare una resa pittorica in letteratura si scontra quindi con un certo grado di irrepresentabilità del visivo. Cosa effettivamente sia rappresentabile, e cosa sia, invece, percepito come irripetibile da un soggetto, resta un problema ancora oggi aperto dalla critica¹⁹¹. Quest’ultima, quindi, identifica per lo più nel paesaggio un prodotto essenzialmente culturale¹⁹² composto sia attraverso dispositivi retorico-figurativi sia in parte percettivi. La concezione di una resa narrativa di un contenuto pittorico-visuale odierna deriva dal fatto che la società del consumo più che osservare uno spazio paesaggistico, ne individua un’immagine visiva, la riproduce e la feticizzata. Un oggetto, a quel punto, realmente restituibile tramite l’*ékphrasis*, tutto sommato venduto in senso ideologico e economico come una delle tante merci che si accumulano. La questione sollevata da Coleridge sulla resa mimetica del promontorio di Glen Nevis si inserisce quindi nel novero dei ragionamenti critici sugli utilizzi degli strumenti retorici nel testo letterario per aderire ad una resa pittorica della realtà. Quello che interessa e che turba il poeta è proprio la consistenza dei meccanismi di resa testuale del paesaggio rendendosi conto che essi costituiscono un ispessimento dei

¹⁸⁶ Bertoni, *Realismo e letteratura*, 91.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ Cfr. Jakob, *Il paesaggio*, 27-30.

¹⁸⁹ Samuel Taylor Coleridge, *The Notebooks*, vol. II (London: Routledge & Kegan Paul, s.d.) nota 1489.

¹⁹⁰ Coleridge sembra, inoltre, riferirsi ad un involontario effetto di straniamento che può venire fuori dalla non capacità del poeta di aderire ad uno schema tassonomico condivisibile con il lettore.

¹⁹¹ Mauro Pala e Roberto Puggioni, «Dalla percezione alla narrazione: stili e traiettorie del paesaggio letterario», in *Paesaggi letterari e contesti geo-culturali* (Firenze: Franco Cesati Editore, 2021), 9–29.

¹⁹² Cfr. Berque, *La pensée paysagère*; Augustin Berque, a c. di, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Pays-paysages (Seyssel: Champ Vallon, 1994).

filtri che può avere la letteratura in confronto alla pittura. *L'ut pictura poesis* si configura come non solo difficile da raggiungere, ma difficilmente realizzabile in sé poiché il figurativo si appoggia su una resa iconica del significato mentre il testuale afferisce alla sfera del simbolico. Infine, è interessante notare come spesso, il rapporto nei confronti della pittura, non sia sempre stabile, per cui pittura e scrittura non si collocano ad un livello paritario e mimetico della realtà. La mimesi della realtà nel testo, soprattutto nel caso del paesaggio, è spesso sottoposta alla mediazione dell'immagine paesaggistica, ovvero di una riproduzione figurativa. Questo tipo di *forma mentis* si ritrova anche in Goethe, che nei suoi *Viaggi* usa aggettivi come “pittorresco” e spesso si riferisce al paesaggio *in situ* con il termine “quadro”¹⁹³.

Se caliamo il ragionamento in un contesto diacronico possiamo osservare come il paesaggio-immagine abbia profondamente condizionato la formazione di una serie di modalità di rappresentazione estetica nel testo. Dove con modalità di rappresentazione estetica possiamo indicare l'insieme di quegli strumenti retorici, demarcativi narrativi e soluzioni descrittive che rendono possibile la messa in opera del paesaggio all'interno del letterario. Difatti essi oltre ad essere strumenti stilistici, costituiscono l'impalcatura formale e sostanziale che determina il contenuto. Infatti, le scelte legate all'argomento (ad esempio quale tipo di paesaggio descrivere) sono collegate e comunicano con le dinamiche narrative e con gli elementi strutturali del testo. L'obiettivo di ricerca di questo lavoro è quindi l'analisi di queste modalità nella letteratura post-moderna dopo la fine degli anni Ottanta del Novecento. La sensazione che si può avere e che si cercherà di verificare nel terzo capitolo è che la letteratura di questo periodo tenda ad estremizzare il discorso per cui, se da una parte il dialogo con le arti visive si fa più profondo, come nel caso dell'*ékphrasis*, dall'altra molti autori hanno cercato dei canali diversi per la resa paesaggistica che non passano necessariamente per la descrizione pittorica e mimeticamente vedutistica¹⁹⁴.

¹⁹³ Si veda D'Angelo, *Il paesaggio*, 107-112.

¹⁹⁴ Questo non significa che in letteratura non possa esistere più la descrizione come legata al dato visivo, anzi, è facile notare nella letteratura del post-moderno spesso un uso della descrizione ecfrastica in luoghi molto marcati in cui l'autore sta conferendo un particolare valore a quella descrizione. Si pensi all'incipit del *Vangelo Secondo Gesù Cristo* di Saramago che si apre con la descrizione di un'incisione della *Crocifissione* di Dürer, come fa notare Elisabetta Abignente in «La letteratura ed altre arti», in *Letterature Compare*, a c. di Francesco de Cristofaro (Roma: Carocci, 2014), 184-186. Oppure si guardi al *Trionfo della Morte* di Bruegel il Vecchio che struttura l'incipit di *Underworld* di Don DeLillo si può essere sostanzialmente quindi sostenere la posizione di Cometa, *La scrittura delle immagini*, 84 per cui «la nostra

Può essere in questo senso interessante leggere un passo della raccolta di racconti di David Foster Wallace *Girl with Curious Hair* (1989). Nel racconto *John Billy*, il giovane agricoltore Chuck Junior Nunn, a seguito di un incidente automobilistico, ha perso, gli occhi che, dopo un delicato intervento chirurgico, pur funzionanti, gli escono e penzolano dalle orbite appena starnutisce o muove la testa verso il basso. Quasi alla fine della storia questi racconta ai suoi amici che affacciandosi da una finestra sulle pianure sconfinite dell'Oklahoma ha capito che, pure nelle sue condizioni, valeva ancora la pena vivere. In questo modo vengono rappresentati il paesaggio e le sue impressioni dalla finestra:

I was able to hear the infinitely many soft sounds of the millions of delicate petals striking and rubbing together. They joined and clove together in the wind. My eyes were blowing everywhere. And the rush of perfume sent up to me by the agitation of the clouds of petals nearly blew me out that window. Delighted. Aloft. Semimoral. New¹⁹⁵.

Il paesaggio esiste ed è vibrante, segmentato com'è dalla finestra, esso è percepito dal soggetto che usa costruzioni verbali come «i was able to hear» proprio per connotare l'esperienza sensibile che ha fatto e che sta raccontando; ma, il suo, è un paesaggio *in absentia*: non esistono i campi, non esistono i prati, ma il focus si sposta sul fruscio del vento tra i petali dei fiori con doppio uso metonimico e sineddótico su una sinestesia. Il dettaglio ultimo di quello che può essere un prato salta in primo piano, ma resta comunque non visto, bensì percepito, ascoltato. La descrizione, come catalogo di corpi strianti e disseminati, non esiste quasi in questo caso; anche l'*ékphrasis* —pure sovrabbondante nella post-modernità— è un artificio retorico qui assente in favore di una visione che è intuizione espressionistica del paesaggio e della sua aura semantica. Quella che è centrale è una percezione che abbandona del tutto il dato ottico pur rimandando percettivamente per il lettore al dato visivo; riusciamo a vedere il prato pur non essendo mai citato dal personaggio come “visto”. Sembra quasi che il soggetto si trovi davanti al paesaggio con una mano sul volto, in cui guarda tra le dita, ma vede poco, capisce ma soprattutto

esperienza visiva va intrecciata con i processi di significazione che la lunga storia dell'*ékphrasis* occidentale ha elaborato». Anche questo abbondare dell'*ékphrasis*, però, non sembra riguardare il paesaggio se non in casi molto particolari, in cui assume la funzione contro-descrittiva o volutamente in *pastiche* del paesaggio stesso.

¹⁹⁵ David Foster Wallace, *Girl with Curious Hair* (New York: W. W. Norton, 1989), 118. «io ho sentito i suoni soffici e infinitamente numerosi dei milioni di petali delicati che si urtavano e strusciavano l'uno sull'altro. Si univano e si intersecavano nel vento. I miei occhi volavano da tutte le parti. E l'ondata di profumo che mi arrivava dall'agitarsi delle nuvole di petali mi ha fatto quasi cascare da quella finestra. Incantato. Sospeso lassù. Semimorale. Nuovo.» (Trad. It. M. Testa).

percepisce. La mimesi del reale visivo è accantonata per una modalità di resa che potremmo definire “rappresentazione percettiva”. Essa allude, ma non descrive in una virtuosista verticalizzazione¹⁹⁶. Si passa da una rappresentazione del mondo effettuale a un mondo percepito, un paesaggio avvertito per atmosfere. È un esperimento visivo e stilistico più simile alla scultura che all’architettura o alla pittura in cui l’autore come uno scultore sbozza le forme e le delinea togliendo materiale anziché aggiungerlo. Si può supporre che il campo verso cui il paesaggio letterario si sposta, e da cui viene a sua volta attraversato, è quello della resa atmosferologica.

Le atmosfere sono definite da Tonino Griffero come «sentimenti anzitutto esterni, effusi in una [...] dimensione spaziale e vincolati a situazioni»¹⁹⁷; dei veri e propri sentimenti spazializzati, dove però non si intende una semplice messa in esterno dei sentimenti del soggetto, ma delle tonalità sentimentali autonome. Esse sono «la qualità emozionale specifica di uno spazio vissuto»¹⁹⁸. Dove per “spazio vissuto” si intende lo spazio attraversato da un soggetto, in cui è immerso, non solo nel senso più strettamente fisico ma anche percettivo; quindi, uno spazio che lo lega al moto dei flussi e alla percezione oltre che mondo geometrico¹⁹⁹.

È con questa consapevolezza percettiva che si può ipotizzare vengano tratteggiati alcuni paesaggi letterari post-moderni. Il descrittivo non si esplica, in questo caso, nella descrizione figurativa-letteraria ma in una rappresentazione. Chuck Junior Nunn con i suoi occhi penzoloni dalla finestra, nel percepire ciò che c’è fuori è stordito dalle tonalità emozionali che sente e sono le sfumature atmosferologiche che si percepiscono in queste condizioni a darci l’idea, nell’istericizzazione realistica, di ciò che c’è fuori dalla finestra. Tonino Griffero nella sua monografia *Atmosferologia*, pur non riferendosi direttamente al dato letterario, si interroga anche a proposito del rapporto tra paesaggio e spazio emozionale. In modo più specifico «se sia possibile reinterpretare quella segmentazione estetico-ambientale a cui diamo il nome di paesaggio in termini atmosferologici»²⁰⁰. Alla luce di ciò la critica estetica da qualche decade ha iniziato a parlare del paesaggio

¹⁹⁶ Cfr. Hamon, *Du descriptif*, 62-63.

¹⁹⁷ Griffero, *Atmosferologia*, 38.

¹⁹⁸ Griffero, *Atmosferologia*, 43.

¹⁹⁹ Si veda Griffero, *Atmosferologia*, 43-44. Difatti lo spazio vissuto, su cui lasciamo le nostre tracce, non si allontana dallo spazio liscio con i suoi connotati eterogenei.

²⁰⁰ Griffero, *Atmosferologia*, 66.

essenzialmente come percezione di atmosfere, soprattutto in area tedesca²⁰¹, per cui sarebbe auspicabile che queste logiche di pensiero fossero utilizzabili come strumenti critici nell'analisi dei testi letterari nella misura in cui possono aiutare a far luce sui nuovi metodi di rappresentazione. Infine, bisogna poi chiarire l'idea di tonalità sentimentali autonome, marcare la differenza e capire cosa si possa intendere con "sentimenti esterni". Pur dovendo ammettere un importante debito che la critica estetica ha nei confronti di Simmel, i suoi *Saggi sul paesaggio* e l'idea di *Stimmung*, si deve sottolineare una marcata differenza tra questa e l'atmosferologia. Il paesaggio grazie alla sua forza ontologica e alla sua autonomia, come già detto, non può essere ridotto a un oggetto percepito da un soggetto, ma deve essere reso come una soggettività complessa, caratterizzata in senso qualitativo. Ciò stride con l'idea della *Stimmung* secondo la quale lo spazio emozionale dipende unicamente dalle ripercussioni verso l'esterno dei sentimenti del soggetto²⁰². Come tale, le tinte atmosferologiche che lo animano non dipendono solo dal percipiente del paesaggio, ma dalla natura intrinseca dell'ambiente circostante, per cui «quando siamo trasportati all'interno di una determinata impressione, non guardiamo verso di essa, ma semmai a partire da essa»²⁰³. Guardando all'esempio sopra citato potremmo sostenere che la forza di vivere di Chuck Junior Nunn non sia espressa *nel* paesaggio alla finestra ma parta *dal* paesaggio e arrivi al percipiente. La rappresentazione per tinte atmosferologiche travalica il mero dato della descrizione e si traduce in toni emozionali che tornano al personaggio nel testo letterario. Alla luce di questo tipo di ragionamento Griffero, in accordo con Paolo D'Angelo, ritiene che si possano persino «tematizzare i paesaggi in termini atmosferologici»²⁰⁴. Le modalità di rappresentazione del paesaggio letterario post-moderno possono essere più varie e non solo come totalmente afferenti alla sfera atmosferologica, ma essere più complessa. Prendiamo un altro esempio:

An hour later, as he climbed from the number 4 bus at 70th Street and Fifth Avenue [...] To one side of him was the park, green in the morning sun, with sharp, fleeting shadows; to the other side was the Frick, white and austere, as if abandoned

²⁰¹ Si veda Gernot Böhme in *Atmosphärische in der Naturerfahrung*, in Id., *Atmosphäre Essays zur neuen Aesthetik*, Frankfurt 1995 a.M., Suhrkamp e Hermann Schmitz *Die Landschaft*, in Id., *Der Gerfühlsraum*, 2005.

²⁰² D'Angelo, *Estetica e paesaggio*, 29-30: «Di questo facciamo esperienza ogni volta che notiamo una discrepanza tra il nostro stato d'animo e quello che il paesaggio tenderebbe a suscitare in noi, per esempio quando siamo euforici in una grigia serata invernale o tristi in una radiosa giornata di primavera».

²⁰³ Griffero, *Atmosferologia*, 67.

²⁰⁴ *Ibidem*, ma sullo stesso tema si veda anche Paolo D'Angelo, *Estetica e paesaggio*, 32.

to the dead. He thought for a moment of Vermeer's *Soldier and Young Girl Smiling*, trying to remember the expression on the girl's face, the exact position of her hands around the cup, the red back of the faceless man. In his mind, he caught a glimpse of the blue map on the wall and the sunlight pouring through the window, so like the sunlight that surrounded him now²⁰⁵.

Il passaggio urbano in questione è tratto dalle prime pagine di *City of Glass*, primo *short novel* di Paul Auster contenuto in *The New York Trilogy*, in cui Daniel Quinn si sta muovendo nell'aria mattutina tra le strade di New York. Il passaggio evoca uno spazio urbano da centro cittadino in cui il protagonista è immerso. Lasciando da parte il valore sull'asse paradigmatico di queste righe²⁰⁶ nell'economia narrativa del testo, vale la pena soffermarsi sulle modalità di rappresentazione che qui vengono utilizzate dividendole in tre livelli. Il primo livello è connotato dall'attenzione topografica, nel tessuto stradale newyorkese. Per il percorso di Daniel Quinn, questo primo livello ha il compito di ancorare un referente di realtà all'unità testuale. Nel secondo vengono descritti propriamente gli elementi che fanno da limite al campo visivo del soggetto. Questi corpi vengono restituiti attraverso una resa dei colori e della luce, ovvero tramite una serie di connotazioni che non danno al parco e alla Frick Collection dei connotati oggettivi propri della loro resa reale, ma li connotano tramite delle tinte di luce che restituiscono quale sia la percezione momentanea e irripetibile del personaggio mentre si trova lì. Il lettore, che magari conosce davvero quelle strade e ha un'idea ben chiara del luogo, non è spinto, dalla descrizione degli edifici, a riconoscerli così come li vede abitualmente, poiché quella che ci viene presentata come descrizione è solo la percezione soggettiva di questi. L'angustia di Coleridge sul non poter rendere riconoscibile il promontorio di Glen Nevisch nella poesia, qui si risolve con la noncuranza da parte dell'autore nel rendere riconoscibili edifici newyorkesi noti. L'importante, infatti, è che sia riconoscibile la topografia

²⁰⁵ Paul Auster, *The New York Trilogy: City of Glass, Ghosts, the Locked Room* (London: Faber and Faber, 1988), 16. «Un'ora dopo, mentre scendeva dal numero all'incrocio fra la Quinta Avenue e la Settantesima strada, non aveva ancora risposto alla domanda. Da un lato aveva il parco, verde nel sole mattutino, con ombre nitide e fuggenti; dall'altro c'era la Frick Collection, bianca e severa, e come abbandonata ai morti. Per un momento pensò al Soldato e fanciulla che sorridono di Vermeer, cercando di rammentare l'espressione del viso della fanciulla, la posizione esatta delle mani intorno alla tazza, la schiena rossa dell'uomo senza volto. Nella mente gli balenò la cartina azzurra appesa al muro e il sole che entrava dalla finestra, così simile alla luce che lo circondava in quel momento.» (trad. it. M. Bocchiola).

²⁰⁶ Nell'ultima parte della descrizione, infatti, è presentata una cartina sulla parete del quadro di Vermeer soldato e giovane ragazza sorridente. Questo dettaglio si rivela importante poiché la parte centrale nelle indagini di Daniel Quinn come detective all'interno dello *short novel* consistono nel riunire dei punti sulla mappa della città di New York. In questo senso, questo paesaggio, posto in *incipit* prima ancora che inizino le indagini, con un'*ekphrasis* nella parte finale si rivela narratologicamente rilevante nella strutturazione della fabula.

cittadina per l'economia del racconto e su questa, non a caso, si insiste moltissimo. In ultimo, nella terza parte abbiamo un'*ékphrasis* che fagocita metà della rappresentazione. Quello che ci viene presentato è un quadro del Seicento fiammingo di Jan Vermeer le cui pennellate di luce vengono paragonate alle tinte luminose presenti in strada. Dalla luce però si passa a una descrizione completa dell'opera, che, pur non essendo fisicamente un elemento del paesaggio, prende a essere parte e pretesto del paesaggio urbano e della sua rappresentazione. Anche in questo caso è evidente che nella resa del nostro tema confluiscono nuove metodologie anche abbastanza eterogenee. Sul tavolo dell'autore a mo' di *pastiche* passano le cartine di New York, i quadri di Vermeer e degli effetti di luce che vengono cuciti e trapuntati insieme. Si può evidenziare come un nuovo sistema estetico di resa del paesaggio possa comprendere una larga varietà di metodologie e dispositivi all'interno dello stesso brano. Ritornando al discorso critico di Michele Cometa, si può notare come l'*ékphrasis* occupi un ruolo fondamentale ma sia parte di un *pastiche* compositivo più ampio²⁰⁷ in cui essa è nettamente distinguibile nel testo dalla più ampia rappresentazione finalizzata alla resa del paesaggio. La tecnica *ékpratica* è sovrapponibile con la descrizione nel momento in cui la si intende come operazione retorica di denotazione dell'oggetto-immagine, come avviene nel caso del quadro. Nel testo di Paul Auster, inoltre, ci si rende conto in maniera netta, nonostante la copertura metaforica, del passaggio dalla descrizione dei luoghi newyorkesi al quadro di Vermeer senza eccessive sovrapposizioni poiché quest'ultimo ha un valore metaforico.

Dal punto di vista atmosferologico ci troviamo davanti a una rappresentazione meno estrema di quella precedente che era molto più orientata verso la percezione piuttosto che sui corpi. Qui la descrizione figurativa, pur post-modernamente eterogenea, mantiene una sua forza, anche se diluita dalle tinte e dai toni di luce. Questi, infatti, creano l'atmosfera mattutina e ci portano dalla sfera del descrittivo verso la sfera del percettivo. Il punto di sintesi tra i due atteggiamenti, descrittivo e percettivo, esiste ma si sposta continuamente, a secondo delle occorrenze, ora verso un estremo, ora verso un altro.

Si può quindi mettere in evidenza come nella rappresentazione del paesaggio post-moderno le modalità di resa varino per ogni brano analizzato. Ciò è dovuto all'instabilità dei rapporti di forza nel testo letterario, così come alle diverse volontà autoriali e alle

²⁰⁷ Cfr. Maedeh Zare'e e Razieh Eslamieh, «Pastiche in Paul Auster's The New York Trilogy», *Advances in Language and Literary Studies* 7, n. 5 (1 ottobre 2016): 197–207.

differenti interpretazioni che ne può trarre il lettore. Queste variazioni però hanno elementi di ricorsività e si collocano tutte nello stesso campo comune che non è solo dato dalla narrativa post-moderna dopo gli anni Ottanta, ma anche dagli aspetti estetici degli elementi del paesaggio. Come si vedrà nei capitoli successivi è possibile inquadrare nel corpus d'autori analizzato delle linee comuni, ma risulta altrettanto importante riconoscere un medesimo contesto sociale e culturale che porta a una riflessione comune sul paesaggio che si esplica nelle modalità di rappresentazione. Questa oscillazione e rinegoziazione degli strumenti tecnici e formali segna di per sé un punto di rottura con la tradizione letteraria. Ciò poiché i modi di rappresentazione non solo sono messi continuamente in discussione, ma trovano nel loro continuo rimescolarsi e ricombinarsi il loro punto di sintesi almeno ideale.

Un esempio su tutti può essere ciò che accade al già citato *ut pictura poësis* nella postmodernità. Questa tecnica, infatti, ha avuto una sua rilevanza nei processi di descrizione del paesaggio, ma Cometa nell'attualità osserva un'«implosione dell'*ut pictura poësis*»²⁰⁸ nella narrativa attuale poiché «la logica del referente [...], su cui si fondavano i destini dell'*ékphrasis* viene totalmente stravolta dalle poetiche dell'avanguardia e della post-avanguardia»²⁰⁹. In questo senso, e a seguito anche del cambio di logica del “referente”, le modalità descrittive con finalità strettamente figurative hanno smesso di esercitare un ruolo coercitivo nella strutturazione del paesaggio aprendosi verso nuove modalità più eterogenee²¹⁰. Ciò, come proveremo a dire nel capitolo successivo, dipende da una nuova concezione dell'opera d'arte in cui si è compreso che «anche i segni prodotti nell'ambito della arti visive non sono affatto mimetici»²¹¹. Si potrebbe, quindi, identificare un mutamento significativo nella prospettiva culturale per quanto concerne la percezione dell'opera letteraria in epoca post-moderna. In questo contesto, il testo si fa promotore di una propria teoria dell'immagine, articolando una riflessione sull'essenza della rappresentazione visiva e su come questa si concretizzi all'interno della narrativa. In questo senso ci si apre a una rappresentazione del paesaggio molto più eterogenea, più dinamizzante del dato descrittivo²¹². Dove per

²⁰⁸ Cometa, *La scrittura delle immagini*, 20.

²⁰⁹ Cometa, *La scrittura delle immagini*, 21.

²¹⁰ Si può leggere in ciò uno dei cambi di convenzione rappresentativa nella storia della letteratura così come li intende Viktor Borisovič Šklovskij, *Teoria della prosa*, XV-XVII.

²¹¹ Cometa, *La scrittura delle immagini*, 30.

²¹² Cfr. Cometa, *La scrittura delle immagini*, 90-115.

dinamizzazione si intende il riconoscimento dell'eterogeneità dei mezzi formali ed estetici. Ciò restituisce al lettore un'esperienza percettiva straordinariamente efficace proprio per la sua resa frammentaria, che procede per negazioni, affermazioni e sovrapposizioni.

In conclusione, nella contemporaneità si assiste a un rinnovato *modus operandi* nella rappresentazione del paesaggio letterario, caratterizzato da una complessità di approcci. In un'era di *narrative turn*, le esigenze mimetiche si evolvono, passando da descrizioni più cristallizzate a rappresentazioni più differenziate che mantengono i tratti visivi e descrittivi, ma abbracciano anche altre sfere percettive in un'eterogeneità influenzata, spesso, dai soggetti del paesaggio letterario stesso. Le tecniche descrittive si diversificano anche poiché si estendono a tipologie di paesaggio più marginali, come quelli r-urbani, e incorporando soluzioni formali e stilistiche demarcatrici che trascendono il mero dato visivo.

1.3.5. La relazione spaziale

La relazione spaziale consente al paesaggio letterario di distanziarsi dall'essere la riproduzione di una semplice immagine, ma di costituirsi come una complessità in cui vi è l'occupazione di uno spazio prospettico da parte di dei corpi. Questi, a loro volta, integrati nell'*unicum* paesaggistico, che fa percepire una parte di spazio come entità a sé stante, divengono degli elementi costituenti. La spazialità è quindi la cifra ultima che lo differenzia dal *setting* e dall'ambientazione, intesi come sfondo dell'azione romanzesca poiché colloca il paesaggio a un livello strutturale più profondo nell'economia del testo. Se, infatti, la rappresentazione può legare il paesaggio al concetto di immagine, il suo ibridismo, a metà tra figurativo e spaziale, è rimarcato dalla relazione spaziale che ci riporta alla voluminosità fisica occupata facendogli assumere sostanza e profondità e portandolo concettualmente oltre lo status di immagine o di oggetto di consumo. Per questa sua doppia "natura", indagare il paesaggio letterario significa indagare il figurativo e lo spaziale all'interno dell'opera letteraria.

La spazialità, infatti, può essere definita più propriamente come il complesso degli effetti di spazio dei corpi all'interno della descrizione. Essa si configura come il mezzo che meglio focalizza i vari elementi del paesaggio li percepisce come solidi, inseribili in

un sistema tridimensionale e non solo parti di un piano euclideo e quindi privi di una loro fisicità. I corpi gettati sul piano spaziale per fare in modo che questi diventino un paesaggio non devono essere solo enumerati con una descrizione, ma formati, dati in prospettiva, collocati ad una certa distanza dal soggetto che tramite i deittici li designa nello spazio. Questo passaggio da “cartonati” a oggetti messi in prospettiva – quindi corpi che striano, che incidono e connotano – si palesa nel discorso soprattutto attraverso l’uso di deittici che localizzano gli oggetti.

Nel testo i deittici rendono implicita la presenza di un soggetto che ha una determinata prospettiva, una visione del paesaggio da un punto preciso; il soggetto quindi, *in primis*, si localizza e guarda da un certo punto e non da un altro i corpi. Questo primo passaggio, che conferisce spazialità, è fondamentale e riguarda qualsiasi tipo di descrizione paesaggistica²¹³; a tal punto che Hamon lo classifica come parte del primo livello di descrizione quello schematico e sintattico-logico in cui «La description construit une taxonomie de pôles et d’espaces corrélés [...] dont l’analyse devrait décrire la hiérarchie, la distribution et l’investissement axiologique et idéologique dans le texte»²¹⁴. L’auto-localizzazione del soggetto nel paesaggio è quindi alla base della relazione testuale che si crea tra il soggetto stesso e gli oggetti. La prospettiva del soggetto, quindi, consente che gli elementi siano indicati e percepiti tramite deittici quali “più in alto”, “più in basso”, “in primo piano”, “sullo sfondo”. I deittici, a loro volta, conferiscono al soggetto la capacità per cui l’insieme degli oggetti viene percepito come paesaggio. Il postulato teorico di questo ragionamento è che la relazione spaziale, come sguardo del soggetto, sia l’elemento che distingue il paesaggio da altre forme di descrizione dei luoghi. In questo senso, ancora una volta, l’esperienza paesaggistica non può essere vista come un oggetto letterario, ma come una realtà ontologica più complessa. Essa si configura come una “sottocategoria” dell’ambientazione letteraria, che la comprende, ma vi si distacca poiché è data da una serie di elementi visti nella percezione prospettica di un Io. Un esempio che si può citare è il romanzo *La vieille fille* (1836) di Balzac, ambientato nella cittadina di provincia di Alençon all’inizio dell’Ottocento. Lo spazio prende vita nel momento in cui

²¹³ Questa modalità di schematizzazione dello spazio nella griglia descrittiva ha subito profonde modifiche nella sua organizzazione, ma risulta ancora oggi fondamentale. Non è un caso che Hamon utilizzi come primo esempio per spiegarla la famosa descrizione del Lago di Ginevra nella Novella Eloisa di Rousseau, scritta nel 1761, volendo quindi volontariamente palesare da un lato l’importanza dei deittici, dall’altro sottolineare il modo in cui questi risultano da sempre imprescindibili nella descrizione di paesaggio.

²¹⁴ Hamon, *Du descriptif*, 98.

il narratore inizia a connotare i luoghi definendone la spazialità. Non è un caso che ne troviamo la massima resa quando Alençon si concretizza nella rappresentazione del paesaggio che Mademoiselle Cormon può osservare passeggiando dalla terrazza sul fiume nel suo giardino. Il momento massimo di concretezza non coincide con la semplice descrizione degli elementi, ma con la loro messa in prospettiva spaziale e la percezione che essi siano parte dell'*unicum* ontologico e formale che è il paesaggio. Gli elementi di quest'ultimo sono ontologicamente presenti nella finzione letteraria, e vengono osservati in un modo piuttosto che in un altro proprio a causa della presenza e la posizione in cui si trova l'osservatore. Vi è quasi una geolocalizzazione prospettica binaria tra soggetto e paesaggio, in cui il soggetto localizza il paesaggio e quest'ultimo a sua volta localizza il soggetto in un rapporto reciproco. Si può ritenere, dunque, che la prospettiva spazializzante e spazializzata è probabilmente l'elemento più importante nella costruzione dello statuto paesaggistico. Altra implicazione logica di questo rapporto binario è che esso presuppone un soggetto percipiente del paesaggio nella sua totalità. Quest'ultimo elemento differenzia il discorso dei geografi e dei teorici da quello dei critici letterari; infatti, se i teorici in senso lato, si possono chiedere quando esista il paesaggio oppure cosa effettivamente legghi il soggetto a esso, in letteratura la prima domanda da porsi è chi sia il soggetto, ovvero chi faccia da percettore. Dove si trovi, quindi, l'occhio che osserva, segmenta e mette in prospettiva, e, in seguito, chi sia il soggetto a cui si riferisce il verbo demarcatore (per esempio: "sento", "vedo", "ascolto") e a che angolazione facciano riferimento i deittici.

La risposta in letteratura può essere fornita dalle sue arti sorelle. Jakob, facendo riferimento all'ingresso nella pittura paesaggistica del personaggio, cita il quadro di Giorgione *La Tempesta*, nel quale un paesaggio si schiude all'occhio dell'osservatore esterno: con alberi, un ruscello, un cielo nuvoloso, un ponte e anche alcune case sullo sfondo. In questo quadro l'innovazione sta nell'introduzione di una figura femminile sul prato. Essa, posta in primo piano, ci guarda mentre allatta. Ci dice lo studioso: «vediamo qualcuno nel paesaggio, una figura partendo dalla quale ciò che la circonda, il paesaggio appunto, acquista il suo senso»²¹⁵ e continuando sulla stessa opera pittorica «il nostro sguardo sulla natura rappresenta così la deviazione attraverso la prospettiva di una

²¹⁵ Jakob, *Il paesaggio*, 57.

persona presente nel quadro che “ci apre gli occhi”»²¹⁶. Quello che si verifica è che l’osservatore all’esterno della tela ha un punto focale nel personaggio, che svolge una funzione mediale semantizzando la prospettiva esterna e portandola verso l’interno del quadro. Il nostro sguardo sul contesto paesaggistico è mediato e la sua aura semantica si rivela attraverso una prospettiva interna dovuta alla presenza dei personaggi. I nostri stessi deittici sono influenzati dalla nostra prospettiva esterna e da dove si collocano i personaggi nel testo. La relazione spaziale, quindi, funziona come un gioco di scatole cinesi in cui il fruitore dell’opera d’arte è solo l’involucro più esterno che semantizza e tiene insieme diverse prospettive che si formano e si palesano nel momento in cui si fa esperienza empirica del quadro. Questo tipo di ragionamento può essere calzante anche per la narrativa, poiché lo spazio della narrazione è uno spazio occupato da personaggi che costruiscono la storia. Questo implica sempre un’immersione o uno sguardo da parte di qualcuno *nel* paesaggio e *sul* paesaggio letterario prima di arrivare al lettore. Quest’ultimo, infatti, si trova nella stessa posizione del fruitore esterno all’opera che è anche la più marginalizzata. Come la donna che allatta in Giorgione media la nostra ricezione semantica, i personaggi di un romanzo, soprattutto quando sono percettori del paesaggio, mediano la prospettiva del lettore.

L’esempio riportato chiarisce come lo sguardo sul paesaggio nelle arti sia spesso mediato, ma la dimensione testuale annovera un’ulteriore complicazione poiché talvolta è particolarmente complesso nel testo letterario provare a rispondere a domande come: “chi vede?” o “chi descrive?”. Raramente a queste domande si può dare una risposta univoca o che abbia una sua validità per tutto il corso di un’opera. Gérard Genette, parlando del punto di vista, lo definisce «prospettiva narrativa»²¹⁷ e, rifacendosi alle teorizzazioni di Cleanth Brooks e Robert Penn Warren²¹⁸ negli anni Quaranta del secolo scorso, utilizza termini come «focus of narration»²¹⁹ e «punto di vista»²²⁰ con chiaro riferimento a una dimensione visiva e spaziale nella letteratura. Per stabilire la prospettiva da cui riconoscere la relazione spaziale nel paesaggio letterario, si devono tener presenti i tre tipi di focalizzazione genettiana: focalizzazione zero, focalizzazione interna e focalizzazione esterna. La variabilità su tre livelli schematizzata dal critico francese

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁷ Gérard Genette, *Figure 3: discorso del racconto* (Torino: Einaudi, 1976), 233.

²¹⁸ Cfr. Cleanth Brooks e Robert Penn Warren, *Understanding Fiction*, (New York: Prentice-Hall, 1943).

²¹⁹ Genette, *Figure 3*, 233.

²²⁰ *Ibidem.*

implica che la persona che focalizza sia sempre la stessa. Lo stesso Genette chiarisce che, soprattutto nella focalizzazione interna, esiste una variabilità consistente, sottolineando come «la distinzione tra diversi punti di vista, d'altra parte, non è sempre tanto precisa come potrebbe far credere la semplice considerazione dei tipi puri»²²¹. Un altro nodo critico a cui si è già accennato è quello per cui chi vede, nel paesaggio letterario, non è necessariamente chi parla. Ciò significa che il personaggio che percepisce potrebbe non essere la stessa entità che descrive. Si apre così uno iato tra la figura del narratore e quella del personaggio nel quale il paesaggio rischia di perdersi e confondersi. Per evitare ciò è importante avere presente quale sia lo statuto del narratore che va «definito mediante il suo livello narrativo (extradiegetico o intradiegetico) e mediante il suo rapporto con la storia (etero- o omodiegetico)»²²².

Solo considerando sia la voce narrante, sia la focalizzazione, si può esplorare nel testo la dinamica della relazione spaziale con il paesaggio e comprendere in che modo, e fino a che punto, essa sia mediata e carica di significato per il lettore. Questa concezione della prospettiva porta il paesaggio sul piano narratologico e lo imbriglia nelle strutture più profonde del testo ridiscutendo consistentemente il ruolo che la geopoetica attribuisce all'autore come rinegoziatore dello spazio²²³. L'analisi paesaggistica dei testi, infatti, non fa riferimento solo alla concezione geografica dei luoghi com'è percepita dall'autore, ma deve guardare anche al lettore e alla sua interpretazione del paesaggio. Ciò poiché, se è possibile affermare che i paesaggi risalgono a una volontà autoriale, è da tenere presente che l'effetto finale percettivo fa capo al lettore come fruitore ultimo. L'autore, piuttosto che semplice rielaboratore della visione di un luogo, relativamente alla costruzione del paesaggio nell'opera, assume il ruolo di chi imprime un segno distintivo al brano. Questo può avvenire consapevolmente o come elemento implicito di un contesto culturale dal quale emerge l'opera poiché possono essere scelte specifiche modalità di rappresentazione del paesaggio e mettendo in risalto certi aspetti piuttosto che altri²²⁴. L'autore che si occupa di prosa territoriale plasma le strutture del racconto in cui il

²²¹ Genette, *Figure 3*, 239.

²²² Genette, *Figure 3*, 296.

²²³ Cfr. Massimo Venturi Ferriolo, *Percepire paesaggi: la potenza dello sguardo* (Torino: Bollati Boringhieri, 2009).

²²⁴ Sul problema dell'intenzionalità autoriale e sugli aspetti messi in luce nel paesaggio post-moderno si tornerà nel terzo capitolo.

paesaggio, affidato a una serie di mediazioni che gli conferiscono una prospettiva spaziale, diviene rappresentazione sia del territorio e dei luoghi così come lui li percepisce²²⁵, sia di un sistema culturale sensibile e interpretativo del lettore che si appropria del messaggio come ricevente e si fa fruitore dell'opera letteraria²²⁶.

1.4. Sulla definizione di paesaggio alla luce del post-moderno

Nei paragrafi precedenti si è tentata una revisione dei *loci critici* del discorso paesaggistico-letterario per una definizione del campo d'indagine. Emerge una concezione del paesaggio letterario che si presenta molto sfumata, poiché interrogarsi sulla contemporaneità letteraria e culturale significa interfacciarsi a una realtà quanto mai eterogenea. Romano Luperini concettualizza come con il post-moderno il principio filosofico di non contraddizione viene costantemente messo da parte e rinegoziato a seconda delle esigenze²²⁷. In un quadro, così variegato e pieno di cortocircuiti logici, emergono più modalità di resa estetica del paesaggio e un'idea di natura piuttosto aperta e sfaccettata. Solo, quindi, l'analisi del corpus di autori e opere selezionato potrà riuscire a delineare meglio il ruolo e la forma dell'inserito descrittivo-paesaggistico nella post-modernità.

Nel capitolo successivo, verrà approfondita la questione relativa alla definizione di post-moderno, con un'accurata contestualizzazione culturale dei venticinque anni di diacronia in cui si inseriscono le opere del corpus. Quest'ultimo è delimitato da due opere significative: la raccolta di racconti *Girl with Curious Hair* di David Foster Wallace, datata 1989, e *Condominio Oltremare* di Giorgio Falco e Sabrina Ragucci, del 2014. Successivamente, l'analisi letteraria si concentrerà sulla selezione di brani paesaggistici estratti da questi testi. In questi, verranno messi in luce specifici aspetti della resa estetica. Essi includono la riproposizione, attraverso l'elemento r-urbano, di una tensione tra segni

²²⁵ Sulla differenza tra percezione e vista il problema sarà approfondito più avanti su specifiche occorrenze testuali, per ora si può sottolineare come il paesaggio non debba essere solo visto, ma esperito così come fa notare Paolo D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, (Macerata: Quodlibet, 2010), 144: «per vedere un paesaggio c'è bisogno di più di un occhio che lo scorga».

²²⁶ Cfr. Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario* (Torino: Einaudi, 1985), 130-135.

²²⁷ Cfr. Romano Luperini, *La fine del postmoderno* (Napoli: Guida, 2005).

culturali e antropici, nonché l'emergere di fasce di significato connesse all'atmosfera emotiva del paesaggio. Dopo questo livello interpretativo e estetico si passerà all'analisi del modello d'organizzazione del sistema descrittivo in senso sintattico, tassonomico e in ultimo stilistico. In riferimento soprattutto all'aspetto rurale e atmosferologico si è scelto l'ambito dell'interpretazione tematica, poiché si è visto come il paesaggio letterario, possa essere considerato un macrotema. Questa branca della critica, infatti, si sofferma particolarmente sui rapporti che intercorrono tra forma e contenuto dell'opera letteraria oltre che sull'argomento e il senso²²⁸. Per il secondo asse d'analisi invece ci si focalizza su un approccio che cerchi di indagare le strutture profonde del testo e capire da quali fattori stilistici provengano le soluzioni raggiunte poi a livello interpretativo nelle modalità di resa.

Per sostenere la tesi secondo cui il paesaggio letterario, attraverso le sue strutture formali e contenutistiche, possa offrire una prospettiva sulle tendenze culturali di un'epoca, e illustri il modo in cui un gruppo di scrittori esplori la realtà tra la fine del Novecento e l'inizio del Duemila, è essenziale identificare e comprendere aspetti e tipi di paesaggio presenti nel corpus. Solo successivamente se ne può inquadrare la pregnanza semantica e culturale nella nostra epoca, rintracciando delle linee di tendenza che segnalano, oltre ad una correlazione -già messa in luce in alcuni casi²²⁹- con il personaggio e la trama, il valore e il ruolo che il paesaggio assume nelle poetiche degli autori presi in esame e, più in generale, nella porzione di narrativa post-moderna oggetto d'analisi.

Cosa sia il paesaggio, che funzione abbia e che tipologie di questo siano rintracciabili in un clima come quello post-moderno in cui «il presente è sempre frastagliato, complesso, contraddittorio, temi diversi vi si mescolano, equilibri nuovi di vecchi elementi sono sempre possibili»²³⁰ risulta sicuramente complesso. Nei pochi esempi esposti in queste pagine, l'impressione prevalente è che, nell'analizzare la rappresentazione del paesaggio letterario, non emergano marcati elementi di discontinuità tra la post-modernità e le epoche precedenti. Piuttosto, si può osservare un'organizzazione della struttura narrativa in cui le modalità di rappresentazione dipendono da una funzionalizzazione inedita di elementi già esistenti precedentemente. Il

²²⁸ Cfr. Giglioli, *Tema*, 33.

²²⁹ Cfr. Iacoli, *A verdi lettere: idee e stili del paesaggio letterario*.

²³⁰ Luperini, *La fine del postmoderno*, 13.

nuovo equilibrio estetico del paesaggio post-moderno sarebbe quindi da ricercarsi di volta in volta, nella ricombinazione di una struttura, prima culturale e poi letteraria, riasssemblata sempre in modo diverso e allo stesso tempo uguale alla precedente²³¹. Questo tipo di processo presuppone, però, che vi sia una certa stabilità degli elementi e una grande varietà combinatoria fino a creare dei veri e propri cortocircuiti entro cui il critico si deve orientare. Infatti, Massimo Fusillo in *Estetica della letteratura* definisce il post-moderno come il momento in cui «una serie di grandi opposizioni sembrano dunque sfumare»²³²; è conscio che, se ciò provoca una destabilizzante frantumazione si può così «se non trovare un filo, almeno esercitare una funzione critica»²³³. Il critico invita in questo modo a setacciare la complessità del nostro più recente passato per discernere e capire le nuove logiche di pensiero che sottendono alla produzione culturale²³⁴. Parte di ciò, almeno per quanto concerne il paesaggio, sta nel provare a ricondurre a logiche maggiori tenendo insieme i primi racconti di David Foster Wallace e l'Adriatico di Giorgio Falco e Sabrina Ragucci. Ciò è possibile solo se la base della tematizzazione sta nel comparare e riconoscere come simili gli elementi che hanno permesso due forme di rappresentazione che all'inizio possono sembrarci così distanti.

In questo senso il paesaggio letterario post-moderno può definirsi come un campo di tensione connotato da una serie di dinamizzazioni del regime descrittivo spazialmente definito da una relazione plurale e culturalmente rappresentata con la natura. Dove per natura si intende uno spazio vissuto dal soggetto con particolare attenzione agli spazi intermedi e r-urbani. Questi sono gli elementi che formano di volta in volta i nuovi equilibri paesaggistici. Un tipo di definizione del genere si lascia aperte molte strade ma separa il paesaggio in maniera netta dall'ambientazione letteraria dandogli una posizione precisa nel testo, non fraintendibile o "diffusa" e lo connota come uno spazio altamente semantizzato attraverso l'uso di strumenti retorici, formali e narratologici che solo al paesaggio sono riferibili come demarcativi²³⁵. Si creano, infatti, dentro, intorno e fuori

²³¹ Il termine "recombination" come un tratto distintivo del post-moderno è usato anche in Fredric Jameson, Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 364-376, mentre Remo Ceserani che parla di "straordinario rimescolamento" in *Raccontare il postmoderno*, 163.

²³² Fusillo, *Estetica della letteratura*, 100.

²³³ Fusillo, *Estetica della letteratura*, 101.

²³⁴ Si vedano in questo senso le sollecitazioni di Valentino Baldi in Emanuele Zinato, a c. di, *L'estremo contemporaneo: letteratura italiana 2000-2020* (Treccani, 2020) 111-140.

²³⁵ Molto importanti sono i demarcativi che permettono di isolare, oltre il dato tematico del r-urbano, l'unità descrittivo-paesaggistica nel testo. Demarcativi importanti sono secondo Hamon la finestra, le porte, gli specchi. Si veda a tal proposito in *Du descriptif*, 174-176.

dal brano paesaggistico una serie di strutture demarcative che nella post-modernità sono variate notevolmente soprattutto in senso ricombinatorio.

Questi procedimenti critici, infine, consentono di riconoscere il paesaggio come elemento distinto dal *setting*, ovvero l'ambientazione. Se la relazione spaziale favorisce una netta divisione tra i due ambiti, nel post-moderno essi si sono spesso confusi all'interno del testo letterario. Ciò è dovuto a quella che Alain Roger definisce *artialisat*ion, ovvero la tendenza, relativa al nostro campo d'indagine, che porta «a fare del pianeta un paesaggio»²³⁶. Il filosofo francese sottolinea la tendenza della cultura del Novecento, e in particolare del secondo Novecento, a costruire e a dotare di statuto paesaggistico dei luoghi attraverso l'arte. Attraverso questo processo il filosofo descrive come si passi dal paese al paesaggio, cioè da una realtà «assuefatta»²³⁷ a una connotazione di senso, una vera e propria semantizzazione che crea l'elemento *in visu* «attraverso la mediazione della pittura, della fotografia e della letteratura»²³⁸. L'implicazione più evidente di questo ragionamento è che l'*artialisat*ion crea e media un complesso sistema di significati e di mediazioni che, anche qui, si rielaborano e riassemblano rifacendosi al culturale e al diegetico più che al mimetico. In questo senso e partendo da questa concettualizzazione il paese si semantizza come paesaggio. Nella rielaborazione delle forme e dei temi del post-moderno viene quindi a essere compreso anche questo macrotema. A conferma di ciò, proprio per quanto concerne i temi affrontati da Ceserani nel momento in cui tenta di farne una mappatura del post-moderno, lo studioso precisa in via preliminare che «nessuno degli atteggiamenti formali e retorici che sono stati di volta in volta identificati come tipici e caratterizzanti del post-moderno può risultare, all'analisi, assolutamente nuovo»²³⁹. Quello che invece è sottolineato come nuovo e caratterizzante, infatti, è «la funzionalità delle strategie rappresentative impiegate, il rapporto che esse intrattengono con le tematiche prevalenti e privilegiate, oppure il particolare tipo di rapporto che di volta in volta viene instaurato fra sistemi semantici e strategie retoriche e rappresentative»²⁴⁰. Nella descrizione del processo che porta alla nascita del paesaggio contemporaneo, in seguito a queste rinnovate esigenze, il

²³⁶ Alain Roger, «Paesaggio pittorico e paesaggio reale», in *Estetica e paesaggio*, a c. di Paolo D'Angelo (Bologna: Il Mulino, 2009), 177.

²³⁷ Roger, «Paesaggio pittorico e paesaggio reale», 183.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, 140.

²⁴⁰ *Ibidem*.

ragionamento del critico italiano e di Roger sembrano coincidere. Con questa consapevolezza, l'analisi critica dovrebbe poi essere orientata verso la funzionalizzazione delle strategie rappresentative del paesaggio all'interno dell'opera letteraria. Inoltre, è fondamentale esplorare nella post-modernità il processo di semantizzazione associato ad esso e che Roger identifica come elemento chiave dell'*artialisation*.

Secondo capitolo

La cartella colori di un imbianchino

Una Signora vende corpi astrali,
i Budda vanno sopra i comodini.
Deduco da una frase del Vangelo
che è meglio un imbianchino di Le Corbusier.

Franco Battiato, *Magic Shop*

2.1. La scelta di un corpus eterogeneo

Per riuscire a comprendere le modalità di rappresentazione del paesaggio letterario in un momento storicamente dibattuto e poco delineato, come il post-moderno, è necessario analizzare le convergenze tra il periodo socioculturale e il tema. Infatti, l'epoca culturale si intreccia profondamente con una serie di tematiche di lunga durata, adattandone i connotati al contesto. In questo senso il paesaggio nella postmodernità assumerà dei lineamenti propri frutto di rielaborazione alla luce di un nuovo contesto a cui si è adattato. Si può mettere in luce come gli elementi relativi ad esso si siano evoluti nel corso del tempo, e abbiano avuto un ruolo nel mutamento e lo sviluppo di approcci differenti. Se inoltre guardiamo al paesaggio come opera d'arte non possiamo non interrogarci sui rapporti che questo intrattiene con il contesto culturale in cui è prodotto.

In questo capitolo si cercherà di capire quali fenomeni culturali e artistici possano andare sotto l'etichetta di "post-moderno", in che mondo il paesaggio si riveli un'intersezione importante tra varie tendenze estetiche proprie della postmodernità e che utilizzo ne fanno gli autori del corpus. In particolare, si proverà a capire che tipo di rapporto intrattengono gli scrittori analizzati con la postmodernità, anche in ragione della loro cronologia. Si tratta infatti di tracciare un rapporto triangolare tra autorialità, paesaggio e post-modernità. Spesso si è parlato di postmodernismo in relazione alla produzione artistica che si è avuta dagli anni Sessanta alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso. Ciò che si cercherà di rilevare in questa sede è, invece, come l'ultimo decennio del secolo scorso inauguri una stagione sicuramente di transizione, ma ancora

fortemente legata ai modelli letterari, culturali e cognitivi dei decenni che l'hanno preceduta. Più nello specifico si può sottolineare come le comuni soluzioni estetiche del paesaggio rivelino una vicinanza tra più poetiche autoriali prese in esame nel determinato lasso temporale (1989-2014) di circa un quarto di secolo in Occidente. In questo contesto, come si è già detto nell'Introduzione, verrà data particolare importanza all'apertura, da parte di alcuni scrittori di uno spazio di riflessione sul mondo -tramite il paesaggio- tra gli anni Novanta e gli anni Dieci del Duemila.

A partire da questa preliminare delimitazione di campo, gli scrittori e le opere che sono state principalmente prese in analisi per questo studio sono: *Girl with Curious Hair* (1989) di David Foster Wallace, *London Orbital* (2002) di Iain Sinclair, *I quindicimila passi* (2002) di Vitaliano Trevisan, *L'ubicazione del bene* (2009) di Giorgio Falco e *Condominio Oltremare* (2014) di Falco in collaborazione con Sabrina Ragucci che ne ha curato, come coautrice, l'apparato fotografico. Il corpus si presenta a prima vista eterogeneo sia per quanto concerne il genere sia la cronologia, poiché si snoda lungo un asse temporale a cavallo tra due secoli e comprende forme diverse della narrativa. L'eterogeneità e l'ampiezza diacronica necessitano di essere chiarite.

Nel criterio di selezione dei testi, è evidente l'assenza del romanzo e, di conseguenza, mancheranno riferimenti alla tassonomia tradizionale dei generi letterari ad esso collegati. È stata preferito uno schematismo più attuale della letteratura, con una divisione tra finzionale o non finzionale. Quest'ultimo ambito della narrazione ha il pregio di attribuire spesso un significativo rilievo allo spazio come referente di realtà. Inoltre, se non si può negare come vi sia negli anni dal 1989 al 2014 «una produzione romanzesca a tratti eccezionale»¹, è altrettanto vero che «alcune delle forme più interessanti si pongono fuori dal suo dominio»². Queste “forme interessanti” (appartenenti quasi tutte al terreno della non-fiction) si servono, però, di una scrittura in prosa, che trasla i tratti stilistici romanzeschi trasferendoli in nuovi territori ibridali. Per esempio, in forme come quella dell'autofiction, la lunga ombra del romanzo autobiografico sembra riacquistare forza e interesse critico soprattutto nella misura in cui ha condizionato stilisticamente e

¹ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea* (Bologna: Il Mulino, 2014), 150. Pure essendo in questa tesi solo tangente e marginale non è trascurabile il *narrative turn* del romanzo vero la fine del Novecento, a cui si richiama anche Daniele Giglioli in *Senza trauma*, (Macerata: Quodlibet, 2011), 42-42 quando nel definire i caratteri del «romanzo restaurato nei suoi privilegi» parla di «trame che tornano ad essere ben fatte, personaggi non più abissali ma consueti, una lingua più accomodante».

² *Ibidem*

narratologicamente i testi. La prosa romanzesca, pur in assenza del romanzo nel senso più canonico del termine, diventa dunque quasi la via obbligata per produrre letteratura di massa.

In ragione di ciò il criterio di selezione che si è applicato ha privilegiato la prosa del racconto breve e testi che si muovono lungo la bipartizione tassonomica tra finzionale e non finzionale. Sia le forme del racconto che dell'autofiction sono state ritenute, infatti, le più adatte «a toccare la frammentarietà e la pluralità dell'esperienza»³ degli anni presi in esame. Le raccolte di racconti in particolare sono ritenute adatte da Giulio Ferroni poiché rispecchiano «lo spezzettarsi della realtà che oggi ci è dato»⁴. In ragione anche di ciò sono state scelte modalità e forme della prosa di cui la critica ha ampiamente discusso e che ha ritenuto peculiari del periodo storico⁵ preso in esame. In questo senso va interpretata l'eterogeneità del corpus, essa è sintomatica della nuova articolazione narrativa che dalla fine degli anni Ottanta ad oggi ha preso forma. Durante e dopo gli anni Novanta lo *storytelling* nella non-fiction «raggiunge i risultati migliori puntando sulla mescolanza di argomentazione e racconto, la cui fusione è garantita dalla pronuncia soggettiva e dal richiamo alla concretezza di un'occasione»⁶. Inoltre, potrebbe risultare inefficace un corpus di ricerca più omogeneo poiché ridurrebbe l'analisi e non terrebbe

³ Giulio Ferroni, *Scritture a perdere: La letteratura negli anni zero* (Roma; Bari: Laterza, 2011), 67.

⁴ Ferroni, *Scritture a perdere*, 68.

⁵ Negli ultimi vent'anni si sono moltiplicati gli studi critici in particolare sulla distinzione tra fiction e non-fiction nella narrativa. La stessa tendenza critica a ragionare su questi stilemi si è affermata con l'avvento del post-moderno, può essere efficace richiamare come Serge Doubrovsky, in *Fils*, (1977) nel fondare e utilizzare i meccanismi dell'autofiction dialoghi con il saggio critico di Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, (Parigi: Seuil, 1975). Da allora sul tema si è ragionato molto fino a fare di questo binarismo uno degli strumenti più importanti per leggere la letteratura e catalogarla, si veda Barbara Foley, *Telling the Truth*, (Ithaca and London: Cornell University Press, 1986), ma vanno citati almeno Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction* (London: The Johns Hopkins University Press, 1999); Philippe Gasparini, *Autofiction: une aventure du langage*, (Paris: Editions du Seuil, 2015); Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, (Paris: Editions du Seuil, 2016). In Italia il dibattito su questi strumenti della narrativa in prosa ha saturato il discorso critico anche per il proliferare di non-fiction e ibridazioni di questo. Si può comunque citare lo studio di Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?* (Macerata: Quodlibet, 2019); Riccardo Castellana, a c. di, *Fiction e non fiction: storia, teorie e forme* (Roma: Carocci editore, 2021) oltre che l'attenzione critica che il già citato Donnarumma proprio in *Ipermodernità* rivolge alla fiction, alla non-fiction e all'autofiction (si veda in particolare pp 117-142). Per quanto concerne la forma breve, invece, pur essendo essa da sempre presente nella narrativa occidentale, la critica più volte si è soffermata sui cambiamenti che l'hanno riguardata e attraversata. Si può citare la valenza specifica che questa assume nella storia della postmodernità per Stefano Calabrese, in *www.letteratura.global: il romanzo dopo il postmoderno*, (Torino: Einaudi, 2005). Il quale suggerisce delle ipotesi di datazione tenendo conto del racconto minimalista (p.25) ma anche N. Friedman, «Recent Short Story Theories: Problems in Definition», in *Short Story Theory at a Crossroads*, a c. di S. Lohafer e J.E. Carey, (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989).

⁶ Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, 151.

presente l'eterogeneità che contraddistingue la percezione culturale e commerciale che si ha oggi dell'opera letteraria nella sua materialità. L'impressione comune è che ad oggi il testo letterario si collochi in un contesto fluido e oramai lontano «dall'ossessione mercantile della letteratura di genere»⁷. L'inquadramento della narrativa secondo una classificazione dei generi tradizionale si è rivelata, sempre più spesso con l'andare avanti del Novecento, una ricerca delle origini storiche del romanzo da parte della critica. Se si guarda agli studi critici sui generi, è ravvisabile spesso una volontà di stabilire quali siano i generi tradizionali dalla cui ibridazione è nato il testo piuttosto che a quale genere esso appartenga. Di conseguenza spesso ci si scontra con la trasmutazione di questi a causa di un tentativo dell'autore «esplicitamente teorizzato di forzare il genere ad essere qualcosa di diverso da se stesso»⁸. Anche quando, come fa Daniele Giglioli, si cerca di andare oltre la «fin troppo menzionata ibridazione o mescolanza dei generi»⁹, ci si rende conto di uno scollamento tra le categorie della critica e la produzione letteraria. Ciò non delegittima il lavoro di ricerca sulla tassonomia dei generi contemporanei, ma lascia presagire un cantiere aperto in cui la teoria sta attraversando una fase di messa a punto intorno ad un «fulcro archimedeo comune»¹⁰. Allo stato dell'arte attuale una nuova suddivisione dei generi più aderente alla narrativa del secondo Novecento e del Duemila è ancora in costruzione, mentre la forma breve, la divisione tra fiction, non-fiction e la «nebulosa dai contorni incerti che viene comunemente denominata autofinzione»¹¹ sembrano presentarsi come categorie empiricamente efficaci oltre che abbondantemente indagate dalla critica. In ragione di ciò, riferirsi a queste forme nella scelta del corpus, piuttosto che al romanzo e ai suoi sotto-generi, è una scelta dettata dallo stato della critica attuale e da un approccio che si è cercato di rendere più aderente all'epoca culturale di riferimento.

Un corpus eterogeneo dipende anche dalla volontà di seguire l'evoluzione di una narrativa che ha fatto dell'eterogeneità uno dei suoi tratti caratterizzanti, oltre che dall'esigenza di tracciare un'ampia mappatura estetica delle modalità di rappresentazione del paesaggio nel post-moderno. Dalla raccolta di racconti di David Foster Wallace del 1989 all'opera *Condominio Oltremare* di Giorgio Falco del 2014 è infatti possibile

⁷ Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, 153.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Giglioli, *Senza trauma*, 28.

¹⁰ Giglioli, *Senza trauma*, 24.

¹¹ Giglioli, *Senza trauma*, 23.

osservare un'evoluzione nelle scelte estetiche di messa in opera del paesaggio. Soltanto mediante una distanza adeguata tra i testi analizzati (che pure, come vedremo, presentano numerosi elementi di coesione relativi principalmente all'approccio degli autori al mondo) è possibile sezionare trasversalmente le categorie per identificare le evoluzioni della prosa descrittiva del paesaggio sia dal punto di vista sincronico che, in parte, diacronico. In questo modo, è possibile esaminare la narrativa al di là delle categorie della critica letteraria e rintracciare delle tendenze comuni, «in questo territorio apparentemente puntiforme»¹² dove «esistono però delle ondate di innovazione collettiva che generano grandi regioni letterarie»¹³.

Per quanto riguarda invece la diacronia del corpus oggetto di studio essa risulta più marcata di quanto lo sia realmente. Se si tiene conto che ciò che la giustifica è un approccio metodologicamente geografico alla letteratura, la prospettiva cambia e accoglie altre interpretazioni che riducono la distanza tra i testi. Ad esempio, nella terza parte del suo *Atlante del romanzo europeo*, Franco Moretti analizza i rapporti commerciali e la diffusione dell'oggetto libro-romanzo¹⁴ all'interno dell'Europa tra il 1750 e il 1850. Il caso di studio può indicare una strada metodologica poiché il critico si rende conto, guardando alle traduzioni dei romanzi e ai numeri della produzione di questi in Europa, come «il romanzo è il più centralizzato di tutti i generi letterari»¹⁵. Nello studio è possibile osservare: un primo gruppo culturale e editoriale geograficamente limitato, «che esporta intensamente un po' dappertutto»¹⁶ e si contraddistingue per essere «precoce, versatile e molto ristretto»¹⁷; in opposizione ad una zona periferica che è invece uno spazio «assai ampio, ma dotato di poca libertà e pochissima creatività»¹⁸. A fare da zona grigia tra i due estremi vi è «un insieme ibrido, sfuggente, che mescola tratti di entrambi». Questi tre gruppi si estendono sulla cartina dell'Europa tracciando tre cerchi concentrici come «il classico sasso nell'acqua»¹⁹ con al centro Londra e Parigi, nel mezzo l'Italia e la Spagna e all'estremo Ungheria, Romania e Russia. Una struttura cartografica della letteratura che

¹² Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo* (Bologna: Il Mulino, 2011), 359.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Si deve tener presente che il romanzo all'epoca era l'unico genere davvero strutturato in prosa, per cui, si può far coincidere, nella definizione di Franco Moretti, prosa e romanzo.

¹⁵ Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo: 1800-1900* (Torino: Einaudi, 1997)169.

¹⁶ Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, 179

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, 175.

ha due conseguenze importanti sulla storia letteraria europea. La prima è che il provincialismo non diviene «tanto una questione di differenza dal centro quanto di somiglianza forzata»²⁰ ad esso. I *diktat* culturali di due capitali europee diventano dunque il modo in cui si può fare letteratura anche a livello formale — oltre che tematico — poiché ad esso tendono ad uniformarsi i generi e le forme letterarie su larga scala²¹. Altra conseguenza diretta, è che la cultura letteraria dei centri, si è diffusa in maniera lenta, a ondate, facendo risultare evidente come «gli spazi culturali d'Europa — pur essendo cronologicamente contemporanei, e geograficamente contigui — non vivano nella stessa epoca letteraria»²². Ciò implica che tendenze estetiche e culturali non raggiungano contemporaneamente e in maniera omogenea ogni luogo, ma siano soggette a sfasamenti diacronici dovuti a vari fattori quali le traduzioni e la domanda del mercato, ma soprattutto i tempi di trasporto e la disponibilità economica della provincia. Si reintroduce così nel campo della cultura e della circolazione delle idee una dimensione materialistica e commerciale del libro-merce che già Marx e Engels avevano sottolineato nel *Manifesto*²³. Il libro è una merce che per i due filosofi tende a superare i suoi confini nazionali nel mondo dei commerci creando una letteratura mondiale che riflette i rapporti di forza tra borghesia del centro e della periferia.

Del modello offerto da Moretti (quindi un approccio, non solo geografico, ma dialetticamente geografico alla storia della letteratura) si può tentare un adattamento al corpus di questo studio. Se da una parte, però, si può tener conto come lo stesso discorso per zone concentriche — con i conseguenti rapporti gerarchici tra centro e periferia — possa essere applicato agli ambiti culturali tra gli anni Novanta e gli anni Dieci del

²⁰ Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, 170.

²¹ Questa può probabilmente essere considerata una riflessione teorica ancora valida oggi, basti guardare come nell'ultimo cinquantennio c'è stata una crescita esponenziale della prosa e del romanzesco nell'estremo Oriente. Guido Mazzoni nel suo *Teoria del romanzo*, 360-361: «La cartografia della pluralità letteraria contemporanea deve muovere da un'osservazione preliminare: dopo la Seconda guerra mondiale, il genere del romanzo diventa davvero planetario [...] fino alla nascita di un *global novel*» in cui il dato più rilevante non è l'omologazione ma la creazione «famiglie letterarie diverse, a volte distanti fra loro, a volte ibridate, ma in ogni caso multiformi».

²² Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, 176.

²³ Cfr.: Karl Marx; Friederich Engels, *Manifesto del partito comunista*, (Torino: Einaudi, 1955), 98-99, «I prodotti intellettuali delle singole nazioni divengono bene comune. L'unilateralità e la ristrettezza nazionali diventano sempre più impossibili e delle molte letterature nazionali o locali si forma una letteratura mondiale» ma anche: «Province indipendenti, legate quasi esclusivamente da vincoli federali, con interessi, leggi, governi e dazi differenti, vennero stretti in una sola nazione, sotto un solo governo, una sola legge, un solo interesse nazionale di classe, entro una sola barriera doganale».

Duemila²⁴; dall'altra si dovrà tuttavia tenere presente che non solo nella contemporaneità gli scambi commerciali sono estremamente più veloci ma che la dimensione culturale è molto più globalizzata. Stefano Calabrese, tracciando il contesto socioculturale che ha dato origine al *global novel*, nota come «al vicinato della modernità (l'insieme di pratiche sociali esistenti in un luogo) si è sostituito un concetto di località meno definibile in termini scalari o spaziali»²⁵. Ciò non ha solo comportato una diversificazione e moltiplicazione dei centri e delle periferie, ma un loro allargamento territoriale per cui i centri sono infinitamente più grandi delle città di Londra e Parigi del primo Ottocento²⁶. Inoltre, i cambiamenti economici e culturali hanno spostato significativamente questi centri verso Occidente e li hanno estesi e diversificati relativizzandoli a seconda degli interessi culturali delle comunità che li abitano, creando «luoghi multietnici e denazionalizzati»²⁷. Si passa, dunque, dal modello ipotizzato da Moretti, che prevedeva un bi-centrismo anglo-francese, ad un policentrismo relativo in cui decidere cosa sia centro e cosa sia periferia significa definire quali fattori analizzare e a quale corrente culturale e artistica fare riferimento²⁸. Se ci rapportiamo alla nozione di post-moderno, per come si è storicamente formata, possiamo dire che dei grossi centri di produzione culturale del nostro Occidente sono gli Usa e in particolare New York. Ciò si evince anche dall'incrocio dei dati sull'editoria, il capitale prodotto, e i ritmi di produzione libraria²⁹

²⁴ D'altronde gli studi da cui muove lo stesso ragionamento di Moretti (che pure non esclude che il processo geografico del romanzo tra Settecento e Ottocento vada di pari passo con la diffusione di una certa cultura in quel periodo), sono studi che si sono interessati delle direttrici culturali e del modo in cui si muovono dal centro influenzando e penetrando nei contesti che si trovano ad attraversare.

²⁵ Calabrese, *www.letteratura.global*, 56.

²⁶ Ciò è facilmente intuibile anche alla luce di ciò che si è detto nel capitolo precedente, l'allargamento della città, la sua estensione come metropoli e poi come megalopoli ha comportato oggi un allargamento senza precedenti oltre che una serie di processi di democraticizzazione delle élite culturali all'interno di queste. Motivo per cui, l'idea di stessa di "centro" da far coincidere con due città oggi risulta insostenibile.

²⁷ Calabrese, *www.letteratura.global*, 50.

²⁸ Molto interessanti sono alcune pagine di Calabrese in cui lo studioso fa riferimento agli itinerari biografici di alcuni autori post-Seconda Guerra Mondiale che continuamente si spostano da un luogo all'altro. Tutti gli esempi dello studioso (Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, Paz) disegnano degli itinerari per cui scrittori nati in luoghi come l'Argentina, il Messico o il Perù si dirigono verso Nord e verso occidente disegnando degli itinerari convergenti sugli stessi luoghi (Parigi, Londra, gli Usa, Berlino) che di fatto si trovano ad essere centri attrattivi. Se è quindi incontestabile la presenza di una grande mobilità sociale e la moltiplicazione dei centri, è evidente come non si possa contestare la presenza di dei centri che assorbono le ondate migratorie verso questi dirette.

²⁹ Cfr. <https://www.ibisworld.com/us/industry/new-york/book-publishing/15315/>;
<https://wordstrated.com/global-book-sales/>;

i dati pur restituendo un trend piuttosto consolidato mettono in evidenza come l'altro grande polo che si stia affermando come mercato di produzione e vendita letteraria sia la Cina, nonostante ciò, gli Usa e la città di New York restano in testa, come testimonia il Bollettino annuo rilasciato dal comune di New York.

nel quarto di secolo preso in analisi. In questa lettura cartografica l'Europa diventa la zona d'ombra mediale: grandi città come Londra o Parigi diventano mercati vitali che cercano di svolgere quella funzione di ibridazione dei modelli diffusi dal centro. L'Italia, invece, occupa una posizione, se non periferica, almeno di paese al margine di questa seconda fascia concentrica in cui la mescolanza tra periferia e centro diventa un tratto distintivo.

I venticinque anni di letteratura presi in analisi configurerebbero una struttura geografica più ampia, meno compatta, costituita da spazi di minoranza più estesi e resistenti a dei modelli impositivi³⁰. Eppure, il modello risulta ancora funzionante, soprattutto per quanto concerne delle tendenze culturali di chiara provenienza statunitense, come ben ricostruisce Remo Ceserani in *Raccontare il postmoderno*³¹. A riprova di ciò, si può citare come siano fondativi del post-moderno saggi nati nel contesto USA come la raccolta di saggi della newyorkese Susan Sontag *Against Interpretation*³² (in particolare la quinta sezione del volume) e le teorizzazioni architettoniche del *baltimorean* Charles Jencks³³. Tutto ciò prima che Fredric Jameson³⁴ proponesse un'interpretazione collettiva e unificante dei fenomeni della "new sensibility" nella sua opera con il suo *Postmodernism or the Cultural Logic of The Late Capitalism* (1989). Anche in questo caso, tenendo presente il nostro sistema geografico, dobbiamo presupporre che vi è un certo ritardo della provincia nel percepire le ondate culturali provenienti dal centro. Pur vivendo nell'universo globalizzato, infatti, il libro in quanto merce, è comunque sottoposto ad una sua temporalità, che dipende anche dalla richiesta di mercato e dal modo in cui questa si intreccia al clima sociale e culturale di un luogo. Infatti, come sottolinea ancora Franco Moretti, la provincia assorbe una quantità di letteratura dal centro ma «non esporta quasi nulla»³⁵, e la scelta su cosa importare «dipende da forze culturali specifiche»³⁶. Se prendiamo un estremo del corpus ci rendiamo conto che *Girl With Curious Hair* è stato tradotto per la prima volta in Italia da Einaudi solo nel 1998. Ciò ovviamente non sovverte o appiattisce il coefficiente

³⁰ Si veda la letteratura post-coloniale e in generale la creazione di canoni altri, diversi da quelli dell'occidente in senso classico.

³¹ Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, 29-53.

³² Susan Sontag, *Against Interpretation* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966).

³³ Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (New York: Rizzoli, 1977).

³⁴ Anche l'opera di Jameson può essere indicativa, nonostante sia stata concepita tra il 1984 e il 1989 essa parte da una serie di osservazioni legate al contesto socioculturale che lo studioso ha avuto modo di osservare mentre era professore ordinario all'Università di Santa Cruz in California.

³⁵ Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, 178.

³⁶ Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, 184.

diacronico tra un'opera pubblicata nel 1989 e una del 2014 come *Condominio Oltremare* riducendole alla sincronia, ma le avvicina tra di loro evidenziando una fitta rete di collegamenti a livello culturale e geografico. Alla luce di quanto detto si cercherà di dimostrare come le opere del corpus analizzato siano più connesse tra di loro di quanto sembri, parte di un'estetica comune e di una stessa corrente culturale che ha avuto una direzionalità ben precisa, dagli Usa verso l'Europa, proprio in quei venticinque anni.

2.2. Un post-moderno dopo Jameson

Come si è già detto nell'Introduzione gli anni che vanno dal 1989 al 2014 ci presentano un venticinquennio che ha visto la fine del Novecento e l'inizio del Duemila, con tutto il carico simbolico che quest'evento ha comportato. Facendo riferimento a questo periodo si è continuato, fino ad ora, a parlare di letteratura del post-moderno. Si devono sottolineare ora quali elementi riflettano la complessità culturale e la sperimentazione artistica che hanno connotato questa corrente per poi provare a rintracciarli nel corpus autoriale. L'operazione va posta su un doppio binario, poiché, partendo dalle evidenze testuali, sarà importante capire come il contesto abbia inciso sulla produzione dei singoli autori trattati.

Si può intercettare un momento storico in cui la post-modernità emerge tra le nuove tendenze artistiche seguite alla modernità più avanzata e poi provare a rintracciare degli interessi culturali che, nati in quel momento storico, si sono estesi sino ai primi decenni del Duemila come sovrastrutture culturali. Nonostante ciò, fare una revisione degli studi filosofici, sociologici, critici, architettonici e letterari che hanno cercato di fare chiarezza sul fenomeno dalla seconda metà degli anni Settanta in poi sarebbe, oltre che dispersivo, probabilmente poco chiarificatore. Può risultare molto più efficace, invece, concentrarsi su tendenze, che oltre ad essere supportate da un'ampia bibliografia, sono percettivamente rilevabili sia nella produzione artistica sia nei gusti culturali del pubblico che ad esse guarda. In particolare, sintomatici delle modalità di fruizione dell'opera d'arte nella post-modernità, si possono ritenere i direzionamenti d'interesse della critica artistica (*spatial turn*, *visual studies*, *cultural studies*) e il modo si è rinnovata la prospettiva di

lettura critica in merito ad alcune opere anche precedenti all'avvento della postmodernità. Oltre all'analisi fin qui esposta, infine, si renderà necessario esplicitare se con il termine post-moderno si faccia riferimento a un periodo culturale e sociale con una propria estetica definita o se piuttosto si delinea semplicemente uno stile artistico e una corrente culturale.

2.2.1. Un fenomeno storico e tre elementi

Per capire quali siano i caratteri dominanti della post-modernità ci si può rifare agli studi critici che hanno cercato di tracciarne una cronologia, dalla genesi fino all'esplosione del fenomeno. Sono state proposte molteplici cronologie, ma una della più chiare probabilmente resta quella di Ceserani in *Raccontare il postmoderno*, in cui il critico, oltre a redigere un *vademecum* sull'argomento, con una sezione di specifico interesse per l'Italia, dialoga e argomenta nel merito sulle principali fasi del dibattito statunitense. Nella monografia si fa notare come il termine inizi ad avere delle occorrenze «negli anni Cinquanta»³⁷, in concomitanza con un «senso abbastanza diffuso di stanchezza»³⁸ e soprattutto un «esaurimento delle forme espressive della modernità»³⁹. Il problema che emerge fin dal principio è capire non solo cosa sia il post-moderno ma a cosa si sostituisca e di quali forme culturali vada a prendere il posto. La prima parte del Novecento aveva inaugurato in Europa, soprattutto dopo la Prima Guerra Mondiale, il modernismo come ultima fase di una modernità iniziata con il primo Ottocento. Questo movimento estetico ha iniziato a esaurire la sua forza in maniera crescente dopo la Seconda Guerra Mondiale⁴⁰. Parlare di una netta rottura con questa fase probabilmente non sarebbe del tutto corretto. Da una parte è necessario mettere in luce la diversità delle due correnti che

³⁷ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno* (Torino: Bollati Boringhieri, 1997), 30.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Tra l'altro è interessante come questo clima di esaurimento non arrivi contemporaneamente ovunque, gli Stati Uniti lo avvertono prima mentre, come fa notare Giulio Ferroni in *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*. (Einaudi:Torino), 122-128 in Italia arriverà tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta dando come risultato il transito verso il post-moderno. Altra conferma che vivere nello stesso anno, ma in diverse parti dell'occidente, non significhi vivere necessariamente e contemporaneamente i fenomeni culturali.

ha fatto parlare del post-moderno come di una «verità negativa»⁴¹ del modernismo; dall'altra, Calabrese, in accordo con le tesi di Brian McHale⁴², «risale a una data assai alta per la nascita del postmodernismo»⁴³ poiché individua dei semi del fenomeno già nella letteratura degli anni Trenta⁴⁴. In ragione di ciò, possiamo sostenere che l'esaurirsi delle forme della modernità sia un lungo processo graduale, iniziato probabilmente già negli anni Trenta, e che ha portato dalla rielaborazione fino al capovolgimento delle forme che erano state proprie del modernismo. Questo lungo *iter* ha probabilmente visto a ridosso degli anni Sessanta la sua affermazione definitiva negli Usa.

Durante anni Cinquanta e Sessanta, infatti, emerge il fenomeno delle neoavanguardie in maniera comune e trasversale a più paesi. In Francia è l'epoca del *nouveau roman* e della *nouvelle vague*, negli Usa si afferma la *beat generation* e in Italia nasce il cosiddetto Gruppo '63. Questi gruppi sono accumulati dall'esigenza di porre rimedio proprio all'esaurimento delle forme espressive precedenti pur intrattenendo rapporti molteplici e diversi con ciò che è venuto dopo⁴⁵. È interessante che Ceserani riconosca come parte di questo clima culturale sia «le opere sperimentali di William Gass, Karl Vonnegut, Jon Barth, John Hawakes, Thomas Pynchon»⁴⁶ che sono state poi fondative del post-moderno, sia altri tipi di opere accumulati dall'«aperta ribellione contro l'espressionismo astratto, le ironie snobistiche, le geometrie formali, i razionalismi architettonici [...] dell'ultima fase, oramai accademica, del moderno»⁴⁷. Il critico fornisce il minimo comune denominatore tra questi movimenti e rileva come il loro fulcro laboratoriale sia stato agglutinato dal post-moderno stesso, che ne ha integrato una parte e fatto sopravvivere come correnti sovrastrutturali minoritarie le altre.

⁴¹ Terry Eagleton, *Le illusioni del postmodernismo* (Roma: Editori Riuniti, 1998), 33.

⁴² Cfr. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, (London New York: Routledge, 1987).

⁴³ Stefano Calabrese, *www.letteratura.global: il romanzo dopo il postmoderno*, 34.

⁴⁴ Lo studio di Calabrese non è privo di solidità e di fascino, ribadendo la primogenitura del post-moderno proprio nell'ambito letterario, costruisce un percorso che partendo dagli anni Trenta arriva fino agli anni Settanta e si conclude con la stagione del minimalismo ritenuta un prodotto ultimo della distruzione del romanzo prima dell'avvento del *global novel*.

⁴⁵ In questa sede non si vuole unificare il fenomeno delle varie avanguardie occidentali, anzi, esse sono state molto diverse tra di loro. Ciò è evidente anche nel rapporto che hanno avuto con la post-modernità. Per quanto riguarda l'Italia i rapporti tra il gruppo '63 e quella che la critica ritiene la prima generazione di scrittori post-moderni può essere utile l'analisi che ne fa Donnarumma in *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, 37-42. Lo stesso Remo Ceserani nell'*Introduzione della Guida allo studio della letteratura*, (Roma: Laterza, 1999), VII-XXXV, parla della neoavanguardia italiana come «il più maturo episodio della grande avventura della modernità».

⁴⁶ Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, 30.

⁴⁷ Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, 31.

Per quanto concerne invece gli elementi socioculturali come primo fra questi si deve citare la commistione tra arte alta e bassa nell'ambito dell'estetica *camp* e il conseguente affermarsi del gusto kitsch. Questo fenomeno è sintomatico di un più diffuso cambio delle modalità di ricezione dell'opera d'arte da parte dei fruitori. Come sottolinea Daniele Giglioli nella sua postfazione a Jameson infatti: «la stessa estetica modernista, d'altro canto, è sempre vissuta in un rapporto di costante tensione, frizione con chi gestiva di fatto i processi di modernizzazione veri e propri: da cui l'ostilità dell'artista per “il borghese”»⁴⁸. Questa frizione si manifesta nella produzione culturale che doveva mantenere centrale «il principio dello *choc*, con cui poteva articolare creativamente paura e desiderio, speranza e nostalgia, meraviglia e angoscia del nuovo»⁴⁹, sconvolgere e rovesciare continuamente l'ideologia borghese e l'accademismo. Dagli anni Sessanta, e successivamente in maniera sempre più estesa, è possibile constatare come l'opera d'arte inizia a porsi non più in frizione con il fruitore. Ciò in larga parte non dipende dalla volontà dell'autore, che cerca comunque nella rottura degli schemi uno dei suoi elementi essenziali, quanto piuttosto da una diversa percezione del prodotto culturale da parte della società. Grazie alla “*new sensibility*” che avvicina alto e basso e ai movimenti del '68 che mettono fine all'ideologia borghese il potere disgregativo dell'arte resta spesso inesplosivo. Si passa dallo sdegno e la riprovazione delle *élites* colte di inizio secolo all'accettazione passiva dell'opera come “una fra tante”, oppure alternativamente all'acclamazione per la rottura di qualsiasi regola. Questo atteggiamento —che ancora oggi ci accompagna— ha delle ragioni che dipendono in parte, dalla fine dell'ideologia borghese e in parte dalla trasformazione dell'opera d'arte in merce e in prodotto commerciale⁵⁰. Come tale l'arte può stare sugli scaffali dei supermercati o alle pareti delle gallerie in attesa di essere venduta. Essa trova un pubblico che è pronto ad accoglierla e fruirne passivamente senza però che ciò susciti disorientamento. Il prodotto artistico non viene percepito più come in tensione con i modelli e gli stili di vita dei “consumatori”. Mark Fisher, che legge il fenomeno principalmente in termini economici⁵¹, evidenzia come cambi anche la

⁴⁸ Daniele Giglioli, «Postfazione», in *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, di Fredric Jameson (Roma: Fazi Editore, 2007), 425.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Umberto Eco, *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Portico (Milano: Bompiani, 1964), 137-142.

⁵¹ La visione di Fisher è quella di un filosofo marxista che fa riferimento al cambio di percezione dell'opera d'arte per rapportarlo al cambio delle strutture economiche del realismo capitalista.

percezione delle opere precedenti per cui «Guernica di Picasso — un tempo grido di dolore contro le atrocità fasciste»⁵² diviene «un quadro come un altro»⁵³ che «può aspirare ad uno status iconico solo se spogliato di qualsiasi contesto o funzione»⁵⁴. In questa prospettiva, secondo la quale vengono convertite nell'arte «pratiche e rituali in puri oggetti estetici»⁵⁵, anche il British Museum diventa un luogo di «oggetti privati di ogni vitalità»⁵⁶. Le cause di questo processo, per il filosofo britannico, sono attribuibili al modo in cui il capitalismo assegna «un valore monetario a qualsiasi oggetto culturale, si tratti di icone religiose, pornografia o *Il Capitale* di Marx»⁵⁷, ma ciò è reso possibile dal modo in cui il capitalismo stesso «sussume e consuma tutta la storia pregressa»⁵⁸. Questo sistema costituisce la base teorica e culturale dove tutti i tipi di arte possono convivere tra di loro senza che la contraddizione debba per forza trovare una sintesi; per questo vicino all'arte alta si può trovare quella bassa senza che la commistione origini dei problemi o tensioni dialettiche. Il *camp*, d'altro canto, non rappresenta altro che la prima manifestazione tangibile di questa nuova percezione, che si è diffusa in maniera direttamente proporzionale all'allargarsi dell'a-storicità del presente. Il legame tra percezione e storia, già accennato con Fisher, è esplicitato da Giglioli; infatti, «lo *choc* ha bisogno di campirsi sullo sfondo di un passato, di una consuetudine invalsa, di una aspettativa da frustrare»⁵⁹. Nella sua teorizzazione il critico si rifà a Jameson, il quale ritiene a sua volta che il presente sia stato reso l'unico «space of praxis»⁶⁰ a tal punto che «that present suddenly engulfs the subject»⁶¹. Lo studioso italiano mette in luce come nel post-moderno «la memoria individuale e collettiva da disorientare»⁶² difatti non esista. Vigge un eterno presente che cancella il passato e nullifica il futuro. Il principio di *choc* dell'arte resta inespresso poiché l'opera non è riferibile a niente di ciò che c'è stato o che ci sarà. La stessa figura dell'artista con il post-moderno giunge al termine di un processo

⁵² Mark Fisher, *Realismo capitalista*, trad. it Valerio Mattioli, (Roma: Nero, 2018), 29.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Fisher, *Realismo capitalista*, 30.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Giglioli, «Postfazione», 425.

⁶⁰ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University press, 1991), 27.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Giglioli, «Postfazione», 424.

di democraticizzazione che ne demistifica l'intellettualismo elitario e modernista⁶³. Il processo di mercificazione dell'opera d'arte rende l'autore un semplice produttore che mette in vendita l'oggetto che crea. I processi di costruzione dell'arte diventano merce fruibile da tutti e tutte previo pagamento. Allo snobismo elitario del modernismo si contrappone un'arte pop e utile. In questo senso, come cantava Franco Battiato in *Magic Shop*, le differenze tra Le Corbusier e un imbianchino divengono meno evidenti e il secondo può dirsi più utile del primo nella costruzione di un nuovo appartamento del ceto medio.

La rottura delle convenzioni del post-moderno non consiste in un rovesciamento o in un'effrazione di regole letterario-formali quanto piuttosto nel segno di una mutazione antropologica nei modi di guardare all'arte e alla società. Un simile evento cognitivo è confrontabile solo con il cambio di ruolo sociale che ha avuto l'arte con l'ingresso dell'uomo occidentale nella modernità dopo la fine della società di Antico Regime. Il post-moderno, quindi, non può che essere un nuovo periodo culturale che ha avuto delle concretizzazioni stilistiche nelle arti poiché confondere l'età con dei tratti stilistici sarebbe come far coincidere la fine della modernità con quella del romanticismo.

La seconda evidenza è anche quella che si è affermata con forza più tardi. Essa può essere considerata una diretta conseguenza della precedente poiché in questo eterno presente, «the crisis in historicity now dictates a return, in a new way, to the question of temporal organization»⁶⁴. Il binomio tempo e spazio, che durante la parte finale dell'età moderna aveva assegnato una certa priorità al tempo e alle riflessioni su di questo, viene capovolto dando centralità percettivo-culturale al secondo elemento. Si forma dunque una nuova «in a culture increasingly dominated by space and spatial logic»⁶⁵. L'arte segue la percezione culturale dell'Occidente che allo spazio riconosce sempre più un valore organizzativo e orientativo. L'ontologia del soggetto si definisce non più in quanto essere pensante o *res extensa* nel tempo, ma in quanto essere nel mondo, luogo pensante⁶⁶, che

⁶³ Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, 31-32.

⁶⁴ Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 25.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ L'idea di "luogo pensante" è derivata da Collot in *La pensée-paysage*, soprattutto vi veda 34-41. Nella monografia si propone una ridefinizione della coscienza come 'essere al mondo' e si evidenzia come la soggettività moderna sia egualmente spaziale che temporale soprattutto con riferimento al paesaggio. L'analisi di Collot, inoltre, tiene in considerazione le teorizzazioni di Merleau-Ponty, Roger Chambon, Martin Heidegger. Ciò sottolinea come le teorizzazioni di un'ontologia spaziale siano risalenti alla

occupa un volume nello spazio; ad un *cogito* riflessivo «qui se trache du monde pour mieux coincider avec lui-même»⁶⁷ si va a sostituire un *cogito* preriflessivo che «ne se sépare pas du contexte où il émege»⁶⁸. I luoghi arrivano «a cannibalizzare il tempo»⁶⁹, nel senso in cui attraversarli diventa la misura della durata degli eventi stessi. Come nota la studiosa Ursula Heise «postmodern culture discards the idea that time is a medium or a container “in” which events occur and replaces it with “rhythmic” time»⁷⁰ a supplire a questa struttura “contentiva” degli eventi è quindi chiamato lo spazio che assume una serie di significati simbolici ed estetici. Una spia importante di ciò si rivela già nella genesi architettonica del post-moderno, che non a caso fa degli spazi, e dell’estetica di questi, il primo luogo in cui manifestarsi⁷¹. Questa tendenza continua a rivelarsi e rafforzarsi nel rinnovato interesse verso lo spazio e i luoghi da parte della società sia nelle arti che al di fuori di essere. In questo senso vanno interpretate forme d’arte come la Land Art, ma anche l’abbondanza di installazioni artistiche negli spazi pubblici e museali. Lo statuto ibridale di queste manifestazioni artistiche, a metà tra architettura e scultura impone oltre a una riorganizzazione dello spazio circostante, anche l’assegnazione di un valore specifico alla spazializzazione dell’opera, imponendo una riflessione su quest’aspetto. In questo processo di ridefinizione di senso dello spazio è compreso anche l’intensificarsi degli studi critici in ambito narrativo: fenomeni come lo *spatial turn* o lo *geographic turn*, ma anche *landscapes studies* (anche se questi, come si è visto, hanno una tradizione più lunga alle spalle), hanno avuto un forte impulso proprio nella seconda parte del Novecento.

Un ultimo elemento da sottolineare come caratteristico del post-moderno è l’attenzione percettiva alla dimensione visuale. Se è vero che l’immagine ha avuto una

modernità e abbiano una lunga storia negli studi di paesaggio, ma vadano incontro ad un’esplosione e proliferazione in coincidenza proprio con la seconda metà del Novecento e il tracollo della temporalità.

⁶⁷ Collot, *La pensée-paysage*, 24.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Calabrese, *www.letteratura.global*, 32.

⁷⁰ Ursula K. Heise, *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*, (Cambridge: Cambridge University press, 1997), 28.

⁷¹ Basterebbe citare il Bonaventure Hotel di Los Angeles costruito da John Portman nel 1976 che occupa un ruolo centrale nella trattazione di Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 38-45; ma si può ricordare il già menzionato Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (New York: Rizzoli, 1977); ma si vedano anche: Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (New York: Random House, 1961); e in particolare la teorizzazione del pop architettonico che fa Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art Papers, 1966).

lunga storia⁷² ed è stata sottoposta a periodi di successo e di decadenza, il suo affermarsi come dominante nella parte finale del Novecento è dovuto ad una serie di innovazioni tecnologiche che ne hanno facilitato la riproducibilità tecnica. L'affermarsi della fotografia su larga scala ha feticizzato il figurativo e il cinema ha contribuito in modo significativo ad imporre una dimensione narrativa tecnologicamente estranea al logocentrismo. Come una valanga durata un secolo, l'attenzione percettiva verso i movimenti dello schermo ha esercitato una funzione sempre più pervasiva nella nostra formazione culturale, fino ad arrivare al punto in cui – nelle parole di Jameson: «video can lay some claim to being postmodernism's most distinctive new medium»⁷³. La registrazione video ha avuto la capacità di coniugare il potere iconicamente semantico dell'immagine alla tecnologia. Ancora oggi ci troviamo in maniera costante immersi nel proliferare degli schermi, un'invasione dei supporti che consentono dalla lettura delle immagini per un video-tutorial fino alla fruizione narrativa di serie tv o programmi televisivi. L'ingombrante presenza di questo *medium* non solo ha reso centrale il visuale ma ha anche spostato il centro della comunicazione dal logocentrismo scrittoriale verso il figurativo. In ragione di ciò Fischer ha parlato di una società della post-lessia in cui ci troviamo a processare «dati densamente affollati di immagini senza alcun bisogno di saper leggere davvero»⁷⁴. Un'evidenza di questa nuova attenzione al visuale è, anche in questo caso, l'affollarsi di studi critici non solo sul cinema e la televisione, ma anche su testi ibridali come i fototesti. Inoltre, la critica ha iniziato a mettere in luce l'importanza del visuale all'interno del letterario oltre che investigarne le modalità di resa. In questi termini si è iniziato a parlare di *visual studies* e di *pictorial turn*.

La commistione tra cultura alta e bassa, l'attenzione alla dimensione spaziale e la dominanza del visuale in ambito sensoriale possono ritenersi evidenze culturali dell'estetica post-moderna, come si vedrà nei paragrafi successivi, sono tutti aspetti

⁷² Cfr. W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, (Chicago: University of Chicago Press, 1987), ma anche Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Saggi (Milano: R. Cortina, 2009), in particolare le prime due sezioni del volume dove vanno segnalati il saggio di Gottfried Boehm, *Il ritorno delle immagini*, 39-72, che ricostruisce una storia del pensiero filosofico sulle immagini, e il saggio di Horst Bredekamp, *Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come Bildwissenschaft*, 137-154 che si concentra più sulla produzione artistica. In ultimo va segnalato, soprattutto per l'attualità del taglio trattatistico, Andrea Tagliapietra et al., a c. di, *Storie dell'idea di immagine: Dalla filosofia antica all'arte contemporanea* (Milano; Udine: Mimesis, 2022).

⁷³ Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, XV.

⁷⁴ Mark Fisher, *Realismo capitalista*, trad. da Valerio Mattioli, (Roma: Nero, 2018), 65.

particolarmente presenti o su cui si interrogano problematicamente gli autori del corpus analizzato. Questi tre elementi fanno da struttura soggiacente in molti prodotti culturali concepiti dopo gli anni Sessanta fino ad oggi. La percezione estetica può essere considerata come nient'altro che la realizzazione concreta in ambito culturale e artistico della sovrastruttura ideologica di un dato periodo storico⁷⁵, ovvero l'evidenza di un dialogo inconsapevole tra arte e pensiero.

Il fiorire di studi critici coincidenti con quest'estetica non può essere ignorato nell'analisi del periodo culturale preso in esame. Poiché se consideriamo la critica letteraria una parte fenotipica dei linguaggi culturali di un'epoca, dobbiamo interrogarci su quanto le nostre modalità e il nostro interessamento per un elemento o l'altro del testo letterario dipendano e siano orientati dall'epoca storica in cui si ermeneutica della letteratura. Se, infatti, consideriamo la critica parte di un linguaggio culturale, si potrà sostenere che l'interpretazione dell'opera d'arte può essere orientata dalla nostra sensibilità; per cui la ri-lettura in termini spaziali o con una particolare attenzione al figurativo di alcuni testi letterari, soprattutto del passato, dipende talvolta dall'importanza che ha dato la cultura post-moderna a questi ambiti più che da una vera attenzione autoriale. Tuttavia la falsificabilità dell'interpretazione non ne inficia l'interesse poiché l'ermeneutica diviene così espressione delle logiche di pensiero dell'epoca. Si può notare che le scuole di pensiero e gli approcci critici alla letteratura spesso dipendano dalle evoluzioni storiche e culturali. L'attuale eclettismo nell'approccio ai testi non è altro che un risultato tardivo dell'appiattimento della frizione anche in quest'ambito. L'eterno presente già evocato da Jameson e Giglioli non determina degli effetti solo sulla percezione dell'opera d'arte, ma anche nella critica. In ragione di ciò, dopo un primo momento di dibattiti fecondi, divisioni e formazione di scuole differenti, si è aperta una fase di utilizzo quasi a-critico delle metodologie che ha fatto parlare di crisi⁷⁶. Un quadro

⁷⁵ Ricavo la nozione di struttura economica e sovrastruttura ideologica dalla critica marxista non tanto per adesione formale a questo tipo di critica quanto piuttosto per la chiarezza espositiva del modello formale proposto, in cui la struttura si configura come la realtà materiale e la sovrastruttura come le logiche culturali che da essa prendono vita. Essa oltre ad avere l'utilità di ben spiegare il nesso tra fisicità e mondo delle idee si richiama implicitamente all'uso che già ne fa Jameson per descrivere il post-moderno.

⁷⁶ Questa tendenza non è solo italiana, probabilmente in Italia e in Francia dove il dibattito critico è stato più fecondo, si è avuto la sensazione della crisi prima e come più urgente, ma anche negli Usa si è iniziato a parlare dal post anni 80 di crisi della critica. Si vedano interventi come quello di William E. Cain, *The Crisis in Criticism: Theory, Literature, and Reform in English Studies* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984); ma anche Thomas M. Kavanagh, a c. di, *The Limits of Theory* (Stanford: Stanford University Press, 1989).

che bene ha descritto Ceserani quando ha parlato di un «supermercato dei metodi della critica»⁷⁷, in cui questi «sono diventati un semplice strumento da applicare e rimescolare a seconda dei casi»⁷⁸. Le iper-citate parole dello studioso aprono più di uno squarcio metaforico sulla realtà. Esse tracciano il profilo di una netta distinzione tra un prima e un dopo. Una differenza acuta tra una critica della letteratura ancora definibile moderna interessata da «forti novità, scontri e discussioni fra posizioni a volte radicalmente differenziate»⁷⁹ e una critica post-moderna eterogenea ed eclettica, senza la necessità di dialogo e di scontro. Ceserani nel 1999 manifesta una certa insofferenza per questo clima in cui tutti gli strumenti sono ritenuti «buoni e utili»⁸⁰. Eppure, il critico si tiene in equilibrio tra le contraddizioni. Egli è abbastanza immerso nel post-moderno da rendersi conto che il prospettivismo degli strumenti d'analisi non è un male assoluto, poiché se da una parte ne denuncia il disorientamento, dall'altra si rende conto che un certo «relativismo critico e metodologico»⁸¹ non solo esiste fattualmente, ma aiuta in un universo culturale che si fa sempre più sfaccettato ed eterogeneo. In conclusione, quindi, solo la varietà degli strumenti metodologici e l'insieme di «risposte di volta in volta relative e parziali»⁸² possono assicurare il tentativo di una lettura complessiva dei fenomeni.

2.2.2. L'eredità avvelenata: David Foster Wallace tra padri e figli.

Sul finire degli anni Ottanta il post-moderno ha iniziato ad avere una battuta d'arresto. In quegli anni l'entusiasmo dei critici e dei sociologi nei confronti del fenomeno si è iniziato a smorzare in favore di pareri ideologicamente negativi fino a parlare di morte o fine del post-moderno⁸³ stesso. Tutto ciò ha inaugurato una nuova fase di ricerca per interpretare e descrivere con nuove formule i processi in corso nel mondo dell'estetica e della

⁷⁷ Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, (Roma-Bari: Laterza, 1999), XIX.

⁷⁸ Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, XX.

⁷⁹ Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, X.

⁸⁰ Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, XXXV.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Cfr. Romano Lupérini, *La fine del postmoderno* (Napoli: Guida, 2005).

cultura⁸⁴. Più lunga della postmodernità è, paradossalmente, la fase trentennale di studi che si è aperta negli anni Novanta per comprendere il periodo culturale in cui stiamo ancora oggi vivendo. Proprio in questo contesto si sono mossi e formati gli scrittori del *corpus* presentato. Colui che vive più direttamente questa fase di cambiamento (anche in senso cronologico) è sicuramente David Foster Wallace. Nel pensiero di questo autore l'eredità del post-moderno sembra sostanzialmente radicata: una certa attenzione al visuale, una cartografia isterizzata dei luoghi e soprattutto l'incontro tra cultura alta e bassa dell'estetica *camp*, non solo sono presenti nella sua produzione letteraria come elemento di discussione, ma anche oggetto stesso dell'opera. Per esempio, l'industria dell'intrattenimento televisivo è ampiamente tematizzata in novelle come *Little Expressionless Animals* o *My Appearance*. Inoltre il legame, tra cultura dell'intrattenimento e produzione letteraria si fa più profondo quando l'autore cerca di ragionare intorno all'impatto sociale che la televisione ha avuto sulla sua epoca o di imitarne le modalità nella scrittura. Il *camp* si presenta, quindi, come un'eredità pienamente acquisita poiché la cultura pop— e la televisione con essa— diventano una parte strutturante della scrittura letteraria per chiunque, come Foster Wallace voglia provare a ritrarre la realtà americana. Dei processi formali utilizzati discute a lungo lo scrittore che, interrogato su se si possa ritenere *Little Expressionless Animals* un esempio postmodernista di «integration of pop and 'serious' culture»⁸⁵, risponde:

One new context is to take something almost narcotizingly banal—it's hard to think of anything more banal than a U.S. game show; in fact, the banality's one of TV's great hooks, as the TV essay discusses—and try to reconfigure it in a way that reveals what a tense, strange, convoluted set of human interactions the final banal product is. The scrambled, flash-cut form I ended up using for the novella was probably unsubtle and clumsy, but the form clicked for me in a way it just hadn't when I'd done it straight⁸⁶.

La posizione dell'autore in tutta l'intervista del 1993 a *The Review of Contemporary Fiction* è ambigua poiché, pur criticando la forma televisiva fino a ritenerla narcotizzante

⁸⁴ La ricerca di nuove definizioni, legate ora al periodo culturale, ora alla realtà letteraria si è fatto particolarmente acuta con l'inizio del nuovo secolo. La coincidenza di ciò con l'attentato terroristico alle Torri Gemelle, l'aprirsi di nuove rotte migratorie la ripresa dei conflitti bellici con l'invasione statunitense dell'Iraq nel 2003 hanno accentuato questa sensazione di trovarsi in un nuovo corso come ben dimostra Slavoj Žižek, in *Welcome to the Desert of the Real*, (London- New York: Verso Books, 2002).

⁸⁵ Larry McCaffery, «An Interview with David Foster Wallace», *Review of Contemporary Fiction*, 1993, 13, sez. 2, 141.

⁸⁶ *Ibidem*.

e banale, egli ammette di averne riprodotto alcune tecniche narrative nel racconto. Questo atteggiamento è sintomatico della doppia realtà culturale di quegli anni: se da una parte ci si riconosce figli ed eredi della generazione precedente di scrittori post-moderni, d'altra parte si prendono le distanze da alcuni atteggiamenti di questo periodo e li si considera banalizzanti. Una lunga parte dell'intervista è volta a riconoscere all'interno della propria scrittura autoriale dei rapporti di filiazione dal post-strutturalismo, dal decostruzionismo e da scrittori come Pynchon, Barth, Coover e Burroughs che Ceserani annoverava nelle avanguardie americane⁸⁷. Essi sono ritenuti da Wallace «patriarch for my patricide»⁸⁸ dove l'espressione sottintende appunto dei progenitori che hanno rotto con la tradizione precedente ma anche dei modelli da superare tramite l'ennesimo parricidio. Essi sono dei punti di partenza da cui andare oltre, ovvero scegliere criticamente cosa accettare e cosa lasciare di quella che è considerata un'eredità avvelenata. Infatti, gli scrittori post-moderni sono giudicati responsabili con «their self-consciousness and irony and anarchism served valuable purposes, were indispensable for their times, their aesthetic's absorption by the U.S. commercial culture has had appalling consequences for writers and everyone else»⁸⁹. Con quel «*everyone else*» viene sottolineato come il prodotto di questa letteratura abbia influenzato non solo la vita culturale, ma anche sociale degli Usa⁹⁰. Si può leggere tra le righe dell'intervista l'assunto per cui chi fa arte si debba assumere la responsabilità di incidere nel dibattito pubblico e riflettere sulla realtà, oltre che l'implicita accusa rivolta agli scrittori di avere volontariamente rinunciato a questo ruolo. La convinzione di Wallace è che «l'ilare nichilismo»⁹¹ che aveva portato il post-moderno alla ribalta deve essere ora abbandonato per fare in modo che la fiction possa affrontare nuovamente la complessità del reale:

Irony and cynicism were just what the U.S. hypocrisy of the fifties and sixties called for. That's what made the early postmodernists great artists. The great thing about irony is that it splits things apart, gets up above them so we can see the flaws and hypocrisies and duplicates [...] Sarcasm, parody, absurdism, and irony are great ways to strip off stuff's mask and show the unpleasant reality behind it. The problem

⁸⁷ Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, 30-35.

⁸⁸ McCaffery, «An Interview with David Foster Wallace», 146.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Il tema è approfondito dal saggio «Unibus Pluram Television and U.S. Fiction» pubblicato inizialmente in *Review of Contemporary Fiction*, 1993, 151-194 e poi corretto e riproposto in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments*, (Boston: Little, Brown and Company, 1997).

⁹¹ Luperini, *La fine del postmoderno*, 12.

is that once the rules of art are debunked, and once the unpleasant realities the irony diagnoses are revealed and diagnosed, “then” what do we do? ⁹².

Da queste righe risulta chiaro come la questione non verta principalmente sul “parricidio” che si deve commettere, quanto nel cercare nuovi mezzi per continuare a costruire. La schizofrenia e il disagio della realtà, che sono stati portati alla luce da parodie e costruzioni sarcastiche, non sono respingibili *in toto*, ma necessitano di un passaggio ulteriore per non cristallizzarsi nella cinica accettazione del reale o chiudersi in un ironico mascheramento. Ad un “early post-modern” deve seguire un “late post-modern” di cui lo scrittore sente di dover diventare parte. L’intervista comincia non a caso con una dichiarazione di intenti ben precisa, se «the present is grotesquely materialistic»⁹³ possiamo «as human beings still have the capacity for joy, charity, genuine connections, for stuff that doesn’t have a price? And can these capacities be made to thrive? And if so, how, and if not why? »⁹⁴. Queste domande non si configurano come parte di un’ipotesi dal fascino utopistico su un mondo diverso e migliore, piuttosto, l’autore parte dalla consapevolezza del clima culturale all’interno del quale è inserito e rivendica per sé la volontà di riconoscerne e capirne i processi. Le componenti retoriche e estetiche della cultura di massa dell’Occidente non vengono infatti demolite, ma vi è un tentativo di riproduzione di quei meccanismi con fini diversi. Wallace —e gli autori di questo corpus dopo di lui— applicano una lente deformante alla realtà fino allo sfociare in un massimalismo grottesco. Solo tramite questa decostruzione dello stato dell’arte del post-moderno si può ridare sostanza all’analisi e cercare un nuovo nesso semantico tra i significanti e significati. Con la presa di consapevolezza di sé, si cerca un ritorno alla figura di intellettuale del modernismo, ma non si annuncia in senso assolutizzante la morte e il rifiuto delle strategie post-moderne, ma si cerca una nuova via d’uscita. La «really good fiction»⁹⁵ è quella che deve raccogliere le sfide del presente, in cui lo scrittore si interroga su dove siamo come Occidente e dove stiamo andando. Senza grandi rifiuti ideologici, lo scrittore si dice «fascinated but still hungry»⁹⁶ dalla consapevolezza di «essere finito nello spietato tritacarne del Capitalismo al livello del desiderio»⁹⁷.É

⁹² McCaffery, «An Interview with David Foster Wallace», 147.

⁹³ McCaffery, «An Interview with David Foster Wallace», 138.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ McCaffery, «An Interview with David Foster Wallace», 137.

⁹⁷ Fisher, *Realismo capitalista*, 47.

necessario tracciare i confini del nostro Occidente, tentare l'indagine dell'umano e del mondo da questi creato dopo una fase di mascheramento precedente.

Con questa presa di coscienza si chiude l'intervista: il post-moderno è visto come un *party* tra adolescenti che hanno ripudiato i genitori e contestato tutte le regole vigenti⁹⁸. La festa però non può andare avanti all'infinito, perciò, David Foster Wallace si rende conto che «we're going to have to be the parents»⁹⁹. Andare oltre la stagione estetica del post-moderno significa quindi, non tanto recidere di netto i rapporti con esso, ma tesaurizzarne alcuni tratti e da questo costruire come intellettuale qualcosa di nuovo. Come ritiene Raffaele Donnarumma, Wallace si va a collocare «nella zona di transito»¹⁰⁰, sulla scia di un «progressivo esaurimento, scivolamento e trasformazione, enfaticizzazione»¹⁰¹ tra il post-moderno e quello che lui ritiene essere l'ipermoderno. In ultimo, Donnarumma pur evidenziando come lo scrittore statunitense polemizzi con lo sperimentalismo del post-moderno, non può far a meno di notare come almeno la prima parte della sua produzione «sia tributaria della tradizione narrativa dei decenni precedenti»¹⁰². In particolare, l'ironia metariflessiva, il già sottolineato uso di materiali pop, ma anche «la struttura rizomatica»¹⁰³ dell'opera lo legano alla scrittura di Pynchon e DeLillo. La costruzione di quella che Filippo Pennacchio ha riconosciuto come «una personale poetica»¹⁰⁴ nell'intervista del 1993 si scontra con una pratica scrittoria ancora fortemente post-moderna. In *Girl With Curious Hair*, oltre ai già citati racconti spiccatamente televisivi, si possono notare molteplici modalità postmoderne stratificate tra di loro. Ad un livello più superficiale si può notare l'utilizzo del materiale giornalistico come parte strutturante del sistema affabulativo in *Lyndon*, oppure la ricorsività di espressioni marcatamente telepromozionali nella novella di *John Billy*. Meno evidenti sono altri tratti, come la struttura spesso rizomatica della trama, l'abbondanza massimalista di informazioni che continuamente spostano il focus della storia principale

⁹⁸ Dove qui per “rottura delle regole” si deve intendere non un momento di frizione, ma, come si è detto, proprio il cambio di percezione nell'opera d'arte di cui si è detto nel paragrafo precedente. Di questo sembra cosciente Wallace e costruisce uno schema di referenze per cui a questa nuova percezione culturale hanno contribuito e aderito gli scrittori del postmodernismo.

⁹⁹ McCaffery, «An Interview with David Foster Wallace», 150.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, 109.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Filippo Pennacchio, *What fun life was: saggio su «Infinite jest» di David Foster Wallace*, (Milano: Arcipelago edizioni, 2009), 43.

e un certo relativismo cognitivo su cui si fonda la doppia lettura degli eventi in *Say Never*.¹⁰⁵ In *Infinite Jest*, tutti questi tratti vengono amplificati, nonostante questi sia successivo a *Girl With Curious Hair*, dando quindi l'impressione che il superamento del post-moderno richiedesse per l'autore statunitense una sua enfaticizzazione e estremizzazione.

La scelta di inserire nel corpus la raccolta di racconti del 1989, piuttosto che *Infinite Jest*, nasce non solo dal voler privilegiare la forma breve, ma anche di intercettare un momento della poetica dell'autore in cui in maniera sperimentale si cerca e si ragiona intorno al post-moderno senza gli esiti della produzione successiva. In *Girl With Curious Hair* la consapevolezza di doversi staccare dai più palesi tratti delle poetiche precedenti è, perfettamente in equilibrio con il riuso di strumenti retorici senza che si sfoci nell'estremizzazione del massimalismo¹⁰⁶ su cui, invece, si fonda l'opera del 1996. Nei primi anni Novanta Wallace si presenta come un autore ancora in costruzione. La sua produzione autoriale è un'officina aperta in cui i semi della poetica successiva sono già presenti, ma in una fase germinale che ci permette di analizzare il punto di partenza di una irrequieta soggettività intellettuale che si interroga in maniera critica sul nostro Occidente.

2.2.3. Cercare una via d'uscita

Se è ravvisabile in Foster Wallace una prima rielaborazione critica delle tecniche narrative del post-moderno, a lui vanno ad aggiungersi un gruppo di scrittori che affrontano le stesse problematiche a partire dagli anni Novanta del secolo scorso. Il venticinquennio preso in analisi, infatti, si configura come un'epoca in cui persino i "post" degli anni Ottanta vacillano. In questo contesto culturale, autori come: Wallace, Sinalir, Trevisan e Falco hanno in comune l'essersi interrogati sul mondo che li circondava convinti di un rapporto tra la fisicità paesaggistica e il contesto ideologico-culturale. Essi hanno inoltre

¹⁰⁵ Pennacchio, *What fun life was*, 39.

¹⁰⁶ Nick Levey, «On Flunking: Maximalist Description in David Foster Wallace's *Infinite Jest*», in *Maximalism in Contemporary American Literature* (New York: Routledge, 2016), 55–75.

provato a oltrepassare i caratteri stilistici e le modalità che avevano contraddistinto le generazioni precedenti e più spiccatamente post-moderne.

In ragione di ciò Sinclair, in *London Orbital*, esordisce rivendicando per sé una scrittura mimeticamente simile ai titoli dei giornali¹⁰⁷, capace di catturare l'attenzione di una «generazione post-alfabetizzata»¹⁰⁸ in una realtà da fine secolo. In Trevisan, invece, la critica, ha messo in luce dei tratti stilistici modernisti¹⁰⁹ oltre che il tentativo dichiarato di prendere le distanze dal post-moderno¹¹⁰. Falco assume una posizione ancora più radicale; infatti, proprio in polemica con lo stesso Trevisan, ha esplicitamente espresso la volontà di allontanarsi da uno stile letterario che può sembrare una «copia del maledetto novecentesco»¹¹¹ liquidando *in toto* tutto il secolo. Quel senso di insofferenza e di esaurimento delle forme post-moderne non sembra estraneo a questi scrittori che si rapportano al mondo dell'arte anche un decennio dopo. La ricerca di una nuova strada nella quale fare letteratura li accomuna e ne direziona l'attenzione verso poetiche della rappresentazione del paesaggio e della spazialità. In maniera esponenziale, infatti, dal testo più datato a quello più recente, l'attenzione verso lo spazio e le sue rappresentazioni cresce e si articola sempre di più diventando la cartina al tornasole per provare a raccontare non solo l'Occidente che cambia, ma i mutamenti di percezione culturale di un mondo che affronta l'età post-industriale. La scelta, da parte di questi autori, di investigare nelle loro opere le modalità di rappresentazione paesaggistica non è causale e coinvolge più fattori contestuali e storici. *In primis* la dismissione industriale, l'allargamento e il progressivo deterioramento dei margini urbani sono diventati una realtà sempre più comune e connotante dopo il thatcherismo e la fine della Guerra Fredda. Importanti, inoltre, si sono rivelati in un orizzonte percettivo-culturale la polarità spaziale

¹⁰⁷ Iain Sinclair, *London Orbital* (London: Penguin Books, 2003), 17 «Those boards outside newsagent's shops, with their broken haikus, fascinated me. [...] Anonymous poetry, urgent and anxious. Banishment of definite and indefinite articles. Present tense, Absence of lower-case lettering. It was a style to which I aspired».

¹⁰⁸ Fisher, *Realismo capitalista*, 62.

¹⁰⁹ Si veda Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta a oggi* (Roma: Carocci editore, 2018), 213, in cui Trevisan è inserito tra i nuovi realisti del Duemila; ma soprattutto in Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, 87-88, dove si dice che «se non mancano nei suoi libri riferimenti alla cultura postmoderna [...], il suo paradigma rimane modernista».

¹¹⁰ Si veda l'invettiva diretta agli architetti di post-moderni ne *I quindicimila passi*, 76-82, ma in questo senso sono emblematici molti passaggi delle opere di Trevisan, basti citare la sua opera *Works* e in particolare il capitolo *Il segmento più lungo*.

¹¹¹ Cfr. https://www.instagram.com/p/CUPVOezLx7U/?img_index=1

del cronotopo e l'immagine-video, eredità diretta del post-moderno con particolare fortuna nel mondo dell'arte. Se a questi elementi associamo l'ultimo, ovvero la complessità del dibattito critico sulla natura sviluppatosi dagli anni Ottanta in poi¹¹², risulta evidente perché l'esperienza sensibile del paesaggio ha assunto questa centralità negli studi critici, nella cultura e nella produzione autoriale.

In *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism* leggiamo: «we are condemned to seek History by way of our own pop images and simulacra of that history»¹¹³. È importante notare come Jameson utilizzi il termine “*history*” non solo come riferimento al corso degli eventi, ma come sinonimo di una “realtà” complessa fatta di passato, presente e futuro. Se in questo concetto terminologico viene annoverato il mondo nella sua più stretta fisicità, anche la natura vi è compresa tramite i suoi simulacri. Ciò crea inedite convergenze tra le modalità feticciali di esperire la storia, proprie della postmodernità, e il concetto di natura, che, come è stato già discusso nel primo capitolo diventa una delle modalità privilegiate tramite cui recuperare ciò che l'esperienza urbana ha tolto all'uomo. In questa prospettiva, il paesaggio incarna e rappresenta il concetto di natura stessa e, di conseguenza, ne diventa una modalità fenomenica di conoscenza. Inoltre, anche Collot mette in evidenza come, nell'epoca successiva alla modernità¹¹⁴, la crisi dello storicismo, e la conseguente riappropriazione della dimensione spaziale degli eventi umani, abbiano «redonné au paysage une place éminente»¹¹⁵.

Alla luce di ciò una ricerca sul paesaggio nella tarda post-modernità non è solo un'indagine sugli elementi della dominante descrittiva all'interno di un discorso letterario, ma piuttosto un'analisi critica che esplora le rappresentazioni spaziali e le possibilità conoscitive dell'apparato estetico-figurativo in un'epoca. Si può dunque iniziare a capire come testi molto diversi quali *London Orbital* e *Condominio Oltremare*

¹¹² Il dibattito in questione ha preso forma principalmente in Occidente, emergendo dopo il boom economico e l'inizio di un'era post-industriale. In un periodo caratterizzato da un'economia prima stagnante e poi in recessione, abbiamo assistito al declino definitivo delle correnti positiviste e dell'idea che il progresso scientifico e culturale fosse l'unico mezzo per migliorare il mondo. Eventi come lo sgancio della bomba atomica, la Guerra Fredda e il disastro nucleare di Chernobyl hanno contribuito significativamente a questa presa di coscienza, evidenziando per la prima volta l'entità del disastro ecologico che l'umanità è in grado di causare

¹¹³ Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 25.

¹¹⁴ Il critico francese non entra nella questione della nomenclatura ma parla genericamente di un'epoca di reazione al modernismo. Si vedano a tal proposito le pagine di *La pensée-paysage*, 64-68.

¹¹⁵ Collot, *La pensée-paysage*, 67.

convivano in un contesto comune e si presentino come esplorazioni interiori sulla fruizione del paesaggio attraversato.

La ricerca di una via di uscita dal post-moderno ha quindi come punto di partenza il paesaggio, ma è anche una ricognizione sull'Occidente e sulle rappresentazioni della realtà. È una ricerca autoriale mossa soprattutto dalla volontà di capire cosa resta del presente dopo le ceneri del post-moderno più radicale. In questo modo va interpretata, in tutte le opere analizzate, la costruzione di una tensione tra sguardo soggettivo/individuale e realtà collettiva/universale. Dall'attenzione su luoghi desolati e vite in sordina si costruisce una riflessione che tende all'universalismo. In *Girl With Curious Hair* gli aspetti più sfaccettati della società prendono forma tramite dei personaggi con una «statuaria fragilità psichica»¹¹⁶ tracciando quello che Donnarumma ritiene uno dei tratti di più netto di allontanamento dagli autori post-moderni in Wallace. *London Orbital* e *I quindicimila passi* sono, prima di un lungo tragitto a piedi alle soglie del Duemila, dei racconti sulle élite politiche e culturali in un centro e in una periferia dell'Occidente (rispettivamente Londra e la provincia di Vicenza). In ultimo Falco in *L'ubicazione del bene* e in *Condominio oltremare*, con Sabrina Ragucci, traccia la fine dei sogni d'agiatezza della classe media, tramite i luoghi in cui «la lacerazione del presente si dà nella fisica consistenza»¹¹⁷, viene presentata una società «dei margini che costituisce uno specchio del mondo intero»¹¹⁸. In questo contesto autoriale l'attualità si manifesta attraverso il paesaggio e i suoi elementi, generando così una nuova estetica post-moderna.

2.2.4. Postmodernismo post-moderno, una questione cognitiva.

In ultimo, va affrontato il nodo critico di cosa si intenda con l'espressione “estetica post-moderna” in riferimento a questi autori, poiché risulta controintuitivo pensare a questo tipo di estetica nel gruppo di scrittori trattati in queste pagine. *In primis* possiamo mettere in luce come i caratteri post-moderni soprattutto nelle opere del corpus risalenti ai primi anni della periodizzazione presa in esame siano ancora ampiamente presenti e

¹¹⁶ Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, 110.

¹¹⁷ Ferroni, *Scritture a perdere*, 78.

¹¹⁸ *Ibidem*.

riconosciuti non solo dalla critica ma dagli stessi autori. È opportuno quindi pensare che questi caratteri postmoderni siano riscontrabili anche nell'estetica del paesaggio.

Oltre al termine post-moderno si è fatto anche uso di alcuni derivati come postmodernismo e post-modernità. Queste varianti sono frutto dei tentativi con cui la critica, soprattutto italiana, ha voluto differenziare le sfaccettature e le concretizzazioni artistiche di questo periodo culturale¹¹⁹. Queste ripartizioni hanno provocato non pochi problemi, poiché si è creato un «ginepraio dei discorsi e delle interpretazioni»¹²⁰ che spesso non ha aiutato a fare chiarezza, ma ha sovrapposto i piani del ragionamento tra quello dell'estetica, dello stile e del contesto culturale. In questo quadro d'insieme così confusionario e molteplice la strada percorribile si rivela essere quella della semplificazione per cui si può tornare a tenere presente una distinzione tra l'epoca culturale e la corrente letteraria. In quest'ottica con il termine post-moderno possiamo fare riferimento all'epoca mentre con postmodernismo si può designare «quella produzione artistico culturale»¹²¹ che nel letterario ha avuto una sua vitalità estrema durante gli anni Ottanta per poi iniziare una fase di declino molto veloce¹²². Questa produzione si è contraddistinta per l'uso dell'ironia che criticava Wallace, del *pastiche* e di quel gusto che ha spinto Omar Calabrese a parlare di età neobarocca¹²³.

¹¹⁹ In Italia si sono succeduti vari interventi, un buon *memorandum* del dibattito, è contenuto in Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, 110-140, mentre non sembra che Jameson faccia, come si è visto, grandi distinzioni tra epoca e prodotto culturale, sulla stessa scia si colloca Fisher, mentre sembra che una distinzione esista in McHale, *Constructing Postmodernism*, dove per “*postmodernism*” si intende solo il movimento artistico nella sua attuazione pratica. Probabilmente l'ipotesi di differenziazione più chiara resta quella di Donnarumma in *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, 25-26, in cui vi è una tripartizione tra postmodernità come epoca storica, postmoderno come periodo culturale e postmodernismo come l'interpretazione artistica della svolta culturale.

¹²⁰ Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, 121.

¹²¹ Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, 26.

¹²² Non eccessivamente diversa è la posizione assunta da Romano Luperi nel suo, *Dal modernismo a oggi: storicizzare la contemporaneità* (Roma: Carocci editore, 2018) 97-108. Il critico pur ritenendo il post-moderno una fase della modernità più avanzata distingue all'interno di questo periodo due fasi, una del postmodernismo che «lo ha caratterizzato negli ultimi due o tre decenni del Novecento» e una più recente che chiama dell'ipermodernità. È inoltre da sottolineare come, lo stesso Luperini rielabori e riveda, pur non smentendosi, le teorizzazioni fatte in *La fine del postmoderno*. Egli sostiene nel 2018 con estrema lucidità che «il postmoderno, insomma, si prolunga sino ai nostri giorni mantenendo i caratteri sostanziali che lo definiscono ma anche progressivamente cambiandone alcuni e assumendone nuovi».

¹²³ È rilevante il fatto che Calabrese nel tracciare una sua geografia dei concetti, accantoni la definizione di postmoderno poiché lo ritiene un concetto abusato «di cui è stato snaturato il significato originario» che consisteva nel «nella rielaborazione, nel *pastiche*, nella decostruzione del patrimonio letterario». Il carattere delle definizioni per lo studioso è dato dall'osservazione di «alcuni oggetti culturali del nostro tempo». L'analisi di queste produzioni è vastissima, si va dalla serie tv *Dallas* a Renato Zero, dal *Rocky Horror Picture Show* fino a *Vita standard di un venditore provvisorio di collants* di Aldo Busi. La monografia del 1987 prende in analisi circa dieci anni di questa produzione culturale e, partendo da un'ottica estranea ai

Il post-moderno, invece, come età culturale ha continuato ad avere una sua vitalità e a questa dobbiamo riferirci quando parliamo del paesaggio letterario nel corpus di autori. Essi pur volendo staccarsi dal post-moderno si allontanano dal postmodernismo; infatti, l'immersione nell'epoca successiva alla modernità è totalizzante poiché emerge da una molteplicità di fattori non trascurabili. Elementi come l'a-storicità del presente, l'affermazione dello spazio e il dominio del visuale designano una strategia conoscitiva del mondo basilare per questi autori e immersa in una logica culturale del tardo capitalismo. Alla luce di ciò si può affermare che il nuovo corso che si è aperto con la rottura degli schemi della modernità negli anni Sessanta, non si è ancora concluso. Pur essendoci una frizione rielaborativa dello stile e delle poetiche dopo gli anni '80 questa frattura non inaugura una nuova epoca culturale. Il post-moderno ha avviato un cambio nelle modalità di percezione e fruizione di ciò che ci sta intorno che non è riassumibile in una semplice rottura della tradizione retorica e stilistica precedente caratterizzata dall'espressionismo elitario modernista. Sottolineando questa componente, Brian McHale, in accordo con Dick Higgins¹²⁴, mette in relazione il post-moderno con il postcognitivismo. Nella sua interpretazione, il «cognitivism is shifted to the sidelines of innovatory art»¹²⁵, dando vita ad una «postcognitive art»¹²⁶, così come la modernità è scivolata nella post-modernità. In McHale si suggerisce un rapporto di causa-effetto, per cui i cambiamenti avuti nell'ambito della produzione artistica del postmodernismo hanno cambiato la nostra visione del mondo dando origine all'età culturale del post-moderno¹²⁷. Il rapporto tra postmodernismo, percezione cognitiva e post-moderno si rivela dunque ciclico e fatto di influenze reciproche tra questi ultimi due che, venuto meno lo stile del postmodernismo come matrice iniziale, hanno continuato a produrre forme d'arte che ne riproducono le strutture di pensiero. Volendo semplificare potremmo dire che gli anni Sessanta hanno inaugurato indirettamente un cognitivismo nuovo, in risposta ad una modernità che aveva modalità diverse di conoscenza del mondo¹²⁸. In virtù di ciò il

problemi della struttura e della sovrastruttura, ma da una prospettiva semiologica e con spiccato gusto camp, resta uno degli studi critici più ragionati sulla produzione culturale del postmodernismo.

¹²⁴ Cfr. Dick Higgins, *A Dialectic of Centuries: Notes Towards a Theory of the New Arts* (New York: Printed Editions, 1978).

¹²⁵ Brian McHale, *Constructing Postmodernism* (London: New York: Routledge, 1992), 32.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Il legame tra scienze cognitive, narrativa e sistemi di conoscenza del mondo sono trattati approfonditamente anche da Stefano Calabrese in www.letteratura.global, 93-100.

¹²⁸ Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, 36-37.

paesaggio, in quanto rappresentazione culturale della natura, altro non sarebbe che un fenomeno postcognitivo o, meglio, un paesaggio cognitivamente post-moderno in quanto ciò che la nostra mente legge è obbligatoriamente mediato dalla percezione culturale della nostra epoca¹²⁹. Questo processo avviene indipendentemente dal postmodernismo poiché proprio le strategie rappresentative e gli atteggiamenti ermeneutici di Wallace, Falco, Trevisan e Sinclair cercano di proporsi come diversi da quelli degli anni Ottanta. L'attributo di post-moderno diviene quasi una qualità *a priori*, intrinseca, poiché propria del modo in cui gli autori vedono il mondo, e del contesto culturale in cui producono le loro opere.

Il processo esposto riguarda le sovrastrutture, ma ha avuto probabilmente origine dalle strutture economiche poiché le interpretazioni di Jameson del post-moderno —come legato al tardo capitalismo— vanno in quel senso. La realtà postindustriale, la globalizzazione e l'estensione dello spazio di mercato hanno infatti rappresentato un fattore di cruciale importanza. A riprova di ciò non può essere ignorato il fatto che Mark Fischer in un'analisi delle strutture economiche del capitalismo post anni Ottanta, *in primis* muove le sue teorie saldandosi sul pensiero dello stesso Jameson e *in secundis* riesce a dare una valutazione estetica, come si è visto, in profondo accordo con quella di alcuni critici letterari citati. Ciò che in Fischer è molto chiaro è il processo di evoluzione che ha subito il post-moderno subito dopo gli anni Ottanta. Lungi dal confonderlo con il postmodernismo, egli afferma che «alcuni dei processi analizzati e descritti da Jameson si sono talmente aggravati e cronicizzati da aver subito una trasformazione qualitativa»¹³⁰. In ragione di questa cronicizzazione e alla luce di processi storici come la politica thatcheriana del “There Is No Alternative” oltre che la caduta del muro di Berlino nel 1989, egli definisce la fase strutturale del post-moderno, apertasi dagli anni Novanta in poi, come realismo capitalista¹³¹. La tesi proposta da Fisher è probabilmente la più organica poiché al riparo da confusioni con lo stile postmodernista¹³² è capace di guardare

¹²⁹ D'altro canto, non può essere ritenuto un caso che anche Franco Tomasi parli della narrazione come esperienza cognitiva nello spazio in apertura del suo saggio: «Spazio urbano e narrativa: qualche considerazione», in *La geografia del racconto: Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, a c. di Davide Papotti e Franco Tomasi, (Bruxelles: Peter Lang Pub Inc, 2014), 13–24.

¹³⁰ Fisher, *Realismo capitalista*, 35.

¹³¹ Fisher, *Realismo capitalista*, 34–38.

¹³² Confusioni per cui tratti dello stile e tratti del periodo culturale si sovrappongono tra di loro sono presenti in Jameson e in Ceserani. Ciò può essere dovuto al fatto che le loro monografie sono rispettivamente del

al dato letterario come parte di un contesto più ampio. Questa ipotesi permette di conciliare una serie di posizioni diverse sul tema: da una parte quelle di Giglioli che sostiene «il persistere della gravidanza descrittiva della categoria di postmoderno»¹³³, e Fusillo che esprime le sue perplessità sulla dichiarata fine del post-moderno¹³⁴; dall'altra, posizioni avverse come quelle di Calabrese che ha evocato la fine del romanzo post-moderno e la nascita del *romanzo global*, o di Donnarumma che ha parlato dell'ipermodernità in relazione alla narrativa contemporanea. La conciliazione è possibile poiché queste valutazioni si situano su piani differenti: le prime di Giglioli e di Fusillo sul piano dell'epoca culturale, mentre le seconde si focalizzano sul piano dello stile, della produzione artistica e soprattutto narrativa. D'altro canto, la posizione di Fisher non è inedita. Gianluigi Simonetti nel 2006 si rendeva conto che nel romanzo italiano le manifestazioni del «nuovo» coeve al «naturale decorso del postmodernismo»¹³⁵ si stavano affermando senza «intaccare la relativa stabilità dei modelli profondi e delle nevrosi»¹³⁶. In ragione di ciò si configurava «non tanto un “esaurimento” del postmoderno quanto una sua messa a punto»¹³⁷, un suo rinnovarsi inglobando nuovi elementi, rinegoziandone altri e esasperandone altri ancora. La costruzione su diversi piani che Fischer ricava dal contesto storico-economico, Simonetti la rintraccia facendo leva sul persistere del dominio dell'estetica visuale e «la mescolanza, nei romanzi di oggi, di ingredienti culturali, alti e bassi, ben oltre le abitudini del romanzo tradizionale»¹³⁸.

In questo quadro d'insieme, che è cognitivamente e strutturalmente post-moderno, si collocano i testi presi in esame. Da essi emerge un paesaggio letterario che riflette la percezione estetica e culturale contemporanea. Emerge una descrizione che è comprensione del mondo esteriore tramite la prospettiva spaziale del soggetto autoriale. A questo quadro complesso è da aggiungersi che i quattro autori presi in analisi si pongono criticamente fuori dalla modalità di rappresentazione del postmodernismo di cui sono insieme orfani e parricidi.

1989 e del 1997 in un momento in cui le due sfere, produzione culturale e letteraria sono state a lungo sovrapposte.

¹³³ Giglioli, *Senza trauma*, 110.

¹³⁴ Massimo Fusillo, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive* (Bologna: Il mulino, 2012), 174-175.

¹³⁵ Gianluigi Simonetti, «Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali», *Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione*, fasc. 4 (2006), 79.

¹³⁶ Simonetti, «Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali», 80.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Simonetti, «Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali», 60.

Terzo capitolo

I boschi sono pieni di meraviglie

3.1. Il paesaggio visto da lontano: un'analisi degli aspetti compositivi

La presenza del paesaggio all'interno del testo letterario può essere intesa come una persistenza tematica nella struttura più ampia di un'opera. Tuttavia, sebbene ciò sia vero, non è sufficiente poiché l'eterogeneità compositiva e polimorfica della categoria crea una complessità che richiede almeno due livelli di analisi. Il primo riguarda le scelte compositive, ossia il quadro d'insieme e i macro-elementi che lo compongono mentre il secondo coinvolge le strategie stilistiche di resa.

La scelta autoriale di mettere in luce alcuni paesaggi al posto di altri o la semplice volontà nelle opere non-finzionali di interessarsi di alcuni tipi di elementi piuttosto che di altri non può essere ignorata o ritenuta casuale. Il ragionare, in maniera consapevole o non, dell'autore su uno spazio periferico, marginale, magari visto tramite il finestrino di un'auto o intercettato tramite le sfumature della luce, ci può offrire dati interpretativi sui desideri, preoccupazioni, ideologie e gusti culturali di un'epoca oltre che dell'autore stesso. Alla luce di ciò che si è detto sul post-moderno, l'analisi dovrà riuscire a ricondurre i testi ad un ambito semiotico comune, e partendo da questo rintracciare le modalità di resa della realtà. In questo senso è necessaria un'analisi sincronica e diacronica, che consenta di esaminare all'interno della descrizione letteraria i punti di sintesi tra referenti e codice letterario. Come si è visto nel capitolo precedente tra le due polarità presentate da Lukács e Jakobson, il luogo del testo dove trova espressione più concreta il referente di realtà è proprio la polarità descrittiva. Nonostante ciò, non si deve far coincidere tendenza al realismo e mimesi poiché l'aderenza al reale, se pur cercata, si rivela più un punto verso cui tendere che un risultato raggiunto.

Se lo scrittore che descrive ciò che va osservando aspira a rendere compiutamente la presenza oggettiva della cosa, gli si offrono due vie: o rinuncia completamente ad ogni principio selettivo, e allora si sobbarca il lavoro di Sisifo di esprimere in parole

un infinito numero di qualità; oppure dà la preferenza agli aspetti più pittoreschi, più adatti alla descrizione, ma più superficiali, della cosa stessa¹.

Lo scrittore secondo Lukács avrebbe una doppia via davanti a sé: o il massimalismo estremo oppure l'applicazione di filtri, concentrandosi su degli aspetti ritenuti "più adatti" o "più pittoreschi" di un oggetto. Volendo mettere per ora da parte gli aspetti massimalisti, bisogna concentrarsi su di un'analisi degli elementi compositivi poiché tramite questa possiamo comprendere quali aspetti di un oggetto siano stati resi nell'opera dall'autore. Se si rappresentano in un brano gli elementi che connotano come r-urbano uno spazio, dovremo chiederci perché si è ritenuto che questi, in un ordine gerarchico, andassero portati in primo piano rispetto ad altri. A questa domanda sono possibili due risposte, entrambe corrette e complementari. *In primis*, si può dire che vengono integrati gli aspetti che sono ritenuti più utili nell'economia del testo letterario²; *in secundis* bisogna considerare che nei criteri di selezione assume un certo peso la percezione del soggetto autoriale. Le inversioni di ordine gerarchico che Lukács lamenta nella descrizione letteraria³ sono dovute anche all'esperienza percettiva di colui che costruisce l'opera presa in analisi e alla sua matrice cognitiva nell'interpretazione degli oggetti del mondo reale. Le strutture della rappresentazione dipendono quindi anche dal modo dello scrittore di rapportarsi al mondo. Nel campo del paesaggio questo approccio non è casuale ma rinvia a delle correnti di pensiero come la geopoetica, ovvero ad un approccio critico alle poetiche geografiche in cui lo spazio può essere restituito solo tramite l'esperienza soggettiva⁴. L'emittente del messaggio letterario si fa interprete della realtà e riporta nelle sue opere solo quella che è la sua visione percettiva. Tutto ciò, se conserva una certa validità per la descrizione letteraria *in toto*, diventa ancora più pregnante per quanto concerne il nostro caso. Il ragionamento sulla percezione è stato ampiamente affrontato

¹ Lukács, «Narrare o descrivere?», 293.

² Le cose descritte per Lukács «possono acquistare un significato solo a patto di essere immediatamente collegate ad una qualche idea astratta che l'autore ritiene essenziale alla sua visione del mondo», in «Narrare o descrivere?», 293.

³ Lukács ritiene che vi sia nella descrizione una trasformazione implicita dell'oggetto in simbolo per cui nel discorso descrittivo si cede ad un livellamento tra degli elementi importanti e gli elementi inessenziali che dà avvio ad un'inversione gerarchica. Il critico, inoltre, giunge a parlare di un pericolo che i particolari si rendano autonomi nel discorso artistico. Ciò che ci interessa in questa sede del ragionamento lukácsiano è il processo con cui si ricostruisce il passaggio dal reale al descrittivo e i suoi gli effetti più che le opinioni del critico su questi stessi effetti.

⁴ Per approfondimenti sull'utilizzo del termine "poetica" che sembra quasi fare riferimento alla percezione soggettiva dello spazio attraversato fino al ridisegnare delle mappe si veda, il testo di Kenneth White <https://www.institut-geopoetique.org/it/testi-fondatori/54-il-largo-spazio-della-geopoetica>.

prima da Maurice Merleau-Ponty⁵ e poi soprattutto da Michel Collot in *La Pensée-paysage*. Secondo questo studioso, il paesaggio può essere inteso come prodotto dell'incontro tra il mondo e un punto di vista⁶ poiché ricopre il ruolo di struttura fenomenica dell'intuito umano più che di costruzione contingente di elementi. Se, infatti, gli oggetti, per essere visti devono avere un soggetto che li guarda, ciò automaticamente implica la presenza di un punto di vista. Il punto di vista, a sua volta, connota una parzialità nella comprensione totale dell'oggetto. Per andare oltre questo limite deve intervenire proprio una percezione che avverta la complessità dell'oggetto, facendo sì che si veda anche ciò che è celato alla vista. In questo senso le cose non sono mai esperite singolarmente ma in rapporto ad altre, all'interno di un campo, d'un orizzonte più vasto che ne costituisce la struttura semantica⁷. Il ragionamento si complica quando il paesaggio si costituisce non come oggetto solido, ma come "mediazione", o meglio: «flux de relations qui lient indissolublement les sujets aux objet»⁸. Percepire si rivela, quindi, come ritiene Collot, già un atto pensante da parte del soggetto, che va oltre la visione ed è capace «non seulement de faire la synthèse des données sensorielles mais de les dépasser constamment»⁹ cogliendone i dati complessivi e relazionali¹⁰. In ragione di ciò, la selezione di quali aspetti dell'oggetto lukácsiano mettere in evidenza ha due conseguenze logiche. *In primis*, poiché percettivamente gli aspetti si configurano non come unità autonome, ma parte di un inquadramento molto più ampio. *In secundis*, percepire un aspetto piuttosto che un altro significa, anche in maniera poco conscia, significa selezionare un elemento in un quadro complessivo molto più ampio e dargli una sua specificità. L'aspetto selezionato viene caricato di significato semantico che lo rende quantomeno rappresentativo di una totalità esterna più che di una precisa volontà autoriale.

⁵ Si veda Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, (Paris : Gallimard, 1945), in particolare la seconda parte dell'opera.

⁶ Collot, *La pensée-paysage*, 18.

⁷ Collot, *La pensée-paysage*, 25.

⁸ Berque, *Médiance De milieux en paysages*. 110.

⁹ Collot, *La pensée-paysage*, 27.

¹⁰ In ragione di questo rapporto relazionale tra soggetto percipiente e paesaggio Collot parla di *espacement du sujet*. L'espressione designa la proiezione del soggetto nello spazio come condizionale all'esistenza. Si crea quindi una fusione con il mondo concepito come prolungamento del corpo umano. Una tale concettualizzazione si accorda ad una visione rizomatica dei rapporti tra cultura e natura.

L'ultimo dato da aggiungere è che gli aspetti possono talvolta non essere legati solo al processo percettivo ma provenire da fattori interni alla letteratura e dalla volontà di confrontarsi con essi. Francesco Orlando definisce questi fattori, propri dell'analisi delle costanti tematiche, come il codice letterario, definendo il codice letterario come ciò che vieta di concepire i testi come solo «a contatto immediato con la realtà extra- e preletteraria»¹¹. Il critico li considera parte di un sistema più complesso fatto di condizionamenti propri della rete delle opere. Inoltre, il codice può formarsi in diacronia e in sincronia, in un campo che struttura delle relazioni rizomatiche. L'impressione complessiva è che, nel contesto storico culturale post-moderno, la sincronia abbia un ruolo egemone nella costruzione del codice, mentre le riprese diacroniche si configurano piuttosto come riprese feticciali o parcellizzanti, esplicitamente connotate come parte di un gusto *retro* a cui rifarsi perché ritenute parte dell'universo semiotico-culturale di partenza da citare per poi sottrarsene. D'altro canto, questo inquadramento teorico rimanda a quanto detto nel primo capitolo sui temi letterari di lunga durata e sul modo in cui il romanzo ha tematizzato dei topoi¹². Se, infatti, la pervasività del paesaggio letterario ne ha consentito la lunga durata —oltre alla fortuna critica attuale— ciò ha anche fatto in modo che grazie al lettore e all'autore, su questo tema si siano solidificate delle stratificazioni di senso¹³, dove per “stratificazioni di senso” si intende «un processo interpretativo [dell'argomento] alla luce di un senso presunto»¹⁴. In questo spazio di tensione tra percezione e codice letterario si è sviluppato il paesaggio con gli aspetti espressivi e stilistici ritenuti più adatti alla messa in atto della descrizione. In conclusione, l'analisi svolta parte da questi presupposti e ne identifica le modalità per interpretarne ermeneuticamente il senso in un quadro più ampio.

Ovviamente analizzare sottintende interpretare criticamente il dato letterario, per cui non tutto dipende dalla comprensione di senso autoriale o dai codici letterari. Il ruolo del lettore è rilevante poiché egli contribuisce a caricare di senso i temi all'interno dell'opera letteraria e ne individua alcuni piuttosto che altri. Il testo stesso, come messaggio

¹¹ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (Torino: Einaudi, 1993), 7.

¹² Cfr. Bertoni, C., & Fusillo, M., «Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?», in *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, a c. di Franco Moretti, vol. IV (Torino: Einaudi, 2000).

¹³ Daniele Giglioli, *Tema* (Milano: il verri edizioni, 2022), 33.

¹⁴ Giglioli, *Tema*, 34.

linguistico, «richiede movimenti cooperativi attivi e coscienti da parte del lettore»¹⁵. Il tema si configura quindi, come elemento del testo costituito dall'intersezione tra argomento e senso, come oggetto di negoziazione tra la prospettiva dell'autore come emittente e quella del lettore come ricevente. Spesso queste due soggettività che, talvolta la critica ha inteso come escludenti l'una dell'altra, sono più vicine di quanto ci si immagini poiché il testo prodotto dall'autore postula una «cooperazione del lettore»¹⁶. Ciò implica che l'emittente, nell'atto di produzione del messaggio, si ponga il problema delle competenze di un lettore ideale che sia capace di cooperare a quella che Umberto Eco chiama «l'attualizzazione del testo»¹⁷. La critica ha, però, posto molto l'accento su come l'interpretazione sia un atto sempre parziale, che lascia spazi bianchi e aspetti dell'opera in ombra¹⁸, soprattutto quando il contesto socioculturale di produzione è diverso da quello di ricezione. Nonostante, quindi, la necessaria coesistenza di autore e lettore si può dire che vi è un rapporto complesso tra le due figure poiché: «l'emittente, infatti, trae i codici che impiega, e le sue stesse motivazioni dal contesto culturale in cui è inserito; e il ricevente ricorre ai codici che ha a disposizione per interpretare il testo»¹⁹. Ciò non implica sempre una decisione razionale da parte dell'emittente, ma fa del testo il luogo in cui confluiscono più elementi del contesto socioculturale che abbiamo precedentemente descritto come post-moderno. Un'analisi interpretativa di un'opera, quindi, non può prescindere dal contesto di emersione in cui ha lavorato l'autore soprattutto quando questo è recente e noto. In quest'ultimo senso, la letteratura, come già ribadito sin dall'introduzione, si fa capace di rappresentare una complessità dei contesti da cui emerge suggerendone anche le forme profonde²⁰ in senso estetico, storico e ideologico.

Infine, e in maniera più empirica si può fare riferimento allo studio sui temi di Daniele Giglioli e al modo in cui il critico tratta il problema dell'intenzionalità autoriale. Dovendo

¹⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula*, (Milano: Bompiani, 1979), 51.

¹⁶ Eco, *Lector in fabula*, 54.

¹⁷ Cfr. Eco, *Lector in fabula*, 53-56.

¹⁸ Cfr. Hans Robert Jauss, *Estetica della ricezione*, a c. di Antonello Giugliano (Napoli: Guida, 1988), 135-148. La monografia chiarisce come il testo letterario vada visto come non solo interpretabile, ma sia parte di un processo comunicativo di cui ogni ricezione non è altro che una lettura parziale del testo poiché legata all'orizzonte storico dell'interprete.

¹⁹ Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario* (Torino: Einaudi, 1985), 132.

²⁰ Sulla definizione di "forme profonde" legate a un contesto si veda Omar Calabrese, *L'età neobarocca*, (Bari: Laterza, 1987) 3-14.

guardare al tema letterario, infatti, si sottolinea come non si possa non evidenziare «la ricorrenza volte ossessiva di certi soggetti e motivi»²¹. Questi vanno investigati proprio in senso tematico poiché «la predilezione di un autore per alcuni oggetti o certe situazioni instaura un rapporto di motivazione (nel senso saussuriano del termine) tra quei dati di realtà e il valore a essi soggettivamente attribuito da chi scrive»²².

Lo studio qui presentato, pur non essendo scevro da condizionamenti, come si è visto nel secondo capitolo, cerca di collocarsi in un orizzonte culturale ancora post-moderno, e di lavorare su delle opere che ne dibattono una fase probabilmente passata, ma di cui si vedono ancora gli effetti. In base a ciò si può proporre una selezione interpretativa basata sulla comprensione della cornice autoriale, poiché sappiamo che l'emittente dopo aver compiuto «un'analisi della realtà da lui esperita»²³ e aver provato a comprenderla, «la sintetizza nel testo, ricorrendo ai codici epocali a sua disposizione»²⁴. In conclusione, si è cercato di cogliere degli aspetti che sono messi in primo piano e che sembrano assumere una centralità semantica nelle modalità di rappresentazione del paesaggio letterario da parte degli autori. Essi sono: la natura r-urbana, l'atmosferologia e il differenziarsi dei dispositivi di incorniciamento.

3.1.1. Il margine r-urbano: paesaggi sulla soglia

Ne *I quindicimila passi* di Vitaliano Trevisan il protagonista, Thomas Boschiero, racconta in prima persona i suoi pensieri durante il tragitto a piedi da casa sua in Via Dante a Cavazzale fino all'ufficio del notaio Strazzabosco in centro a Vicenza. Durante il tragitto egli conta i passi e non alza quasi mai la testa dalla strada che sta percorrendo. Il suo sguardo non si allunga mai su orizzonti aperti. La provincia di Vicenza è attraversata a testa bassa mentre l'uomo tenta di ricostruire ciò che lo ha costretto a recarsi dal notaio. Attraverso i suoi ragionamenti, veniamo a sapere che Boschiero ha ucciso la sorella e a causa del trauma ha creato nella sua mente la figura di un finto fratello a cui attribuire l'omicidio. Tramite il racconto della vita con il fantomatico fratello e con la sorella, lo

²¹ Giglioli, *Tema*, 45.

²² Giglioli, *Tema*, 47.

²³ Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, 132.

²⁴ *Ibidem*.

spazio attraversato è sempre presente. La strada provinciale Marosticana, le trasformazioni urbane che hanno portato all'abbattimento dei boschi e al prosciugamento delle paludi per le esigenze dell'edilizia di provincia e per la costruzione di zone industriali sono argomenti costitutivi dell'intreccio. L'opera può essere vista come una lunga invettiva contro la provincia e i suoi gretti tessuti economici fondati sullo sfruttamento del territorio e sull'affarismo piccolo-borghese. In questo contesto, poco attento alla dimensione visuale, vengono presentate solo due descrizioni di paesaggio entrambe nella seconda parte del libro. La prima è riferita come un racconto del finto fratello:

Tutto il parco, così lui, era delimitato da un corso d'acqua, un affluente dell'Astichello, lungo le cui sponde e, in parte, nel letto del quale, era sopravvissuta una parte di canneto che un tempo era diffuso in tutta la zona, prima che essa venisse trasformata in una cosiddetta area per gli insediamenti produttivi. Nel mare d'erba, raccontò, come aveva potuto vedere dall'alto una volta raggiunto il depuratore ed essere salito per una scala di ferro arrugginito, sulla passerella, sempre in ferro, sempre arrugginito, che collegava le vasche di cui il depuratore si componeva, spuntavano qua e là salici rigogliosi; un gigantesco pioppo bianco protendeva fino ad altezza di almeno venticinque metri i rami frondosi a ridosso di una delle vasche; dal lato opposto al cancello, a pochi metri dal torrente, un sorprendente spino di Giuda, tra le cui foglie si intravedevano le sagome piatte, incurvate e ritorte dei frutti che pendevano copiosi; nel muro di cemento armato che chiudeva una delle vasche, da una spaccatura in ombra, nell'umido, sotto la passerella che quasi avviluppava tutta, nasceva e si snodava il sinuoso tronco ramificato di un fico, la chioma formava una cupola irregolare di colore verde grigio. Sul rumore gorgogliante del depuratore in funzione, così mio fratello, riuscivo a distinguere il rumore prodotto dal vento tra le foglie, nell'erba, nel canneto, l'acqua del torrente, gli insetti, gli uccelli tra i rami del pioppo, dei salici, tra i rami e le spine dello spino di Giuda, gli animali nascosti nell'erba, il mio stesso respiro, il battito del cuore; il gorgogliare, lo scorrere, il frusciare, lo stormire, il cauto strisciare della biscia, il caracollare incerto di una famiglia di ricci, i passi accorti di un gatto tigrato, la lotta furiosa dei due ramarrì: riuscivo a vedere e sentire tutto, disse²⁵. (V.T. 1)

La prima parte del brano è contraddistinta dalla presenza di una serie di alternanze tra elementi naturali e antropici poiché quello che viene definito "parco" è in realtà il parco del depuratore di Cavezzale. Dopo che il protagonista ha raggiunto una posizione elevata²⁶, gli elementi vengono descritti ad uno ad uno facendo emergere un paesaggio

²⁵ Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi: un resoconto* (Torino: Einaudi, 2002), 116-117.

²⁶ Tutti e due i paesaggi di Trevisan hanno in comune la posizione elevata dell'osservatore. Questo dato rimarca la natura tradizionale di questi paesaggi. La posizione elevata, infatti è già utilizzata in quello che è definito il primo paesaggio libero dell'arte occidentale, ovvero un disegno a matita e inchiostro della Val

estremamente eterogeneo con una marcata distinzione dei campi semantici tra naturale e culturale. Flora e pezzi dell'impianto di depurazione vengono distribuiti quasi equamente nel testo, per cui il pioppo è seguito da una vasca in cemento e il fico da una passerella in ferro. Non è trascurabile neanche l'uso dei predicativi che viene fatto nel brano: se i salici sono "rigogliosi" la passerella di ferro è invece "arrugginita", se lo spino di Giuda ha "frutti copiosi" il muro di cemento armato è pieno di crepe. L'uso di questi attributi si contraddistingue palesemente come non neutro, anzi connota come deteriorati i fattori antropici mentre come floridi quelli naturali. Viene sottolineato come le opere umane vadano incontro ad un graduale ma inarrestabile deperimento che è invece esponenzialmente opposto alla ripresa da parte della natura dei suoi spazi. Ad esempio, vediamo come il fico non solo nasca in una crepa nel cemento, ma "avviluppi" la passerella di ferro già arrugginita. La natura si dà al sabotaggio delle costruzioni umane, il parco del depuratore; quindi, un luogo funzionalizzato per la vita umana, diviene un'oasi in cui un presunto ordine primigenio della natura sta combattendo la sua lotta. Il ferro e il cemento, materiali che hanno costruito la modernità occidentale, materie duttili nelle mani degli uomini che ne hanno fatto le basi alchemiche dei loro monumenti trionfalistici, arrugginiscono, si spaccano e vengono travolti dal lento scorrere di un torrente senza nome e da specie arboree che lentamente si sono imposte. Come sottolinea Antoine Picon, se nel paesaggio tradizionale la produzione dell'uomo e le sue costruzioni in particolare «s'en retournant progressivement à la nature sous les espèces de la ruine»²⁷, nella città contemporanea gli oggetti antropici non spariscono reintegrandosi nei cicli naturali, ma sono piuttosto votati all'obsolescenza passando quindi dalla rovina alla ruggine. Quest'ultima si fa sintomatica dei processi di deterioramento della tecnologia creando angoscia e suggerendo il timore, nel paesaggio contemporaneo «d'une mort de l'humanité au milieu des signes de son triomphe sur la nature»²⁸. Il paesaggio che l'occhio percipiente compone è fortemente contrastivo: l'accostamento tra natura e

d'Arno fatto da Leonardo da Vinci nel 1473. Su questo riferimento si veda Michael Jakob, *Le origini tecnologiche del paesaggio*, (Siracusa: LetteraVentidue, 2022), 38-41. Il critico commentando il disegno di Leonardo dice «Nell'utilizzare il punto di vista elevato, Leonardo occupa la posizione pratica e trascendentale che gli consente di organizzare correttamente la sua immagine del mondo. Quanto scopriamo qui ha un punto d'appoggio esteriore, topografico e geografico, ma soprattutto una base interna e antropica».

²⁷ Antoine Picon, « De la ruine à la rouille. Les paysages de l'angoisse », *Marnes* n°1, (2011), 353.

²⁸ Picon, « De la ruine à la rouille », 355.

cultura sembra ignorare qualsiasi forma di incontro che non si trasformi in uno scontro per la supremazia dello spazio. Gli elementi prodotti dall'uomo che hanno striato il territorio sono fagocitati a loro volta dalla natura che li affossa riprendendosi ciò che le è stato tolto. La cristallizzazione della pagina rende tangibile il momento in cui sta per prendere forma una lisciatura di ritorno²⁹. Trevisan presenta solo pochissimi estratti di questo genere e solo nella parte finale del racconto. Questo posizionamento nel testo non è casuale; il brano citato, infatti, si trova alla fine di un lungo ragionamento sui giardini e sulla cosiddetta «natura della mutua»³⁰, ovvero la ricostruzione tramite parchi e giardini di quella che dovrebbe essere la biodiversità vegetale da parte di una classe medio-borghese che può permettersi di possedere una villetta con giardino in provincia. In particolare, il resoconto si sofferma sui Colli Berici, catena collinare a sud di Vicenza, la cui morfologia è stata completamente alterata dalla creazione di «proprietà rigorosamente private»³¹ che hanno lottizzato il terreno sbancandolo e livellandolo per creare ville circondate da immensi giardini. Ciò non solo ha distrutto il mondo preesistente, ma ha anche rimodulato la vegetazione creandone una nuova «in pochi metri quadrati di terra messi a coltura intensiva»³². In questo senso, il parco del depuratore di Cavezzale diventa l'unica forma possibile di paesaggio con natura spontanea possibile. Anche se contaminati dal fattore antropico, gli spazi residuali, i margini, «pezzi di terra che nessuno vuole»³³, bordi autostradali, ferrovie, cimiteri, restano gli unici margini in cui, dice la voce narrante, «è possibile farmi un'idea»³⁴ e «capire come vanno davvero le cose»³⁵. Il luogo interstiziale e marginale colto, nella sua dismissione diviene quindi centrale nella poetica

²⁹ Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace* (Paris: les Éd. de Minuit, 2007), 66.

³⁰ Trevisan, *I quindicimila passi*, 115.

³¹ Trevisan, *I quindicimila passi*, 114.

³² Trevisan, *I quindicimila passi*, 103.

³³ Trevisan, *I quindicimila passi*, 114.

³⁴ Trevisan, *I quindicimila passi*, 115.

³⁵ *Ibidem*.

autoriale come finestra sul mondo³⁶. A tal proposito la critica ha parlato proprio per Trevisan di una geografia dell'abbandono³⁷.

La r-urbanità si pone su un livello più complesso della binaria bipartizione tra cultura e natura, ma diventa l'unica espressione di autenticità possibile per non cadere nella rete di uno scenario "bionico"³⁸, ricreato in provetta e venduto al metro quadrato. Il rapporto tra il cemento e gli alberi viene preso a modello e viene visto come l'unico modo per guardare davvero la realtà; è una spinta all'autenticità dei rapporti di forza più che semplice conservatorismo o slancio verso un fantomatico primigenio. Infine, se gli elementi umani sono connotati qualitativamente in senso negativo o decadente essi non perdono funzionalità nella percezione del soggetto, anzi, diventano dei punti di riferimento. I luoghi in cui si trovano gli alberi, infatti, sono localizzati nello spazio tramite il riferimento a delle coordinate antropiche, per cui i rami del pioppo si trovano "a ridosso di una delle vasche", lo spino di Giuda viene indicato come "dal lato opposto al cancello" e il fico viene fuori da una spaccatura nel muro di contenimento di una vasca. La comprensione cognitiva del soggetto si salda alle opere deteriorate dell'uomo per esperire il resto del paesaggio. Ciò è evidente anche nella seconda parte del brano, in cui è descritta la dimensione sonora; il depuratore, completamente de-funzionalizzato nella prima parte, viene qui riportato alla vita dal "rumore gorgogliante" che ne segnala il funzionamento. Il suo suono è il primo dato uditivo; esso si configura come un punto di partenza per la conoscenza della fauna che abita il parco, dalla più chiassosa alla più silenziosa, tra cui il soggetto, ultimo animale senziente e meno rumoroso di tutti.

Il r-urbano si configura, in questo caso, come un aspetto della descrizione dove la commistione e l'eterogeneità tra gli elementi al margine dell'organizzazione dello spazio

³⁶ Il luogo marginale ha dietro di sé una tradizione lunga, già in Borges e Pasolini esso aveva un certo ruolo letterario. Probabilmente lo spazio di periferia, con anche le sue declinazioni paesaggistiche, andrebbe annoverato tra i temi tipici del post-moderno. D'altro canto, però, Andrea Chiurato in *La metropoli ai margini: alterità, diversità ed esclusione tra Otto e Novecento* (Mimesis, 2016) sottolinea come sia possibile retrodatare il concetto di margine urbano sino alla Londra dell'Ottocento. Ciò ci induce a credere a quanto afferma Ceserani in, *Raccontare il postmoderno*. Il critico sottolinea, infatti, come una delle caratteristiche tematiche di quest'età è che «nessuno degli atteggiamenti formali e retorici che sono stati di volta in volta identificati come tipici e caratterizzanti del postmoderno può risultare, all'analisi, assolutamente nuovo nella storia della produzione culturale». Quello che contraddistingue quest'epoca è quindi il riuso funzionale e meta-critico delle singole forme di rappresentazione che può variare anche di volta in volta.

³⁷ Cfr. Mauro Varotto, «Geografie dell'abbandono nella periferia diffusa: i quindicimila passi di Vitaliano Trevisan», in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a c. di Davide Papotti e Franco Tomasi (Bruxelles: Peter Lang, s.d.), 113–30.

³⁸ Cfr. Flach e Sherman, *Naturally Hypernatural*.

da parte dell'uomo diventano l'unico modo per restituire la realtà delle forme del dialogo tra l'uomo e la natura.

Lo stesso aspetto è presentato in maniera diversa da Iain Sinclair. La sua opera *London Orbital* è un testo non-finzionale prossimo al reportage di viaggio, in cui il protagonista, voce narrante in prima persona e con focalizzazione interna, compie il lungo viaggio a piedi lungo l'autostrada M25 che circonda la *Greater London*. Il tragitto si svolge tutto lungo i margini dell'area metropolitana, lì dove la città si è allargata a dismisura verso le contee creando un insieme di non-luoghi, parchi, parcheggi, ex ospedali abbandonati, fabbriche chiuse e nuova edilizia residenziale. Sinclair, a differenza di Trevisan, produce un libro dal forte potere visuale. I paesaggi si alternano a digressioni nozionali, letterarie e aneddoti meta-finzionali. Lo spazio non è mai solo quello attraversato in viaggio ma è anche quello pensato e immaginato. In questo senso le rappresentazioni spaziali si irradiano lungo tutta l'opera costituendone uno dei filoni principali. L'aspetto r-urbano appare come predominante anche se diverso dalla trattazione che ne fa Trevisan.

As we follow the sweep of the broad Thames, the riverbank evolves into what I call: Dracula's Garden. Plants have had the juice sucked out of them, they've swallowed the filth brought in on the tide. They've stood up to wind, acid rain, the noxious perfume of the soap factory. And they've thrived. Mutated. Treated toxic infusions as growth hormones. Teasels look like spiky hand grenades. Lurid mosses lurk between the stone blocks of the embankment. Tyres, left in the mud become rock pools. A lovely, lapping tidemark of oil, thick as elephant skin. Abandoned shopping trolleys act as trellises for weeds and rubbery marine growths. Couch grass breaks through tarpaulin topsoil. Oil is the blood of the place. Oil and its antidote, soap. Dominating the path to the headland, to Stoneness Lightbeacon, is Dracula's Castle (aka Procter & Gamble's bone-boiling detergent factory). You breathe soap, blow bubbles as you walk. Small pale flowers, meadow saxifrages, have been bleached blue. They've taken the additives and bloomed. A vibrant ecology of compromise has developed along the shore, in the shelter of the hot castle walls, under the pall of perfumed stream³⁹. (I.S.1)

³⁹ Iain Sinclair, *London Orbital* (London: Penguin UK, 2003), 483-484. «Seguiamo le anse dell'ampio Tamigi, e il lungofiume si evolve in ciò che chiamo "il giardino di Dracula". Qualcosa ha succhiato ogni fluido alle piante, sommerse dalla sporcizia portata dalla marea. Hanno sopportato vento, pioggia acida, i profumi nocivi della fabbrica di sapone. Ma sono sopravvissute. Sono mutate. Infusi di trattamenti tossici come ormoni della crescita. I cardi sembrano bombe a mano spinose. Muschi viscidati si annidano tra i blocchi di pietra dell'argine. Gli pneumatici abbandonati nel fango diventano piscine di sassi. Il segno, apprezzabile e avvolgente della marea di olio, spesso come pelle d'elefante. I carrelli per la spesa abbandonati fanno da tralicci a erbe rampicanti ed escrescenze marine e gommose. Il tappeto d'erba irrompe in uno strato di tela cerata. Il petrolio è il sangue di questo luogo. Il petrolio e il suo antidoto, il sapone. A dominare il sentiero che porta al promontorio, al faro di Stoneness, c'è il castello di Dracula (alias la fabbrica di detersivi bolli-ossa della Procter & Gamble). Respiriamo sapone, facciamo bolle durante il cammino. Piccoli fiori pallidi, sassifraghe, tinteggiate di blu. Hanno preso gli additivi e sono sbocciate. Una

Si può notare come nel lungo brano gli elementi antropici e naturali siano molto presenti, ma non vi è quella polarizzazione che caratterizza il testo di Trevisan. I protagonisti che osservano il luogo sono stretti tra la riva del Tamigi e il promontorio, collocandosi geograficamente lungo il margine della terra ferma. Questo dato, posto all'inizio del brano, tesse tutta una lunga rete di significati. La marginalità del luogo⁴⁰ apre la strada ad un paesaggio che si presenta come un'enclave in cui si è sviluppata una "vibrante ecologia del compromesso". Una fabbrica di sapone invece che rendere sterile il terreno ne è diventata la linfa vitale. L'ambiente non si sta soltanto prendendo la rivincita sugli sversamenti: infatti gli oggetti antropici de-funzionalizzati dai loro scopi originali non sono semplicemente un rifiuto vicino al deterioramento, ma sono agglutinati e metamorficizzati dallo spazio circostante. Possiamo vedere come i carrelli della spesa siano diventati strutture di sostegno per delle erbe rampicanti o i copertoni delle automobili gettati in acqua siano diventati delle rocce lungo la riva. La forma stessa dei rifiuti è trasmutata facendoli diventare altro. Questa pratica è riconoscibile in più luoghi dell'opera. Il soggetto, infatti, non solo riconosce la componente antropica ma ne mette in luce il processo di trasformazione deteriorante che li ha assimilati nel r-urbano.

The woods are filled with wonders. Abandoned cars are part of the ecosystem. Once you get them off the road, on to Rainham Marshes, the Green Way to Staines, the River Lea, they achieve a posthumous status as sculptural object. Nature loves alien curves and textures. Bugs root into soft padding. Birds nest. Paint, whatever its original colour, shades towards river-bottom green. Rust predicts autumn. We stopped to admire a Wolseley whose headlamps were owl-eyes and whose side-mirrors had twisted to catch glints in the high canopy. Spiders' web glazed missing windscreens with tough lace. A mulch of leafmould, like shredded tobacco, cushioned (insect arm) wipers⁴¹. (I.S.2)

vibrante ecologia del compromesso si è sviluppata lungo la riva, riparata dalle mura calde del castello, sotto una coltre di vapore profumato.» (trad.it. L. Fusari).

⁴⁰ La marginalità particolarmente evidente in questo frammento è in verità un motivo che si ritrova lungo tutto *London Orbital*. Tutto il tragitto si svolge ai margini di Londra in una strettissima fascia di terra tra la campagna e la M25 che poche volte consente ampie spazializzazioni allo sguardo.

⁴¹ Sinclair, *London Orbital*, 278. «I boschi pullulano di meraviglie, Le auto abbandonate fanno parte dell'ecosistema. Una volta levate dalla strada e traslocate a Rainham Marshes, sulla Green Way di Staines, sul fiume Lea, accedono alla condizione postuma di sculture. La natura ne gradisce le curve e le strutture aliene. Gli insetti penetrano nelle imbottiture. Gli uccelli vi nidificano. La verniciatura, qualunque fosse il colore originale, tende al verde putrido. La ruggine presagisce l'autunno. Ci fermammo ad ammirare una Wolseley con fari come occhi di gufo e specchietti retrovisori curvati a catturare lo scintillio della volta vegetale. Lacci fitti di ragnatele sostituivano finestrini mancanti. Il pacciame di foglie decomposte come tabacco sminuzzato imbottiva i tergicristalli (zampe di insetto)». (trad. it. L. Fusari)

Questo secondo brano rende ancora più evidente il processo di mutazione. L'auto abbandonata diviene l'oggetto di una scultura, definita "meraviglia" fin dal principio. La dimensione post-umana dell'oggetto si rende evidente non solo dal modo in cui la Natura (posta non a caso con lettera maiuscola) la accoglie al suo interno facendone un elemento additivo, ma anche nel modo in cui la carcassa si ricopre di foglie cadute e diventa un rifugio per gli uccelli. Essa non pone alcuna resistenza all'assimilazione, né attraversa un processo di deterioramento che la rende inutile senza che questo la porti ad un nuovo scopo. Nel testo dell'autore scozzese l'auto abbandonata è un corpo passivo che non subisce in maniera contrastiva la natura come si è visto, invece, nel brano di Trevisan in cui la passerella in ferro è soffocata dal fico che le si impone. Nonostante la vicinanza tra i due autori nel restituire la polarizzazione tra elemento urbano e naturale è possibile intuire una certa divergenza testuale tra i due autori molto nel ruolo simbolico attribuito alla ruggine: se nel primo essa palesava la sconfitta del ferro come corpo estraneo sottoposto agli agenti atmosferici, nel secondo richiama evocativamente i colori del bosco autunnale, facendo della ferraglia una meravigliosa natura morta.

D'altro canto, anche la flora nella composizione formale del primo brano di Sinclair riportato sembra essere trasfigurata: i prodotti chimici sono diventati ormoni della crescita che hanno fatto prosperare la vegetazione. La metafora che riconduce al livello di manufatto umano i cardi diventati grossi come bombe a mano e i fiori "*bleached blue*" con esplicito riferimento nella cromatura all'effetto della candeggina, sono spie di un occhio del soggetto che tende a ricondurre l'ecosistema vegetativo ad una matrice antropica. Il sapone e la benzina vengono considerati sostanze vitali, un miscuglio di tossicità e veleni che ha rivoluzionato gli elementi presenti nella descrizione. Il riferimento al sangue, oltre a fare da sponda al sottotesto vampiresco⁴², costruisce ulteriormente una metafora del paesaggio come corpo sottoposto alla stessa trasformazione subita dalle vittime dei vampiri, pallide come i fiori a cui è stato succhiato tutto il sangue e ora costrette ad abbeverarsi con prodotti chimici. L'aspetto r-ubano non è, in questo caso, figlio di un bipolarismo oppositivo, ma è un terzo tipo di natura, l'unica davvero riconoscibile lungo i margini residuali della M25. L'autore britannico sottolinea,

⁴² Il brano in questione è riferito alla zona di Carfax, dove, nell'opera di Bram Stoker, giunge dalla Transilvania e si rifugia il Conte Dracula.

infatti, come i grandi parchi verdi che circondano l'autostrada la rendano tollerabile⁴³. Esattamente come in Trevisan a proposito dei giardini privati, anche in questo caso le grandi distese di verde organizzato, con la loro artificiosità, diventano emblema di una falsificazione: «a site of enchantment for a green belt monarchy; a theatre for role reversals, sexual travesty, debating schools»⁴⁴. Per quella che viene ritenuta, nel testo, la classe dirigente inglese, infatti, la «wilderness was abhorrent»⁴⁵ e quindi ci deve essere un addomesticamento del verde⁴⁶. Per vivere un'esperienza di natura non soggetta alle logiche dei gruppi dominanti, secondo lo scrittore, rimangono accessibili solo i paesaggi r-urbani e gli spazi marginali. Pur stravolgendo la percezione oppositiva per portarla fuori dai bipolarismo, in questa constatazione dell'autore inglese si può individuare un importante legame con la scrittura di Vitaliano Trevisan.

L'autore che forse si distacca di più da questa visione è David Foster Wallace. Nella raccolta *Girl with Curious Hair*, l'aspetto r-urbano non è esplicitato in maniera così marcata. L'attenzione allo spazio marginale non è assente, ma è confinata sul piano strutturante e percettivo. Le storie, quando non sono di ambientazione cittadina, si muovono tra scenari dell'Illinois, dell'Oklahoma e del Maine. L'immaginario collettivo della cultura Usa è sondato e rivisitato in un'ottica straniante che decostruisce una certa mistica del paesaggio rurale. Questo viene sottoposto ad una lente iperbolica che tesse una struttura rizomatica nei racconti. In questi territori non solo è messo spesso in rilievo il fattore rurale, ma l'elemento antropico e quello naturale non sono percepiti dall'autore come contrastanti. L'intervento umano non provoca la perdita di un fantomatico primigenio stato di natura: anzi, questa esiste e si manifesta pienamente solo tramite lo sfruttamento che ne possono fare gli agricoltori discendenti dei pionieri. È grazie a chi la lavora che la terra dell'Illinois è definita come «second only to the Nile»⁴⁷ per fertilità del suolo. L'intervento umano sul territorio è riconosciuto come un fattore che lo plasma anche negli aspetti che possono risultare più inconsueti. Il racconto *Here and There*, nelle

⁴³ Scrive Sinclair nella sezione intitolata *Paradise Garden*, 84. «Metropolitans need this green fantasy, the forest on the horizon, the fields and farms that represent a picture book vision of a pre-Industrial Revolution past. [...] The M24 is tolerable because it moves through an extended parkland (Epping Forest, the Thames Crossing, Noth Downs) ». Sul tema si veda anche Scaffai, *Letteratura e ecologia*.

⁴⁴ Sinclair, *London Orbital*, 92.

⁴⁵ Sinclair, *London Orbital*, 86.

⁴⁶ Cfr. Sinclair, *London Orbital*, 89 «enclosed forest could be domesticated, organised into garden, walks, rides, hierarchies of contemplation».

⁴⁷ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 257.

prime pagine, presenta la descrizione di ciò che il protagonista, Bruce, vede dal finestrino della sua auto dopo essere giunto nel Maine dagli zii per metabolizzare una delusione amorosa:

I exit the highway at Houlton, pay my toll and, via a side street that leads between the Hagan Cabinet Company and the Atrium Supper Club, come out on Country Route 1, again heading due north, through dense farmland toward Mars Hill and then Prosopopeia. The sun sets gradually to my left over ranges of pale purple earth I learned two years ago are colored by the young potato plants they feed. An irrigation generator howls and clanks by the road a few miles out of Mars Hill, and in this purple now an intricate circuit of tiny rivers runs red in the late light. Just farther up 1 is a hand-lettered sign announcing hubcaps for sale, spoils of war with the rutted road, the improbable wares displayed in long rows on my right, glinting dull pink on a fence and the side of a barn-red barn, looking like the shields of an army of dwarfs. About everything there is an air of age, clocks running slow on sluggish current ⁴⁸.
(D.F.W.2)

Esattamente come la terra in Sinclair (I.S.1), in cui il sapone con le sue tossine ha contaminato l'ambiente, qui la coltivazione di patate ha dato ai campi una sfumatura violacea. La costruzione non è estremamente diversa da quella presentata in *London Orbital*. Il processo di armonizzazione dell'elemento antropico con quello naturale è molto simile poiché in entrambi casi la sua introduzione comporta una modifica del paesaggio fino a fare in modo che la contrapposizione tra i due tipi di elementi venga meno. Il lavoro dell'uomo produce quindi degli effetti involontari che, in questo caso, contribuiscono in modo significativo all'armonizzazione cromatica tra campi e tramonti. I colori prodotti dalla luce — che, come vedremo, hanno in Wallace un ruolo fondamentale — sembrano quasi sancire l'unione tra il viola dei campi e l'intricato circuito di piccoli fossi che riflettono l'ultima luce rossa del sole morente. Anche in questo caso si crea una terza via di compromesso in cui gli elementi del bipolarismo tra

⁴⁸ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 158. «Io esco a Houlton, pago il pedaggio e, mediante una stradina secondaria che passa fra la ditta di armadi Hagan e il salone da banchetti Atrium, sbuco sulla Provinciale I, di nuovo diretta a nord, in mezzo a densi campi coltivati, verso Mars Hill e poi Prosopopeia. Il sole tramonta pian piano alla mia sinistra sopra distese di terra viola chiaro che, ho imparato due anni prima, prendono quel colore dalle giovani piante di patate che nutrono. A qualche chilometro da Mars Hill un generatore per l'irrigazione ulula e sferraglia al bordo della strada, e adesso in tutto quel viola un intricato circuito di fiumiciattoli scorre rosso sotto l'ultima luce del giorno. Poco più avanti, sempre sulla I, c'è un cartello scritto a mano che annuncia vendita di cerchioni, bottino finale della guerra con quella strada tutta solchi, le improbabili mercanzie esposte in lunghe file alla mia destra, a mandare scintille di rosa opaco da una staccionata e dalla parete di un fienile rosso fienile: sembrano scudi di un esercito di nani. Ogni cosa ha un'aria attempata, orologi troppo lenti su una corrente limacciosa». (trad.it. M. Testa)

natura e cultura sono assorbiti e tenuti insieme in maniera quasi inscindibile. Va però sottolineato che il paesaggio preso in analisi, si colloca lontano dall'estremizzazione di Sinclair, per cui niente di tossico è immesso nel terreno: olio e petrolio non sembrano contaminarlo in maniera significativa. Ciò che però deve essere tenuto presente è come già nel 1989, l'autore statunitense, tramite l'occhio del suo personaggio, percepisca come quello che consideriamo emblema del paesaggio naturale, ovvero quello agreste, non abbia niente a che fare con l'ambiente incontaminato⁴⁹. Infatti, questo pure nella sua armonicità visiva riporta i segni dell'antropocene e del rapporto dell'ecosistema terrestre con l'uomo. Sulla stessa strada si collocano i riferimenti all'ambiente in *Infinite Jest*. Nel pieno della catastrofe ecologica e climatica che si è abbattuta sul mondo, proprio la quantità di rifiuti tossici smaltiti dalla Great Concavity crea problemi di gestione del territorio. L'immensa discarica, a causa dei prodotti chimici che vi sono stati sversati, ha creato un luogo fertilissimo tutto intorno che rende inabitabile l'area e che costringe gli uomini a versare sul terreno inibitori della crescita per fermare l'avanzamento incontrollabile di questa natura rigogliosa⁵⁰. Il dato connotante diventa una visione paradossale in cui l'uomo è parte dell'ambiente, ma è incapace di gestirne i cambiamenti che provoca.

Nel brano di *Here and There* il nesso più importante con gli altri testi citati è la descrizione del ciglio stradale che prende forma nella seconda parte. Le distese di viola pallido con l'irrigatore spariscono portando in primo piano un cartello scritto a mano che annuncia una rivendita di coprimozzi usati e accantonati tra una staccionata e un fienile. La presenza di questa pila ci ricorda che il punto di vista del soggetto è cinetico, in quanto ciò che il protagonista sta osservando viene visto dal finestrino di un'automobile su una lunga strada dissestata. L'impronta r-urbana, se pur poco evidente, è implicita nel

⁴⁹ Cfr. Soper, *What Is Nature?*

⁵⁰ Cfr. David Foster Wallace, *Infinite Jest*, (New York Boston: Little, Brown, s.d.), 573. «The resultant fusion turns out so greedily efficient that it sucks every last toxin and poison out of the surrounding ecosystem, all inhibitors to organic growth for hundreds of radial clicks in every direction ... You end up with a surrounding environment so fertile lush it's practically unlivable ... and you find you need to keep steadily dumping in toxins to keep the uninhibited ecosystem from spreading and overrunning more ecologically stable areas, exhausting the atmosphere's poisons so that everything hyperventilates ... So this is why E.W.D.'s major catapulting is from the metro area due north ... Which eradicates the overgrowth until the toxins are fused and utilized. The satellite scenario is that the eastern part of Grid 3 goes from overgrown to wasteland to overgrown several times a month. With the first week of the month being especially barren and the last week being like nothing on earth».

passaggio dall'auto sulla provinciale⁵¹ che, come un taglio, stria lo spazio e automatizza la prospettiva impedendo la libertà di movimento del soggetto. La nostra attenzione è riportata a uno spazio asfittico come il bordo della strada. Alle distese di campi che fanno da sfondo si sovrappongono una serie di elementi di scarto posti in primo piano. I coprimozzi sono presentati come un bottino di guerra poiché vengono raccolti e rivenduti dopo essersi staccati dalle auto lungo la strada. L'oggetto, privato della sua funzionalità urbana, ovvero ricoprire la ruota dell'automobile, ha subito un processo di ri-significazione, poiché da scarto abbandonato lungo il ciglio di una provinciale diventa merce usata, accantonata in grande quantità e pronta ad essere rivenduta. Il loro ruolo nell'economia del brano non si esaurisce qui, poiché si crea una fascia di senso di cui sono il principale costituente. La sensazione del metallo usato va infatti dall'irrigatore che "howls and clanks" sino ai cerchioni usati, e si conclude nella generica "air of age" che pervade tutto il paesaggio. L'aspetto r-urbano, quindi, si fa strutturale nel brano poiché ritrova nello scontro tra la natura campestre nella prima parte del testo e il ciglio della strada che sembra imporsi nella seconda parte, la sua esemplificazione. A ciò va in ultimo aggiunto il valore intrinseco come striatura territoriale detenuto dalla striscia d'asfalto che rimarca la natura marginale del territorio.

Strutturalmente simile alla descrizione di Wallace è quella messa in pagina da Giorgio Falco e Sabrina Ragucci in *Condominio Oltremare*. Il romanzo autofinzionale è in buona parte attraversato dall'alternarsi della dimensione spaziale e visuale dei luoghi:

Cammino ben oltre la linea bianca, al di là del margine, attento a non pestare piccole parti di ciò che poteva essere stato un gatto, una lepre, un fagiano, tra i mozzoconi e gli altri scarti di sempre – lattine senza più la marca, frammenti di vetri, pacchetti di sigarette – temo per me stesso, che possa saltare fuori all'improvviso un animale spaventato dal mio passaggio. Un cartello bianco con la scritta rossa avverte: *Vendita Uova Fresche*. Alcuni camion sostano con i motori accesi nei piazzali delle stazioni di servizio, l'aria nasconde in sé una impercettibile sfumatura marina, anche in queste condizioni è migliore di quella di Milano. Ai lati — di materiali edili, ceramiche, calcestruzzi, mattoni, grill di cemento, cassette per gli attrezzi — proliferano aziende ubicate in capannoni dai tetti d'amianto che espongono bandiere europee; suv parcheggiati nei piazzali vigilano silenziosi sul lavoro dei muletti che accatastano bancali di merce invenduta; una bandiera americana si muove

⁵¹ Sul valore delle auto come mezzo che orienta la prospettiva del soggetto, a cui più avanti sono dedicate altre pagine, si veda almeno Jakob, *Il paesaggio*, 111-115; Ann Brigham, *American Road Narratives: Reimagining Mobility in Literature and Film*, Cultural Frames, Framing Culture (Charlottesville London: University of Virginia press, 2015); Robert Venturi, Denise Scott Brown, e Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge [Mass.]; M.I.T. Press, 1972), in particolare 19-34; ma anche Donald Appleyard, *The View from the Road* (Cambridge [Mass.]; M.I.T. Press, 1964).

lentamente, cerca di snidare le stellette, confidando, più che nel vento, nello spostamento d'aria dei camion; la bandiera si trova all'ingresso di un bar prefabbricato, quattro vasi di piante morte annunciano la vendita di pesce fritto, fritto misto, pollo allo spiedo, piadine: qui in estate si può mangiare all'aperto, per ascoltare, oltre al traffico della Romea, anche il rumore dell'autolavaggio, a dieci metri dalla cucina. Resiste qualche casa singola, emblema di un tempo rurale. Sono circondate da umili reti di plastica. Il loro processo di adattamento ha funzionato grazie ad alcuni particolari contemporanei, che le hanno uniformate al paesaggio da transito continuo. Due piani, tapparelle verdi di PVC, doppi vetri, le imposte di alluminio anodizzato, fili della luce che si estendono lungo le pareti esterne, un piccolissimo orto strappato alla Romea. Per confermare la statistica dell'Automobile Club d'Italia affiora una croce di legno dedicata a qualcuno che si chiamava Loris un nome molto emiliano romagnolo da vittima della strada - e un mazzo di fiori secchi ai margini della Romea. Un vivaio segrega piccoli ulivi trapiantati dalla Puglia in vasi da terrazzo. Negozi di liste nozze offrono disegni di sposi che si sbaciucchiano. Il cartello di un macellaio promette: *Nuova Gestione*. È probabile che nel 1975 ci fosse già molto di tutto questo, eppure non ricordavo niente. Forse non dovrei andare alla ricerca della necropoli di Spina, ma continuare sulla Romea. Una distesa di anfore da giardinetto è in vendita alla mia destra, lo stesso colore dei cartelli stradali marroni, quelli che reclamizzano i camping. Tra il fossato e il guardrail vive un albero, recluso in cinque metri, le radici intrappolate tra il parcheggio di un discount e la strada⁵². (G.F.&S.R.1)

Quello di Falco e Ragucci si configura come un paesaggio itinerante⁵³. Il protagonista della storia sta infatti percorrendo a piedi la provinciale Romea all'altezza dei Lidi Ferraresi. Ciò comporta che a differenza del brano di Wallace, qui i dettagli sono messi in rilievo e ben fissati nella mente. Ciò che è significativo è però che questo passo sia un'isterizzazione degli aspetti già messi in luce nel brano dell'autore statunitense. La presenza umana in entrambi i casi è segnalata dalla presenza di un cartello che riporta una vendita di uova fresche. È il primo oggetto tramite cui questa si concretizza una rudimentale attività commerciale che stabilisce dei rapporti di interazione. L'insegna anticipa simbolicamente la quantità di oggetti in vendita che sono riportati più avanti. Lungo il ciglio della strada, la merce, in attesa di assumere un valore funzionalizzante, si confonde con la spazzatura e quella che giace invenduta e che non vedrà mai concretizzarsi il proprio uso. Il bordo della strada si configura come un enorme *pastiche* in cui gli elementi della sfera antropica hanno abbondantemente superato e surclassato quelli di flora e fauna. In questa visione d'insieme anche i pochi metri di un orto

⁵² Giorgio Falco e Sabrina Ragucci, *Condominio Oltremare* (Roma: L'orma, 2014), 144-145.

⁵³ Sulla complessità sensoriale del paesaggio itinerante e su come il carattere multisensoriale di questo sia paradigmatico di una percezione immersiva che coinvolge anche calore e olfatto si veda D'Angelo, *Il Paesaggio*, 83-90. Il filosofo mette in rilievo come oggi vi sia un rinnovato interesse alla sfera *aptica* dei sensi nella percezione totale del paesaggio e come "attraversarlo" camminandoci dentro sia una strategia per non appiattirlo nella dimensione dell'immagine.

“strappato” alla striscia d’asfalto non ricoprono più la funzione di “natura della mutua”, che tributava loro Trevisan, poiché vengono integrati nel più ampio quadro figurativo che li legge nella loro futilità. La morte della flora e la sua marginalizzazione aprono la strada alle attività commerciali. Ciò è reso palese nell’assioma di pensiero per cui quattro vasi di piante morte fanno da insegna alla vendita di pesce, ma anche dall’albero cresciuto sul ciglio della strada che ha le radici intrappolate dal parcheggio del discount e dagli ulivi che sono venduti in vaso dopo essere stati sradicati dalla Puglia. La vendita di coprimezzi, che quasi stonava nel paesaggio agreste del Maine, qui si impone nell’esplosione di oggetti che hanno invaso la campagna risemantizzando il territorio ai lati della provinciale in senso commerciale. Si costruiscono delle fasce di senso tra gli elementi, per cui vediamo che tutti quelli naturali si collocano sulla stessa linea: i vasi di piante morte, il piccolo orto, i fiori secchi deposti vicino ad una croce, gli ulivi e l’albero posizionato a ridosso del parcheggio, tutti cooperano alla costruzione di una natura fisicamente prigioniera degli interessi di mercato. Un’altra fascia di senso congiunge, invece, l’enumerazione selvaggia di merci che vanno dai mattoni alle piadine. La defunzionalizzazione di questi prodotti invenduti, come si accennava, sovrasta totalmente l’ambiente naturale. All’*enumeratio* di specie vegetali che Trevisan presenta nel parco del depuratore, qui si contrappone una logica in cui sono le merci e i rifiuti ad essere spuntati dal nulla. Essi sono cresciuti come gli alberi tra il cemento armato invertendo totalmente i rapporti di forza. D’altro canto, questo sovvertimento dei ruoli ha più occorrenze testuali in *Condominio Oltremare*:

Ero nel parcheggio del Lago di Lido delle Nazioni, un lago artificiale salmastro scavato negli anni Sessanta. Da bambino mi stancavo della spiaggia, avevo bisogno di qualcosa di esplicitamente finto, pura apparenza che ricordasse l’Idroscalo di Milano. Pedalavo per un paio di chilometri, imboccavo una via molto larga, passavo davanti al Residence Galattico [...] e dopo trecento metri si apriva sulla destra un grande parcheggio, spropositato rispetto alle esigenze. Compravo il ghiacciolo al piccolo bar, mi sedevo su un gradino all’ombra nell’angolo del semicerchio di cemento che cingeva lo specchio d’acqua sul quale volavano e atterravano gabbiani. Vivevano aironi e cormorani e altre specie di uccelli che studiavo nei sussidiari e avrei presto dimenticato [...] Dalle panchine del parcheggio il cemento degradava verso l’acqua tramite due scalini e un salto finale di mezzo metro⁵⁴. (G.F.&S.R.2)

⁵⁴ Falco e Ragucci, *Condominio Oltremare*, 31-33.

Il lago non dà asilo ad una rigogliosa natura, il torrente non conserva più, come ne *I quindicimila passi*, le parti di canneto sopravvissuto, ma è stretto dal cemento che rende automaticamente sterile il terreno intorno. L'installazione di panchine, che sono divenute luogo di raduno di coppie di amanti⁵⁵, ha inoltre fissato la visuale d'osservazione. Un dato importante, che ci viene fornito fin dall'inizio, è che il bacino non è naturale ed è salmastro. Esso diviene quindi un altro pezzo di natura posticcia, come gli ulivi pugliesi segregati nei vivai o i vasi di piante morte sulla Romea; anche quest'elemento è contenuto in un suo recipiente. La natura artificiale dell'invaso e il suo grado di salinità non hanno però ostacolato l'arrivo di uccelli lagunari e marittimi che si sono adattati facilmente all'opera umana, e ciò ci riporta alla capacità di trasmutazione del paesaggio che già abbiamo visto concretizzarsi nel brano di Sinclair.

L'aspetto r-urbano è particolarmente evidente ed è stato messo in luce dalla critica a proposito di più opere della produzione di Falco, in particolare *L'ubicazione del bene*⁵⁶. Nel primo brano di Falco analizzato in questa sede (G.F.&S.R.1), lo stesso stratificarsi di fasce di senso così evidenti nella costruzione complessiva dà origine a quella sovrapposizione di significato tra urbano e naturale. Si crea in questo modo una relazione liminare e integrativa tra elementi. Ad essere travolto dall'urbanizzazione non è come in Sinclair o Trevisan una *wilderness* fatta di una natura spontanea in cui è evidente la «fracture spatiale»⁵⁷, ma una campagna rurale, così come si può osservare nei brani tratti da Wallace. Questa sovrapposizione nel paesaggio emerge nell'organizzazione del testo

⁵⁵ Particolare l'analogia con Sinclair che in *London Orbital*, 311-312 parla del parcheggio dei giardini di Wisley in questi termini: «The Wisley car park has become a meeting place for sex pests, weirdos stalkers; a venue favoured by motorway prostitutes and gay cruisers. Six hundred and fifty thousand plant-fanciers visit the famous gardens every year without suspecting that the zone of car parks, each catering to a particular taste, is possessed by the Dionysiac frenzy articulated by J.G. Ballard in his 1973 novel, *Crash*. Adulterous couples favour one area of the woods, homosexuals another, transsexual a third. Wisley Common, an undulating tract of heathland, Scots pine, birch and oak, is now a popular resort for sexual dalliance: the contemporary equivalent of the old riverside pleasure grounds [...] ». Si va a costituire tra i due autori un assioma tra marginalità degli spazi e marginalità dei rapporti sessuali. La promiscuità sessuale (in confronto alla morale tradizionale) si colloca geograficamente negli spazi marginali e interstiziali al confine tra città e campagna.

⁵⁶ Si veda il già citato saggio: Giulio Iacoli, «Il verde d'Italia: orientamenti critici recenti intorno al paesaggio letterario», in *Ecosistemi letterari: luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a c. di Nicola Turri (Firenze University Press, 2016), 37-53; ma anche Franco Tomasi, «Immagini della megalopoli padana ne *L'ubicazione del bene* di Giorgio Falco», in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea* (Bruxelles, Peter Lang Pub Inc, 2014), 91-110; Andrea Cortellessa, a c. di, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)* (Roma: L'orma Editore, 2014), 13-65.

⁵⁷ Collot, *La pensée-paysage*, 77.

di Falco e Ragucci ma anche da espliciti riferimenti che compaiono all'interno del brano. Per esempio, si può notare come già nel secondo rigo della traversata sulla Romea si faccia attenzione alla qualità dell'aria: migliore di quella piena di smog di Milano, nonostante i camion in sosta a motore acceso, ma peggiore di quella delle località marittime, di cui resta solo una "sfumatura". La sovrapposizione tra diverse qualità dell'aria ci riporta alla dimensione di bordo e margine tipica del r-urbano⁵⁸. Il cambio di destinazione d'uso dello spazio sembra emergere anche a metà del brano quando una casa colonica viene ritenuta un residuo della società rurale che un tempo insisteva in quei territori. L'edificio è quindi un corpo che si rivela sintomatico dell'essenza interstiziale e marginale del paesaggio. La provinciale stessa, nella percezione dell'io narrante, viene vista come una soglia: «la striscia di confine tra i campi e il mare»⁵⁹. Vi è una decostruzione sistemica della mitizzazione del luogo lagunare e vacanziero degli anni Ottanta. In tutto il testo sono, inoltre, chiari gli echi celatiani; quest'opera ambientata a sud della foce del Po sembra destrutturare e estremizzare le forme di rappresentazione di Celati⁶⁰. Quello di Falco e Ragucci sembra effettivamente un mondo opera di «un semidio distratto»⁶¹, che ha solcato il territorio in vari sensi, ne ha stratificato le destinazioni d'uso per poi abbandonarlo. Al rurale si è sostituito, senza troppa decisione, l'urbano, creando una realtà precaria, dismessa e asciutta tipica del non-luogo. Uno spazio come la provinciale Romea attraversata di continuo dagli autotreni, eppure come tutte le soglie, mai abitata.

In conclusione, si può vedere come la rappresentazione degli aspetti r-urbani, pur essendo comune a tutti gli autori trattati, presenti profonde differenze. Date due polarità, vagamente riconducibili una al campo semantico della natura e un'altra a quello della cultura, l'attenzione alla sovrapposizione tra le due si esercita in modo diverso per molti aspetti. Ciò è dovuto in parte alla diversità dell'argomento trattato tra le varie opere letterarie, ma anche alla geografia dei luoghi. La distanza che, infatti, intercorre tra le

⁵⁸ D'altro canto, il riferimento all'aria che resta legata ad una dimensione pre-urbana dello spazio anche questo ha cambiato destinazione d'uso l'abbiamo già incontrata nel primo capitolo di questo lavoro. Precisamente quando Walter Siti in *Troppi paradisi*, parlando di via Tina Pica alla Serpentara ci dice che, nonostante la sua sia una strada di palazzoni di periferia, arriva ancora un po' di vento selvatico dai campi.

⁵⁹ Falco e Ragucci, *Condominio Oltremare*, 143.

⁶⁰ Alla analogia sui luoghi tra Gianni Celati e Giorgio Falco è evidente in questi due testi. Il percorso lungo il Po del primo si conclude a non troppi chilometri dai luoghi di *Condominio Oltremare* del secondo. Le ascendenze sono messe in luce anche da Cortellessa in *La terra della Prosa*, 48-51. e da D'Angelo in *Il paesaggio*, 69-72.

⁶¹ Falco e Ragucci, *Condominio Oltremare*, 84.

villette sub-urbane dove si ambienta la maggior parte della storia di Trevisan non può essere eccessivamente paragonata alle sconfinite pianure del Maine emerse dagli estratti di Foster Wallace.

Nella diversità di messa in pagina di un simile aspetto descrittivo sembra però importante sottolineare la decostruzione parcellizzante del paesaggio tradizionale tramite la de-funzionalizzazione dei fattori antropici in esso. La critica si è variamente soffermata sul fatto che i rifiuti⁶² (degli oggetti che hanno esaurito la loro funzione) in alcuni testi siano diventati un motivo letterario. Ci si è per lo più concentrati sulla «relazione e contaminazione tra i diversi elementi dell'ambiente rappresentati nell'opera letteraria»⁶³ in cui un ruolo sempre più preponderante ha avuto la merce. Quello che possiamo mettere in luce, in questo caso, è non solo il rifiuto, ma come l'oggetto-merce nel paesaggio subisca dei cambi di funzionalità complessi che concorrono alla creazione di una *Umwelt*⁶⁴ in cui poi organico e inorganico si confondono. Gli oggetti antropici sembrano essere soggetti a dei processi di funzionalizzazione e de-funzionalizzazione. La perdita della loro funzione principale non viene evidenziata nel nostro corpus poiché essi sono già stati abbandonati nel paesaggio: ad esempio, il carrello, in Sinclair, non viene più usato per fare la spesa, i coprimezzi in Wallace sono stati già persi dalle auto che hanno percorso la strada dissestata e la merce già invenduta di Falco e Ragucci. A questo punto ci aspetteremmo che essi ritrovino una funzionalità secondaria o di recupero. Gli studi condotti da Francesco Orlando su questo medesimo tema ci suggeriscono che – in letteratura – questo tipo di processo non sempre si attiva⁶⁵. La merce resta spesso refrattariamente antifunzionale e si muove su un piano più strutturante del brano. Gli oggetti assumono un ruolo di un certo peso nell'organicità del luogo. Essi subiscono un'operazione di “piazzamento” per cui vanno ad occupare un determinato spazio e diventano corpi cooperanti con quelli naturali per designare l'aspetto r-urbano. Slegati dalla loro funzionalità diventano elementi destrutturanti e parcellizzanti che non restano mai fissi nei loro ruoli, anzi sono soggetti ad un continuo agglutinamento nel paesaggio

⁶² Si vedano in merito almeno, Fusillo, *Feticci*; Scaffai, *Letteratura e ecologia*, ma anche Alessandro Zaccuri, *Non è tutto da buttare: arte e racconto della spazzatura*, (Brescia: La scuola, 2016).

⁶³ Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa* (Roma: Carocci editore, 2017), 146. È degno di nota il fatto che Scaffai parlando dell'entropia dei rifiuti in letteratura dedichi alcune pagine proprio a *London Orbital*.

⁶⁴ Per la definizione del termine si veda in particolare l'uso che ne fa Scaffai, *Letteratura e ecologia*, 139-140.

⁶⁵ Orlando, *Gli oggetti desueti*, 11-14.

in cui occupano uno spazio. È in questo senso che il carrello della spesa diventa un supporto per le erbe rampicanti, i bancali di merce invenduta giacciono abbandonati lungo la Romea e i coprimozzi riflettono le luci del tramonto.

3.1.2. Sentire tutto. L'atmosfera come strategia interpretativa

Girl with Curious Hair di David Foster Wallace è una raccolta di racconti che presenta tre principali linee nella composizione dei testi. La prima di queste riguarda una forte voce narrante in prima persona che elabora gli eventi attraverso un punto di vista soggettivo, evolvendo da una prospettiva monologica a una quasi ossessiva e asfittica. In questa prima linea i personaggi riflettono soprattutto sul corpo, sul sesso e sulla malattia. Il secondo filone affronta il ruolo della televisione di massa e degli schermi tecnologici nella società contemporanea, mentre il terzo si concentra sulle dinamiche emozionali e sui rapporti tra i personaggi, inserendoli in un contesto più ampio. Nei singoli racconti, queste tre linee argomentative si fondono, sovrapponendosi e intrecciandosi tra loro, anche se in ognuno di essi una delle tre tende a dominare, mentre le altre rimangono in sottofondo. Le strutture sensibili e percettive, in particolare, si rivelano come delle componenti che innervano la struttura profonda dei racconti costruendo delle reti semantiche tra la voce dell'Io e il paesaggio. Si veda a questo proposito il brevissimo racconto *Everything is green* in cui una coppia in crisi guarda fuori dalla finestra della cucina mentre lui cerca di lasciare lei:

I look at her window and I can feel that she knows I knows about it, [...] she looks like she is dreaming out at the clean light through the wet window over my sofa lounge. Everything is green she says. Look how green it all is Mitch. How can you say the things you say you feel like when everything outside is green like it is. The window over the sink of my kitchen is cleaned off from the hard rain last night and it is a morning with a sun, it is still early, and there is a mess of green out. The trees are green and some grass out past the speed bumps is green and slicked down. But every thing is not green. The other trailers are not green and my card table out with puddles in lines and beer cans and butts floating in the ash trays is not green, or my truck, or the gravel of the lot, or the big wheel toy that is on its side under a clothes line without clothes on it by the next trailer, where the guy has got him some

kids. Everything is green she is saying, she is whispering it and the whisper is not to me no more I know⁶⁶. (D.F.W.3)

Tramite la segmentazione della finestra viene osservato dalla coppia ciò che vi è fuori dalla casa. Fin dall'inizio ci viene palesata la divergenza percettiva che vi è tra i due soggetti. Se lei riconduce tutto al verde, lui sembra avere una prospettiva più disillusa, influenzata dal discorso con cui sta cercando di comunicare alla compagna che la loro relazione non ha trovato un equilibrio e che, nonostante gli sforzi, la vita sognata insieme non si può realizzare compiutamente. La mancanza di una prospettiva comune ha frustrato il rapporto fino ad una struggente incomunicabilità⁶⁷.

Il racconto, che è lungo meno di due cartelle, ruota intorno a questo tema che assume una certa figuratività proprio nella diversa percezione dell'esterno da parte dei due personaggi. All'elemento descrittivo è quindi assegnata una centralità non indifferente nella struttura narrativa, contraddicendo così una certa critica che ha tributato alla descrizione un ruolo marginale nell'organizzazione del narrato⁶⁸.

L'intreccio in questo caso si struttura tutto sulla diversità di impressione. Tramite il vetro della cucina pulito dalla pioggia della sera prima i due personaggi guardano ciò che c'è fuori la loro abitazione in maniera estremamente diversa. Molta importanza è data alla luce che entra nel *living room* e colpisce il divano con la donna. Il racconto, infatti, sembra quasi emergere nella sua pienezza dai dispositivi di resa cromatica legati alla luce. L'"Everything is green" mormorato da lei viene trasmesso percettivamente al lettore poiché sovrasta l'impressione di un paesaggio frammentato e prosaico fino allo squallore

⁶⁶ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 229-230. «io guardo la sua finestra e sento che lei sa che io so, [...] sembra che stia sognando rivolta verso la luce pulita che entra dalla finestra bagnata sopra il mio divano. È tutto verde, dice. Guarda com'è tutto verde Mitch. Come fai a dire di provare certe cose quando fuori è tutto così verde. La finestra sopra il lavello del mio cucinino è stata ripulita dal violento acquazzone di stanotte e ora è una mattina di sole, è ancora presto, e fuori c'è un casino di verde. Gli alberi sono verdi e quel po' d'erba che c'è oltre i dossi rallentatori è verde e allisciata. Ma non è tutto quanto verde. Le altre roulotte non sono verdi e il mio tavolino lì fuori con le pozzanghere allineate e le lattine di birra e le cicche che galleggiano nei portacenere non è verde, né il mio furgone, o la ghiaia della piazzola, o il triciclo che sta rovesciato su un fianco sotto un filo per il bucato senza bucato sopra accanto alla roulotte vicina, dove c'è uno che ha fatto dei bambini. È tutto verde sta dicendo lei. Lo sta sussurrando e il sussurro non è più rivolto a me lo so». (trad.it. M.Testa)

⁶⁷ Si veda l'attenzione che dedica al racconto Francesco de Cristofaro, «Le forme e i generi», in *Letterature comparate. Nuova edizione* (Roma: Carocci, 2020), 57. Il critico sottolinea il modo in cui questa profonda incomunicabilità si palesa tramite la diversa percezione della natura e come la prosa del racconto si avvicini all'elegia.

⁶⁸ Cfr. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, 121.

che invece avverte lui. Potremmo parlare di una *Stimmung*⁶⁹ per cui si struttura un'intonazione d'animo tra ambiente e personaggio. La tonalità d'animo, come si dice in Simmel, non appartiene esclusivamente ad un paesaggio ma è l'effetto della proiezione dell'animo del personaggio sull'esterno. In questo caso, quindi, possiamo considerare *Stimmung* quello che è l'accordo sentimentale che si costituisce tra i personaggi e l'esterno. La lettura antitetica dipende dalle diverse condizioni emotive di lui e lei. La donna è già proiettata al di fuori della relazione, pronta a volare via senza il desiderio di essere coinvolta in conflitti o frustrazioni. La sua emotività è simile alla serenità che segue la tempesta, mentre lui, al contrario, percepisce una distanza incolmabile tra i suoi sentimenti e quelli dell'amata. Il protagonista maschile, Mitch, ci rivela una visuale emotiva diversa, un orizzonte disgregato che non riesce a trovare un punto di ricongiungimento. Nell'economia del racconto la diversa configurazione delle due tonalità emozionali ha un ruolo centrale. Ci si può, però, rendere facilmente conto che vi è un altro nucleo di tensione che si propaga dalla finestra sul tinello e che si situa su un livello diverso del testo. Infatti, la percezione atmosferologica del brano, ovvero quelle tinte emozionali che permettono di dare un'identità sensibile al paesaggio⁷⁰, si diffondono lungo tutto il brano indipendentemente dai sentimenti dei due personaggi. Da queste tinte emerge l'impressione di calma e di dimessa elegia che ci accompagna come lettori nella comprensione del testo. Si sviluppano delle reti sensoriali che dinamizzano la descrizione, rendendo quasi ininfluenza l'impressione che Mitch ha (nonostante sia la voce narrante), mentre ci restituiscono una visione più simile (ma non coincidente) a quella che ha la donna. Il carattere cromatico dato dal verde e dalla luce nitida che si affaccia alla nostra mente ci suggerisce sguardi interpretativi sull'intero racconto. Wallace mette quindi in atto una strategia emozionale che si innerva figuratamente lungo tutto il racconto. Al di sopra delle impressioni dei singoli personaggi la costruzione complessiva restituisce una tinta emozionale che si rivolge senza mediazioni di soggetti terzi⁷¹ al lettore come fruitore delle tinte sensibili. L'inserito descrittivo si trova al centro della sfera simbolico-percettiva dell'opera e l'atmosfera diventa il modo in cui sentiamo oltre la lettura. Si può evidenziare

⁶⁹ Cfr. Georg Simmel, *Saggi sul paesaggio*, a c. di Monica Sassatelli, trad. da Lucio Perucchi (Roma: Armando Editore, 2006), 61-68.

⁷⁰ Cfr. Tonino Griffiero, *Atmosferologia: estetica degli spazi emozionali* (Milano; Udine: Mimesis, 2010), 66-67.

⁷¹ Sulla mediazione del paesaggio tramite una serie di soggettività intermedie si rimanda al primo capitolo.

come questa modalità di costruzione dell'intreccio cerchi di superare il logocentrismo narratologico⁷². La dinamizzazione della rappresentazione paesaggistica, infatti, straborda e si impone come la vera forza che tiene insieme le due cartelle di testo.

Questo caso non è un *unicum* della raccolta di Foster Wallace poiché le dinamiche emozionali rivestono un ruolo importante se non fondamentale nella composizione delle sue storie. Uno dei segnali più evidenti di questa costruzione è dato proprio dagli effetti di luce che spesso l'autore cerca di mettere sulla pagina in concomitanza con la descrizione degli spazi. Come si è già avuto modo di osservare nel brano tratto dal racconto *Here and There*, le sfumature violacee dei campi si addizionano alla luce rossa del paesaggio riprodotta da tutte le superfici con un effetto a specchio. Anche in quel caso, la luce restituisce, mediata dagli occhi di Bruce, un'atmosfera euforica che arriva al lettore. Si sente la gioia agrodolce nel non riconoscere il luogo.

Unfamiliar sights are a balm. From the hot enclosed car I see rocks veined with glassy color, immoderate blocks of granite whose cubed edges jut tangent to the scraggled surface of hills; slopes that lead away from the highway in gentle sine curves. The sky is a study in mint. Deer describe brown parabolae by the sides of the forested stretches⁷³. (D.F.W.4)

Potremmo ritenere che la speranza e l'euforia che ci trasmettono i colori del brano possano essere percepibili e direzionati, tramite la mediazione del soggetto al lettore. A questo compito cooperano le venature del granito e l'evidente metafora cromatica delle parabole marroni descritte dai salti dei cervi sulle soglie del bosco. Questa modalità, che tiene insieme sfumature cromatiche e tinte emozionali è estremamente comune anche quando essa è estranea ai paesaggi. In *Little Expressionless Animals* le protagoniste, Faye e Julie, sono sedute nude sul bagnasciuga di una spiaggia nudista a sud di Los Angeles appena dopo l'alba. In questo contesto si dice che «The early Pacific is lilac»⁷⁴ e che «The

⁷² In verità la strategia della descrizione è di tipo narratologico ma non appartiene a quelle soluzioni della struttura narratologica che fanno dell'intreccio e della fabula i due principali elementi entro cui costruire l'opera letteraria.

⁷³ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 156. «I panorami poco familiari sono un sollievo. Dalla macchina chiusa e bollente vedo rocce venate di colori ialini, blocchi smisurati di granito i cui bordi cubici sbucano tangenzialmente alla superficie frastagliata delle colline; pendii che si allontanano dalla statale in gentili sinusoidi. Il cielo è uno studio in verde menta. I cervi descrivono parabole brune ai margini delle distese boschive.» (trad.it. M. Testa).

⁷⁴ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 9.

sky's color is kind of grotesque»⁷⁵. La messa in opera di tratti *vaporwave ante litteram*⁷⁶ e quasi surreali che assume l'ambiente danno l'impressione di una bolla spazio-temporale staccata dal resto della storia. Viene, infatti, catturato un momento di estrema libertà, in cui corpo e ambiente sono fusi in uno spazio avulso dalla schizofrenia e dalle tensioni che il mondo televisivo di JEOPARDY! esercita su di loro. Il lilla dell'alba ci media un universo semiotico autonomo problematicamente riconoscibile come reale da parte del narratore che lo definisce non a caso "grottesco", ma necessario per la restituzione atmosferica dello spazio. Tramite il distacco esplicito dalla verosimiglianza ci viene suggerito che le due ragazze nude sono davvero se stesse. Con la loro intimità di coppia, solo in questa luce rilassante e surreale, le ragazze stanno bene. L'ultimo brano di Wallace che si può menzionare è (D.F.W.1) l'estratto dal racconto *John Billy*, già citato nel capitolo precedente:

I was able to hear the infinitely many soft sounds of the millions of delicate petals striking and rubbing together. They joined and clove together in wind. My eye was blowing everywhere. And the rush of perfume sent up to me by the agitation of the clouds of petals nearly blew me out that window. Delighted. Aloft. Semi-moral. New⁷⁷. (D.F.W.1)

Si è parlato per questo brano di un paesaggio in *absentia*, in cui il focus sul dettaglio dei petali denuncia la matrice descrittiva a cui tutta la descrizione può essere fatta risalire. Si

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Per una definizione di Vaporwave si veda Valentina Tanni, *Exit reality. Vaporwave, backrooms, weirdcore e altri paesaggi oltre la soglia* (Produzioni Nero, 2023) che a pagina 19 dice: «A caratterizzarla è il rapporto nostalgico o surrealista con il pop di consumo, la tecnologia e la pubblicità dei decenni passati». Visivamente, i riferimenti sono l'immaginario della primissima rete internet e il web design dei tardi anni Novanta, la glitch art, le anime, i render di oggetti 3D e il cyberpunk [...] I colori dominanti sono il rosa il celeste, il viola chiaro e il verde acqua. La palette è composta perlopiù da tinte pastello, con qualche concessione a elementi fluorescenti: una scelta legata alla volontà di evocare sensazioni di relax e ambientazioni *chill* e una generica sensazione di confort e morbidezza. Ricorrono le immagini di centri commerciali, cascate, piante da interno, pavimenti a scacchi, nuvole, e (ovviamente) vapori». Non può sfuggire da questa definizione la vicinanza cromatica tra gli spazi di Wallace e l'estetica Vaporwave. Questa analogia nelle sensazioni, e nella palette dei colori che la genera, non è da ritenersi casuale poiché se è vero che quest'estetica è emersa dagli anni Zero del Duemila e il Duemiladieci è altrettanto vero che essa è piena di riferimenti agli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso che vengono assimilati in un *pastiche* ipertrofico e ostinato. Tanni stessa, e il sito <https://aesthetics.fandom.com/wiki/Vaporwave>, riconducono l'estetica Vaporwave all'immaginario post-moderno del Memphis Group, uno studio di designer che ha fortemente inciso sul design di quegli anni. In pratica, quindi, quest'estetica rielabora molte delle soluzioni visuali che già possiamo vedere nella raccolta di racconti di Wallace.

⁷⁷ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 145. «io ho sentito i suoni soffici e infinitamente numerosi dei milioni di petali delicati che si urtavano e strusciavano l'uno sull'altro. Si univano e si intersecavano nel vento. I miei occhi volavano da tutte le parti. E l'ondata di profumo che mi arrivava dall'agitarsi delle nuvole di petali mi ha fatto quasi cascare da quella finestra. Incantato. Sospeso lassù. Semimorale. Nuovo». (trad.it. M. Testa).

è però cercato di mettere in evidenza come anche in questo caso il paesaggio abbia una sua forza emozionale. La matrice atmosferologica emerge in questo caso come una straordinaria forza compositiva che non solo tiene insieme il testo, ma ne investe il protagonista, Chuck Nunn. Questi rinuncia completamente ai suoi propositi di vendetta e scioglie il rancore personale verso il suo antagonista T. Rex Minogue sentendosi “Delighted. Aloft. Semi-moral. New”. Mentre “Delighted” si può intendere generalmente in italiano come “lieto”⁷⁸ e “aloft” può essere tradotto come “sospeso”⁷⁹ più complicata risulta la resa di “semi-moral”. La traduzione “semi-morale” infatti, non sembra chiarificare l’utilizzo che fa Wallace del termine. Intuitivamente potremmo ricondurre l’aggettivo ad un atteggiamento che è di per sé per metà morale e per metà no. In verità guardando agli altri predicativi a cui è legato possiamo ricondurre “semi-moral” all’atteggiamento per cui vi è una sospensione del giudizio in senso morale da parte di Chuck Nunn che, pur essendo dalla parte della ragione, non intende più rispondere al torto subito e si eleva al di sopra del torto e della ragione. In questo senso la catena di predicativi che il protagonista si autoriferisce indicano l’elevazione spirituale dalle questioni terrene e la catarsi dal rancore. Il potere salvifico delle tinte emozionali si propaga verso il soggetto e, tramite la mediazione di questo, arriva al lettore. La percezione descrittiva e parcellizzante acquista un significato nuovo, sia perché capace di straniare la codificazione reale, sia perché ritrova l’unità compositiva grazie all’emersione dell’impianto empatico-sentimentale.

L’aspetto atmosferico degli spazi in Wallace tende ad essere non solo, quindi, uno dei dispositivi di dinamizzazione, ma anche un modo per arrivare al piano emozionale del lettore. Nella poetica dell’autore statunitense si può sottolineare come più volte questi abbia cercato un contatto profondo con il suo pubblico e abbia sottolineato pubblicamente l’importanza di una comunicazione empatica con il mondo⁸⁰. In *Girls with Curious Hair*,

⁷⁸ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/delighted?q=Delighted>

⁷⁹ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/aloft?q=aloft>

⁸⁰ Va in questo senso letto l’intervento dal titolo *Questa è l’acqua*, (Torino: Einaudi, 2009) 148-160. Il brano è stato pubblicato in questa veste solo in Italia ed è la trascrizione *verbatim* di un discorso ai giovani laureati del Kenyon College tenutosi il 21 maggio 2005. Probabilmente l’intervento è uno dei testi in cui si legge in maniera più esplicita come l’empatia tra esseri umani sia l’unico modo per sopravvivere alle sofferenze e banalità della vita quotidiana. Il filone di studi critici che ha sottolineato questo aspetto della poetica di Wallace è abbastanza ampio, vanno almeno segnalati Hubert Dreyfus e Sean Dorrance Kelly, «Il nichilismo di David Foster Wallace», in *Ogni cosa risplende. I classici e il senso dell’esistenza* (Torino: Einaudi, 2012), 22–54; si veda anche Wilson Kaiser, «David Foster Wallace and the Ethical Challenge of

questo tipo di rapporto tra l'autore, l'argomento dell'opera e il lettore è ricercato tramite un ricorso strumentale alle note sensibili del paesaggio che fanno da vero collante del patto narrativo. Per l'autore statunitense «The real good fiction»⁸¹ è quella che riesce a far sentire tutto anche al lettore. Quest'ultimo, infatti, tramite le atmosfere descrittive deve riuscire a connettersi empaticamente ai personaggi comprendendone, sentimenti, ragioni, meschinità e sofferenze. Ciò che avviene nel testo per Wallace, infatti, deve avere una ricaduta reale. L'opera letteraria deve insegnare a cosa pensare⁸².

Nel complesso gli aspetti atmosferici non sono inediti. Il dato innovativo è però legato alla quantità di occorrenze che essi assumono tematizzandosi a livello testuale oltre che al modo in cui vengono utilizzati in senso strumentale nell'organizzazione della materia narrativa. Dare rilievo a queste tinte nella descrizione è un modo per ricercare una nuova connessione più forte tra lettore e autore, provando ad uscire dall'accettazione passiva dell'arte in senso post-moderno.

La sensibilità del soggetto come modalità di lettura mediata e interpretazione degli spazi viene fuori anche nell'opera di Trevisan. Nel brano già citato, in maniera quasi epifanica, il paesaggio si schiude davanti a Thomas Boschiero che dice «riuscivo a vedere e sentire tutto»⁸³. Ciò sottolinea una doppia matrice della percezione sia visiva⁸⁴ sia

Posthumanism», *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 47, fasc. 3 (2014): 53–69; ma soprattutto Toon Staes, «Rewriting the Author: A Narrative Approach to Empathy in “Infinite Jest” and “the Pale King”», *Studies in the Novel* 44, fasc. 4 (2012): 409–427 in cui si fa notare come in *Infinite Jest* e *The Pale King* esista un legame tra empatia da parte del lettore e immersione narrativa. Infatti, le due opere sono costruite con narratori permeabili e lacune narrative che richiedono al lettore di intervenire attivamente nelle storie per dotarle di significato. In modo simile il problema della poetica empatica di Wallace è affrontato anche in Simone Schröder, *The Nature Essay: Ecocritical Explorations*, (Leiden Boston: Brill - Rodopi, 2019), 97-100. In quest'ultimo caso il critico poggiandosi sugli *essays A Supposedly Fun Things I'll Never Do Again* e *Consider the Lobster* affronta il tema del dolore come esperienza mentale soggettiva e comunitaria in prospettiva ecocritica. Infine, pure nella vastità degli studi presentati, sembra mancare una lettura del fenomeno che attribuisca all'atmosfera del paesaggio il compito di stabilire legami empatici tra il testo e il lettore come invece si è cercato di fare in questa sede.

⁸¹ Larry McCaffery, «An Interview with David Foster Wallace», *Review of Contemporary Fiction*, 1993, sez. 2, 138.

⁸² Cfr. Foster Wallace, *Questa è l'acqua*.

⁸³ Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi*, 117.

⁸⁴ La percezione visiva è quella tradizionalmente più affermata nella resa del paesaggio. Il realismo in particolare l'ha resa «il senso dominante attraverso il quale comprendiamo il mondo e ci poniamo in relazione con essa», Peter Brooks, *Lo sguardo realista*, (Roma: Carocci, 2017), 13. In contrasto con questa forma di dominanza del visivo come principale modalità di fruizione del paesaggio si può pensare agisca l'inserimento dell'aspetto atmosferologico. D'altro canto, lo stesso Brooks fa notare come dalla metà del secolo scorso la dominanza assoluta del visivo nella descrizione così com'era stata proposta da Balzac venga messa programmaticamente in discussione dagli scrittori e dalla critica post-strutturalista.

aptica⁸⁵, ma soprattutto compone un'unità d'insieme tra gli elementi che solo il senso di liberazione da qualsiasi forma di natura bonificata e privatistica riesce a sviscerare⁸⁶. La percezione sensibile del soggetto riesce a percepire il paesaggio del parco del depuratore con tutte le sue tinte atmosferologiche. In senso epifanico va anche letto l'altro brano presente nel testo dell'autore vicentino:

Oramai ci sono, pensavo, guardando la lunga striscia nera dell'autostrada sotto di me, sulla sinistra, dalla quale proveniva, amplificato dalla particolare forma ad anfiteatro della piccola valle, il rumore sordo e continuo di un traffico ininterrotto. Mi fermai sul bordo della strada, a osservare affascinato i veicoli che, in direzione Milano, si fiondavano a tutta velocità nella galleria che traforava il monte sul quale mi trovavo, mentre altrettanti veicoli, in direzione Venezia, uscivano ugualmente veloci dalla stessa galleria. Quasi inconsapevolmente, alzai lo sguardo e guardai in direzione della casa, pur sapendo benissimo che, dal punto in cui mi trovavo, essa non poteva essere visibile. La luce limpida di un ottobre particolarmente freddo calava lentamente alle mie spalle, scomponendo il bosco, sulla collina che nascondeva la casa, nelle tonalità del verde e del giallo. Un altro magnifico tramonto pensavo avviandomi con passo veloce, un altro di quegli stupefacenti tramonti pieni di splendidi colori che da un po' di anni ci è dato vedere. I vecchi, al bar, dicono che un tempo non si vedevano tramonti così colorati, pensavo. È cambiata l'aria dicono, l'aria non è più la stessa. I vecchi dicono di queste cose. Eppure l'aria non poteva non essere cambiata, pensavo, su questo hanno certo ragione [...] ⁸⁷. (V.T.2)

È evidente l'attenzione al dato r-urbano, il rumore delle auto riecheggia nella piccola vallata divorando i rumori del bosco mentre la galleria autostradale sventra il monte entrando nei colli Berici per portare le auto tra Venezia e Milano. Il tramonto, con il rumore molesto delle auto, diventa quasi un brusco risveglio per il protagonista dai suoi pensieri. Egli si sta recando, per accusarlo della morte della sorella, dal fantomatico fratello che dovrebbe essersi nascosto nella loro villa sui colli Berici. La descrizione però, va oltre il dato visivo, poiché la vista è prima affiancata dal senso sonoro dell'udito e poi, tramite la sensazione del freddo, al tatto. Infine, si porta in primo piano la luce del tramonto che "scompono" il bosco nei colori autunnali. Quest'ultima viene considerato il risultato più evidente di un cambio d'aria che c'è stato negli ultimi anni. Dove "aria" può essere intesa come una banalizzazione del concetto scientifico di atmosfera e delle sue componenti chimiche. La percezione immersiva nel paesaggio da parte del soggetto non

⁸⁵ Per una definizione di paesaggio aptico si veda Paolo D'Angelo, *Il paesaggio*, 80-90. Si intende con questo termine una visione che sia immersiva in quanto comprensiva oltre che del dato visivo e uditivo anche della tattilità e dell'olfatto.

⁸⁶ Si potrebbe fare anche riferimento a ciò che dice Merlau-Ponty per quanto riguarda il modo in cui si passa dalla prospettiva su alcuni aspetti di un'oggetto alla percezione del tutto.

⁸⁷ Trevisan, *I quindicimila passi*, 118-119.

è altro che immersività nelle sue qualità sensoriali. Raggiunta una posizione elevata e guardano la pianura sottostante Boschiero diventa un viandante sul mare di nebbia post-moderno. Il sublime letterario perde nel brano la sua dimensione epica consegnandosi in una versione molto più dimessa e prosaica in cui la bellezza del tramonto si accompagna all'ansia provocata dalla paura che componenti chimiche estranee abbiano inquinato l'aria. La poeticità del luogo, quindi, convive con la paura dell'artificio, lo "spaurarsi" del cuore davanti all'immensità è anche dovuto alla preoccupazione che si porta dietro questo tramonto quasi artificiale. In Assunto leggiamo:

In quanto natura vissuta (il paesaggio, cioè, nel quale viviamo godendolo esteticamente), si costituisce per noi ad oggetto di esperienza estetica in quanto ci procura un piacere (o un dispiacere) reale, che si fa oggetto di contemplazione nell'atto stesso in cui lo proviamo: e nulla lo chiarisce meglio di quanto non possano fare le due determinazioni estreme del sublime e della grazia. Sublime, infatti, è un dispiacere della esperienza vissuta che piace in quanto si autocontempla: da qui la definizione (tradizionale del Settecento, e adottata anche da Kant) di dispiacere piacevole: alle origini della quale sta, come è noto, il *pleasing horror* di cui aveva parlato Berkeley nei *Dialoghi tra Hylas e Philonous*⁸⁸.

Questo brano esplica in maniera articolata la nostra definizione. Il dispiacere dell'esperienza, dovuto al turbamento sulla qualità dell'aria nel momento in cui ci crea piacere diviene sublime. Più precisamente possiamo dire che il godimento della luce del tramonto sul bosco e i colli fa nascere una serie di preoccupazioni sull'inquinamento della troposfera che non solo creano spaesamento nel soggetto, ma ne riducono il ruolo. Ciò poiché il protagonista si rende conto della sua finitezza umana davanti ai cambi di componenti chimiche che ci sono stati nell'aria. Egli non può fare nient'altro di più che constatare la cosa e ammirarne gli effetti con tutte le note emozionali e contrastive che ne derivano. L'impotenza di Boschiero è connotata anche linguisticamente. Egli, infatti, non riesce neanche a capire in che modo "l'aria sia cambiata". Vi è un'evidente semplificazione del lessico scientifico a tal punto che tutto è relato ad una non specifica conoscenza del problema. L'espressione "i vecchi dicono di queste cose" sottolinea come la percezione empirica dei tramonti non possa essere accompagnata da una verifica tramite strumenti scientifici. Ciò riduce l'inquietudine sublime ad una chiacchiera da bar riportando esplicitamente il brano nella sfera di un discorso prosaico più dimesso. Anche

⁸⁸ Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica. Arte, critica e filosofia*, vol. II, (Napoli: Giannini, 1973), 317-318.

in questo caso non può sfuggire come l'attenzione posta sull'atmosfera scientifica e sui suoi effetti non solo connoti con questo doppio livello di spiacevole piacevolezza, ma tenti di far arrivare le tinte emozionali anche al lettore. In questo senso si rivelano molto indicative le componenti descrittive che vanno oltre il dato visivo, poiché i riferimenti al suono e alla temperatura cercano di portare anche il lettore all'interno del paesaggio⁸⁹ e sentimentalmente lo coinvolgono nell'atmosfera rendendolo partecipe del sublime. L'atmosfera di inquietudine che il soggetto respira arriva mediata al lettore accentuando la tensione crescente in previsione dell'incontro tra Thomas e il fratello.

Un effetto contrario a quello dell'immersione totale sembra essere quello ricercato da Iain Sinclair. Si veda la prima comparsa epifanica della M25 davanti agli occhi dello scrittore dopo più di settanta pagine:

The bridge support, the thin line that carries all this traffic, is pale blue. The space beneath the bridge expands into a concrete cathedral, doors thrown open to light and landscape. Water transport gives way to road; the old loading bays are empty, a few pleasure boats and converted narrow boats are tied up against the east bank. Reflected light shivers on pale walls. Overhead, there is the constant thupp-thupp-thupp of motorway. After heavy rain, the ground is puddled and boggy [...] The road at night is a joy. You want to imagine it from space, a jewelled belt. As a thing of spirit, it works as a vision it inspires. There is only one flaw, you can't use it. Shift from observer to client and the conceit falls apart⁹⁰. (I.S.3)

Con un effetto di *retardatio* da tragedia greca l'autostrada entra nell'opera con tutti i suoi rumori. Il traffico e le automobili sembrano udibili anche dal lettore. La prospettiva del soggetto è dal basso verso l'alto. Il ponte autostradale con i suoi piloni è in alto, davanti a noi vi è invece una cattedrale di cemento che fa da sottopasso, oltre allo squallore delle

⁸⁹ Molto interessante a tal proposito è il discorso di Griffero nel già citato *Atmosferologia* a pagina 88. Il filosofo sostiene, che pure se difficilmente esplicabile sul piano teorico l'atmosferico nell'arte è facilmente individuabile. In particolare, nel testo ci si sofferma sulla *land art* e sulla poesia quando si valorizza l'alone sentimentale-sinestesico. L'opera d'arte sarebbe quindi una percezione giunta a tematizzare se stessa in cui si apprendono le atmosfere in modo privilegiato. Interessante inoltre è che in nota, rifacendosi a Böhne e a Hauskeller, si fa l'esempio di Jeff Koons che, come produttore di atmosfere, riabilita la pubblicità e il kitsch mediante l'influenza delle sensazioni fino a coinvolgere il pubblico. Il fruitore dell'opera d'arte non solo si troverebbe davanti a delle atmosfere tematizzate ma interpreterebbe il ruolo di percettore e interprete dell'atmosfera.

⁹⁰ Sinclair, *London orbital*, 76-77. «pilone del ponte, la sottile linea che sorregge tutto il traffico, è azzurro chiaro. Lo spazio sottostante si espande in una cattedrale di cemento, porte aperte alla luce e all'orizzonte. Il trasporto su acqua lascia spazio alla strada; i vecchi moli di carico sono vuoti, c'è soltanto qualche battello da diporto ormeggiato sulla sponda orientale, in fila assieme alle barchette che navigano sui canali. La luce riflessa trema su muri pallidi. Sopra, il costante tup-tup-tup dell'autostrada. Dopo piogge abbondanti, è tutto fango e pozzanghere. La strada di sera è una gioia. Una cintura ingioiellata, chissà com'è vederla dallo spazio. Come elemento spirituale, funziona. Come visione, ispira. L'unico difetto è che non la si può utilizzare. Lo scarto tra osservatore e utente fa crollare ogni fervore». (trad. it. L. Fusari).

banchine portuali. L'autostrada è un'immensa carcassa davanti a cui l'uomo si scopre piccolo. Solo la luce introduce un certo senso di delicatezza aggiungendo vividezza e una caratura evocativa alla descrizione. Le luci sembrano ricoprire un ruolo fondamentale nella comprensione d'insieme della stessa M25, soprattutto di notte, esse ci suggeriscono una percezione totale dell'oggetto che non può essere resa visivamente se non dallo spazio atmosferico. Solo a quella distanza la strada assume una sua totalità e viene vista come un gioiello luccicante. Tutto ciò che invece ne può vedere il singolo che se la trova davanti è guardarne un pezzo, sentirsi piccolo di fronte ad essa, vibrare emotivamente in accordo con il "thupp-thupp-thupp" dei motori che la solcano. Infine, a differenza di Trevisan si può vedere come l'autore inglese distingue nettamente osservatore e *client*. L'immersione nel paesaggio che fa del fruitore un percettore e interprete dell'atmosfera qui è esplicitamente negata. L'osservatore riesce a percepire la strada, capirne la totalità e guardarla come un mostro di progresso che avvolge Londra con emozionale trasporto. Il "client" invece la deve attraversare, deve immergersi in essa rivelandone quindi tutta la natura prosaica, in cui il traffico diventa solo traffico, la luce solo luce e i piloni sono invisibili sotto lo strato di asfalto che la tiene sospesa. Dalla contemplazione dell'oggetto si passa quindi all'uso che ne compromette la visione con i suoi aspetti emozionali. Sinclair prova a proporre una visione non controllata del paesaggio in cui il luogo sembra voler sfuggire a qualsiasi forma di contemplazione nella sua totalità. L'apparizione improvvisa dell'autostrada ci spiazza e ci immerge nell'incapacità di trovare un punto di vista complessivo da parte del soggetto. Quest'ultimo elemento è sottolineato anche dalla prospettiva dal basso che non permette una visione d'insieme del luogo. Il sovvertimento del punto di vista elevato —quale posizione che permette l'organizzazione dello spazio⁹¹— è una spia testuale dell'impossibilità di cogliere la M25 nella sua pienezza. La visione dall'alto, «sinonimo di controllo e onnipotenza scopica»⁹², viene sostituita da un'ottica dal basso che destruttura la disposizione d'insieme. Al thatcherismo, che costruì l'autostrada come monumento e cappio dorato intorno alla città⁹³, si contrappone una visione non organica ed eterogenea, troppo ravvicinata e orizzontale per guardare l'opera

⁹¹ Michael Jakob, *Le origini tecnologiche del paesaggio*, (Siracusa: LetteraVentidue, 2022), 40.

⁹² Jakob, *Le origini tecnologiche del paesaggio*, 101.

⁹³ Si legge, infatti, nel testo di Sinclair, *London Orbital*, 11 «The M25, form being the pet and the pride of an autocratic government».

di cemento e asfalto. Con la sua comparsa epifanica l'autore recupera non solo l'atmosfera spiazzante e rivelatrice del primo incontro con un margine solo pensato per circa settanta pagine, ma anche il carattere epifanicamente momentaneo e impossibile da stabilizzare del paesaggio⁹⁴.

D'altro canto, l'intera opera *London Orbital* può essere vista, oltre che come una ricerca ai margini, come un'operazione di destrutturazione della destinazione d'uso dei luoghi. Questi vengono visti secondo una nuova prospettiva che talvolta assume dei connotati emozionali. Il soggetto, nel suo percorrere a piedi un tragitto, dà una nuova prospettiva ai territori proprio perché si spoglia dalle vesti di utente.

In conclusione, possiamo sottolineare come l'aspetto emozionale sia estremamente sfaccettato e ricopra una funzione alcune volte più centrale nella struttura dell'opera e altre volte, invece, più marginale. Emblematico è il caso della produzione di Foster Wallace⁹⁵ in cui si costruisce una vera e propria struttura di senso nei racconti con il lettore basata sul dato emozionale. Nonostante questo caso, è importante sottolineare come l'utilizzo di queste modalità rappresentative si riveli quasi sistematico in punti non casuali delle opere letterarie analizzate, ma in situazioni in cui si vuole portare l'attenzione del lettore sul contesto emozionale. L'aspetto atmosferologico svolgerebbe, *in primis*, quindi una funzione estetica in quanto capace di donare dinamicità alla descrizione. In secondo luogo, questo aspetto assume su di sé anche il compito di aprire degli spazi di comunicazione letteraria poiché nel godimento della funzione estetica vi è un'implicita immedesimazione⁹⁶ anche ideologica col messaggio autoriale. In ragione di ciò l'aspetto atmosferologico assume il carattere di un'esperienza comunicativa tra testo

⁹⁴ La doppia prospettiva presentata qui è esplicitamente ripresa dalla contrapposizione artistica che nel centro di Parigi si è creato tra l'installazione temporanea *Conical Intersect* di Gordon Matta-Clark e la costruzione del Centre Pompidou. La prima di queste opere si pone come negazione critica della monumentalizzazione implicita nella struttura architettonica del secondo, trasparente e capace di osservare dall'alto tutta la città in maniera stabile. Il Centre Pompidou attira a sé l'attenzione e contemporaneamente guarda la città esercitando un ruolo in termini di controllo, sorveglianza e messa in scena del potere; si veda Jakob, *Le origini tecnologiche del paesaggio*. 102-106. Un simile ruolo di controllo assume la M25 *in primis* in quanto autostrada direzionatoria dei flussi, *in secundis* in quanto nel testo di Sinclair viene ritenuta un vero e proprio recinto che evita che socialisti e non-votanti si diffondano fuori Londra.

⁹⁵ Caso che probabilmente meriterebbe uno studio a parte proprio per la pregnanza che assume il ruolo dell'empatia nella produzione di David Foster Wallace.

⁹⁶ Jauss, *Estetica della ricezione*, 146.

e lettore poiché l'esperienza estetica «può diventare l'orizzonte che ci dischiude il senso del mondo a partire dalla visuale dell'altro»⁹⁷.

3.1.3. Da qualche parte lì fuori: finestre, schermi e finestrini.

È uomo si svagava guardando la televisione al pomeriggio: la tappa del Giro d'Italia, la visione del paesaggio pianeggiante, le colture dell'entroterra bonificato, le distese di pomodori, fagiolini, barbabietole da zucchero, gli ultimissimi pini marittimi e i filari regolari dei pioppi piantati qua e là per ricordare un'idea di natura, l'imbocco della curva prima del rettilineo finale, l'eccitazione dello sprint sul lungomare Italia, il bacio del vincitore alle due ragazze che lo premiavano ⁹⁸. (G.F.&S.R.3)

Il brano proviene da *Condominio Oltremare* di Giorgio Falco e Sabrina Ragucci e racconta l'arrivo nel 1973 del Giro d'Italia a Lido delle Nazioni in provincia di Ferrara. Il punto di vista per lo *storytelling* dell'evento è quello televisivo. Il paesaggio solcato dalle bici è quindi quello visto tramite il tubo catodico e riprodotto sullo schermo. La cornice non è inusuale, ma anzi è uno degli strumenti più comuni nella costruzione dell'esperienza *in visu*⁹⁹. L'elemento incorniciante è, infatti, spesso presente nell'opera poiché svolge una funzione introduttiva-demarcativa¹⁰⁰. La finestra, in questo senso, è lo strumento più comune associato alla descrizione degli spazi aperti¹⁰¹. Essa mette in relazione due spazi diversi creando, non solo la segmentazione, ma anche una divisione tra privato e pubblico, tra dentro e fuori, tra culturale e ciò che è percepito come naturale. A questi strumenti tecnici tradizionali, ampiamente utilizzati nella post-modernità per modellare e interpretare il paesaggio, se ne sono aggiunti altri di nuova concezione che ampliano le possibilità di segmentazione e rappresentazione. Questo cambiamento è stato guidato principalmente dalla rivoluzione tecnologica in corso, che ha introdotto nuove metodologie e approcci. Il primo e più evidente di questi nuovi strumenti è l'ingresso dello schermo televisivo nella quotidianità, in particolare attraverso la diffusione di

⁹⁷ Jauss, *Estetica della ricezione*, 147.

⁹⁸ Falco e Ragucci, *Condominio Oltremare*, 28.

⁹⁹ Jakob, *Il paesaggio*, 126.

¹⁰⁰ Hamon, *Du descriptif*, 172-184; ma anche già Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, (Paris: Gallimard, 1992), 69-70; Pierluigi Pellini, *La descrizione* (Roma; Bar: Laterza, 1998), 60-61; Jakob, *Le origini tecnologiche del paesaggio*, 77-108.

¹⁰¹ Si veda il caso di Jonny Bill e il ruolo che svolge la finestra nella fruizione del paesaggio e nel conseguente scioglimento finale della storia di Chuk Nunn.

documentari e pubblicità in presa diretta. Questi mezzi hanno offerto un nuovo modo di percepire, influenzando profondamente la nostra comprensione dello spazio e del suo significato nella società contemporanea. Il cambio di cornice entro cui segmentare la natura non è da considerarsi un dato neutro poiché il proliferare di schermi crea inediti cortocircuiti tra lo spazio e la dimensione video. La Tv non è solo un altro quadrato entro cui racchiudere il mondo, poiché essa introduce una mediazione ulteriore nel testo letterario da parte del soggetto tramite una serie di strumenti digitali. Al lettore, infatti, non solo arriva la mediazione dallo sguardo (in questo caso quello dell'uomo) che osserva il Giro d'Italia, ma vi si aggiungono una serie di mediazioni intermedie. Si rielabora in senso costrittivo la prospettiva del soggetto poiché questa non è né dovuta ad un'immersione totale né fissa come sarebbe nel caso di una finestra¹⁰², ma il soggetto riceve ciò che vede tramite un occhio digitale, quello della videocamera che si muove lungo il percorso della gara. L'occhio del fruitore è quindi costretto a seguire i cambi di ambiente, dai campi agricoli fino al Lungomare Italia. Lo *storytelling* della videocamera, commentato in diretta dai telecronisti, disegna un paesaggio che si muove e che ha una sua traiettoria meccanizzata grazie al carrello della cinepresa. Si arriva al paradosso di un itinerario fisso.

Il processo tende quindi a complicarsi introducendo un passaggio ulteriore, poiché il lettore non assiste ad una descrizione in presa diretta, ma ad un'operazione di messa in opera e ricostruzione fatta dall'uomo in poltrona che riconosce l'insieme di pixel e colori come un'apertura virtuale su Lido delle Nazioni.

Se la finestra circoscrive e regola i rapporti tra interno e esterno, la creazione della cornice video-mediale ridefinisce questi rapporti anche geograficamente, poiché rifigura la lontananza dal luogo mostrato in un'inedita dimensione video. Questo tratto è proprio dell'età post-moderna in quanto le riprese televisive generano un nuovo sistema culturale così pervasivo da affiancarsi agli strumenti tradizionali per la resa del paesaggio. Il visivo non solo riesce a trasmettere un contenuto ad un soggetto che è spazialmente lontano, come già faceva la fotografia, ma l'immagine si anima e si fa democratica entrando, tramite il televisore, nelle case di chiunque. Lo schermo crea quelli che sono stati definiti

¹⁰² Jakob, *Le origini tecnologiche del paesaggio*, 99.

*medialandscapes*¹⁰³, in cui il desiderio della natura è domato da una serie di mediazioni intermedie che proiettano il soggetto verso uno spazio diverso, esterno non immediato e non prossimo, spesso radicalmente diverso e edulcorato in confronto all'ambiente prosaico da cui lo spettatore è realmente circondato. In questo caso la costa ferrarese arriva all'uomo che, nei pomeriggi in poltrona a Milano «in attesa di iniziare il lavoro serale e notturno in fabbrica»¹⁰⁴ si trova portato mentalmente lontano dalla sua vita di tutti i giorni. L'occhio che fissa il televisore non solo si distrae, ma gli viene consegnata una realtà desiderata. Lo schermo diviene simulacro di una vita vacanziera meno grigia, fatta di natura ben ordinata e belle ragazze che premiano un vincitore con cui ci si può immedesimare. La nuova cornice sembra quindi «mostrare la continuità tra la domanda di sogni ed evasioni della massa e l'offerta di illusioni prodotte dalla società postindustriale»¹⁰⁵. Viene implicitamente sottolineato dall'autore come quello che ci sembra essere un paesaggio mediato tramite il televisore abbia la forza coinvolgente di una medialità che ridisegna gli spazi secondo le aspettative feticciali del fruitore¹⁰⁶.

La falsificazione sostitutiva dello schermo in confronto alla finestra è ben resa in un passaggio di *Little Expressionless Animals*. Il racconto, insieme a *My Appearance*, è quello che tematizza in maniera più esplicita il rapporto tra televisione e vita reale. Interessante è un passaggio posto quasi al centro della storia di Julie e Faye. Le due ragazze si chiedono come rispondere alle domande dei giornalisti qualora, essendo Julie un personaggio pubblico, si venisse a sapere della loro relazione. Le teorie immaginate dalle due sono grottesche e surreali, ma in queste assumono un ruolo centrale la finestra e lo schermo:

«He makes you lift weights in his room, at night, while he sits and watches», Julie says quietly. «Pretty soon you're lifting weights nude while he watches from his chair. You begin to be uneasy. For the first time you taste something like degradation in your mouth. The degradation tastes like tea. Nights after night it goes. Your mouth tastes like tea when he eventually starts going outside, to the window, to the outside of window at night, to watch you lift weights nude».

¹⁰³ Sulla definizione di *medialandscape* si veda in particolare per la chiarezza concettuale Mirko Lino, «Medialandscapes. Scritture Postmoderne e Società Mediali», *Cinergie – Il Cinema e Le Altre Arti*, fasc. 5 (1° marzo 2014): 119 in cui si legge «un *medialandscape*, pensabile come un corpo calloso che mantiene costante lo scambio di stimoli tra il paesaggio esterno e quello interno, tra una realtà sempre più simulativa e l'individuo, attraverso dispositivi che permettono uno sconfinamento».

¹⁰⁴ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 28.

¹⁰⁵ Lino, «Medialandscapes. Scritture Postmoderne e Società Mediali», 121.

¹⁰⁶ Cfr. Jakob, *il paesaggio*.

«I feel horrible when he watches through the window»¹⁰⁷. (D.F.W.5)

La degradante sottomissione che avrebbe portato Faye a «reel to lesbianism, from the pain»¹⁰⁸ è dovuta al voyeurismo a cui è sottoposta dall'uomo amato. Gli strumenti tecnici su cui si regge la sevizia sono la sedia da cui lui la scruta e la finestra che diventa la cornice entro cui Faye viene vista nuda. L'apertura, con un'inversione semantica, non è più una soglia domestica verso l'esterno, ma il riquadro entro cui feticizzare la ragazza e collocarla in un altrove desiderativo. L'operazione mima quella che accade guardando la televisione.

Non siamo eccessivamente lontani dall'uomo che in *Condominio Oltremare* dalla sua poltrona vede le due ragazze premiare il vincitore della tappa del Giro d'Italia. Solo in questo modo risulta comprensibile in cosa consista davvero l'umiliazione. Non è, infatti, il guardare la giovane nuda ad essere l'origine del dolore quanto piuttosto l'esclusione della sua soggettività e il suo essere ricondotta ad un oggetto, un'immagine di pixel da schermo. Lo spostamento del corpo nudo all'esterno riproduce una delle pratiche del *medialandscape* in cui «ci si dimentica del luogo in cui il corpo è posizionato e si abbandona la dimensione terrena per teletrasportarsi altrove. Un altrove che però non sta da nessuna parte»¹⁰⁹. A questo brano se ne aggiunge più avanti un altro in cui Julie costruisce una seconda teoria, assurda fino al simbolismo surreale, per giustificare l'omosessualità della fidanzata:

An electronics shop pulls up alongside them. Faye sees a commercial behind the big window, reflected in the fly's-eyes prism of about thirty televisions. Alan Alda holds up a product between his thumb and forefinger. Smiles at it.

«You're in love with a man» says Julie «who insists that he can love you only when you're standing in the exact center of whatever room you're in».

Pat Sajak plants lettuce in the garden of his Bel Air home. Bert Convy boards his Lear, bound for an Indianapolis Motor Home Expo¹¹⁰. (D.F.W.6)

¹⁰⁷ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 35. «Ti fa sollevare pesi, in camera sua, di notte, mentre lui sta seduto e ti guarda», dice Julie sottovoce. «Dopo un po' ti ritrovi a fare sollevamento pesi nuda mentre lui ti guarda dalla poltrona. Inizi a sentirti a disagio. Per la prima volta senti in bocca un sapore simile a quello della degradazione. La degradazione sa di tè. Va avanti così notte dopo notte. In bocca hai un sapore di tè quando lui alla fine comincia a uscire fuori, a mettersi alla finestra, all'esterno della finestra, di notte, per guardarti sollevare pesi nuda».

"Quando lui mi guarda dalla finestra mi sento malissimo»». (trad.it. M. Testa)

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Tanni, *Exit reality. Vaporwave, backrooms, weirdcore e altri paesaggi oltre la soglia*, 195.

¹¹⁰ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 35-36. «Dietro la grande vetrina Faye vede uno spot pubblicitario, riflesso nel prisma a occhio di mosca di una trentina di schermi televisivi. Alan Alda tira su un prodotto tenendolo fra il pollice e l'indice. Gli sorride.

Il rapporto simbolico tra spazio e corpo è in questo caso interiorizzato a tal punto che la figura di Faye deve trovare una sua centralità nella stanza. Nella premessa del 2009 all'edizione italiana della sua monografia *Non-Lieux*, Augé fa riferimento al ruolo presso i greci di Estia «dea del focolare insediata nel centro, umbratile e femminile, della casa [...] Oggi la televisione e il computer hanno preso il posto del focolare al centro della casa. Hermes si è sostituito a Estia»¹¹¹. Anche in questo caso il meccanismo sarebbe quindi quello di oggettificazione del corpo nello spazio per cui solo quando la donna si trova al centro della stanza, ed è quindi personificazione del femminile, può essere amata. Essa va a ricoprire, inoltre, il ruolo che ha preso lo schermo televisivo. Lo strumento tecnico della cornice che accompagna questa storia è meno esplicito, ma è presente già nella veste grafica del testo poiché le due descrizioni degli schermi e dei programmi televisivi inquadrano tipograficamente il processo voyeuristico a cui è sottoposta Faye. La ragazza guarda le TV per strada tramite la vetrina di un negozio come se fossero tanti occhi di una mosca, e subito dopo è a sua volta scrutata da un uomo che la ama. In tutti e due i brani presentati non ci viene esposta una semplice costruzione in *pastiche*, ma il brano suggerisce la metaforizzazione dell'universo televisivo. L'affastellarsi di schermi e finestre, che invadono il racconto con personaggi della tv via cavo Usa, sottolineano la falsificabilità dei racconti delle ragazze, oltre che aprirci le finestre su dei luoghi altri. Attori e presentatori fanno telepromozioni o piantano lattuga nel loro giardino passando quindi da una sfera esplicitamente artificiale come quella della pubblicità ad una da *reality*. Degli spazi appena accennati si presentano come «una selva di immagini rimediate»¹¹², un insieme di soglie in un orizzonte più vasto di cui sia Wallace che Falco sottolineano l'immaterialità e l'artificiosità. Una scatola di paesaggi pensati e mai esistiti¹¹³ pronti per soddisfare ogni desiderio dei telespettatori.

“Sei innamorata di un uomo”, dice Faye, “che sostiene di poterti amare solo quando sei in piedi al centro esatto di ogni stanza in cui ti trovi”.

Pat Sajak pianta lattuga nel giardino della sua casa di Bel Air. Bert Convy è a bordo della sua Lear, diretto ad un'expo di camper a Indianapolis». (trad. it. M. Testa)

¹¹¹ Marc Augé, «Prefazione del 2009», in *Non-luoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, trad. da Carlo Milani (Milano: Elèuthera, 2009), 5.

¹¹² Lino, «Medialandscapes. Scritture Postmoderne e Società Mediali», 127.

¹¹³ Molto interessante anche se esterno a delle forme della narrativa è l'esempio di paesaggio digitale citato da Tanni nella sua monografia *Exit Reality*. L'equiparazione finestra-schermo ha infatti portato all'utilizzo come wallpaper dei computer spesso di paesaggi naturali. Il più famoso tra questo è una foto del fotografo Charles O'Rear scattata in California nel 1996 che ritrae delle colline verdeggianti con un cielo azzurro. La

Un'altra soluzione degna di essere messa in luce è quella che elabora Iain Sinclair per descrivere i festeggiamenti del Capodanno Duemila al Millennium Dome:

Christians embrace and link arms to sing "Auld Lang Syne". On a portable television set, belonging to one of the picnicking families, we see the Thames, the Teflon Toadstool, the crowds; warped and rolling. We can just make out the ironed faces of the national waxworks, dutifully mouthing doggerel of the Scottish borders¹¹⁴. (I.S.4)

Il rapporto tra centro e periferia che tematicamente organizza tutta la struttura del libro di Sinclair è qui centrale. L'autostrada M25 diviene un asse viario non solo intorno alla città di Londra, ma intorno ai centri del potere britannico con la penisola di Greenwich, il Dome e soprattutto il Tamigi. Il percorso di allontanamento dal centro cittadino, prima per raggiungere Whaltam Abbey attraversando la Lea Valley, e poi il percorso ai margini dell'autostrada, impongono un tragitto lungo una circonferenza di cui il fiume segna il diametro. Se il percorso segue un tracciato orbitale lungo una strada asfaltata, il corso d'acqua, al contrario, divide la città in due, sfiorando i luoghi simbolici del potere. Questo bagna sia siti storici e politici come la Torre di Londra, sia le moderne architetture commissionate dal primo ministro Blair per celebrare il nuovo millennio nella città. Il paesaggio urbano del Tamigi pur non essendo mai visto viene spesso evocato durante tutto il testo come "il luogo altro" in cui non si è deciso di andare e che pure condiziona il flusso di pensieri, l'agire e l'incedere del gruppo di camminatori. Questo altrove, frutto di una lontananza ideologica¹¹⁵, pur venendo spesso esorcizzato, viene spesso fuori in maniera contrastiva. Nel breve passaggio riportato questa strutturazione è evidente. Durante l'ultima notte del Duemila al rito simil-religioso che la comunità cristiana di Whaltham Abbey compie collettivamente fa da contraltare il rito politico e celebrativo

foto è stata utilizzata dal 2001 in poi come sfondo di default da Windows XP per questo motivo, ci viene detto: «Questa estrema stilizzazione, questa rappresentazione sintetica e impersonale del mondo naturale avvicina l'immagine all'estetica dei disegni infantili, dove il prato è sempre verde e il cielo sempre azzurro. Ma è anche un paesaggio onirico una specie di palcoscenico iperreale in cui ambientare sogni e fantasticherie [...] L'atmosfera di sospensione e l'assenza di attività umana lo avvicinano al mondo liminale, e configurano - ancora una volta - lo spazio della connessione come una dimensione intermedia: reale ma non troppo, finta ma non del tutto».

¹¹⁴ Sinclair, *London Orbital*, 25. «Dal televisore portatile di una famiglia di gitanti vediamo il Tamigi, il Fungo Velenoso i Teflon, la folla; distorta e traballante. Riconosciamo appena i volti stirati delle statue di cera nazionali, che mormorano rispettose i versi zoppicanti nati al confine con la Scozia». (trad. it. L. Fusari)

¹¹⁵ Cfr. Edoardo Zuccato, «Il contro-romanticismo di Iain Sinclair», *Compar(a)ison.Nouveaux Territoires*, fasc. 1 (2008): 29- 48.

del nuovo corso laborista al centro di Londra. Le due dimensioni, con un effetto di *mise en abyme*, si sovrappongono. La piccola Tv ad antenne, che connette questo punto dell'estrema periferia a Londra, è parte di un contesto spaziale più ampio:

Parkland cleaned up by the Lea Valley Authority. Exotic plantings that have survived only because they were on protected government land. The picnic grounds on the west side of Horsemill Stream are, apparently, very popular with Balkan refugees. They gather on Sunday afternoons balalaikas and barbecued chicken¹¹⁶. (I.S.5)

Un torrente con sulla riva un'area picnic nella quale degli immigrati dai Balcani aspettano la fine dell'anno, fa quindi da cornice all'evento di inaugurazione che si sta compiendo nella *city* tra le *élites* del paese. Anche in questo caso lo strumento tecnico della televisione buca la sostanzialità del luogo riportando nella sfera dell'immanenza un altrove lontano. Al Tamigi fa da controcampo un piccolo torrente, e le due cerimonie si accordano tra loro pur nelle differenze. Come in Falco e Ragucci, anche in questo caso lo schermo video porta ovunque un esterno che si colloca lontano svolgendo una funzione simile, se non fosse che la percezione del soggetto è estremamente diversa nei due esempi. In *Condominio Oltremare* (G.F.&S.R.3), infatti, l'operaio, in attesa di iniziare il suo lavoro, guarda la televisione volontariamente e per distrarsi. Questa esperienza lo spinge a desiderare di essere nei luoghi mostrati, suscitando in lui l'ambizione di acquistare una villetta a schiera nei Lidi Ferraresi, al fine di entrare a far parte della classe vacanziera italiana. D'altro canto, invece, in (I.S.4) il protagonista osserva con disprezzo il centro cittadino visto in maniera casuale da un televisore portatile. In entrambi i testi lo schermo comporta «il trionfo dell'immobilità del soggetto che fa venire a se le immagini del mondo»¹¹⁷, ma la percezione del soggetto ci media qualcosa di totalmente diverso. In Sinclair la diretta televisiva sui festeggiamenti che si stanno tenendo al centro della città di Londra è vista come un'intrusione di Tony Blair e dei reali inglesi nei riti per il nuovo millennio compiuti dagli abitanti di Whaltham Abbey. In questo caso si può evidenziare come il "paesaggio altro" dello schermo viene disdegnato in favore di un contesto ritenuto più autentico, fatto da immigrati dai Balcani con le loro tradizioni locali, molto più

¹¹⁶ Sinclair, *London Orbital*, 24.

¹¹⁷ Jakob, *Il paesaggio*, 123.

genuine delle «ironed faces of the national waxworks»¹¹⁸. Vi è la consapevolezza nel soggetto che il desiderativo indotto dall'apertura verso l'esterno, creata dalla dimensione video, è solo un «nothing much to see, a moving stream of fire that didn't»¹¹⁹.

Meno innovativo dello schermo televisivo, ma ugualmente presente, sembra essere il ruolo della finestra in questo corpus. Essa si configura, infatti, come la forma più tradizionale di resa. Nel racconto di Wallace *Jonny Bill*, già più volte citato, questo tipo di cornice assume una funzione fortemente demarcativa del paesaggio. Ciò poiché, la natura frammentaria e tassonomicamente ridotta allo zoom dei dettagli portati in primo piano, rende necessario l'utilizzo di una spia testuale come «Me and Mr. Minogue is at the window looking down at what life and death of every soul from Comanche to Nunn done gone to fertilize and plenish»¹²⁰ tre capoversi prima della descrizione. A metà tra questi due strumenti si colloca invece il finestrino dell'auto che assume valenze diverse a seconda degli autori che lo utilizzano come dispositivo. Una funzione demarcativa e ricompositiva sembra assumere in Falco dove è più ricorrente ne *L'ubicazione del bene*:

Nell'avvicinamento il verde si ingrandisce e si frantuma in centinaia di foglie unite attraverso il reticolo delle piccole radici, impercettibili in lontananza. Gabriele e Silvia vedono la parete della casa ricoperta dall'edera rampicante, visione lampeggiata dalle impronte feline e dal sangue rappreso di insetti sul parabrezza.

Quando scendono dall'auto si voltano, il muro di cinta occupa tutta la visuale, un muro settecentesco sbuciatto dove il rosso dei mattoni preme sotto la superficie crespata. Ma prima del muro dieci alberi da frutto sono sentinelle sparse nel giardino, dove l'erba è incolta, e i rami accolgono passerini che reclamano attenzione, cantano più forte dei camion appena oltre la curva adiacente alla stradina del cimitero, dove il rosa delle ultime case in costruzione occupa l'intera visuale come un contagio¹²¹.
(G.F.1)

È evidente come la segmentazione del vetro dell'auto introduca il paesaggio. Quello che dalle prime righe sembra lo zoom su un muro, si rivela quasi subito un giardino con un allargamento di prospettiva quasi cinematografico. Nel testo si applicano una serie di strategie rappresentative quasi disorientanti, per cui elementi più lontani come il muro di cinta vengono sopravanzati nell'ordine gerarchico della descrizione e anticipati in confronto agli alberi da frutto che si trovano più vicini ai due soggetti. La vividezza con

¹¹⁸ Sinclair, *London Orbital*, 24.

¹¹⁹ Sinclair, *London Orbital*, 26.

¹²⁰ Wallace, *Girl with Curious Hair*, 144.

¹²¹ Giorgio Falco, *L'ubicazione del bene* (Torino: Einaudi, 2010), 75.

cui sono colti i singoli elementi in una tassonomia intricata necessita quindi che sia resa manifesta dal parabrezza anche se poi il suo ruolo viene del tutto vanificato dallo scendere dall'auto dei due che, voltandosi, colgono il giardino e la campagna senza più questa mediazione. L'autore mette in opera una struttura complessa in cui il valore del finestrino dell'auto resta, più che un tentativo di segmentazione in chiave paesaggistica dello spazio, una spia testuale per il lettore. Quest'ultimo, infatti, dopo il primo capoverso, attende di poter vedere quello che vedono Gabriele e Silvia dall'auto, ma viene sorpreso dalla presa diretta dei due che danno persino le spalle, voltandosi, a ciò che gli era consentito vedere dall'autovettura. Si produce a livello simbolico un rifiuto della prospettiva obbligata della macchina in favore di una più libera. Pur riconoscendo sul piano formale un valore al dispositivo tecnico del finestrino, infatti, esso viene assunto quasi come un ostacolo alla vista poiché direziona il focus su un muro e media la vista. Quest'ultimo aspetto è messo in evidenza dalle impronte di un gatto sul parabrezza e dalla presenza di insetti che vi si schiantano contro. Il caso presentato è particolare poiché il vetro dell'auto va a ricoprire un ruolo diverso da quello di segmentatore e mediatore dei paesaggi cinetici, in cui la maggior parte delle volte lo vediamo impiegato. È possibile trovare in più luoghi testuali de *L'ubicazione del bene* dei meccanismi di segmentazione a cui è dato il valore di impedimento visivo. Già alla pagina successiva del testo si dice «Una finestra dell'ex fienile è spaccata, la breccia del sasso ha la forma di un pungo scoccato, l'esito ansioso di chi, rinchiuso, vorrebbe vedere meglio»¹²². La rottura del vetro è ritenuta sintomatica del desiderio di voler scrutare davvero l'esterno, anche in maniera rabbiosa. Se, in Foster Wallace, gli occhi di Chuck Nunn escono dalla finestra e superano la cornice per dare origine a delle tinte atmosferologiche, in questi casi Falco introduce il superamento dello strumento tecnico della cornice e la dismissione del vetro, considerati quasi degli strumenti che impediscono la vista. L'apertura, come soglia di passaggio che permette di guardare dall'interno verso l'esterno, viene vista e interpretata nella produzione autoriale come uno strumento mistificatore dell'altrove.

Lo stesso valore simbolico, infatti, è riconosciuto ad altri dispositivi tecnologici analoghi, ma meno comuni. È emblematico in questo senso il brano di apertura del racconto *Un altro ancora* già antologizzato e commentato dalla critica¹²³ :

¹²² Falco, *L'ubicazione del bene*, 76.

¹²³ Cfr. Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, 59-61 e 443-444; ma si veda anche Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*. 237-244.

Siamo su un belvedere arroccato, in uno di quei luoghi che vengono spesso definiti straordinarie bellezze naturali, il posto da cui è impossibile non godere di una bella veduta. L'aria arriva dal basso, noi siamo a disagio nel restare fermi, disabituati a quella ariosità gratuita così andiamo verso uno dei cannocchiali che, come molte altre cose, per avere senso ha bisogno dell'energia di una moneta. [...] L'oculare è spostato sulla destra, suggerisce di guardare dentro chiudendo l'occhio sinistro, per assegnare al destro tutta la responsabilità del momento, la supremazia dello sguardo dominante davanti alla visione anomala [...]. Ci interessa la produttività del nostro guardare, raggiungere l'obiettivo qualsiasi e in fretta. La velocità di guardare, di attraversare il paesaggio. Il paesaggio è la quantità di tempo utilizzato per l'attraversamento.

Paesaggio-Velocità=Noi

Se aumentiamo la Velocità, la differenza tra Paesaggio e Velocità darà un Noi col segno negativo, un Noi ringiovanito dall'attraversamento. Non solo non abbiamo perso nulla. Abbiamo visto qualcosa che ci ha ringiovaniti. [...] Giriamo una manopola che regola lo zoom, non sappiamo bene come fare, la cosa è ingrandita, deformata dalla troppa vicinanza. [...] noi cerchiamo un paesaggio che contiene tutti i possibili luoghi. Una sequenza di alberi e tronchi ricoperti da resina al miele e rami, merli zampettanti, tetti, tegole, antenne, campane, campanili, chiese, la fine delle nebbie, gli angoli dei giardini, gli itinerari laterali, i luoghi di interesse storico e archeologico, le aree naturalistiche e paesaggistiche, i posti da non perdere, le porzioni di mondo che ancora dovrebbero offrirci qualcosa, la somma delle esperienze considerate interessanti, il piano ammortamento capitale.

Ma non riusciamo a vedere niente, il territorio assoggettato si contrae dentro lo sguardo, l'usura di noi stessi, di ogni istante che ricade più stravolto dentro noi. Guardare attraverso la lente rende le cose più sfuggenti, pensavamo di vedere la linearità delle cose la traccia di un segno celato, ingrandito, leggibile nel caos quotidiano. Diventiamo anche ansiosi, il tempo passa e non vediamo niente tanto meno qualcosa di memorabile, un'esperienza. Poi focalizziamo qualcosa proprio pochi istanti prima della fine del tempo, non sappiamo esattamente cosa sia. Usciamo dalla visione dentro l'oculare, massaggiamo la palpebra destra, sollecitata. Ci avviciniamo storditi alla ringhiera, per recuperare quella cosa, ma non sappiamo dove sia¹²⁴. (G.F.2)

Il lungo estratto non è causalmente posto nel penultimo racconto della raccolta. Rappresenta una dichiarazione autoriale poiché in essa lo scrittore condensa alcuni temi che sono propri anche delle opere successive. Le connessioni tra sguardo, paesaggio, immagine, spazio, fattore tempo e scambio economico vengono concentrate tutte in questa scena nella quale con un cannocchiale panoramico non si riesce a vedere niente. Il belvedere presuppone un punto di vista fisso, una prospettiva centrale e alta che relega però il soggetto in una situazione di estraneità dal paesaggio filtrata tramite lo strumento tecnico. Il godimento estetico di quest'ultimo diviene quasi un obbligo per chi si trova davanti ad un luogo che è stato fisicamente predisposto per questo ruolo anche con dei

¹²⁴ Falco, *L'ubicazione del bene*, 117-119.

cannocchiali a gettone. Al soggetto sono forniti pochi minuti per osservare. Un tempo però durante i quali l'esperienza di iper-visione assume dei connotati stranianti. Il paesaggio non solo si ribella, ma diventa refrattario alla visione precostituita creando quella «sequenza desiderio-delusione-disperazione»¹²⁵ che Carlo Tirinanzi De Medici ritiene tipica dei processi di proiezione dei desideri dei protagonisti di Falco. Una delle ragioni per cui l'accesso alla visione è limitata riguarda anche il suo legame con lo scambio economico, nel quale il valore della moneta è proporzionale al tempo dedicato all'osservazione del paesaggio fino al punto da essere trascrivibile in un'equazione. L'esperienza si «condensa in un tempo materiale»¹²⁶, definito dai tre minuti concessi al soggetto. Tre minuti entro cui percepire tutto quello che è possibile ammirare, facendo quindi assumere allo sguardo un valore performativo legato alla produttività. L'autore si mostra pienamente cosciente di come alcuni oggetti ottici abbiano legato la percezione del mondo ad una restrizione della prospettiva entro le possibilità tecniche di uno strumento più o meno complesso. La visione della realtà, quindi, si basa su «una negazione dell'attività naturale dell'occhio»¹²⁷ e su un adeguamento ai dettami di un dispositivo che ha cognitivamente modificato la nostra percezione sull'esterno. In questo senso, se l'attività degli occhi è amputata dalla visione monofocale a prospettiva dall'alto e centrale, il paesaggio non può essere altro che una costruzione convenzionale più o meno ideologizzata su cui ognuno riversa desideri individuali e smanie di possesso. Questa riflessione si configura come comune a tutti gli autori presi in esame. Alla consapevolezza in un a-removibile prospettivismo sulla realtà essi reagiscono in maniera diversa. Sinclair, partendo da questo presupposto, non si limita a denunciare l'ideologizzazione percettiva dei margini della metropoli ma al contrario cerca di mobilitarne il punto di vista ponendosi in basso rispetto all'oggetto guardato, oppure denunciandone la costruzione posticcia tramite tecniche di *mise en abyme* che svelano la propaganda del televisore sull'operato dei labouristi inglesi, in ultimo tenta persino di istericizzare i processi di resa degli elementi paesaggistici del margine r-urbano fino a trasmutarli. Complementare si mostra essere l'ottica adottata da Foster Wallace in cui si ripropone il valore simbolico e ideologico degli strumenti tecnici, dal video alla finestra. Questa restituzione risulta tutt'altro che fedele; schermi e finestre, come si è visto sono

¹²⁵ Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, 242.

¹²⁶ Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, 60.

¹²⁷ Jakob, *Le origini tecnologiche del paesaggio*, 127.

attraversati da messe in opera paradossali che spesso ne accentuano i connotati spaziali. Il corpo di Faye viene messo al centro della stanza, fuori la finestra, concepito come altrove, feticizzato, osservato, avvicinato a teleschermi in vetrina che ripongono pubblicità di frullatori e star di Hollywood che coltivano l'orto. Il tentativo di crollo della struttura visuale post-moderna è uno sforzo per accrescimento e saturazione del campo semantico-cognitivo. Più nichilista invece è la risposta dei due italiani: estremamente radicale è l'agire di Trevisan che non permette quasi mai al suo personaggio di alzare gli occhi da terra e non contempla nessuna visione del paesaggio se non un'immersione aptica che quindi non si poggia solo sul campo visivo. In perpetua tensione tra più polarità è invece Falco. Se da una parte egli mima i processi d'uso di dispositivi come quello televisivo per ricostruire i desideri e il contesto sociale che ha spinto la borghesia italiana a comprare la seconda casa al mare o scattare determinate foto di un matrimonio¹²⁸, d'altra parte mette in luce lo snaturamento dello sguardo che questi strumenti provocano. L'accrescimento della vista e la visione più distinta che essi garantivano non solo sono fallaci in senso decostruzionista, ma è anche resa impossibile dal fattore economico e temporale post-moderno che non permette più al soggetto la capacità di adattamento all'esperienza.

3.2. Il paesaggio visto da vicino: la pratica del testo

Le osservazioni che fino ad ora sono state messe in evidenza come modalità di resa del paesaggio si basano su alcune interpretazioni degli aspetti utilizzati per la descrizione. Queste soluzioni di carattere estetico hanno delle implicazioni sul piano stilistico. Dobbiamo, infatti, guardare ai brani descrittivo-paesaggistici come delle strutture costituite da una griglia di elementi testuali che possono non solo variare, ma anche dislocarsi in maniera differente. Un'analisi ravvicinata di questa struttura può aiutare a comprendere quali sono state le componenti stilistiche che hanno permesso di costruire gli aspetti paesaggistici evidenziati fino ad ora. Con l'espressione "pratica del testo" si

¹²⁸ Il riferimento è sempre al penultimo racconto di Giorgio Falco in cui un fotografo si trova a far fare sempre le stesse foto in digitale ad una coppia di sposi il giorno del loro matrimonio esplicitando una standardizzazione della riproduzione fotografica in digitale.

intende quindi quella sistematizzazione del campo lessicale in senso semantico-morfologico che costituisce la base su cui si fondano le soluzioni estetiche¹²⁹. Il livello di funzionamento semiotico del testo si colloca in prossimità delle scelte stilistiche fatte dall'autore. In ragione di ciò il sistema linguistico riveste un ruolo che non può essere trascurato nell'analisi del dato letterario. Spesso, infatti, nei paragrafi precedenti si è fatto riferimento al ruolo svolto dai verbi o al modo in cui vi sono inversioni gerarchiche che portano in primo piano alcuni elementi piuttosto che altri. Queste notazioni non possono essere messe in rilievo occasionalmente poiché esse sono parte di un'organizzazione complessa che costituisce il grado zero del paesaggio letterario, ovvero la sua disposizione pratica. Ciò non toglie che le strutture linguistiche non sempre siano rilevanti. Esse divengono significative solo nel caso in cui il loro impiego sia calato in un contesto particolare. Già Iuri Lotman¹³⁰ faceva notare come le unità lessicali semantiche possano diventare artisticamente rilevanti quando sono calate in un contesto poetico. Infatti, queste strutture, ordinarie o interdette nel linguaggio ordinario, assumono in questi casi «un sémantisme occasionnel»¹³¹. L'esempio che il critico riporta come esemplare è quello della metafora, ma considerava il quadro estendibile a più strutture sintagmatiche nell'organizzazione stilistica del testo. In questi casi di studio questo tipo di soluzioni emergono in maniera abbastanza chiara poiché proprio il dato testuale coopera alla realizzazione degli effetti di resa estetica.

Si deve, infine, sottolineare come l'utilizzo di soluzioni estetiche che abbiano una dipendenza dal dato linguistico non è un tratto innovativo poiché da sempre l'organizzazione descrittiva si appoggia sulla costituzione stilistica di una griglia¹³². In ragione di ciò la necessità di questo studio non nasce tanto dal volere indagare dei processi inediti quanto piuttosto comprendere, nella profondità testuale, su cosa si fondino gli aspetti r-urbani, atmosferologici e di segmentazione messi al centro della descrizione paesaggistica nel corpus autoriale preso in esame. In particolare, ci si è concentrati su tre categorie linguistiche il cui uso stilistico sembra fondamentale: la tassonomia, il ruolo svolto dai verbi e l'uso dei deittici. Questi elementi si incrociano tra di loro lungo una

¹²⁹ Hamon, *Du descriptif*, 52.

¹³⁰ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique* (Paris : Gallimard, 1973), 293-294.

¹³¹ Lotman, *La structure du texte artistique*, 294.

¹³² Hamon, *Du descriptif*, 97-101 ; ma in maniera più sintetica si veda anche a pagina 165 « Le descriptif tend, dans la manifestation textuelle à se présenter sous forme de description, c'est-à-dire sous la forme d'une unité stylistique dotée d'une certaine autonomie, et pourvue de certains marques ».

griglia testuale che fa da impalcatura preparatoria alla costruzione dei paragrafi descrittivo-paesaggistici.

Nelle pagine successive si agirà come di seguito, poiché l'idea da cui nasce questo studio è quella di tentare un'ipotesi di lavoro che analizzi ad una profondità differente i brani già trattati. Essi non saranno trascritti d'ora in poi per intero, ma si farà riferimento al sistema di codificazione che gli è stato assegnato la prima volta che sono stati citati integralmente in questo capitolo, in cui ad ogni brano è stato dato un codice corrispondente alle iniziali dell'autore e ad un numero.

3.2.1. Tassonomie

Con tassonomia si intende una modalità di sistematizzazione del pensiero che si occupa delle identità e delle differenze tra le rappresentazioni complesse. Essa, secondo la definizione foucaultiana, « c'est la science des articulations et des classes »¹³³. Fare una ricostruzione tassonomica nell'ambito epistemologico della cultura occidentale significa, per il filosofo francese, cercare di partire dalle forme più semplici e procedere a identificare le differenze e le connessioni visibili con le rappresentazioni delle forme via via più complesse. Il risultato di una costruzione tassonomica è dato da dei *fila* lungo i quali si possono disporre ordinatamente delle nature complesse e riconoscere il processo che ha portato alle formazioni di queste partendo da delle forme di base¹³⁴. La tassonomia insieme alla *mathesis* e alla genesi formano, secondo il filosofo francese, una scienza generale dell'ordine dei segni, ovvero «la configuration générale du savoir à l'époque classique»¹³⁵ che fa da base alle modalità di strutturazione del pensiero occidentale.

Un campo in cui la sistematizzazione tassonomica è particolarmente rilevante —ci dice Foucault— è quello della natura. In essa, infatti, le parole e le cose sono rigorosamente intrecciate; ciò fa in modo che il quadro di classificazione degli elementi ambientali acquisisca una sua pienezza nell'interpretazione e lettura tramite delle tassonomie¹³⁶. La natura si dà linguisticamente attraverso una griglia delle denominazioni riconducibili a tutta una serie di rappresentazioni linguistiche, per cui ci aspetteremmo che le

¹³³ Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966), 88.

¹³⁴ Foucault, *Les mots et les choses*, 86-91.

¹³⁵ Foucault, *Les mots et les choses*, 88.

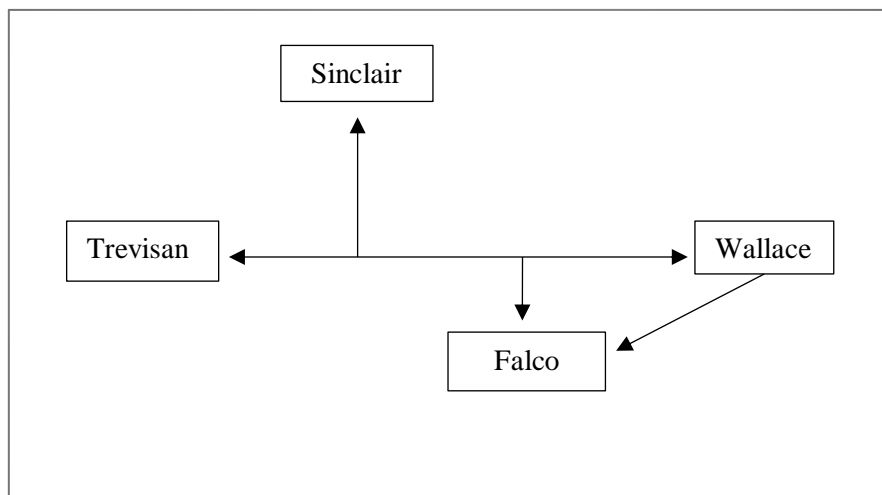
¹³⁶ Cfr. Foucault, *Les mots et les choses*, 170-176.

denominazioni riferibili ad un prato siano “verde”, “rigoglioso”, “grande”, “avvizzito”, “piccolo”, “dissestato”. Dunque, possiamo parlare di tassonomia come del modo in cui lettore e scrittore riescono a riconoscere epistemologicamente le articolazioni di uno «stock lexical»¹³⁷ utilizzato per la rappresentazione di un oggetto. Se guardiamo ai sostantivi nei brani analizzati ci rendiamo conto di come essi siano parte di un gruppo tassonomico più grande. Si può notare come, ad esempio, la descrizione di un oggetto proceda nel testo non sempre in maniera regolare, ma il significante, —ovvero il segno linguistico— viene talvolta polverizzato tramite una ricostruzione metaforica del significato oppure, in maniera opposta, esso assume maggiore concretezza tramite l’aggiunta di predicativi che lo esaltano. Casi ancora più particolari sono quelli in cui l’autore utilizza figure come l’*amplificatio* e l’*enumeratio* per creare una proliferazione lessicale. Queste notazioni stilistiche non sono neutre ma rivelano il modo in cui l’autore lavora con le tassonomie e con i segni facendo così emergere con chiarezza le modalità di costruzione degli aspetti paesaggistici. Molte informazioni, inoltre, si ricavano dal tipo di lessico utilizzato; se infatti il linguaggio è estremamente preciso nel definire gli elementi del paesaggio possiamo supporre che si sta cercando di creare un effetto opposto a quello che Sklovskij chiama straniamento¹³⁸. Nella prefazione alla sua opera *Teoria della prosa*, per spiegare questo processo, si fa riferimento proprio al modo in cui Tolstoj descrive una betulla enumerandone le qualità, ma senza mai che essa venga direttamente indicata come betulla. Nel lettore si forma l’idea (il significato), di quel tipo specifico di arbusto, poiché questi ne riconosce il *filum* tassonomico. Questo avviene anche in assenza del segno linguistico specifico (il significante) che normalmente rappresenterebbe quell’arbusto. L’elemento è, infatti, presentato come «un grande albero frondoso, col tronco, e i rami bianchi, chiari»¹³⁹. Volendo basarci sul modo in cui sono stilisticamente designati gli elementi del paesaggio potremmo disegnare il seguente schema complesso e non uniforme nell’utilizzo, da parte degli autori analizzati, del lessico e della tassonomia:

¹³⁷ Hamon, *Du descriptif*. 43.

¹³⁸ Sklovskij, *Teoria della prosa*, X-XIV.

¹³⁹ Sklovskij, *Teoria della prosa*, XI.



Nell'utilizzo dei sostantivi possiamo vedere come le due polarità opposte coincidono con le pratiche stilistiche riscontrabili nei brani di Vitaliano Trevisan e di David Foster Wallace. Il lessico utilizzato dall'autore italiano designa con una precisione quasi scientifica gli elementi del paesaggio. Se guardiamo al brano sul parco del depuratore di Cavezzale (V.T.1) e quello a proposito della valle dai Colli Berici (V.T.2) possiamo notare come la designazione sia particolarmente precisa. Nel primo brano gli alberi sono registrati con i loro nomi e le specie arboree sono differenziate tra di loro, per cui non avremo una massa di alberi indistinta o descritti tramite una serie di predicativi, ma vi è una tendenza che possiamo definire orizzontale¹⁴⁰ in cui lo *stock* lessicale utilizzato è specifico e attinge al vocabolario con la massima aderenza possibile per definire gli elementi vegetali del paesaggio e al lessico tecnico-edilizio per circoscrivere gli elementi antropici. Non solo gli alberi sono distinti tra di loro, ma la stessa attenzione è dedicata agli elementi umani che sono catalogati secondo i materiali di cui sono costituiti. Per cui la scala e la pedana, seguendo delle esigenze di esaustività, vengono connotate come in ferro, oppure non si trascura che le vasche del depuratore siano in cemento armato. La stessa attenzione razionalizzante è utilizzata nella descrizione della fauna nella seconda parte del testo. Come davanti ad una pagina illustrata di un dizionario, ramarri, ricci, un gatto tigrato e una biscia sono distinti l'uno dall'altro solo tramite il suono. Ad ogni animale è associato sul piano lessicale il proprio rumore con una varietà di sfumature che non può essere giustificata con il solo dato uditivo. L'attenzione ad un vocabolario non-

¹⁴⁰ Cfr. Hamon, *Du descriptif*, 60-61.

generico è evidente anche dalla scelta del lemma “biscia” in luogo di “serpente” o l’aggiunta aggettivale di “tigrato” per connotare il manto di un gatto. Non molto diverso è anche il secondo paesaggio di Trevisan (V.T.2) in cui per esempio, si definisce “ad anfiteatro” la valle in cui corre l’autostrada Milano-Venezia, rivelando una volontà di non lasciare nell’indefinito niente se non le notazioni sull’aria che però rivestono un ruolo fondamentale nella strutturazione del brano. L’attenzione all’esaustività della rappresentazione letteraria messa in atto non è da ritenersi casuale, ma sembra dettata da una volontà di sistematizzazione del sapere enciclopedico per ricreare nella realtà un ordine chiarificatore delle cose. Ciò fa in modo che, come abbiamo visto, nella configurazione dell’aspetto r-urbano del paesaggio vi sia un’articolazione netta degli elementi che crea il rapporto di tensione tra la polarità naturale e quella culturale. Questo tipo di leggibilità tassonomica è derivata per lo più dalla tradizione realista in cui il sapere specialistico diventa una parte integrante della descrizione¹⁴¹. Questa razionalizzazione, infatti, è giustificata anche in questo contesto, come nella tradizione ottocentesca dalle competenze del soggetto che guarda al paesaggio. Thomas Boschiero non è solo quello che potremmo definire un intellettuale di provincia, ma ci viene detto nel testo, che durante il restauro della sua casa di campagna, ha letto svariati testi di botanica e sembra, fin dall’inizio del libro, ben documentato sul mondo dell’edilizia e dei materiali da costruzione¹⁴². La tendenza alla razionalizzazione enciclopedica tramite l’uso di un linguaggio prossimo al tecnico-scientifico non rende però l’opera sovrapponibile a quelle dell’Ottocento realista. Infatti, questo tipo di tassonomia gioca, ne *I quindicimila passi*, un ruolo contrastivo con la poca lucidità del protagonista, che ha cercato di rimuovere l’omicidio della sorella attribuendolo al fantomatico fratello. Non siamo davanti a un soggetto che denomina solo per esigenze interne al brano, ma davanti a un Io ossessivo che articola in maniera lessicalmente netta per spostare verso l’esterno la percezione del proprio represso. Il rigoroso ordine tassonomico esterno fa da contraltare ad un Io poco

¹⁴¹ Cfr. Enrich Auerbach, *Mimesis, il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II (Torino: Einaudi, 1956), 270-274, ma anche Hamon, *Du descriptif*, 189-197; Brooks, *Lo sguardo realista*, 71-90.

¹⁴² A pagina 63-66 de *I quindicimila passi* il protagonista dà prova di una buona conoscenza dei materiali edili e degli attrezzi da cantiere, ma l’autore stesso dimostra una certa perizia col mondo dell’edilizia anche nella biografia autofinzionale *Works* (2016) quando racconta i suoi anni da manuale nei cantieri del vicentino. L’uso degli strumenti tecnici in questo caso si accompagna anche ad un uso linguistico che mima il lessico da cantiere per accentuare il carattere mimetico del testo.

lucido. In questo modo il paesaggio nella pratica stilistica si uniforma e si funzionalizza con la struttura dell'opera.

Alla polarità tassonomicamente opposta si trova David Foster Wallace. Pur se contraddistinto da una certa oscillazione lessicale, quest'autore si presenta molto più verticalizzante¹⁴³. Più volte si è parlato, per quanto concerne i suoi testi, di decriptività poiché la descrizione degli elementi sembra costituita da «deux (plusieurs) “niveaux” superposés qu'il faut traverser en allant du plus explicite au moins explicite»¹⁴⁴. In questi casi, infatti, il campo epistemologico autoriale deve essere condiviso con il lettore che deve riconoscere, tramite delle articolazioni complesse, i significati. Un esempio su tutti è quello tratto dal racconto *John Billy*¹⁴⁵ (D.F.W.1) in cui, come si è visto, tramite una metalessi l'elemento del prato ha un significato remoto che non trova mai un significante corrispondente nel testo letterario. Il lettore deve risalire logicamente ad esso tramite la rappresentazione dei petali portati dal vento. Questo dettaglio si inserisce in un orizzonte logico che va oltre la metonimia della parte per il tutto. La totalità a cui appartengono i petali è, infatti, definita dal fiore, e solo attraverso un ragionamento logico è possibile risalire al prato, poiché quest'ultimo è un'unità di significato più ampia senza nessun rapporto ontologico con il fiore stesso. In questo caso la catena di significati è particolarmente complessa, ma è possibile evidenziare come la nomenclatura degli elementi linguistici è sottoposta più volte a questo processo di polverizzazione fino ad inquadrarne i dettagli ultimi. Si veda il brano già analizzato di *Here and There* (D.F.W. 4) in cui la presenza del bosco e i salti dei cervi vengono condensati nella frase «Deers describe brown parabolae by the sides of the forested stretches»¹⁴⁶. In questo caso l'apparato metaforico¹⁴⁷ elimina totalmente il significante “salti” come azione compiuta dei cervi ponendo sul piano della verticalità il brano tramite, non solo l'uso del disegno

¹⁴³ Cfr. Hamon, *Du descriptif*, 62-63.

¹⁴⁴ Hamon, *Du descriptif*, 63.

¹⁴⁵ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 145.

¹⁴⁶ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 156.

¹⁴⁷ Interessante è il fatto che questa metafora in particolare ha un forte coefficiente visivo poiché parte di un paesaggio. Il legame tra immagine e metafora è stato investigato in Arthur Coleman Danto, *La trasfigurazione del banale: una filosofia dell'arte*, trad. da Stefano Velotti (Roma; Bari: Laterza, 2008), p. 211: «Se la struttura delle opere d'arte è identica o molto vicina alla struttura della metafora, allora non c'è alcuna parafrasi o sintesi di un'opera d'arte che possa coinvolgere la mente che prende parte alla sua comprensione nello stesso modo in cui può farlo l'opera». Il processo di metaforizzazione dei significati, infatti, è proprio del simbolico dell'immagine come operazione di riproduzione. L'atto di vedere immagini presuppone un colpo d'occhio che mette insieme più polarità eterogenee esattamente come la metafora.

geometrico, ma anche la componente cromatica grazie alla quale il colore distintivo dell'animale diventa un predicativo della parabola. La metaforizzazione del significante arriva ad attrarre a sé il predicativo «brown», creando una figura più complessa. I processi retorici che impediscono la costruzione orizzontale dell'apparato lessicale si notano anche nel passaggio citato dal racconto *Here and There* (D.F.W.2) « [...] a hand-lettered sign announcing hubcaps for sale, spoils of rutted road, the improbable wares displayed in long rows on my right, glitting dull pink on a fence and the side of a bran-red barn, looking like the shields of an army of dwarfs. »¹⁴⁸. Se è vero che i coprimozzi sono esplicitamente citati, è altrettanto vero che la loro descrizione viene dislocata alla fine della griglia sintattica dove si intreccia con una similitudine: gli scudi di un esercito di nani. Nel mezzo della seconda parte del periodo troviamo, con evidente effetto di distanziamento, il fienile con un particolare predicativo cromatico. Si può infatti riflettere su come il colore “barn-red” non svolga pienamente la funzione logica di predicativo pur rispondendo grammaticalmente a questa. Ciò poiché definire il fienile “rosso-fienile” non aggiunge una qualità a questo poiché non ne definisce la sfumatura cromatica. Il colore si rivela, non solo parzialmente tautologico, ma si richiama alla tassonomia del quadro epistemologico di conoscenze del lettore che deve riuscire a designare, in base a delle sue conoscenze pregresse, la sfumatura di rosso propria del fienile¹⁴⁹.

Vi è quindi nell'autore, una tendenza che non può essere solo catalogata come tendente alla metafora o al dettaglio, ma si crea un meccanismo per cui la polverizzazione del significante dà vita a tutta una serie di strutture altre che ad esso sono legate. Il concetto di “polverizzazione del significante” implica non solo la mancanza del segno linguistico specifico, che dovrebbe rappresentare un elemento del paesaggio nel testo, ma anche una sua suddivisione in frammenti più piccoli. Di conseguenza, l'assenza del segno linguistico viene compensata attraverso la successiva ricostruzione del significato grazie all'impiego di una serie di predicativi e dettagli, strettamente legati a esso in modo tassonomico. Ciò crea una semantica testuale in cui enciclopedismo¹⁵⁰ e attenzione al

¹⁴⁸ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 158.

¹⁴⁹ Cfr. Hamon, *Du descriptif*, 41-43. Il critico pone l'attenzione su come la descrizione autoriale faccia appello alla conoscenza lessicale e enciclopedica del lettore. Nelle pagine citate si pone l'attenzione su come talvolta la descrizione non dipenda tanto dalla natura dell'oggetto descritto quanto dalla comprensione reciproca tra autore e lettore e dal patrimonio di competenze che condividono.

¹⁵⁰ Per una definizione di “enciclopedismo” si veda Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista* (Milano: Bompiani, 2015), p. 70, il quale ci dice che «un modo enciclopedico è definibile come un particolare

particolare paradossalmente tolgono chiarezza al paesaggio rigettandone la matrice reale e destrutturando fin nel lessico una certa visione mitizzante in rapporto al soggetto. Si riconoscono in queste tracce stilistiche non solo la tendenza ad una destrutturazione del brano, ma anche i semi del massimalismo descrittivo che poi caratterizzerà *Infinite Jest* e che in questi racconti vede un banco di prova¹⁵¹. Si può parlare nel caso di Wallace di massimalismo descrittivo in relazione, non tanto alla capacità di far convergere nel testo una vasta quantità di elementi, quanto piuttosto una tendenza a focalizzarsi continuamente sul dettaglio e sul quadro epistemologico da cui esso dipende. Si crea nell'ambito della descrizione una struttura che funziona come un insieme eterogeneo di dettagli e di predicativi che il lettore deve sciogliere¹⁵². Queste soluzioni stilistiche emergono e possono essere lette nel contesto più ampio del massimalismo romanzesco a cui la critica ha ricondotto alcuni autori soprattutto americani¹⁵³. Nella sua monografia *Maximalism in contemporary American literature* Nick Levey cerca di risalire alle cause storiche che hanno reso il massimalismo descrittivo una caratteristica propria della produzione letteraria americana riconnettendola alle origini puritane della nazione. I fondatori, infatti, «believed that the founding of a new world should have a writing uncluttered by the complexity and chaos of the land from which they'd exiled themselves»¹⁵⁴. In questo senso la scrittura si carica della responsabilità di separare linguisticamente la realtà dagli ornamenti inutili della lingua in favore di uno stile più piano e semplice. Questa stessa cultura puritana crea però un'ossessione generativa alla sovra-analisi del mondo e del testo biblico. Se da una parte si guarda con sospetto alle forme di arte pittoriche e verbali create solo per piacere, d'altra parte, nell'immaginario dei Padri Pellegrini, «the world as

atteggiamento estetico e conoscitivo consistente in una tensione narrativa totalizzante diretta alla rappresentazione sintetica della realtà e saperi eterogenei».

¹⁵¹ Se Stefano Ercolino in «The Maximalist Novel», *Comparative Literature* 64, fasc. 3 (2012): 241–56, ritiene che sia molto difficile pensare al massimalismo in un'opera che non sia lunga, di diversa opinione è Nick Levey, *Maximalism in Contemporary American Literature: The Uses of Detail*, Routledge Studies in Contemporary Literature 19 (New York: Routledge, 2017), il quale invece argomenta, proprio sull'esempio dei racconti di Wallace, come la forma breve sia spesso il luogo di una descrizione di tipo massimalista.

¹⁵² Cfr. Levey, *Maximalism in Contemporary American Literature*, 4-5 «the maximalist novel is here a positioned as a literary work keen to demonstrate its ability to see and record the world in great detail, as well as manage the resultant text, which might be tumescent in size, troublingly dense in complexity, or tedious in its obsession with particulars».

¹⁵³ Levey associa il massimalismo principalmente a David Foster Wallace, Thomas Pynchon e Nicholson Baker, ma in Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista*, il novero degli scrittori massimalisti si allarga molto comprendendo, oltre ai già citati Wallace e Pynchon, vi sono: Don DeLillo, Jonathan Franzen, Zadie Smith, Roberto Bolaño, William Gaddis e Günter Grass.

¹⁵⁴ Levey, *Maximalism in Contemporary American Literature*, 15.

a potential revelation saw allegory and metaphor essentially as connective tissue linking humankind to divine truth and limited the larger play of the imagination but never totally denied it»¹⁵⁵. Da questo atteggiamento culturale deriva, secondo Levey, l'eccessivo interrogarsi sugli eventi, oggetti e pensieri che connota la prosa massimalista¹⁵⁶. Inoltre, negli ideali dei Padri pellegrini, proprio in opposizione alla produzione narrativa nel nuovo continente, divengono fondamentali e di uso sempre più comune annali, testi storici, resoconti di viaggio, osservazioni scientifiche, diari e sermoni¹⁵⁷. Questi materiali, che già spesso si ritrovano nei brani descrittivi¹⁵⁸, affollano i romanzi massimalisti con vere e proprie interpolazioni barocche. In questo modo gli autori, e Wallace tra questi, riescono a sovvertire l'idea dello *plain style* riproducendo e esasperando quei meccanismi tipici della loro cultura fino a far collassare su se stessa la struttura testuale. Inoltre, lo stile piano nell'immaginario riformatore e puritano dei primi coloni si accompagna anche ad una visione del continente americano come la nuova terra promessa. Uno spazio vergine connotato dal fascino dell'essere senza confini¹⁵⁹. In questo senso il paesaggio viene rivestito di uno ruolo sacrale in cui anche il singolo «historical and personal event enacts providential meaning»¹⁶⁰, tra cui anche l'attività economica è vista come segno della grazia divina sullo sfondo di questa natura dai connotati celestiali, quasi un nuovo Eden¹⁶¹. Nella glorificazione di una vita rurale, in cui il lavoro stesso si svolge in armonia con Dio e la terra da lui donata agli uomini, si manifesta un intricato processo di costruzione di immagini e concetti. Foster Wallace, come abbiamo visto nel secondo capitolo, incoraggia i suoi lettori anche sul piano stilistico, a farsi carico di questa

¹⁵⁵ Richard Ruland and Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature* (New York: Routledge, 1991), 18-19.

¹⁵⁶ Levey, *Maximalism in Contemporary American Literature*, 16.

¹⁵⁷ Richard Ruland e Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature* (New York; London: Penguin Books, 1991), 18.

¹⁵⁸ Hamon, *Du descriptif*, 9-14, sottolinea come la descrizione spesso provenga da ambiti estranei alla letteratura e sottolinea come ciò abbia reso difficile la legittimazione di questa polarità in letteratura si veda: «la description reste tributaire de finalités économique (le guide), militaires (la description géographique de sites et de paysages est celle de champs de bataille potentiels à aménager), de l'histoire (les «antiquités»), de propos encyclopédiques, et enfin de pratiques diverses de *rewriting* inter-sémiologiques.

¹⁵⁹ Ruland e Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism*, 4.

¹⁶⁰ Ruland e Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism*, 26.

¹⁶¹ Cfr. Giorgio Bertone, *Letteratura e paesaggio: liguri e no* (Lecce: Manni, 2001) a pagina 111 parla della fruizione estetica del paesaggio Usa come «il fondamento di una comunità nella concreta prosa epica della conquista di una terra» mettendo in evidenza come la miticizzazione di quei luoghi abbiano quasi un valore terapeutica con la loro società rurale di discendenti dei pionieri e praterie di erba alta.

complessità per comprendere le strutture culturali che hanno formato la società Usa alla fine del XX secolo¹⁶².

Divergente da questo asse di comparabilità tra Wallace-Trevisan è il rapporto tassonomico-descrittivo che sviluppano Giorgio Falco e Sabrina Ragucci in *Condominio Oltremare*. Nell'opera è possibile ritrovare due tipi di tendenze diverse. La prima la si può far risalire ad un certo enciclopedismo orizzontale degli elementi per cui si crea un elenco enumerativo che li identifica e riconosce quasi come se fossero parti di tavole illustrate. Si veda in questo senso il paesaggio itinerante della strada Romea (G.F.&S.R.1) di cui, per ragioni di lunghezza, si riportano solo alcune parti:

Ai lati — di materiali edili, ceramiche, calcestruzzi, mattoni, grill di cemento, cassette per gli attrezzi — proliferano aziende ubicate in capannoni dai tetti d'amianto che espongono bandiere europee. [...] La bandiera si trova all'ingresso di un bar prefabbricato, quattro vasi di piante morte annunciano la vendita di pesce fritto, fritto misto, pollo allo spiedo, piadine: qui in estate si può mangiare all'aperto, per ascoltare, oltre al traffico della Romea, anche il rumore dell'autolavaggio, a dieci metri dalla cucina. Resiste qualche casa singola, emblema di un tempo rurale. Sono circondate da umili reti di plastica. Il loro processo di adattamento ha funzionato grazie ad alcuni particolari contemporanei, che le hanno uniformate al paesaggio da transito continuo. Due piani, tapparelle verdi di PVC, doppi vetri, le imposte di alluminio anodizzato, fili della luce che si estendono lungo le pareti esterne, un piccolissimo orto strappato alla Romea¹⁶³.

¹⁶² Ercolino, *Il romanzo massimalista*, 72. «L'essenza dell'enciclopedismo massimalista sta nella percezione chiara da parte del lettore di una tensione narrativa totalizzante diretta alla costruzione di spaccati estesi ed eterogenei di specifici contesti storico-economici e cognitivi»; ma si possono citare anche le stesse parole di Wallace in McCaffery, «An Interview with David Foster Wallace» in cui leggiamo «don't think I'm talking about conventionally political or social actiontype solutions. That's not what fiction's about. Fiction's about what it is to be a fucking human being. If you operate, which most of us do, from the premise that there are things about the contemporary U.S. that make it distinctively hard to be a real human being, then maybe half of fiction's job is to dramatize what it is that makes it tough. The other half is to dramatize the fact that we still "are" human beings, now. Or can be. This isn't that it's fiction's duty to edify or teach, or to make us good little Christians or Republicans; I'm not trying to line up behind Tolstoy or Gardner. I just think that fiction that isn't exploring what it means to be human today isn't art. We've all got this "literary" fiction that simply monotones that we're all becoming less and less human, that presents characters without souls or love, characters who really are exhaustively describable in terms of what brands of stuff they wear, and we all buy the books and go like "Golly, what a mordantly effective commentary on contemporary materialism! "But we already "know" U.S. culture is materialistic. This diagnosis can be done in about two lines. It doesn't engage anybody. What's engaging and artistically real is, taking it as axiomatic that the present is grotesquely materialistic, how is it that we as human beings still have the capacity for joy, charity, genuine connections, for stuff that doesn't have a price? And can these capacities be made to thrive? And if so, how, and if not why not? »; Schröder, *The Nature Essay: Ecocritical Explorations*, 97-100; più concentrato sul piano narrative è anche Heike Schaefer, *American Literature and Immediacy: Literary Innovation and the Emergence of Photography, Film, and Television*, 1 voll., Cambridge Studies in American Literature and Culture 184 (Cambridge (GB) New York: Cambridge university press, 2020).

¹⁶³ Falco e Ragucci, *Condominio Oltremare*, 144-145.

In questa parte centrale del brano paesaggistico di *Condominio Oltremare* è evidentemente connotata da una lunga sezione linguistica di elementi. Essi si configurano come unità messe in elenco e radunate in senso tematico, per cui il primo elenco riguarda i materiali edili, il secondo delle pietanze e il terzo fa riferimento ai componenti della casa. Non solo vi è un effetto enumerativo nella scrittura, ma vi è anche una tendenza all'*amplificatio* per cui le merci accumulate ai margini della strada vengono elencate esasperando parte della tassonomia con un lessico specifico. Significativo, in questo senso, è il caso del cibo in cui il participio passato con funzione aggettivale “fritto” è prima declinato come predicativo del sostantivo “pesce” e poi ripreso in senso anaforico dal sintagma nominale “fritto misto”. Quello che si presenta come un brano che funziona per accumulo, quasi in un eccesso catalogante, si rivela anche retoricamente sostanziato dalle moltiplicazioni dei significanti. Il caso qui analizzato non è un *unicum* poiché nell’opera di Falco e Ragucci spesso l’attenzione e la precisione lessicale si accompagnano alla sovrabbondanza della merce accumulata e descritta grazie a questa tecnica. In un altro luogo del testo si legge questa descrizione del bagnasciuga «avvicino ciò che la foce del Po e il mare hanno lasciato in una mareggiata natalizia: pezzi di tronchi e rami trasformati in fossili e rettili estinti, latte arrugginite, vaschette di gelato con un’anima all’amarena, bottiglie di plastica, taniche d’olio e solventi»¹⁶⁴. L’attenzione catalogante è evidente anche in questo caso, ma è interessante notare come l’effetto ricercato non sia chiarire, ma complicare il quadro lessicale tramite la meticolosità descrittiva. La similitudine tra i rami e i rettili, infatti, non comporta la scomparsa del significante, come segno linguistico “ramo”, ma lo avvicina ad un altro. Questo processo, tipico della similitudine, mantiene semanticamente attivi sia il metaforizzato (i rami) sia i metaforizzanti (fossili e rettili) poiché crea un effetto espansivo¹⁶⁵ dell’immagine letteraria. Una finalità simile ha il salto logico che vi è tra le vaschette di gelato e il gusto all’amarena, poiché il gusto è riferibile al contenuto della vaschetta e non ad essa in quanto tale. Il gelato che fa da complemento di specificazione riferito alla vaschetta regge a sua volta un complemento di materia. In questo senso si crea una nomenclatura che mima il lessico pubblicitario del prodotto senza nessun intento veramente catalogante ma

¹⁶⁴ Falco e Ragucci, *Condominio Oltremare*, 119.

¹⁶⁵ Cfr. Hamon, *Du descriptif*, 127 : « un système descriptif (S.D.) est un jeu d’équivalence hiérarchisées : équivalence entre une *dénomination* (un mot) et une *expansion* (un stock de mots juxtaposés en liste, ou coordonnés et subordonnés en un texte) ».

solo di sovra-rappresentazione. La scrupolosa precisione difatti conduce a confondere le indicazioni sul contenuto, presenti su una confezione, per il contenuto stesso. La concezione classificatoria e consumistica del mondo, propria della media borghesia italiana del boom economico, si riflette nell'ambiente e nel paesaggio attraverso l'invasione di una serie di oggetti di scarto. Le merci, come fantasmi alienati dai processi di produzione, vendita e consumo, tornano a riempire lo spazio per tormentare i figli sconfitti della *middle class*. Il sogno di controllare un mondo pacificato e vivere nel benessere, che queste classi sociali hanno inseguito, si dimostra illusorio. L'autore mette in luce tali contraddizioni e la complessità della nuova realtà emergente attraverso alcune figure stilistiche della sua opera, manifestando precisione nel classificare singoli oggetti e, al contempo, una sorta di confusione nell'enumerare la molteplicità degli elementi. Sia in *Condominio Oltremare* che ne *L'Ubicazione del Bene* serpeggia, nel sovvertimento della griglia sintattica del testo e negli effetti tassonomici, un erotismo della distruzione. Falco e Ragucci creano uno stile compiaciuto del tracollo della classe media occidentale. La voluttà della catastrofe, l'impossibilità di opporsi alla marginalizzazione e l'impoverimento sono guardati con ambiguo favore grazie a questa marea di oggetti defunzionalizzati che invadono il piano linguistico del testo¹⁶⁶.

In senso simile va letta anche la descrizione di ciò che si vede dal finestrino dell'autovettura di Gabriele e Silvia nel racconto *Piccole formiche bianche* (G.F.1):

Il muro di cinta occupa tutta la visuale, un muro settecentesco sbucciato dove il rosso dei mattoni preme sotto la superficie crespa. Ma prima del muro dieci alberi da frutto, sono sentinelle sparse nel giardino, dove l'erba è incolta, e i rami accolgono passerì che reclamano attenzione¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Non siamo eccessivamente lontani da quella sensazione di fascinazione e rabbia insieme che Wallace esprimeva nei confronti della società post-moderna statunitense. In *Condominio Oltremare* è molto evidente questo aspetto. Il protagonista, figlio di una coppia piccolo-borghese che grazie al lavoro in fabbrica è riuscita a comprare una casa al mare, si licenzia dalla ditta dove lavora, vende il suo appartamento, poi alla morte dei genitori prova a vendere il loro e vive la sua esistenza letteralmente consumando il patrimonio che i genitori hanno accumulato non procedendo niente. L'opera (è importante sottolinearlo) manca di qualsiasi carica ideologica propositiva, non c'è nel protagonista la voglia di opporsi in maniera attiva ai processi produttivi del capitale. Vi è solo un annichilimento del soggetto. Egli è travolto da questi processi e marginalizzato in spazi liminari dove convive con gli scarti del mondo sognato dalla generazione dei genitori.

¹⁶⁷ Falco, *L'ubicazione del bene*, 75.

L'effetto di *zoom* con cui viene invertito l'ordine gerarchico tra il primo e il secondo piano si oppone alla costruzione tradizionale dello schema logico¹⁶⁸. L'alterazione è così evidente e contro intuitiva nella griglia testuale, che crea la base stilistica per la demistificazione dello sguardo soggettivo e della prospettiva mediata dal finestrino di cui si è già parlato in questo brano. L'invettiva contro la descrizione fatta da Lukács può essere riletta alla luce delle inversioni gerarchiche degli elementi di Giorgio Falco. Per il critico ungherese la rappresentazione letteraria porta ad un livellamento per cui «gli elementi importanti e gli elementi inessenziali danno avvio a un'inversione di segno per cui i primi vengono relegati in secondo piano»¹⁶⁹. Tuttavia, per il critico, tale elemento dovrebbe condurre all'indipendenza dei dettagli e alla cessazione di ogni connessione tra la trama narrativa e la polarità descrittiva. In contrasto con ciò, nei romanzi di Falco, osserviamo come l'evidenziazione di tali meccanismi non solo demistifichi il paesaggio descritto, ma lo ricolleggi intimamente alla storia dei personaggi. La narrazione della «piatta prosa della vita borghese»¹⁷⁰, infatti, non si accompagna più alla massima ricercatezza descrittiva fatta di raffinati interni ed esterni, ma a confusionari paesaggi marginali, prosaici e medio-borghesi.

Più semplice è, invece, la posizione tenuta da Iain Sinclair. In generale vi è una forte resa visuale in tutto *London Orbital*, la tassonomia e il lessico funzionano in maniera orizzontale e coordinativa proprio per rendere meglio, in maniera quasi pittorica, il paesaggio. In tutta l'opera è possibile rintracciare una certa tendenza all'esaustività visuale per comunicare in maniera chiara ciò che si presenta davanti al soggetto. Anche il vocabolario tassonomico si presenta preciso senza eccessi enciclopedistici o caotiche enumerazioni. L'unico elemento in controtendenza sul piano stilistico è quello della similitudine e della metafora che occupano uno spazio non indifferente nel testo. Nel brano (I.S.1) a proposito della riva di Carfax, inquinata dalla fabbrica di saponi, si legge:

Treated toxic infusion as growth hormones. Teasels look like spirky hand grenades. Lurid mosses lurk between the stone blocks of the embankment. Tyres, left in the mud become rock pools. A lovely, lapping tidemark of oil, thick as elephant skin. Abandoned shopping trolleys act as trellises for weeds and rubbery marine growths¹⁷¹.

¹⁶⁸ Cfr. Hamon, *Du descriptif*, 53 e 98.

¹⁶⁹ Lukács, «Narrare o descrivere?», 294.

¹⁷⁰ Lukács, «Narrare o descrivere?», 296.

¹⁷¹ Sinclair, *London Orbital*, 483-484.

Le similitudini sono presenti in un brano dove a ogni elemento è accompagnato un gruppo di metaforizzanti che ne indica la mutazione dovuta alla presenza della fabbrica. In molti di questi casi si crea una similitudine per cui i cardi sembrano bombe a mano e la marea di gasolio è spessa come la pelle di un elefante. L'avvicinamento semantico tra antropico e naturale tramite similitudine crea a livello linguistico quella emersione di una nuova funzione, non più di scarto né pienamente di riuso, che assumono gli elementi del paesaggio nell'autore inglese. L'aspetto r-rubano e marginale si regge interamente su questo equilibrio linguistico. Negli inserti descrittivi di tutta l'opera possiamo trovare questa costruzione per similitudini. Essa è visibile anche in luoghi che non sono stati presi fino ad ora come oggetto di studio.

Dawn on a wet road. [...] A high sierra of container units in rust colours and deep blues, chasms through which sunbeams splinter, wrecked double-decker buses with spider's-web windows. Junk Yards with leashed dogs. The Beam rivulet and the sorry Ingrebourne meander through spoilt fields, beneath the elevated highway (a road on stilts)¹⁷².

La metafora che apre la prima parte del testo accosta l'alba che sorge dietro una catena montuosa ai raggi del sole del primo mattino dietro dei container. Gli elementi creati dall'uomo e quelli parte dell'orografia terrestre non sono due polarità distinte nel discorso di Sinclair. Proprio tramite l'accostamento metaforico, infatti, esse sono parte dello stesso elemento che va incontro a una trasmutazione di stato. Sierra e container divengono la stessa cosa nella pratica del testo in quanto entrambi semanticamente attivi. Questo avviene perché gli effetti di luce dell'alba vengono considerati dal soggetto analoghi in entrambi i casi. In questo senso l'uso della figura retorica non diviene un dato ulteriore dello stile, ma va a ricoprire un ruolo con una funzione ben precisa nella struttura esegetica.

In conclusione, si può sottolineare come l'utilizzo della lingua e del campo tassonomico legato al lessico, per designare gli elementi del paesaggio, metta in evidenza una serie di pratiche stilistiche che pur muovendosi nello stesso spazio, si dislocano su tre livelli differenti e agiscono in maniera autonoma. Si è visto come in Iain Sinclair l'attenzione stilistica sia rivolta ad una costruzione paratattica del periodo più che agli

¹⁷² Sinclair, *London Orbital*, 46.

aspetti strettamente lessicali. Fa eccezione solo l'uso della metafora, della similitudine e delle analogie dal forte coefficiente visuale che pure l'autore utilizza per rendere evidente quella commistione sul piano esegetico tra urbano e rurale. Ciò lo pone in una posizione mediana tra i due estremi del verticalismo e l'orizzontalismo tassonomico. Chi invece si muove sull'asse tassonomico lessicale tracciandone i due estremi sono Vitaliano Trevisan e David Foster Wallace. Se, come si è visto, il primo sviluppa una tendenza all'enciclopedismo scientifico nell'elencare gli oggetti con netta precisione, il secondo autore invece si contraddistingue per un forte uso metaforizzante, in cui l'elemento del paesaggio spesso sparisce in favore di una serie di dati lessicali che ad esso sono tassonomicamente afferibili. Questo tipo di struttura stilistica poggia spesso sull'uso della metalessi e della metonimia che caricano di valore i dettagli per far intuire al lettore il tutto di cui questi sono parte. La comparabilità tra l'autore vicentino e quello americano, in verità, è maggiore di quanto si possa immaginare. I due, infatti, chiedono al lettore un tipo di collaborazione interpretativa simile. Nessuno dei due riesce a fare a meno di porsi criticamente in relazione alla complessità e alla sovrainterpretazione del reale. Tuttavia, se Trevisan opta per appiattire questa complessità in un contesto quasi positivista, in cui lo schematismo e la chiarezza classificatoria dei segni cercano di ricondurre tutto a una struttura coerente del discorso, Wallace, al contrario, decide di demistificare l'idea stessa che si possa tracciare una struttura coerente. Egli crea un rizoma tra vari campi semantici ed epistemologici. In una posizione più defilata da questo bipolarismo si colloca la produzione di Giorgio Falco (e con lui Sabrina Ragucci per quanto concerne *Condominio Oltremare*). In questo caso la precisione enciclopedica non trova conforto in una classificazione coerente, ma tramite l'*accumulatio* e l'*amplificatio*. I segni diventano merce dettagliatamente visualizzata ma resa in elenchi e cataloghi che la rendono refrattaria a qualsiasi classificazione. Gli effetti di accumulo stilistico fanno di Falco un autore che, pur ponendosi vicino all'enciclopedismo orizzontale di Trevisan, è accostabile a Wallace, poiché —come lo statunitense— fa dell'enciclopedismo uno strumento di sovversione dell'ordine strutturale. Infatti, classi aggettivali e predicativi allargano il campo tassonomico rendendo più sfuggente il paesaggio, quasi non individuabile poiché fatto di *zoom* contrastanti tra di loro. L'autore lombardo, quindi, si pone in una posizione mediana che quasi fa da sintesi tra l'atteggiamento stilistico tenuto dall'autore di *I quindicimila passi* e quello di *Girl With Curious Hair*. Il tentativo classificatorio di

Giorgio Falco non si risolve nella sistematizzazione, ma nel voler interrogare la complessità senza però affrontarla come fa Wallace. Davanti al paesaggio prodotto da Falco e Ragucci vi è quasi un *cupido dissolvi* dell'autore evidente già sul piano stilistico.

3.2.2. Intorno al soggetto: l'uso verbale e i deittici

Tra le modalità di resa descrittiva del paesaggio, l'impiego e la scelta dei verbi ha un ruolo di primaria importanza. Questi non solo definiscono l'azione in corso, ma svolgono altresì una funzione fondamentale nel designare il soggetto. Tale identificazione implica l'occupazione di uno spazio da parte dell'Io narrante, che assume spazialmente un punto di riferimento per osservare gli scenari circostanti. Il verbo, in pratica, designa sia l'occhio che guarda il paesaggio che la voce che lo racconta¹⁷³. Si concretizza un *hic et nunc* reso attraverso l'utilizzo di deittici come elementi spazio-temporali nella comunicazione, indicando l'esterno da una posizione specifica¹⁷⁴. Questi strutturano dei punti di riferimento che permettono all'Io di acquisire talvolta una certa consapevolezza di sé, situandosi in modo distintivo all'interno dell'orizzonte descrittivo. Abbiamo quindi due elementi che hanno il compito di spazializzare stilisticamente il paesaggio letterario. Il primo è il deittico, che funge da strumento attraverso il quale si può prendere coscienza dell'alterità del luogo in confronto all'Io. Il secondo, invece, è l'uso verbale che diviene un mezzo per determinare non solo l'azione espressa, ma anche per comunicare la modalità di fruizione dell'esterno e l'intelligibilità del contesto in cui ci si posiziona.

Oltre a questo ruolo modale dei verbi è rilevante sottolineare come i passaggi che si riferiscono alle percezioni sensoriali dell'Io narrante, come vedere, ascoltare e sentire, abbiano storicamente avuto una funzione demarcativa del brano descrittivo¹⁷⁵. Il concetto è esposto in maniera chiara da Émile Benveniste. Il linguista collega al verbo a cui si

¹⁷³ Ovviamente focalizzazione e narratore non vanno confusi nel discorso narrativo, pur potendo talvolta coincidere tra di loro. Si veda in questo senso l'approfondimento del problema che si è fatto nel primo capitolo.

¹⁷⁴ Cfr. Algirdas Julien Greimas, « Les Topologiques, essai de définition d'une classe de lexème », *Cahiers de lexicologie* IV, fasc. 1 (1964) : 17–28.

¹⁷⁵ Cfr. Hamon, *Du descriptif*, 173 e 184. In questi due luoghi della monografia l'autore parla di un effetto di naturalizzazione reso possibile tramite il poter guardare di un personaggio che assumerà la descrizione come sua; ma sui demarcativi con funzione naturalizzante; si veda anche Pellini, *La descrizione*, 56-64.

riferisce il pronome “Io” e al sistema delle coordinate spaziali (i deittici), un ruolo designante della soggettività che determina la possibilità stessa del discorso descrittivo¹⁷⁶. Nonostante questa prima parificazione si attribuisce però, poi, un ruolo generativo primario della comunicazione proprio al verbo più che al deittico¹⁷⁷.

In ragione di tutto ciò, non può essere trascurato il tipo di predicato verbale nei brani già analizzati poiché questa stessa varietà ci consegna una serie di spie stilistiche sul rapporto tra soggetto e paesaggio. Inoltre, è importante sottolineare che il verbo espressione della soggettività si colloca frequentemente in una zona testuale distintamente marcata, che quasi invariabilmente corrisponde all'*incipit* del paragrafo, fungendo così da elemento preparatorio al paesaggio piuttosto che come parte integrante di esso. Nelle modalità di messa in opera si tende quindi tenere conto che spesso tende a formarsi un cappello, che può essere costituito anche da varie frasi e assumere una funzione demarcativa e introduttiva presso il lettore. In virtù di ciò, più che l'attenzione più che sul paesaggio stesso sarà concentrato, su queste aree demarcative del testo in cui l'io tende ad esplicitarsi.

La scelta dei brani che sono stati selezionati per questo lavoro ha privilegiato quelli con uno spiccato coefficiente visuale, ma è interessante notare come a ciò non si accompagni sempre la presenza della voce “vedere” o di verbi che fanno riferimento al senso della vista. Iain Sinclair, pur avendo prodotto con *London Orbital* un'opera dal coefficiente visuale piuttosto alto, è l'autore in cui vengono utilizzati meno spesso i lemmi legati al campo semantico della vista. In (I.S.1) ritroviamo come sequenza introduttiva la proposizione «as we follow the sweep»¹⁷⁸. Questo tipo di costruzione afferente alla sfera semantica del camminare non è un *unicum* poiché anche in (I.S.2) troviamo l'espressione «we stopped to admire»¹⁷⁹. Entrambe le locuzioni più che riferirsi alla capacità ottica della voce narrante fanno riferimento all'attraversamento dello spazio paesaggistico e in generale all'itinerare che costruisce la materia narrativa su cui si fonda tutto *London Orbital*. Anche nel secondo caso sopra citato (I.S.2), infatti, pur esistendo il verbo *to admire*, l'azione che lo precede e che si connota come demarcativa è quella del fermarsi davanti alle sorprese del bosco. Il movimento pedestre e circolare costituisce un motivo

¹⁷⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, (Paris : Gallimard, 1974), 68.

¹⁷⁷ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, 69.

¹⁷⁸ Iain Sinclair, *London Orbital*, 483.

¹⁷⁹ Iain Sinclair, *London Orbital*, 278.

che si sviluppa paradigmaticamente lungo tutta l'opera fino a costituirne uno degli assi di unità. D'altro canto, la stessa trama del romanzo può essere riassunta come un esteso viaggio a piedi circolarmente lungo i bordi di Londra. L'unico caso in cui troviamo *to see* con un esplicito valore demarcativo è in (I.S.4), dove leggiamo: «we see the Thames, the Teflon Toadstool, the crows; warped and rolling»¹⁸⁰. In questo caso però l'azione del camminare nel paesaggio è preclusa poiché l'atto del guardare è riferito alla televisione portatile attraverso cui è possibile assistere ai festeggiamenti lungo il Tamigi per la fine del millennio. Lo spazio fluviale è in un altrove irraggiungibile, solo osservabile tramite uno schermo. Altri casi non presentano una costruzione predicativa legittimante del soggetto come (I.S.3) in cui tutto è coniugato alla seconda persona singolare e la voce narrante si rivolge al lettore e tratta della sua impossibilità di percorrere fisicamente tutta la M25, visibile nella sua totalità solo dall'alto: «The road at night is a joy. You want to imagine it from space, a jewelled belt. As a thing of spirit, it works as a vision it inspires. There is only one flaw, you can't use it»¹⁸¹. Il verbo nell'autore britannico trova tutto sommato uno spazio molto ridotto se pensiamo alla resa descrittiva, quasi pittorica¹⁸², che ritroviamo in *London Orbital*. Ci aspetteremmo, infatti, un riferimento più concreto al dato visivo, ma ciò non avviene proprio a causa della costruzione paratattica e analogica, quasi a blocchi. Una struttura grammaticale in cui il periodo si costruisce per apposizione l'una vicina all'altra di frasi coordinate e gerarchicamente simili. Questo approccio comporta frequentemente l'omissione di quelle strutture sintattiche e morfologiche a cui Hamon attribuisce più esplicitamente una funzione introduttiva e demarcativa del testo descrittivo¹⁸³. Non a caso in (I.S.2) quando si descrive il bosco con le auto abbandonate abbiamo la locuzione, quasi ironica, «we stopped to admire»¹⁸⁴ che è posizionata al centro del brano dividendolo in due parti quasi simmetriche. In questo modo si crea quell'effetto epifanico del paesaggio, che, è portato sulla scena in maniera improvvisa e poi introdotto con un demarcativo solo a metà paragrafo. A conferma dell'intenzionalità di questo

¹⁸⁰ Iain Sinclair, *London Orbital*, 25.

¹⁸¹ Iain Sinclair, *London Orbital*, 77.

¹⁸² Come si fa notare in Zuccato, «Il contro-romanticismo di Iain Sinclair», la vicinanza tra questo autore, Blake e Wordsworth. La prossimità a questi modelli si esprime oltre che nel tornare negli stessi luoghi anche nelle immagini artistiche prodotte da Sinclair che si sovrappongono alla pittura e poesia di paesaggio che i romantici hanno generato.

¹⁸³ Cfr. Hamon, *Du descriptif*, 172-184.

¹⁸⁴ Iain Sinclair, *London Orbital*, 278.

effetto si può sottolineare che l'epifania è citata espressamente da Sinclair come modalità tramite cui presentare il paesaggio¹⁸⁵. Questo tipo di processo si fonda sull'apparizione improvvisa e rivelatrice per cui, se l'autore si servisse eccessivamente di elementi lessicali che fanno da marcatori del brano, presso il lettore la resa epifanica perderebbe forza. Le "meraviglie" di cui è pieno il bosco: auto abbandonate, immondizia, riviste pornografiche, carrelli della spesa non impatterebbero in maniera così frontale sull'immaginazione del lettore se verbi e deittici formassero un eccessivo supporto preparatorio al testo. La composizione formale e stilistica asciutta su cui si basa la prosa dell'autore britannico in questo senso diventa fondante per questa costruzione strutturale dell'opera. L'esigenza di una scrittura ritenuta mimeticamente da *tabloid*, in verità, dipende in parte da una volontà di rispondere a delle esigenze interpretative e ermeneutiche connotanti dello spazio. In questo senso va letta anche la quasi totale assenza di deittici, la gerarchizzazione degli elementi secondo un ordine spazializzante è quasi assente se non in brani più complessi per la quantità di elementi come (I.S.1) in cui troviamo un riferimento al fatto che il fango inquinato della foce del Tamigi si trova a sinistra del punto di vista.

Molto interessanti sono, invece, le scelte stilistiche che operano Foster Wallace e Trevisan. Nei brani estratti da *Girl with Curious Hair* i verbi riferiti al soggetto sono presenti all'inizio della porzione testuale e afferiscono per lo più alle due aree del visivo e dell'udito. Quest'uso va però investigato con particolare cura nell'autore statunitense. Nell'estratto del racconto *John Billy* (D.F.W.1) la marcatura verbale in sede incipitale farebbe pensare ad un paesaggio sonoro, ma se rileggiamo la prima parte del frammento ci rendiamo conto che le sfumature percettive sono più varie di quanto ci si potrebbe aspettare:

I was able to hear the infinitely many soft sounds of the millions of delicate petals striking and rubbing together. They joined and clove together in wind. My eye was blowing everywhere¹⁸⁶.

Nel brano *to hear* fa riferimento alla dimensione acustica e ciò sembra confermato dal nesso con il suono soffice dei petali che si sfregano e si toccano reciprocamente. Non si

¹⁸⁵ Cfr. L'intervista: *Breaking the skin of things: Iain Sinclair talks to Colette Meacher about Joycean epiphany, being held at gunpoint, the trashed sublime, narrative leaps, writing things into being, and punk transcendence.* <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2005/interview.html>.

¹⁸⁶ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 145.

può trascurare il dettaglio per cui le parti del fiore si uniscono e si dividono nel vento. Quest'ultima immagine trasporta il lettore verso una resa figurale. Gli elementi menzionati come 'sentiti' si collegano a una totalità dello spazio, in modo che anche ciò che non è esplicitamente citato diventi parte integrante del paesaggio visuale nella mente del lettore. Ciò avviene poiché, come si è detto, si risale epistemologicamente dagli elementi citati a quelli, che pur non menzionati, devono essere presenti. In questo senso *to hear* si rivela non solo come un demarcatore grammaticale, che svolge una funzione concreta nella sintassi della frase, ma un verbo che facendo riferimento al dato auditivo lascia un certo sotteso nell'esperienza del paesaggio. Si crea uno scarto interpretativo per il lettore tra ciò che legge e ciò che immagina. Si potrebbe valutare se un verbo con riferimento all'aspetto visuale avrebbe contribuito in modo più completo all'integrità del brano per il lettore. Tuttavia, è probabile che ciò avrebbe appiattito l'organicità percettiva dell'intero contesto descrittivo, considerando che la vista, essendo un senso primario¹⁸⁷, avrebbe teso ad orientare tutto verso una rappresentazione più spiccatamente figurativa. L'impossibilità di una voce predicativa afferente al visivo è inoltre confermata dalla menzione degli occhi pendenti di Chuck Nunn. Possiamo quindi supporre che l'uso di *to hear* in riferimento al senso uditivo contribuisca alla più ampia costruzione atmosferologica del brano meglio di altri demarcativi verbali. In conclusione, la chiusura con "*Delighted. Aloft. Semi-moral. New*" associata al soggetto è stata inserita con l'intento di sostenere in modo significativo l'intera composizione, rimarcando il dato sensibile nella costruzione d'insieme. Questo tipo di processo si ritrova in vari punti della raccolta di racconti di Wallace. In *Everythings is Green* (D.F.W.3), emergono forti tonalità emotive che dal paesaggio si diffondono fuori dalla finestra verso l'uomo che fa da narratore in prima persona, Mitch, e la donna amata che osserva insieme a lui. Anche in questo caso, la costruzione è particolarmente interessante: «I look at her window and I can feel that she knows I knows about it»¹⁸⁸. Il periodo demarcativo si compone di quattro verbi, tre ricondotti al soggetto e uno alla donna amata che guarda con lui. L'azione è quindi costituita da più lemmi che scandiscono l'inizio dell'atto di comprensione del paesaggio: guardare, sentire, capire. Il protagonista prima guarda fuori dalla finestra poi

¹⁸⁷ Si è già detto come Peter Brooks nella sua Introduzione a *Lo sguardo realista* sottolinei la centralità dello sguardo e del visivo nella descrizione letteraria proprio perché questo senso è il primo con cui l'uomo esperisce la realtà.

¹⁸⁸ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 229.

percepisce che la donna sa che lui ha compreso ciò che sta per accadere. Vista, percezione e comprensione si configurano, quindi, come tre momenti di una serie che permettono la strutturazione preparatoria del paradigma emozionale che dal paesaggio poi si irradia poi lungo l'intero racconto tenendo insieme la scena. La costruzione atmosferologia ha quindi tra le modalità che la rendono possibile la scelta verbale poiché l'uso di verbi che fanno riferimento ad aspetti percettivi ne costituiscono un demarcativo. Se, infatti, in (D.F.1) l'autore tenta di rendere le tinte emozionali tramite una scelta sintattica che privilegia la sfera acustica, in luogo di un più monolitico *to see*, in questo secondo caso (D.F.W.3) si tenta una risoluzione che scompone la percezione della soggettività. D'altro canto, questo frazionamento stilistico e percettivo si esplica su più piani nel brano. Una spia indicativa di come la prospettiva della voce narrante, Mitch, e della donna non siano conciliabili è evidente dal fatto che *to look* è alla prima persona singolare. Ciò, infatti, esclude il personaggio femminile da una più ampia soggettività collettiva nonostante deve essere anche essa a guardare o aver guardato fuori dalla finestra il verde degli alberi e del prato¹⁸⁹.

Ad una conoscenza analitica e emozionale si rifà anche Bruce, protagonista del racconto di Wallace *Here and There*. All'interno di (D.F.W.2), la prima parte è contraddistinta da tutta una serie di verbi demarcativi:

I exit the highway at Houlton, pay my toll and, via a side street that leads between the Hagan Cabinet Company and the Atrium Supper Club, come out on Country Route 1, again heading due north, through dense farmland toward Mars Hill and then Prosopopeia. The sun sets gradually to my left over ranges of pale purple earth I learned two years ago are colored by the young potato plants they feed¹⁹⁰.

Il movimento dell'auto diventa un movimento nello spazio molto simile al movimento pedestre di Sinclair. È paradossale come l'ingresso nel paesaggio avvenga per lo più tramite verbi che indicano l'uscita come *to exit* e *to come out*. Quella di Bruce è un'uscita dalle grandi arterie di scorrimento, un abbandono materiale delle ultime propaggini della civiltà urbana in favore di ciò che sembra configurarsi come una fuga verso la provincia

¹⁸⁹ Come abbiamo visto nei brani di Sinclair spesso il verbo demarcatore della soggettività che si pone dinanzi al paesaggio è al plurale. Ciò potrebbe essere dovuto al fatto che il paesaggio letterario implica il passaggio del messaggio dall'emittente al ricevente che a sua volta si deve sentire coinvolto nella mediazione dal soggetto verso di lui. In questo senso va forse letta la lunga persistenza del plurale, le cui prime occorrenze si confondono con il singolare nell'ascesa al Monte Ventoso di Francesco Petrarca, nella descrizione del lago di Ginevra nel *Frankenstein* di Mary Shelley o nelle *Affinità Elettive* di Johann Wolfgang von Goethe.

¹⁹⁰ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 157-158.

rurale e la natura. Si simula una mitografia piuttosto cristallizzata del paesaggio sin nelle scelte stilistiche. Anche l'uso dei nessi spaziali come "to my left" o "on my right" qualche rigo dopo va, infatti, letto come riferimento letterario ad un paesaggio di tipo tradizionale. Questa costruzione in senso classico viene però smentita sul piano narrativo dalla presenza dell'auto, e su quello stilistico, dal fatto che il periodo si conclude con: "I learned". Il verbo indica che Bruce ha appreso come le patate conferiscano al terreno una sfumatura violacea che contribuisce a creare l'atmosfera da tramonto. Wallace, anche in questo caso, mima stilisticamente una costruzione tradizionale del paesaggio demistificandone poi i connotati. Il protagonista ha acquisito infatti una comprensione razionale del luogo a tal punto da riconoscerne l'intervento antropico dietro la *wilderness* tipica della cultura statunitense.

Infine, trova delle occorrenze nei brani analizzati di *Girl with Curious Hair* anche la voce *to see*. Essa è presente sia in (D.F.W.4) che in (D.F.W.6). Nel primo caso leggiamo «From the hot enclosed car I see rocks veined with glassy color»¹⁹¹, mentre nel secondo «Faye sees a commercial behind the big window, reflected in the fly's-eyes prism of about thirty televisions»¹⁹². I due brani hanno in comune la presenza di un vetro che incornicia la vista e che impedisce fisicamente l'ingresso nello spazio che si sta osservando. In questo caso, le percezioni sensibili si affievoliscono e in ragione di ciò il primo approccio con l'esterno per il soggetto non può che essere un semplice guardare, per Faye gli schermi televisivi nella vetrina di un negozio, per Bruce le montagne venate da sfumature simili a vetro colorato al di fuori dell'abitacolo dell'auto. L'impiego secondo queste modalità del verbo *to see* può essere individuato, anche nel contesto di (I.S.4), in cui si fa riferimento a ciò che gli individui possono osservare attraverso un televisore portatile, escludendo pertanto qualsiasi possibilità di coinvolgimento o immersione.

Non eccessivamente diverso da quello di Foster Wallace è l'uso verbale di Trevisan. Per esempio, il brano (V.T.1) è diviso in due parti simmetriche e speculari anche da questo punto di vista. La prima fa ampi riferimenti al dato ottico assumendo la classica prospettiva centrale dall'alto: «Nel mare d'erba, raccontò, come aveva potuto vedere dall'alto una volta raggiunto il depuratore ed essere salito per una scala di ferro

¹⁹¹ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 156.

¹⁹² Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 35.

arrugginito»¹⁹³. La seconda, invece, fa da contraltare aprendosi con un esplicito riferimento al dato sonoro: «Sul rumore gorgogliante del depuratore in funzione riuscivo a distinguere il rumore prodotto dal vento tra le foglie»¹⁹⁴. Il connubio tra le due sfere sensoriali sigilla il brano che si conclude a cerchio, dopo il lungo elenco degli elementi, con la frase lapidaria «riuscivo a vedere e sentire tutto»¹⁹⁵. L'endiadi racchiude la doppia significazione sensoriale su cui è strutturata la compartimentazione del paragrafo. Inoltre, il verbo sentire non può essere interpretato come un riferimento al solo dato acustico; Trevisan sfrutta la sovrapposizione sintattica tra percezione sonora e sensibile che va a concretizzarsi in italiano nello stesso vocabolo. In questo senso, non solo il paesaggio si presenta come epifania percettiva e intellegibile, ma lo spazio liminare del parco del depuratore diviene il posto in cui comprendere la realtà, come esplicitato nel testo qualche pagina prima:

È visitando questi luoghi, diceva, che riesco a figurarmi il bosco di roveri, è esplorando questi fazzoletti di terra dove la natura è lasciata completamente libera, che riesco a farmi un'idea, non certo camminando in giardino¹⁹⁶.

Come esperienza intellegibile della realtà, quindi, la chiusa verbale dona una piena consapevolezza alla soggettività *in situ*. Si può dare un'interpretazione simile di (V.T.2). Se leggiamo il brano ci rendiamo conto fin dal primo rigo della ricorsività del verbo “pensare”, messo alla prima persona singolare dell'imperfetto che fissa il punto di vista del soggetto. Esso si ripete lungo tutto il paragrafo in maniera quasi ossessiva alternandosi a voci verbali afferenti alla sfera dello sguardo. In questo caso il binomio tra vedere e pensare è posto sin dall'inizio e percorre tutta la struttura d'insieme facendo da vero collante paradigmatico e *Leitmotiv*¹⁹⁷ del brano:

Oramai ci sono, pensavo, guardando la lunga striscia nera dell'autostrada sotto di me, sulla sinistra, dalla quale proveniva, amplificato dalla particolare forma ad anfiteatro della piccola valle, il rumore sordo e continuo di un traffico ininterrotto¹⁹⁸.

¹⁹³ Trevisan, *I quindicimila passi*, 117.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Trevisan, *I quindicimila passi*, 115.

¹⁹⁷ Sul Leitmotiv musicale nella strutturazione paradigmatica del brano si veda Emilia di Rocco, «Temi, motivi, topoi», in *Letterature comparate*, a c. di Francesco de Cristofaro (Roma: Carocci, 2014), 109–34.

¹⁹⁸ Trevisan, *I quindicimila passi*, 118.

Seguendo la voce verbale “pensavo” ci rediamo conto che essa assume varie declinazioni polisemiche. Grazie al cambio, mai esplicitato ma sempre sotteso, del complemento oggetto a cui il protagonista dedica la sua attenzione si può cogliere uno spostamento nei pensieri del soggetto. Da iniziali riflessioni incentrate su di sé e sulla sua storia familiare, il complemento si sposta ad ogni ripetizione sempre più verso la comprensione del paesaggio e degli effetti atmosferici da esso provocati. In senso simile a (V.T.1) va letta la chiusa di questo secondo brano (V.T.2) in cui la soggettività dell’io narrante si autodetermina proprio nell’aver fatto esperienza del paesaggio e concentrandosi su di esso piuttosto che sul suo intimo. I verbi, in questo caso, mettono particolarmente in rilievo proprio la doppia designazione del paesaggio da parte del soggetto e del soggetto da parte del paesaggio. Questo rapporto tra Io e esterno può essere rivisto anche nella struttura dei due frammenti selezionati dell’autore veneto. Essi non solo si aprono con un impianto demarcativo, ma si chiudono anche con un periodo che rimarca la fine della sequenza paesaggistica. Va quindi a crearsi una porzione testuale totalmente incorniciata e costituita come soggetto-paesaggio-soggetto. In particolare, in (V.T.2) essa occupa un intero periodo evidenziando il più possibile la reiterazione del lemma “pensavo”:

I vecchi, al bar, dicono che un tempo non si vedevano tramonti così colorati, pensavo. È cambiata l’aria dicono, l’aria non è più la stessa. I vecchi dicono di queste cose. Eppure l’aria non poteva non essere cambiata, pensavo, su questo hanno certo ragione [...] ¹⁹⁹.

Possiamo quindi desumere che questo tipo di scelte lessicali sia in David Foster Wallace che in Vitaliano Trevisan facciano capo a una logica di costruzione delle modalità di messa in opera dello spazio. Si può vedere come con esse si sottolineino, prima, le tonalità emozionali del paesaggio così come sono percepite e successivamente queste vengano poi mediate verso il lettore come è possibile osservare in (D.F.W.1), (D.F.W.3), (D.F.W.4), (V.T.1). In secondo luogo, tramite la selezione del verbo, ci si apre ad una conoscenza intellegibile del paesaggio che spesso assume dei connotati abbastanza concreti come in (D.F.W.2) a proposito del colore violaceo dei campi dovuto alla coltivazione di patate, oppure per quanto concerne le notazioni sulla qualità dell’aria al tramonto in (V.T.2).

¹⁹⁹ Trevisan, *I quindicimila passi*, 119.

Un caso a parte può essere considerata la produzione di Giorgio Falco. *Condominio Oltremare*, a cui ha lavorato come coautrice Sabrina Ragucci, sembra assumere dei tratti a sé stanti. Il testo, nel raccontare la fine dell'Italia vacanziera e romagnola degli anni Ottanta, costruisce una monologia descrittiva dei luoghi. Qui, il gelo dell'inverno, trascorso dal protagonista a Lido delle Nazioni, viene trasmesso al lettore attraverso l'asciuttezza dello stile. Accompagnato da un lungo apparato fotografico, che testimonia la solitudine e l'abbandono dei luoghi, l'opera si configura come un soliloquio della voce narrante che però si annichilisce quasi restituendo un Io diffranto, che tende a farsi sommergere dalle cose inanimate che lo circondano. In questo senso risulta quantomeno complicato provare a riconoscere nel testo dei demarcativi dell'azione del soggetto. La descrizione non presenta nessun tipo d'introduzione in maniera ancora più marcata di quanto fosse possibile vedere in *London Orbital*. Ad esempio, possiamo osservare come in (G.F.&S.R.1) vi è una quasi totale assenza di verbi e deittici riferiti al protagonista. L'attraversamento del paesaggio è introdotto all'inizio del paragrafo in questo modo:

Cammino ben oltre la linea bianca, al di là del margine, attento a non pestare piccole parti di ciò che poteva essere stato un gatto, una lepre, un fagiano, tra i mozziconi e gli altri scarti di sempre – lattine senza più la marca, frammenti di vetri, pacchetti di sigarette – temo per me stesso, che possa saltare fuori all'improvviso un animale spaventato dal mio passaggio²⁰⁰.

È evidente in questo caso che il periodo non assume solo una funzione introduttiva del paesaggio rimarcando il ruolo della soggettività, ma anzi in esso possiamo notare come questa porzione di testo si costituisca come un'unità quasi autonoma e bastante a sé. Ciò poiché è facile riconoscervi già il contrasto tra resti di prodotti di consumo deteriorati e resti di animali morti. Si anticipa quindi quella opposizione tra naturale e umano che poi verrà ampliata su più fasce di senso nel corpo del paragrafo. Se è vero, inoltre, che la voce "camminare" introduce l'azione che più contraddistingue il soggetto lungo l'intero testo di (G.F.&S.R.1), è altrettanto vero che non si può affermare lo stesso per il verbo "temere", il quale, pur essendo grammaticalmente coniugato alla prima persona singolare, non riveste la stessa centralità demarcativa. Quest'ultimo, infatti, esaurisce il suo ruolo all'interno del periodo senza connotazioni ulteriori. Un'altra sequenza importante è, invece, quella che lega il brano al campo della memoria: «È probabile che nel 1975 ci

²⁰⁰ Falco e Ragucci, *Condominio Oltremare*, 143-144.

fosse già molto di tutto questo, eppure non ricordavo niente»²⁰¹. La frase si pone in maniera incidentale verso la fine della porzione testuale-paesaggistica e cerca di creare un effetto di sovrapposizione tra il piano del presente e quello del passato dando una profondità storica allo spazio narrato. A questa stessa memoria del tempo trascorso appartiene (G.F.&S.R.2). In questo caso l'imperfetto mostra la riproposizione del ricordo d'infanzia del lago salmastro nel parcheggio di Lido delle Nazioni e degli incontri tra coppie di amanti che lì si svolgevano. Anche in questa situazione risulta complesso individuare un verbo che connoti il modo in cui ci si avvicina al paesaggio.

Pedalavo per un paio di chilometri, imboccavo una via molto larga, passavo davanti al Residence Galattico [...] e dopo trecento metri si apriva sulla destra un grande parcheggio, spropositato rispetto alle esigenze. Compravo il ghiacciolo al piccolo bar, mi sedevo su un gradino all'ombra nell'angolo del semicerchio di cemento che cingeva lo specchio d'acqua [...]²⁰².

Le voci "imboccavo", "camminavo", "passavo" non assumono lo stesso valore di "*I exit*" e "*I come out*" in (D.F.W.2), poiché queste ultime due espressioni, come abbiamo visto, ricoprono un chiaro ruolo introduttivo. Basta guardare la struttura d'insieme dell'opera di Falco e Ragucci per rendersi conto che l'attenzione in questo caso viene posta sulla descrizione topografica dei luoghi e sulla dimensione spaziale dei Lidi Ferraresi così come sono stati suddivisi e lottizzati dall'uomo²⁰³. La funzione che possiamo attribuire ai riferimenti al movimento in Falco e Ragucci è quindi più legata alla topografia dei luoghi che all'itinerare del protagonista all'interno di questo paesaggio in particolare. L'unica voce verbale che possiamo ritenere demarcativa del soggetto, inoltre, va in

²⁰¹ Falco e Ragucci, *Condominio Oltremare*, 145.

²⁰² Falco e Ragucci, *Condominio Oltremare*, 31.

²⁰³ Nel romanzo sono presenti più riferimenti alla topografia dei luoghi, come in questo, anche altrove i riferimenti a dove svoltare o a quale strada percorrere intessono l'itinerare del protagonista. Si veda in questo senso brani come quello sulla toponomastica delle strade a pagina 115 «I nomi dei viali seguono un tentativo di logica geografica. Via Alaska incrocia viale Stati Uniti d'America, che è parallela di viale Panama. Viale Afganistan incrocia viale Pakistan. Viale Spagna incrocia viale Portogallo, ma nell'economia del luogo viale Portogallo è molto più grande e importante di viale Spagna. [...] Percorro la serie delle vie africane: viale Sudan, viale Etiopia, viale Egitto, viale Algeria, viale Libia, viale Tunisia. »; oppure a pagina 133 la descrizione della cartina geografica della zona di Comacchio: «la vecchia cartina della zona di Comacchio, il mare blu, le sue vicinanze. Un circolo rosso segna l'area sotto il canale che costeggia il lato sud della cittadina, prima di sfociare a Porto Garibaldi. L'area è indicata come necropoli di Spina». La matrice topografica è particolarmente importante in *Condominio Oltremare*. È possibile spesso ritrovare nel testo quella che Giorgio Bertone in Giorgio Bertone, *Letteratura e paesaggio: liguri e no* (Lecce: Manni, 2001), ritiene una tendenza della contemporaneità ovvero la geografizzazione del paesaggio per cui quest'ultimo è ridotto a linee, tracce, segmenti, vettori.

contrasto con qualsiasi forma d'attraversamento poiché "sedere" fa riferimento ad una prospettiva fissa e centrale sul lago. Inoltre, non può essere sottovalutata la posizione nella griglia testuale della locuzione "mi sedevo". Questa non è inserita dopo un punto fermo ma dopo una virgola, in una posizione coordinativa del periodo e speculare a "compravo" che riporta ad una fascia semantica diversa²⁰⁴. Tutto ciò ne indebolisce la rilevanza nell'economia del brano. Si può quindi sostenere che neanche in questo brano emerga la presenza di una soggettività forte che delinea il paesaggio e ne designa la modalità di fruizione. I verbi della sfera dei cinque sensi, che fino ad ora abbiamo incontrato negli altri autori, è totalmente abbandonata in favore di un Io ripiegato su se stesso e contemporaneamente, quasi diluito nelle descrizioni da cui è travolto. Quella che Arturo Mazarella ha definito «la densa stratificazione di immagini che, nel tempo, hanno plasmato ogni elemento di questo paesaggio»²⁰⁵, travolge completamente il protagonista che è quasi una voce vuota, attenta a tutto ma assente nella narrazione. Si crea un'ontologia dell'assenza in cui stare al mondo significa semplicemente essere un corpo nello spazio. Il narratore registra gli eventi, attraversa gli spazi senza lasciare traccia. Il suo tentativo di annullarsi come attante si registra anche in questa carenza di verbi e deittici a lui riferiti oltre che nell'abbondanza di terze persone e di forme impersonali, quasi come se la storia si reggesse autonomamente e senza che il suo intervento possa incidere fattivamente sulla realtà.

Per confermare questa ipotesi interpretativa si può guardare a (G.F.& S.R.3) in cui il paesaggio mediato dal televisore è osservato da un personaggio diverso dalla voce narrante: «L'uomo si svagava guardando la televisione al pomeriggio: la tappa del Giro d'Italia, la visione del paesaggio pianeggiante [...]»²⁰⁶. L'esigenza dell'esperienza visiva di cui necessita il televisore viene delegata ad un soggetto altro a differenza dei casi già analizzati di (D.F.W.6) e (I.S.4). Le caratteristiche formali di *Condominio Oltremare* ne fanno un ibrido, un oggetto che si colloca fuori dalla compattezza del corpus per quanto concerne la strutturazione complessiva dell'opera. La raccolta di racconti *L'ubicazione del bene*, invece, presenta più contingenze stilistiche che l'avvicinano agli altri testi

²⁰⁴ Come si è visto, nel testo di Falco e Ragucci lo scambio economico della compravendita diventa un'azione fondativa delle interazioni tra esseri umani in contrasto con l'assetto delle cose naturali. Come si è visto lungo la strada provinciale Romea, i cartelli che annunciano la vendita sono considerati manifesti della presenza umana lungo i margini.

²⁰⁵ <https://www.doppiozero.com/condominio-oltremare>

²⁰⁶ Falco e Ragucci, *Condominio Oltremare*, 28.

analizzati soprattutto per quanto concerne l'uso dei verbi. In (G.F.1), i protagonisti, Gabriele e Silvia, vivono un vero e proprio disvelamento nel momento in cui scendono dall'auto:

Gabriele e Silvia vedono la parete della cosa ricoperta dall'edera rampicante, visione lampeggiata dalle impronte feline e dal sangue rappreso di insetti sul parabrezza. Quando scendono dall'auto si voltano, il muro di cinta occupa tutta la visuale [...]²⁰⁷

Come nel caso di (D.F.W.4) il parabrezza dell'auto implica l'uso di una voce semanticamente afferente alla sfera dello sguardo. Molto più interessante è la voluta assenza del verbo vedere nell'ultima frase riportata: il voltarsi dei due protagonisti si coordina con il muro di cinta che diventa soggetto della frase successiva emergendo come elemento centrale nella percezione del lettore. Solo successivamente il paesaggio si disvela nella sua complessità facendo apparire il muro di cinta sullo sfondo di un frutteto con un prato incolto e degli uccelli che cantano sui rami. Al fine di ridurre la potenza visiva del racconto si attua una marcata inversione di gerarchia della griglia descrittiva. Nonostante la prima raccolta di Falco presenti dei soggetti più definiti, possiamo comunque stabilire degli obbiettivi poetici comuni tra questa e *Condominio Oltremare*. In entrambi i casi, infatti, la possibilità di guardare davvero il paesaggio è preclusa ai personaggi. Se nell'opera scritta con Sabrina Ragucci ciò avviene stilisticamente con la soppressione o riduzione del protagonista a mera voce narrante, quasi incapace di riferire a sé le costruzioni stilistiche che inducono alla contemplazione dei luoghi, ne *L'ubicazione del bene* assistiamo a una vera e propria negazione dello sguardo. Sembra, infatti, che Gabriele e Silvia non solo non guardino o percepiscano ciò che hanno davanti, ma c'è l'introduzione del muro come elemento così centrale a darci l'impressione che lo spazio aperto sia escluso dalla vista. La soluzione non è inedita in letteratura poiché l'esclusione dello sguardo vanta una storia che si può far risalire almeno a *L'infinito* di Leopardi. Nel componimento l'attività di "mirare" cioè c'è oltre la siepe «non è cancellata, ma soppressa nel suo esito referenziale»²⁰⁸ in favore di una concentrazione percettiva. Tuttavia, se tradizionalmente questa esclusione ha la funzione di «innescare

²⁰⁷ Falco, *L'ubicazione del bene*, 75.

²⁰⁸ Giorgio Bertone, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale* (Interlinea, 2000), 222.

l'elaborazione immaginativa del pensiero»²⁰⁹ nei casi analizzati in Falco essa assume un ruolo più radicale poiché non rafforza né l'Io poetico, né diviene rivelatore di uno spazio altro. Essa suggerisce solo l'incapacità di guardare la realtà da parte dei protagonisti. Più chiaro, in questo senso, è il brano (G. F.2) in cui l'esclusione del paesaggio passa per un tentativo di regolare il cannocchiale e guardarci attraverso. Vi è in quest'ultimo caso un'abbondanza di verbi riferiti al soggetto:

Ma non riusciamo a vedere niente, il territorio assoggettato si contrae dentro lo sguardo, l'usura di noi stessi, di ogni istante che ricade più stravolto dentro noi. Guardare attraverso la lente rende le cose più sfuggenti, pensavamo di vedere la linearità delle cose la traccia di un segno celato, ingrandito, leggibile nel caos quotidiano. Diventiamo anche ansiosi, il tempo passa e non vediamo niente tanto meno qualcosa di memorabile, un'esperienza. Poi focalizziamo qualcosa proprio pochi istanti prima della fine del tempo, non sappiamo esattamente cosa sia²¹⁰.

Con la proposta di un Io collettivo, retto dalla prima persona plurale, l'autore mette in luce la volontà generazionale (e forse più comune di quanto si pensi) di percepire e capire il mondo esterno che non si traduce mai in atto. Vi è un Io travolto e sommerso dalla futilità dei suoi tentativi di guardare che non trovano un fine nel godimento estetico del paesaggio. I personaggi de *L'ubicazione del bene* vagano ciechi nello spazio. Esso viene attraversato senza mai essere esperito nonostante svolga una funzione importante. La stessa Cortesforza resta un luogo non-rappresentato, incapace di concretizzarsi come unità d'insieme ma solo nella monadale vita delle villette con giardino, nelle faccende private ascoltate da dietro le siepi divisorie, nella distanza in chilometri da Milano e nelle strade percorse solo e sempre in auto.

²⁰⁹ *Ibidem*

²¹⁰ Falco, *L'ubicazione del bene*, 119.

Conclusioni

Cosa abbiamo fatto alla realtà?

Narratologia locativa

Questa disamina non sarebbe completa senza degli accenni al modo in cui i brani paesaggistici si legano al resto dell'opera letteraria. Se intendiamo un testo narrativo come una struttura più o meno coerente al suo interno, è necessario sottolineare, in fase conclusiva, in che modo le modalità di resa del paesaggio si integrino nelle opere.

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, il paesaggio si presenta connesso al testo tramite una serie di periodi demarcativi che spesso introducono la presenza del soggetto percipiente. Ciò segnala al lettore la specificità del frammento testuale che si sta per leggere. Nei casi analizzati si può inoltre sottolineare come queste soluzioni demarcative non dipendano solo dal verbo riferito al soggetto, ma anche da una serie di espedienti narratologici: l'avvicinarsi ad una finestra, lo scendere da un'auto, lo svoltare dietro una curva, il sedersi su una panchina, ma anche, più semplicemente, l'alzare lo sguardo. Per quanto concerne l'utilizzo di queste strutture, quindi, il paesaggio letterario post-moderno non si distacca molto dai meccanismi che rendono possibile l'inizio della descrizione nel romanzo. Alcune soluzioni di questo genere, infatti, sono già messe in luce da Pierluigi Pellini nell'analisi del romanzo di Zola *La Bête humaine*¹. Il critico si sofferma sulla stazione di Saint Lazare vista da Roubaud, sottolineando come l'apertura da parte del personaggio di una finestra a causa del caldo e le conoscenze tecniche da sottocapo stazione del personaggio, rendono possibile la resa del panorama con i binari ferroviari e i convogli. Pellini conclude mettendo in evidenza come la descrizione naturalista è «sempre delegata e motivata»². Si può sottolineare come, nel caso specifico del paesaggio, delle strutture demarcativo-narratologiche, anche se meno incisive, esistano

¹ Pierluigi Pellini, *La descrizione* (Roma; Bari: Laterza, 1998), 56-64

² Pellini, *La descrizione*, 60.

già dall'inizio dell'Ottocento. Pur non prefiggendosi gli ideali di verosimiglianza del naturalismo francese³, esse sono funzionali all'armonizzazione del contesto narrativo. Nel brano delle *Affinità elettive* di Goethe, già analizzato in 1.2., il paesaggio è introdotto tramite il discorso diretto tra Edoardo e il suo giardiniere.

Aveva giusto terminato il lavoro; radunò gli attrezzi nell'astuccio e stava contemplando soddisfatto la sua opera, quando il giardiniere si avvicinò e si rallegrò dello zelo partecipe dimostrato dal padrone.

«Non hai visto mia moglie?» domando Eduard accingendosi a proseguire.

«Di là, nel nuovo parco», rispose l'uomo «Oggi sarà finita la capanna di muschio che ha fatto costruire sulla parete rocciosa di fronte al castello. È riuscito tutto molto bene, e piacerà a Vostra Grazia. La vista è magnifica: sotto il villaggio; un po' sulla destra la chiesa, e lo sguardo quasi scavalca la punta del campanile; di fronte, il castello e i giardini»⁴.

Lo spazio testuale del paesaggio letterario trova anche in questo caso una sua motivazione narrativa poiché Edoardo chiede al suo giardiniere dove sia la moglie Carlotta. Inoltre, vi è un'anticipazione demarcativa del contenuto del dialogo poiché ci viene detto che il protagonista sta già contemplando il lavoro di floricoltura, prima che sopraggiunga il giardiniere. Grazie a ciò il lettore si aspetta sin dall'*incipit* una descrizione degli immensi giardini del castello⁵. La struttura di costruzione dell'unità descrittivo-paesaggistica presenta quindi, almeno sin dall'Ottocento, degli elementi delle modalità di resa che la connettono al resto del testo.

Volendo osservare il corpus testuale analizzato durante questo lavoro possiamo evidenziare atteggiamenti diversificati, ma riconducibili ad una logica comune. Abbiamo visto come in David Foster Wallace le strutture demarcative, soprattutto riferite al verbo, siano particolarmente evidenti⁶, spesso però a queste si aggiungono strutture esterne al brano che organizzano la transizione dalla narrazione alla descrizione. Nel caso del racconto *Here and There*, infatti, il narratore interno omodiegetico alterna i ricordi della sua vita insieme all'ex fidanzata a ciò che vede fuori dal finestrino dell'automobile mentre percorre le provinciali del Maine. In questo modo si creano delle vere e proprie enclavi

³ Cfr. Philippe Hamon, *Du descriptif* (Paris : Hachette, 1993).172-188.

⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Le affinità elettive*, a c. di Giuliano Baioni, trad. da Paola Capriolo (Venezia: Marsilio, 1999).

⁵ Cfr. Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, (Firenze: L. S. Olschki, 2005), 214-25.

⁶ Si veda il paragrafo 3.2.2.

paesaggistiche nel racconto di Wallace. L'attenzione su queste è portata da alcuni periodi che sottolineano implicitamente lo spazio presente allontanandoci dai ricordi del passato.

I gave her the intimate importance of me, and her bus pulled away, leaving something key of mine inside her like the weapon of a bee. All I want to do now is drive very away, to bleed.

Which is neither here nor there.

No, the thing to see is exactly that it's there. That Maine is different from, fundamentally other than both Boston and Bloomington. Unfamiliar sights are a balm. From the hot enclosed car I see rocks veined with glassy color, immoderate blocks of granite whose cubed edges jut tangent to the scragged surface of hills ⁷.

Oltre al verbo "to see", su cui già si è portata l'attenzione nel capitolo precedente, si possono notare altre strutture che legano il brano paesaggistico al resto del contesto. La frase «all I want to do now is drive very away, to bleed»⁸, infatti, riporta il lettore dai ricordi del passato, all'abitacolo dell'auto dentro cui Bruce sta guidando e rimuginando sulla sua rottura. Ciò segnala implicitamente al lettore il cambio di scena che sta avvenendo. Il movimento nel paesaggio si rimodula, quindi, come movimento nel tempo.

All'esatto opposto si trova la costruzione delle strutture demarcative di Iain Sinclair. Come abbiamo visto, la struttura paratattica del discorso in questo autore fa in modo che le costruzioni introduttive siano relativamente esigue. Nell'opera dello scrittore scozzese spesso i paesaggi vengono non introdotti tramite una struttura testuale, ma epifanicamente⁹ portati all'attenzione del lettore. Si potrebbe pensare che questa differenza renda incomparabili l'autore americano e quello scozzese per quanto riguarda i processi di messa a sistema del brano paesaggistico nell'unità testuale. Questa divergenza, però, è per lo più dovuta al genere letterario a cui appartengono *Girl with Curious Hair* e *London Orbital*, più che sostanziale. La prima opera, infatti, è facilmente riconoscibile come una raccolta di racconti, mentre la seconda appartiene decisamente al terreno dell'autofiction e della non-fiction. I racconti di Wallace, invece, pur nella loro differenza dal romanzo, si collocano nel terreno della finzionalità; ne consegue che la

⁷ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 156.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Sul ruolo dell'epifania nella narrativa di Iain Sinclair si veda l'intervista in cui lo scrittore parla proprio di questa tecnica derivante da Joyce come uno dei processi su cui si basa la sua scrittura: *Breaking the skin of things: Iain Sinclair talks to Colette Meacher about Joycean epiphany, being held at gunpoint, the trashed sublime, narrative leaps, writing things into being, and punk transcendence*. <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2005/interview.html>.

materia narrativa si colloca «nel perimetro di un discorso narrativo-letterario che evidenzia le proprie prerogative»¹⁰. In questa costruzione si può capire come le modalità di resa siano non solo rilevabili ed evidenti ma abbiano un ruolo fondamentale. Esse costituiscono, infatti, il passaggio comunicativo tra la narrazione e la descrizione paesaggistica. Nel caso, invece, di un testo autofinzionale come *London Orbital* il patto narrativo si poggia su basi del tutto diverse. Daniele Giglioli fa notare come «L'autofiction è un testo in cui per contratto non si può mai prescindere dall'*imago*, se non della figura reale, di chi scrive»¹¹. In virtù di ciò, il lettore deve credere a «ciò che legge come emesso da una voce reale, da una persona concreta che risponde con nome e cognome»¹². Per dare seguito a questa impressione di realtà il testo di Sincalir si colloca su un piano in cui tutto quello che viene detto al suo interno sembra essere la sistematizzazione di un taccuino di appunti tenuto durante il viaggio intorno alla città di Londra. È facilmente comprensibile, quindi, come l'esperienza del paesaggio nel testo debba risultare il più possibile aderente al vero, occasionale e spontanea. Se, infatti, le strutture demarcative del paesaggio fossero eccessive e ne segnalassero la presenza creando delle zone di transito tra descrizione e la narrazione si perderebbe quel patto di realtà su cui si fonda l'*autofiction*. Nel testo dell'autore britannico il lettore è portato a credere che tutto ciò che viene visto, venga osservato per la prima volta. La scrittura deve lambire il *reportage* di viaggio, poiché sin dal titolo il testo si propone di essere il resoconto di un viaggio a piedi lungo i confini della zona metropolitana della capitale del Regno Unito. In virtù di queste osservazioni possiamo constatare come i brani paesaggistici all'interno del testo britannico non solo siano ben delineati, ma essi siano collegati al resto del testo cooperando alla resa del suo coefficiente di non-finzionalità. La struttura dell'opera si presenta opponibile nelle modalità a quella dei racconti di Wallace. Nonostante ci siano delle regole diverse che sovrintendono alla genesi delle due opere, si può però osservare come in entrambi i casi l'inserito paesaggistico è compositivamente integrato all'interno dell'opera. I brani, infatti, sono immersi in una rete di relazioni di significato che li mettono in comunicazione con le altre parti del testo.

¹⁰ Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta a oggi* (Roma: Carocci editore, 2018), 91.

¹¹ Daniele Giglioli, *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet (Macerata: Quodlibet, 2011), 53.

¹² *Ibidem*.

Volendo quindi affrontare i testi dal punto di vista dell'uso del paesaggio non solo *London Orbital* e *Girl with Curious Hair* sono comparabili, ma estremamente simili.

Un'altra caratteristica dei brani paesaggisti che si può evidenziare è quella della distribuzione di questi all'interno dei testi del corpus. Tra tutte le opere analizzate del quelle che possiamo ritenere con un più alto tasso di autofinzionalità sono sicuramente *Condominio Oltremare* e *London Orbital*, poiché, in entrambi i testi, tutta una serie di espedienti retorici quali la narrazione in prima persona, la parziale sovrapposizione tra la biografia dell'autore e quella del protagonista dovrebbero spingere il lettore a confondere le due entità¹³. La maggior parte dei brani paesaggistici in queste opere non occupa una posizione casuale. I paesaggi, infatti, siano ordinati lungo tutto il testo in maniera piuttosto uniforme. La loro disposizione è indice della non-finzionalità delle opere stesse che così si avvicinano al documentaristico e a generi che non presumono un coefficiente narrativo forte. Se si ammette, come fa Philippe Hamon, che la presenza di paesaggi in un testo si porti dietro un «effet de vérité»¹⁴, possiamo supporre che la loro abbondante presenza si leghi in maniera paradigmatica ad un genere la cui fortuna è legata ad un «inscenato rapporto con la realtà»¹⁵. Per dare uniformità e referenzialità alla loro storia i protagonisti, quindi, descrivono in senso paesaggistico più luoghi lungo il loro cammino.

Questa distribuzione omogenea, che sembrerebbe la più semplice, è invece molto dispendiosa in un testo letterario. Essa implica una serie di pause lungo la narrazione¹⁶

¹³ Si veda Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, (Parigi: Seuil, 1975) ; Daniele Giglioli, *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet (Macerata: Quodlibet, 2011); Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, (Bologna: Il mulino, 2014). Philippe Gasparini, *Autofiction: une aventure du langage*, (Paris: Editions du Seuil, 2015) ; Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, (Paris : Editions du Seuil, 2016) ; Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?* (Macerata: Quodlibet, 2019); Riccardo Castellana, a c. di, *Fiction e non fiction: storia, teorie e forme* (Roma: Carocci editore, 2021).

¹⁴ Hamon, *Du descriptif*, 51.

¹⁵ Daniele Giglioli, *Tema* (Milano: il verri edizioni, 2022), 55.

¹⁶ Già nel *Laocoonte* di Lessing si parla della descrizione dello scudo di Enea come un quadro che «non ha neppure la minima influenza su quel che segue» e continuando «Lo scudo di Enea è di conseguenza un vero e proprio intermezzo destinato unicamente a lusingare l'orgoglio nazionale dei romani» Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, a c. di Michele Cometa, *Aesthetica* (Palermo: Aesthetica, 1991), 83. La teorizzazione, invece, risulta più complicata in Lukács poiché il critico ritiene che la descrizione possa funzionare in molti modi diversi. Essa può essere mossa da un rapporto di necessità o casualità, diventando in quest'ultimo caso un virtuosismo inutile che nell'insieme del romanzo non costituisce nient'altro che una digressione. Secondo il critico ungherese, dopo una fase attraversata da rapporti di necessità, la descrizione, a causa del naturalismo francese risulta solo debolmente collegata all'intreccio. Deve essere sottolineato che Lukács, considera descrizioni anche le rappresentazioni di azioni (come la corsa dei cavalli in *Anna Karenina*) e in queste ultime vede spesso dei collegamenti più forti con l'intreccio. Al contrario va sottolineato, che le descrizioni di ambienti aperti, quindi quelle più vicine al paesaggio, sono viste come dei quadri statici che bloccano la trama e non contribuiscono alla vicenda narrata. In questo senso è estremamente interessante come questa visione vada quasi completamente rivoltata nella contemporaneità.

che ne interrompono il flusso e una maggiore attenzione ai luoghi. Ciò poiché, come abbiamo visto, il paesaggio comporta la messa in moto di una macchina retorica e rappresentativa più complessa in confronto a una generica ambientazione. Per cui la presenza di questo tipo di brani, così frequenti e omogeni non si può spiegare se non tramite un insieme di attenzioni percettive al paesaggio e contingenze dovute al genere.

Anche negli altri testi del corpus ci si può rendere conto che la disposizione di questo tipo di brani ha una ricaduta più ampia di quanto ci si aspetti. Ne *L'ubicazione del bene* e in *Girl with Curious Hair* si può osservare come i brani paesaggistici si trovino soprattutto nella prima parte dei racconti o in quella finale. Questa localizzazione fa in modo che essi si inseriscano nella trama con una funzione o introduttiva, in cui viene concretizzato lo spazio dell'azione, oppure in una sede risolutiva della storia. Nel racconto *Here and There* di Foster Wallace i due brani analizzati nel capitolo precedente sono posti nelle prime pagine e danno forma allo spazio del Maine in cui il protagonista Bruce si rifugia dopo la fine della relazione con la sua ex-fidanzata. Ancora una volta il paesaggio diviene una sezione rappresentativa della natura dello stato americano e dei suoi spazi rurali. La voce narrante in prima persona si sofferma più volte durante il viaggio in auto sui luoghi che attraversa rimarcandone la distanza dall'Indiana da cui proviene. In un territorio diverso il giovane, infatti, si illude di poter dimenticare l'ex, ma si scontrerà con la realtà quando, durante un lavoro del tutto banale come aggiustare la vecchia cucina a gas di sua zia, si renderà conto di quanto possano essere piene di sfaccettature diverse la vita e l'amore. Bruce comprende come cambiare fisicamente luogo non comporti l'automatico dirimersi delle vicende, ma anzi esse vadano viste in tutti i loro aspetti, spesso impossibili da ricondurre ad una logica comune. In questo senso il paesaggio svolge un ruolo importante nella trama poiché rappresenta e propone al lettore lo spazio e la natura del Maine su cui tante aspettative aveva posto il giovane. Un altro esempio, della stessa raccolta, si può ricavare dal paesaggio analizzato nel racconto *John Billy*. Come abbiamo visto, Chuck Nunn Junior rinuncia ai suoi piani di vendetta contro T. Rex Minogue grazie al paesaggio dell'Oklahoma esperito tramite la finestra. Quest'ultimo ha quindi un ruolo centrale poiché si pone nella parte finale della storia e comporta lo scioglimento dell'intreccio¹⁷.

¹⁷ Lo scioglimento dell'intreccio in relazione a questo paesaggio è messo in luce nel testo anche dal fatto che mette fine agli episodi di levitazione nel saloon della città di Minogue e alla tempesta di poiane che si sono concentrate sul tetto della struttura. Il paesaggio, in pratica, interrompe l'atmosfera surreale che ha contraddistinto il racconto della vicenda e avvia la storia verso la chiusura.

La scena mette fine ai dubbi degli abitanti della città di Minogue riguardo cosa sia accaduto a Chuck Nunn e T. Rex il giorno del loro incontro, chiarificando anche come quest'ultimo abbia convinto l'altro a non ucciderlo.

È possibile ritrovare una funzione simile nei brani tratti da *L'ubicazione del bene*. Infatti, anche qui essi sono posti in *incipit* e svolgono un ruolo determinante nella trama. Il racconto *Piccole formiche bianche* si apre con un paesaggio in cui viene descritto il giardino e il muro della villa che Gabriele e Silvia acquisteranno e in cui effettueranno dei lavori lungo il racconto. Dopo una serie di segnali, si renderanno conto che la vecchia casa è infestata dalle termiti a tal punto che saranno costretti a chiamare un disinfestatore professionista. Quest'ultimo tenterà di risolvere il problema provocando, nell'ultima pagina, il collasso del muro esterno della villa. Il racconto, quindi, ha una chiusura ad anello in cui il giardino che tanto li aveva ispirati alla vendita si rivela il luogo in cui si manifesta il crollo delle loro aspettative. Si crea quindi nel corpus di racconti analizzati sia quelli italiani che statunitensi- una struttura paradigmaticamente molto forte, che funzionalizza i brani paesaggistici rendendoli degli snodi decisivi della struttura nelle novelle. In maniera simile può essere interpretato il testo analizzato di Trevisan *I quindicimila passi*. Come si è già detto, nel testo vi sono solo due paesaggi entrambi concentrati nelle ultime trenta pagine della storia. Anche in questo caso la posizione non è casuale. Il protagonista e voce narrante, Thomas Boschiero, infatti, sta per giungere dal notaio Strazzabosco, dove si deve recare per rilevare l'eredità della sorella. Egli ha raccontato al lettore, per buona parte della storia, che è stato suo fratello ad uccidere la sorella e che quest'ultimo si rifugia nella loro casa abbandonata di Via Commenda sui colli Berici. Tuttavia, proprio alla fine di queste pagine, tramite il dialogo con il Notaio Strazzabosco, abbiamo la conferma definitiva che non esiste nessun fratello e che quindi Boschiero ha ucciso la sorella. I paesaggi narratologicamente si giustificano, a due terzi della storia, poiché sono il primo segnale di un'apertura verso la realtà. Essi agiscono come uno squarcio nel monologo furioso e solitario della voce narrante, che ha dominato il testo sin dalla prima pagina.

In conclusione, possiamo osservare come l'attenzione al paesaggio in questi autori non si traduce solo in un elemento ricorrente che può essere letto indipendentemente dalla struttura del testo. Gli scrittori del corpus analizzato ne fanno un elemento rilevante delle loro stesse strutture testuali anche a livello narratologico. Si crea, quindi, un quadro molto

fitto di relazioni, in cui il testo presenta più tipi di intersezioni con il paesaggio. Parlare di Falco, Ragucci, Trevisan, Wallace e Sinclair come autori che nelle loro opere hanno dato ampio spazio al paesaggio significa anche sottolineare come essi hanno fatto della costruzione testuale di questo tema un nodo dirimente nello svolgersi delle loro trame. In molteplici modi, lo spazio del paesaggio orienta le loro scelte poetiche: è, infatti, un punto di vista sul mondo, un modo per marcare il coefficiente di non-finzionalità del testo, nonché uno snodo nevralgico nella sistematizzazione dell'intreccio. Se nessuna di queste pratiche è di per sé nuova rispetto al passato, la vera discontinuità che questi scrittori del tardo post-moderno tracciano con il passato sta nell'alto grado di referenzialità che danno a questo elemento ritenuto fondamentale per esperire la materialità delle cose e rappresentarla nella dimensione letteraria. Se consideriamo, infatti, la letteratura come un mezzo per ricostituire e reinterpretare la realtà, allora il paesaggio letterario assume un ruolo cruciale quale elemento rafforzativo della verosimiglianza. In questa prospettiva, emerge con chiarezza il legame intrinseco tra le due sfere: quella della struttura narrativa del testo e quella della rappresentazione del paesaggio stesso. Questo intreccio diventa particolarmente rilevante nel contesto di un gruppo di autori che si interroga problematicamente sulla realtà. È infatti rilevabile una struttura di relazioni paradigmatiche che si propagano a vari livelli nell'opera. Si può provare a leggere in questo modo l'abbondanza di brani descrittivo-paesaggistici, soprattutto quando aprono squarci simbolici tra l'Io del protagonista e il mondo esterno ad essi¹⁸.

Ci troviamo in una narratologia locativa in cui il luogo testuale esercita un suo ruolo specifico. Tenendo in considerazione un certo dato emozionale -che non si può espungere dal paesaggio- non siamo molto lontani da quell'abbozzo di teoria che è la figuralità dell'invenzione orlandiana, in cui i rapporti tra parti del testo «si articolano non solo a livello lessicale ed esplicito, ma anche tematico e latente»¹⁹

Estetica dell'irrealtà

¹⁸ È emblematico in questo senso il caso riportato ne *I quindicimila passi* e in *Here and There*

¹⁹ Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione: per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando* (Macerata: Quodlibet, 2020), 45.

Il brano posto da Giorgio Falco in *incipit* al racconto *Un altro ancora*, in cui un soggetto non meglio specificato guarda in un cannocchiale a gettoni e non riesce a vedere niente, non è un paesaggio. Analizzare gli elementi e capire cosa stia realmente guardando il protagonista è un'operazione alquanto complessa. Ci viene detto cosa ci aspetteremmo di vedere: «una sequenza di alberi e tronchi ricoperti di resina al miele e rami e merli zampettanti, tetti, tegole, antenne, campane, campanili, chiese, la fine delle nebbie»²⁰ e ciò che il cannocchiale dovrebbe mediarci come «i luoghi di interesse storico e archeologico»²¹ e «le aree naturalistiche e paesaggistiche»²², ma alla fine il soggetto si ritira senza aver visto quasi nulla. Non è riuscito nemmeno a regolare bene lo strumento. Nei tre minuti che il denaro gli ha concesso per guardare nel cannocchiale «il territorio assoggettato si contrae»²³. Lo sguardo sul paesaggio si rivela quindi nullo poiché accecato e oscurato da quella che abbiamo definito nel capitolo precedente una vera e propria “negazione dello sguardo”. Si può considerare questo brano una spia testuale che può fornire dei chiarimenti su una serie di teorizzazioni sommerse nel corpus autoriale. Capita molto spesso, infatti, che i paesaggi descritti nelle opere prese in considerazione non coincidano con ciò che è visibile, o che i soggetti dovrebbero vedere nella finzione narrativa. Il caso sopra citato è probabilmente il più emblematico poiché lo svelamento sensibile del paesaggio non avviene. Oltre a questo brano si può notare come in altri testi analizzati lo sguardo sia accecato, incapace di guardare e percepire davvero. Nel paragrafo tratto dal racconto *John Billy* di Foster Wallace leggiamo:

I was able to hear the infinitely many soft sounds of the millions of delicate petals striking and rubbing together. They joined and clove together in wind. My eye was blowing everywhere. And the rush of perfume sent up to me by the agitation of the clouds of petals nearly blew me out that window. Delighted. Aloft. Semi-moral. New²⁴.

²⁰ Giorgio Falco, *L'ubicazione del bene* (Torino: Einaudi, 2010), 118.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, (New York; London: W.W. Norton, 1989), 145. «io ho sentito i suoni soffici e infinitamente numerosi dei milioni di petali delicati che si urtavano e strusciavano l'uno sull'altro. Si univano e si intersecavano nel vento. I miei occhi volavano da tutte le parti. E l'ondata di profumo che mi arrivava dall'agitarsi delle nuvole di petali mi ha fatto quasi cascare da quella finestra. Incantato. Sospeso lassù. Semimorale. Nuovo». (trad.it. M. Testa).

La frase «my eyes was blowing everywhere»²⁵ ci fa desumere, già all'interno del testo, che tutto il paesaggio che si dovrebbe vedere dalla finestra è solo ascoltato e percepito. Ciò dà forma ad un incontro con uno spazio pensato più che reale. La terra dell'Oklahoma, che più avanti si dirà: «fertilized to humud black»²⁶ dei familiari dei personaggi lì sepolti, è quasi solo immaginata, decostruita nei dettagli e frastagliata nella percezione. Essa è, infatti, avvertita a tratti, fatta di quello che riesce ad interpretare il lettore tramite i pochi dettagli che gli vengono forniti. Un altro esempio in cui l'intuizione dalla realtà non coincide con ciò che si dovrebbe vedere è quello della riva di Carfax nel testo di Sinclair. In questo caso l'alto tasso di metaforizzazione partecipa alla resa del luogo. Nonostante lo stile punti alla verosimiglianza, il paesaggio è intessuto di riferimenti alla presenza di Dracula che, nel romanzo di Bram Stoker, proprio a Carfax giungeva dalla Transilvania²⁷. Il vampiro ha aspirato la linfa vitale dal terreno e ha trasmutato le piante costrette a convivere con una fabbrica di saponi. Le sfere semantico-percettive della voce narrante, non senza una certa ironia, sono completamente rovesciate: la marea d'olio è «lovely»²⁸ e i copertoni delle auto diventano «rock pools»²⁹ attuando la fusione tra naturale e artificiale di cui si è discusso nel terzo capitolo. Tutto il paesaggio non è solo mediato dal soggetto, ma è attraversato da diverse tensioni stilistiche e semantiche. In *Condominio Oltremare* la sommersione di immagini opprime a tal punto le descrizioni fino a farle muovere tra l'eccesso catalogante e le foto di Lido delle Nazioni eseguite da Sabrina Ragucci. Il paesaggio è o stilizzato dalle immagini o frammentato nei dettagli delle spiagge piene di rifiuti e le insegne di locali in disuso. Persino in Trevisan, dove pure si conserva una tassonomica orizzontale, i luoghi divengono un altrove idealizzato in cui l'Io del protagonista cerca di fuggire dai tristi giardini delle villette di provincia. Il finale dell'opera è emblematico, poiché, nelle ultime pagine, il protagonista decide di vendere tutti i suoi immobili e di trasferirsi in Amazzonia. Anche questo tentativo, di ricerca della natura selvaggia, però, si rivelerà fallimentare. Boschiero, infatti, installerà lì una segheria ai limiti della foresta pluviale contribuendo a danneggiare quel patrimonio arboricolo in

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ Tutto il testo di *London Orbital* è intessuto di citazioni e collegamenti intertestuali, soprattutto alla letteratura inglese, ma talvolta anche alla fotografia e alla pittura. Ciò, contribuisce ad inquadrate il testo in un orizzonte post-moderno.

²⁸ Iain Sinclair, *London Orbital*, (London: Penguin UK, 2003), 483.

²⁹ *Ibidem.*

cui si vuole rifugiare. Il finale fa così da contraltare alla prima parte del romanzo, in cui lo stesso protagonista denunciava la logica del profitto che aveva comportato la sparizione del bosco dei roveri per far posto ai capannoni industriali in provincia di Vicenza. Tutte queste storie hanno quindi in comune la ricerca del paesaggio più che la presenza di questo al loro interno. È una ricerca, però, in cui il desiderio solo raramente riesce a tradursi in realtà. Il paesaggio spesso si nega, diventa refrattario, oppure rappresenta nature sconvolte, palesando l'impossibilità di guardare davvero agli spazi verdi e aperti. In tutti questi autori, infatti, gli aspetti r-urbani e atmosferologici, pure essendo dei fattori che possiamo riferire all'estetica dei luoghi, come si è visto, non sono semplici ornamenti, dinamizzazioni per deviare da paesaggio canonico, ma costituiscono parte dell'unico modo in cui è possibile guardare al paesaggio. Da una parte il r-urbano, infatti, esplicita i rapporti di forza nello spazio, le parcellizzazioni e le tensioni tra striato e liscio; dall'altra le tinte emozionali garantiscono un'ontologia di significato, provando a garantire uno statuto di significato diverso da quello dell'immagine descrivibile tramite *ékphrasis*. Questi elementi sono indicativi di una ricerca della realtà, la quale, tuttavia, si è evoluta in qualcosa di non solo frammentario, ma anche composito ed eterogeneo. In considerazione di ciò, oltre agli aspetti r-urbani e atmosferologici, tra le tecniche di rappresentazione troviamo la resa di alcune immagini-paesaggio, come i luoghi dallo stile *vaporwave* descritti da Foster Wallace e le rappresentazioni del paesaggio di Lido delle Nazioni trasmesse in televisione nelle opere di Giorgio Falco.

Si può, quindi, osservare come le modalità di resa dipendano sia dalla ricezione dell'immensa produzione generativa delle immagini sia dalla ricerca di una natura da riconfigurare culturalmente. Queste due dimensioni, nel testo letterario, si riassorbono l'un l'altra formando un quadro unitario non uniforme, in cui i rapporti tra le varie anime del paesaggio sono variabili e producono soluzioni di compromesso ogni volta differenti, pur se elaborate a partire dagli stessi tratti formali, interpretativi e raffigurativi. Siamo nell'iperrealtà teorizzata da Jean Baudrillard, ovvero «nella reduplicazione minuziosa del reale di preferenza a partire da un altro medium riproduttivo»³⁰. Il filosofo francese sottolinea come nella dimensione iperreale:

³⁰ Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* (Milano: Feltrinelli, 1980), 85.

Di medium in medium il reale si volatilizza, diventa allegoria della morte, ma si rafforza anche con la sua stessa distruzione, diventa il reale per il reale, feticismo dell'oggetto perduto- non più oggetto di rappresentazione, ma estasi di negazione e della propria sterminazione rituale: iperreale³¹.

Volendo rapportarci al caso di studio possiamo quindi affermare che si produce, quindi, un sistema di simulaci complessi in cui è difficile capire a quale referente di realtà si rifacciano i paesaggi letterari analizzati, di cosa siano simulazione.

Come abbiamo sottolineato nel primo capitolo, la storia della categoria paesaggio è lunga e parte dalla nozione di coscienza infelice nei confronti della natura. L'essere umano, infatti, avendo perso il contatto con la natura³², con l'affacciarsi delle scoperte scientifiche³³ fa di questa una polarità opponibile a se stesso in un rapporto di soggetto-oggetto. Il paesaggio *in situ* emerge da questo contesto culturale. Partendo da questa emersione il quadro storico-culturale si è andato a complicare notevolmente poiché una grande quantità di fenomeni socioculturali, di cui il post-moderno è semplicemente il più recente, sono intercorsi a moltiplicare i media e con essi i simulacri. Inoltre, non può essere nemmeno tralasciato il fatto che questi processi agiscono in modi diversi nel paesaggio *in situ* in confronto a quello letterario. Se il primo è rappresentazione della natura, senza esserne per forza un simulacro, ma solo un modo per percepirla culturalmente, nel campo della letteratura si sono affollati nei secoli una serie di processi cognitivi dell'immaginario dovuti anche al dominio sempre più incontrastato delle immagini nella società e di conseguenza nel testo letto letterario. Ciò ha comportato delle rappresentazioni artistiche non solo legate alla mimesi della realtà, ma anche ai processi culturali e cognitivi che intercorrono tra la realtà e la sua ricezione. In questo modo il paesaggio si è diviso e disperso nei mille rivoli della percezione culturale e artistica, creando dei simulacri tramite i quali si è andata dissipando una presunta originalità. Queste rappresentazioni, infatti, «non hanno più niente a che vedere con l'oggetto anteriore, non più che l'informazione medializzata con la realtà dei fatti»³⁴. A questa situazione di democraticizzazione del paesaggio, in cui le infinite repliche ne comportano contemporaneamente «la morte dell'originale e la fine della rappresentazione»³⁵, si rapportano gli autori del corpus analizzato. Ciò giustifica nelle loro opere la negazione

³¹ *Ibidem*.

³² Michael Jakob, *Il paesaggio*, trad. da Adriana Ghersi (Bologna: Il Mulino, 2009), 38-40.

³³ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, (Paris: Gallimard, 2015), 45-46.

³⁴ Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, 75.

³⁵ Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, 83.

dello sguardo sul paesaggio. Queste opere si muovono contemporaneamente lungo due direzionalità. Infatti, se da una parte è possibile, riconoscere una costante ricerca, un provare ad avvicinarsi alla fonte che ha prodotto i simulacri, dall'altra si palesa anche un certo nichilismo, una tautologia dell'assenza. In ragione di ciò tutto ciò che si può rendere nei testi è una visione scomposta, frattale, ecologicamente deturpata evidenziando implicitamente come un *unicum* paesaggistico non sia esperibile per il modo in cui esso si è disperso nei mille rivoli della riproduzione tecnica e della percezione umana.

A questo quadro già complesso vanno aggiunti altri fattori. Come si è detto nel secondo capitolo, infatti, il post-moderno ha un'origine molto legata allo spazio, come elemento di percezione della realtà. Già Jameson ammette come si sia affermata una cultura sempre più dominata da «una logica spaziale»³⁶. Questo ruolo di dominanza è stato sia stato più volte sottolineato dalla critica successiva soprattutto in contrasto con la perdita di forza da parte del tempo che invece aveva avuto una sua importanza centrale nell'età moderna³⁷. La referenzialità del cronotopo è quindi, dopo gli anni Sessanta del Novecento, tutta affidata allo spazio e alla sua capacità di fare da contenitore degli eventi che non accadono più in un tempo definito, ma in uno spazio definito. Lo spazio diviene la realtà culturale e sociale in cui si proietta la vita dei singoli. Il confronto tra narrativa moderna e post-moderna, in questo senso, fornisce degli esempi emblematici. Si può osservare come si sia passati dall'unità di spazio e tempo definite moderniste dell'*Ulysses* di Joyce, in cui abbiamo l'unità temporale di una giornata e quella spaziale di una città, in una dimensione molto più caotica come quella di *Cien años de soledad* il cui il tempo, non è ricostruibile con precisione. In quest'ultima infatti abbiamo solo l'indicazione specifica dei cent'anni che però non trova poi nessuna verosimiglianza negli eventi narrati; inoltre il tempo ha in quest'opera un ruolo di referenzialità minore in confronto all'unità di spazio data dalla cittadina di Macondo, unico vero contenitore degli eventi. Ciò accade anche negli autori trattati: in *London Orbital* basta guardare l'Indice per rendersi conto che i sottotitoli dei capitoli suddividono l'opera in segmenti spaziali di tragitto percorso; *Condominio Oltremare*, *L'ubicazione del bene* e *I quindicimila passi* rendono esplicito il legame tra trama e la dimensione spaziale che li connota sin dal titolo.

³⁶ Fredric Jameson, *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, a c. di Daniele Giglioli, trad. da Massimiliano Manganelli (Roma: Fazi, 2007), 42.

³⁷ Cfr. Ursula K. Heise, *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*, Literature, Culture, Theory (Cambridge: Cambridge university press, 1997).

Infine, diversificato è il rapporto che Wallace intrattiene con lo spazio, ma è evidente come anche nella sua raccolta di racconti qui analizzati vi siano titoli come *Here and There*, che fanno esplicito riferimento allo spazio o alle caratteristiche del paesaggio come l'ultimo racconto della raccolta: *Everything is green*. Questo principio di referenzialità dello spazio comunica con il paesaggio poiché esso ne è una riconfigurazione culturale. Se è vero, infatti, come abbiamo potuto sostenere nel primo capitolo, che esso emerge nel momento in cui spazio liscio e striato si toccano, la manifestazione del paesaggio nelle opere analizzate diviene la ricerca di una referenzialità, un modo per dare sostanza ad uno spazio che costituisce l'unica forma di realtà cognitivamente percepibile.

Questi autori, quindi, cercano il paesaggio come modo per esperire la realtà, ma l'unica realtà che si può provare a immaginare è un'iperrealtà, fatta di simulacri e immagini complesse e mediate. Si inaugura una nuova fase in cui anche la «contraddizione del reale e dell'immaginario vi è cancellata»³⁸. Cogliere il mondo occidentale oggi, infatti, significa rapportarsi ad una dimensione in parte costituita da quelle che il filosofo Byung-Chul Han ha definito lucidamente le non-cose³⁹. Si assiste, secondo lo studioso, ad una «crescente smaterializzazione della realtà»⁴⁰, dove irreale e reale si fondono in una dimensione insieme percettiva e culturale. In conclusione, verso il tavolo dello scrittore, che cerca di rappresentare la realtà, tramite il paesaggio convergono quindi molteplici materiali: la Tv, la politica, il concetto di natura, la fine del benessere industriale degli anni Ottanta, l'ampia diffusione della fotografia, le cartine di Google maps, lo spazio rurale e i non-luoghi ai margini delle città. Da tutti questi materiali non può che venire fuori una ricerca furiosa già consapevolmente destinata al fallimento sin dal suo esordio. In questi mille rivoli di senso vi è una mutazione della realtà stessa poiché, come sostiene Baudrillard, «è la realtà stessa che è iperrealistica»⁴¹. Il filosofo francese, inoltre, aveva già intuito nel 1979 che l'arte avrebbe provato a riassorbire questa tendenza, poiché ritiene che «il reale è: ciò di cui è possibile fare una riproduzione equivalente»⁴² evidenziando quindi come la tendenza dell'arte sia da sempre la mimesi

³⁸ Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, 85.

³⁹ Cfr. Byung-Chul Han, *Le non cose: come abbiamo smesso di vivere il reale*, (Torino: Einaudi, 2022).

⁴⁰ Han, *Le non cose: come abbiamo smesso di vivere il reale*, 11.

⁴¹ Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, 87.

⁴² *Ibidem*.

della realtà. Di conseguenza se la realtà diviene iperreale l'arte ne segue i passi fondendosi con essa.

Alla luce di questo complesso contesto culturale va letto l'emergere di nuove tendenze realiste nell'ultimo quarto di secolo, su cui la critica si è variamente soffermata⁴³, soprattutto negli scrittori che più hanno esplorato il tema dello spazio e del paesaggio. In ragione di un'uscita e di un passo ulteriore dalle tendenze citazionistiche e meta-finzionali del postmodernismo gli autori analizzati hanno iniziato a cercare la realtà, a mettere ordine e a disporre, a catalogare i pezzi falsificati e simbolici della realtà che hanno a disposizione. In parte, come risultato di questi processi, emergono le opere che abbiamo cercato di interpretare. Opere in cui del reale restano solo le sue immagini e tra queste, quella che più ci mette in contatto con la natura, quella del paesaggio.

⁴³ Cfr. Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro, e Giovanna Taviani, a c. di, «Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno», *Allegoria* XIX, fasc. 57 (2008); Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea* (Bologna: Il mulino, 2014) 142-150 e 205-212; Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea* (Bologna: il Mulino, 2018), 89-94; David Shields, *Reality Hunger : A Manifesto* (New York: Knopf, 2010); Christopher Schaberg, *The Work of Literature in an Age of Post-Truth* (New York: Bloomsbury academic, 2018); Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta a oggi* (Roma: Carocci editore, 2018); ma si veda anche Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta a oggi* (Roma: Carocci editore, 2018), il quale si rifà diffusamente alla categoria "realismo" per i testi a ridosso degli anni Novanta e Duemila.

Ringraziamenti

L'attività di ricerca è di per sé un percorso che può essere estremamente solitario soprattutto se inaugurato in un anno di pandemia come il 2020; nonostante ciò è doveroso fare una serie di ringraziamenti. *In primis*, ai miei due tutor Giampiero Moretti e Michael Jakob, che mi hanno seguito e monitorato in questo percorso. Un ringraziamento, che è anche riconoscenza personale e affettiva, va al mio maestro Francesco de Cristofaro e alla mia maestra Elisabetta Abignente. Devo a loro molte cose come studioso e come persona.

Altri ringraziamenti vanno a colleghe e colleghi, oltre che amiche e amici, che si sono interessati a me e al mio lavoro. Va menzionata in particolare Claudia Cerulo, sorella accademica e umana, che ha avuto la pazienza di leggere quasi tutta questa tesi. La mia più profonda riconoscenza va anche ad Alberto Bandiera, Alessandro Cariello, Serena Fusco, Giuseppe Andrea Liberti, Lorenzo Morviducci, Maria Antonia Papa e Giuseppe Polise che mi hanno dato preziosi consigli su più parti del testo. Va ricordato, infine, il contributo dell'*équipe* di ricerca *Ambiente, ambienti* della quale faccio parte all'interno dell'*Osservatorio sul romanzo contemporaneo*, grazie a loro ho avuto l'opportunità di confrontarmi sul mio lavoro di ricerca in un contesto plurale.

Vanno ringraziate/i a vario titolo per avermi aiutato nel percorso di cotutela sia concretamente, sia burocraticamente: Massimo Fusillo, Valentina Sturli, Diego Pellizzari, François-Xavier Guerry, Rossella Ciocca e Bernardino Pitocchelli.

Infine, un'ultima menzione va alla mia famiglia e ad amiche e amici che costituiscono la mia più profonda rete di salvataggio. A tutte queste persone devo qualcosa in questi ultimi anni. Grazie.

Bibliografia

Studi critici

- Aase, Emily Johansen. *Cosmopolitanism and Place: Spatial Forms in Contemporary Anglophone Literature*. Geocriticism and Spatial Literary Studies. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2014.
- Abignente, Elisabetta. «La letteratura ed altre arti». In *Literature Comparete*, a cura di Francesco de Cristofaro, 167–94. Roma: Carocci, 2014.
- Adorno, Theodor W. *Teoria estetica*. Tradotto da Enrico De Angelis. Torino: Einaudi, 1977.
- Alexander. «Theologies of the Wild: Contemporary Landscape Writing». *Journal of Modern Literature* 38, fasc. 4 (2015): 1.
- Alfano, Giancarlo. *Paesaggi, mappe, tracciati: cinque studi su letteratura e geografia*, s.d.
- Appleyard, Donald. *The View from the Road*. A cura di Kevin Lynch e John Randolph Myer. Cambridge: M.I.T. Press, Massachusetts Institute of Technology, 1964.
- Assunto, Rosario. *2: Arte, critica e filosofia*. Vol. 2. Il paesaggio e l'estetica. Napoli: Giannini, 1973.
- . *Il paesaggio e l'estetica: natura e storia*. Vol. I. Napoli: Giannini editore, 1973.
- Auerbach, Erich <1892-1957>. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*. 2 v. voll. Piccola biblioteca Einaudi. Nuova serie; 35. Torino: Einaudi, 2000.
- Augé, Marc. *Disneyland e altri non luoghi*. Tradotto da Alfredo Salsano. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.
- . Augé, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éd. du Seuil, 1992.
- . «Prefazione del 2009». In *Non-luoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, tradotto da Carlo Milani. Milano: Elèuthera, 2009.
- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Tradotto da Clar Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1997.
- Baudrillard, Jean. *Lo scambio simbolico e la morte*. Tradotto da Girolamo Mancuso. Universale economica; 1127. Milano: Feltrinelli, 2009.
- Bauer, Gérard, e Jean-Michel Roux. *La rurbanisation ou la ville éparpillée*. Paris: Seuil, 1976.
- Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Tradotto da Enrico Filippini. Torino: Einaudi, 1966.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Vol. II. Tel 47. Paris: Gallimard, 1992.
- Berque, Agustin. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Pays-paysages. Seyssel: Champ Vallon, 1994.

- . *La pensée paysagère*. 1 voll. Crossborders. Paris: Archibooks + Sautereau éd, 2008.
- Bertone, Giorgio. *Letteratura e paesaggio: liguri e no*. Lecce: Manni, 2001.
- . *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*. Novara: Interlinea, 2000.
- Bertoni, C., & Fusillo, M. «Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?» In *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, a cura di Franco Moretti, Vol. IV. Torino: Einaudi, 2000.
- Bertoni, Clotilde. «Rischi e risorse dello studio dei temi: percorsi possibili, 2008.» *Allegoria*, fasc. 58 (2008): 9–24.
- Bertoni, Federico. *Realismo e letteratura: una storia possibile*. Torino: Einaudi, 2007.
- Boswell, Marshall. *Understanding David Foster Wallace*. Understanding Contemporary American Literature. Columbia: University of South Carolina press, 2003.
- Boswell, Marshall, e Stephen Burn, a c. di. *A Companion to David Foster Wallace Studies*. First edition. American Literature Readings in the 21st Century. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Brigham, Ann. *American Road Narratives: Reimagining Mobility in Literature and Film*. Cultural Frames, Framing Culture. Charlottesville London: University of Virginia press, 2015.
- Brooks, Peter. *Lo sguardo realista*. Tradotto da Federico Casari. Roma: Carocci editore, 2017.
- Cain, William E. *The Crisis in Criticism: Theory, Literature, and Reform in English Studies*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.
- Calabrese, Omar. *L'età neobarocca*. Roma; Bari: Laterza, 1987.
- Calabrese, Stefano. *WWW.letteratura.global: il romanzo dopo il postmoderno*. Torino: Einaudi, 2005.
- Castellana, Riccardo, a c. di. *Fiction e non fiction: storia, teorie e forme*. Roma: Carocci editore, 2021.
- Ceserani, Remo. *Guida allo studio della letteratura*. Manuali Laterza. Roma; Bari: Laterza, 1999.
- . *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.
- Chiurato, Andrea. *La metropoli ai margini: alterità, diversità ed esclusione tra Otto e Novecento*. Mimesis, 2016.
- Clare, Ralph, a c. di. *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*. Cambridge Companions to Literature. Cambridge (GB): Cambridge University Press, 2018.
- Cohen, Samuel. «The Whiteness of David Foster Wallace». In *Postmodern Literature and Race*, a cura di Len Platt e Sara Upstone, 228–44. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Coleridge, Samuel Taylor. *The Notebooks*. Vol. II. London: Routledge & Kegan Paul, s.d.

- Collectif. *Usages et théories de la fiction : Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVIe-XVIIIe siècles)*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Collot, Michel. *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*. Arles ; Paris : Actes sud ; ENSP, 2011.
- . *Paysage et poésie du romantisme a nos jours*. Paris: J. Corti, 2005.
- Cometa, Michele. *Archeologie del dispositivo: regimi scopici della letteratura*. Frontiere. Cosenza: Luigi Pellegrini editore, 2016.
- . *Cultura visuale: una genealogia*. Prima edizione. Saggi 134. Milano: Raffaello Cortina editore, 2020.
- . *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*. Milano : Raffaello Cortina editore, 2012.
- Corajoud, Michel. *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*. Collection Paysage. Arles : Actes Sud ENSP, 2010.
- Cortellessa, Andrea, a c. di. *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*. Roma: L'orma Editore, 2014.
- Cosgrove, Denis E., e Veronica Della Dora. *High Places: Cultural Geographies of Mountains, Ice and Science*. Bloomsbury Academic, 2009.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1990.
- Cristofaro, Francesco de. *La palla al balzo: dieci viaggi nella letteratura e nell'immaginario del Novecento*. Carocci editore, 2021.
- . «Le forme e i generi». In *Letterature comparate. Nuova edizione*, 57. Roma: Carocci, 2020.
- Dagognet, François, a c. di. *Mort du paysage ? : philosophie et esthétique du paysage*. 1 voll. Collection Milieux 5. Lyon: Champ vallon, 1982.
- D'Angelo, Paolo. *Estetica della natura: bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Roma: Laterza, 2010.
- . *Estetica e paesaggio*. Bologna: Il mulino, 2009.
- . *Il paesaggio: teorie, storie, luoghi*. Bari; Roma: Laterza, 2021.
- . *Filosofia del paesaggio*. Macerata: Quodlibet, 2010.
- Danto, Arthur Coleman. *La trasfigurazione del banale: una filosofia dell'arte*. Tradotto da Stefano Velotti. Roma; Bari: Laterza, 2008.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. *Mille plateaux : capitalismo et schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- Descola, Philippe. *L'écologie des autres : l'anthropologie et la question de la nature*. Sciences en question. Versailles : Éd. Quae, 2011.
- . *Par-delà nature et culture*. Collection Folio 607. Paris : Gallimard, 2015.

- Donadieu, Pierre. *Campagne urbaine. Una nuova proposta di paesaggio della città*. A cura di Mariavaleria Mininni. Tradotto da Maria L'Erario. Roma: Donzelli, 2013.
- Donadieu, Pierre, e Michel Périgord. *Le paysage : entre natures et cultures*. 1 voll. 128. Paris: A. Colin, 2007.
- Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: Il Mulino, 2014.
- . Gilda Policastro, e Giovanna Taviani, a c. di. «Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno». *Allegoria XIX*, fasc. 57 (2008).
- Dreyfus, Hubert, e Sean Dorrance Kelly. «Il nichilismo di David Foster Wallace». In *Ogni cosa risplende. I classici e il senso dell'esistenza*, 22–54. Torino: Einaudi, 2012.
- Eagleton, Terry. *Le illusioni del postmodernismo*. Tradotto da Francesco Salvatorelli. Roma: Editori Riuniti, 1998.
- Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani, 1964.
- . *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Studi Bompiani; 22. Milano: Bompiani, 1979.
- Ellis, Erle C. *L'anthropocène*. Tradotto da Alan Rodney. 1 voll. Les Ulis : EDP sciences, 2021.
- Ercolino, Stefano. *Il romanzo massimalista*. Milano: Bompiani, 2015.
- . «The Maximalist Novel». *Comparative Literature* 64, fasc. 3 (2012): 241–56.
- Esposito, Stefania, Massimo Fusillo, e Matteo Colombi, a c. di. *L'immagine ripresa in parola: letteratura, cinema e altre visioni*. Roma: Meltemi, 2008.
- Ferroni, Giulio. *Dopo la fine: sulla condizione postuma della letteratura*. Saggi. Torino: G. Einaudi, 1995.
- . *Scritture a perdere: la letteratura negli anni zero*. Roma; Bari: Laterza, 2011.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista*. Tradotto da Valerio Mattioli. Not. Roma: Nero, 2018.
- Flach, Sabine, e Gary Sherman, a c. di. *Naturally Hypernatural: Hypernatural Landscapes in the Anthropocene , III*. Vol. III. Art – Knowledge – Theory. Bern: Peter Lang, 2016.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Franzen, Jonathan. *Come stare soli: lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*. Tradotto da Silvia Pareschi. Torino: Einaudi, 2011.
- Fusillo, Massimo. *Estetica della letteratura*. Bologna: Il mulino, 2009.
- . *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*. Bologna: Il mulino, 2012.
- Gasparini, Philippe. *Autofiction : une aventure du langage*. Paris : Editions du Seuil, 2015.
- Genette, Gérard. *Figure 3: discorso del racconto*. Tradotto da Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1976.

- Giglioli, Daniele. *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Quodlibet. Macerata: Quodlibet, 2011.
- . *Tema*. Milano: il verri edizioni, 2022.
- Giles, Paul. «Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace». *Twentieth Century Literature* 53, fasc. 3 (2007): 327–44.
- Greminas, Algirdas Julien. «Les Topologiques, essai de définition d'une classe de lexème». *Cahiers de lexicologie* IV, fasc. 1 (1964): 17–28.
- Griffero, Tonino. *Atmosfera: estetica degli spazi emozionali*. Milano; Udine: Mimesis, 2010.
- Gualini, Enrico, Marco Allegra, e João Morais Mourato. *Conflict in the City: Contested Urban Spaces and Local Democracy*. Jovis, 2015.
- Hamon, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993.
- . *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*. Tradotto da Antonio Martinelli. Parma-Lucca: Pratiche, 1977.
- Han, Byung-Chul. *Le non cose: come abbiamo smesso di vivere il reale*. Einaudi stile libero. Extra. Torino: Einaudi, 2022.
- Heise, Ursula K. *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*. Literature, Culture, Theory. Cambri dge [etc: Cambridge university press, 1997.
- Heuser, Sabine. *Virtual Geographies: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction*. 1 voll. Postmodern Studies 34. Amsterdam: Rodopi, 2003.
- Higgins, Dick. *A Dialectic of Centuries: Notes Towards a Theory of the New Arts*. New York: Printed Editions, 1978.
- Hirsch, Eric, e Michael O'Hanlon. *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Hoberek, Andrew. «Introduction: After Postmodernism». *Twentieth Century Literature* 53, fasc. 3 (2007): 233–47.
- Houser, Heather. *Ecosickness in Contemporary U.S. Fiction: Environment and Affect*. Literature Now. New York: Columbia university press, 2014.
- Iacoli, Giulio. *A verdi lettere: idee e stili del paesaggio letterario*. Firenze: Franco Cesati, 2016.
- . «Il verde d'Italia: orientamenti critici recenti intorno al paesaggio letterario». In *Ecosistemi letterari: luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di Nicola Turri, 37–53. Firenze: Firenze University Press, 2016.
- . *La percezione narrativa dello spazio: teorie e rappresentazioni contemporanee*. Roma: Carocci, 2008.
- . «Spazio, romanzo e modernità». In *Il Romanzo in Italia, I. Forme, poetiche, questioni*: 257–80. Roma: Carocci, 2018.

- Jacobs, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House, 1961.
- Jakob, Michael. *Dall'alto della città*. Siracusa: LetteraVentidue, 2017.
- . *Il paesaggio*. Tradotto da Adriana Ghersi. Bologna: Il Mulino, 2009.
- . «Il paesaggio e la performatività della tecnica». *Studi di estetica*, fasc. 21 (1° dicembre 2021).
- . *Le origini tecnologiche del paesaggio*. Tradotto da Serena Massimo. Siracusa: LetteraVentidue, 2022.
- . *Paesaggio e letteratura*. Firenze: L. S. Olschki, 2005.
- Jakobson, Roman. «La dominante». In *Poetica e poesia: questioni di teoria e analisi testuali*, tradotto da Riccardo Picchio. Torino: Einaudi, 1985.
- . *Poetica e poesia: questioni di teoria e analisi testuali*. Einaudi paperbacks; 159. Torino: Einaudi, 1985.
- Jameson, Fredric. *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*. A cura di Daniele Giglioli. Tradotto da Massimiliano Manganelli. Roma: Fazi, 2007.
- . *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University press, 1991.
- Jauss, Hans Robert. *Estetica della ricezione*. Tradotto da Antonello Giugliano. Napoli: Guida, 1988.
- Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1977.
- Kaiser, Wilson. «David Foster Wallace and the Ethical Challenge of Posthumanism». *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 47, fasc. 3 (2014): 53–69.
- Kavanagh, Thomas M., a c. di. *The Limits of Theory*. Stanford: Stanford University Press, 1989.
- Koolhaas, Rem. *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*. A cura di G. Mastrigli. Quodlibet, 2006.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore; London: JHU Press, 1991.
- Langas, Unni, Charles Ivan Armstrong editor, e Unni Langas editor, a c. di. *Terrorizing Images: Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature*. Culture & Conflict 16. London : De Gruyter, 2020.
- Lavocat, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière : Pour une frontière*. Paris: Editions du Seuil, 2016.
- Levey, Nick. *Maximalism in Contemporary American Literature: The Uses of Detail*. 1 voll. Routledge Studies in Contemporary Literature 19. New York: Routledge, 2017.
- Lino, Mirko. «Medialandscapes. Scritture Postmoderne e Società Mediali». *Cinergie – Il Cinema e Le Altre Arti*, fasc. 5 (1° marzo 2014): 119–29.
- Lotman, Iouri. *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard, 1973.

- Lukács, György. *Estetica*. Tradotto da Fausto Codino. Vol. II. Torino: Einaudi, 1970.
- . «Narrare o descrivere?» In *Il marxismo e la critica letteraria*, tradotto da Cesare Cases. Torino: Einaudi, 1964.
- Luperini, Romano. *Dal modernismo a oggi: storicizzare la contemporaneità*. Roma: Carocci editore, 2018.
- . *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida, 2005.
- Mazzoni, Guido. *I destini generali*. Solaris. Roma: Laterza, 2015.
- . *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino, 2011.
- McCaffery, Larry. «An Interview with David Foster Wallace». *Review of Contemporary Fiction*, 1993, 13 edizione, sez. 2.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London: New York: Routledge, 1992.
- . *Postmodernist Fiction*. London New York: Routledge, 1987.
- McRae Andrew, Laurie. «Technologically Constituted Spaces: David Foster Wallace, Martin Heidegger, and Technological Nostalgia». *Critique : Studies in Contemporary Fiction* 61, fasc. 5 (19 ottobre 2020): 589–601.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Bibliothèque des idées. Paris : Gallimard, 1945.
- Mianowski, Marie, a c. di. *Irish Contemporary Landscapes in Literature and the Arts*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Reprint edition. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- . *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*. A cura di Michele Cometa. Milano: Cortina Raffaello, 2017.
- . *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- Moretti, Franco. *Atlante del romanzo europeo: 1800-1900*. Torino: Einaudi, 1997.
- Moretti, Giampiero. *Estetica e comparatistica*. Brescia: Morcelliana, 2021.
- Orlando, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi, 1993.
- Pala, Mauro, e Roberto Puggioni. «Dalla percezione alla narrazione: stili e traiettorie del paesaggio letterario». In *Paesaggi letterari e contesti geo-culturali*, 9–29. Firenze: Franco Cesati Editore, 2021.
- Papotti, Davide, e Franco Tomasi, a c. di. *La geografia del racconto: Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*. Bruxelles, Belgique: Peter Lang Pub Inc, 2014.
- Pellini, Pierluigi. «Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie». *Allegoria*, fasc. XX, 58 (dicembre 2008): 61–83.

- . *La descrizione*. Roma; Bari: Laterza, 1998.
- Pennacchio, Filippo. *What fun life was : saggio su «Infinite jest» di David Foster Wallace*. 1 voll. Milano: Arcipelago edizioni, 2009.
- Pinotti, Andrea, e Antonio Somaini, a c. di. *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*. Saggi. Milano: R. Cortina, 2009.
- Pooch, Melanie U. «DiverCity». In *DiverCity – Global Cities as a Literary Phenomenon: Toronto, New York, and Los Angeles in a Globalizing Age*. Transcript Verlag, 2016.
- . *DiverCity - Global Cities as a Literary Phenomenon: Toronto, New York, and Los Angeles in a Globalizing Age*. Transcript, 2016.
- Rando, David P. «David Foster Wallace and Lovelessness». *Twentieth-Century Literature* 59, fasc. 4 (2013): 575–95.
- Rocco, Emilia di. «Temi, motivi, topoi». In *Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, 109–34. Roma: Carocci, 2014.
- Sangirardi, Giuseppe, Giuseppe. «Paesaggio». In *Dizionario dei temi letterari a cura di Ceserani, R., Domenichelli, M., Fasano, P.,...*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli, e Pino Fasano, III, P-Z:1810–16. UTET, 2007.
- Scaffai, Niccolò. *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*. Roma: Carocci editore, 2017.
- . *Racconti del pianeta Terra*. Torino: Einaudi, 2022.
- Schaberg, Christopher. *The Work of Literature in an Age of Post-Truth*. New York: Bloomsbury academic, 2018.
- Schaefer, Heike. *American Literature and Immediacy: Literary Innovation and the Emergence of Photography, Film, and Television*. Cambridge (GB) New York: Cambridge university press, 2020.
- Schröder, Simone. *The Nature Essay: Ecocritical Explorations*. 1 vol. Leiden Boston: Brill - Rodopi, 2019.
- Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985.
- Shields, David. *Reality Hunger: A Manifesto*. New York: Knopf, 2010.
- Simmel, Georg. *Saggi sul paesaggio*. A cura di Monica Sassatelli. Tradotto da Lucio Perucchi. Roma: Armando Editore, 2006.
- Simonetti, Gianluigi. *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. Bologna: il Mulino, 2018.
- . «Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali». *Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione*, fasc. 4 (2006): 54–81.
- Sklovskij, Viktor. «L'arte come procedimento». In *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, tradotto da Cesare G. De Michelis e Renzo Oliva, 81–82. Torino: Einaudi, 1968.

- . *Teoria della prosa*. Tradotto da Cesare G. De Michelis e Renzo Oliva. Torino: Einaudi, 1981.
- Sonkoly, Gábor. *Historical Urban Landscape*. Springer, 2017.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.
- Soper, Kate. *What Is Nature? Culture, Politics and the Non-Human*. Oxford: Blackwell, 1995.
- Staes, Toon. «Rewriting the Author: A Narrative Approach to Empathy in “Infinite Jest” and “the Pale King” ». *Studies in the Novel* 44, fasc. 4 (2012): 409–27.
- Sturli, Valentina. *Figure dell'invenzione: per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*. Macerata: Quodlibet, 2020.
- Tagliapietra, Andrea, Giordano Ghirelli, Erminio Maglione, e Caterina Piccione, a c. di. *Storie dell'idea di immagine: Dalla filosofia antica all'arte contemporanea*. Milano; Udine: Mimesis, 2022.
- Tally, Robert T., a c. di. *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative*. Geocriticism and Spatial Literary Studies. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Tally, Robert T., e Christine M. Battista, a c. di. *Ecocriticism and Geocriticism: Overlapping Territories in Environmental and Spatial Literary Studies*. Geocriticism and Spatial Literary Studies. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Tanni, Valentina. *Exit reality. Vaporwave, backrooms, weirdcore e altri paesaggi oltre la soglia*. Nero, 2023.
- Tirinzani De Medici, Carlo. *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta a oggi*. Roma: Carocci editore, 2018.
- Venturi Ferriolo, Massimo. *Percepire paesaggi: la potenza dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2009.
- Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Museum of Modern Art Papers, 1966.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown, e Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*. Cambridge [Mass.]; M.I.T. Press, 1972.
- Vidali, Paolo. *Storia dell'idea di natura. Dal pensiero greco alla coscienza dell'antropocene*. Milano: Mimesis, 2022.
- Wagner, Peter. *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012.
- Westphal, Bertrand. *La géocritique : réel, fiction, espace*. Paris: les Éd. de Minuit, 2007.
- White, Kenneth. *Le Poète cosmographe : vers un espace culturel entretiens 1976-1986*. A cura di Michèle Duclos. Talence : Presses universitaires de Bordeaux, 1987.
- Zare'e, Maedeh, e Razieh Eslamieh. «Pastiche in Paul Auster's The New York Trilogy». *Advances in Language and Literary Studies* 7, fasc. 5 (1 ottobre 2016): 197–207.

- Zinato, Emanuele, a c. di. *L'estremo contemporaneo: letteratura italiana 2000-2020*. Treccani, 2020.
- Žižek, Slavoj. *Benvenuti nel deserto del reale: cinque saggi sull'11 settembre e date simili*. Tradotto da Marco Senaldi. Melusine; 6. Roma: Meltemi, 2002.
- Zuccato, Edoardo. «Il contro-romanticismo di Iain Sinclair». *Compar(a)ison.Nouveaux Territoires*, fasc. 1 (2008): 29–48.

Fonti

- Auster, Paul. *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber, 1988.
- Falco, Giorgio. *L'ubicazione del bene*. Torino: Einaudi, 2010.
- Falco, Giorgio, e Sabrina Ragucci. *Condominio Oltremare*. Roma: L'orma, 2014.
- Foster Wallace, David. *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments*. New York Boston London Back Bay books: Little, Brown, 1997.
- . *Consider the lobster and other essays*. New York; Boston: Little, Brown, 2005.
- . *Girl with Curious Hair*. New York; London: W.W. Norton, 1989.
- . *Infinite Jest*. New York; Boston: Little, Brown, 1996.
- Franzen, Jonathan. *Come stare soli: lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*. Tradotto da Silvia Pareschi. Super ET. Torino: Einaudi, 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Le affinità elettive*. A cura di Giuliano Baioni. Tradotto da Paola Capriolo. Venezia: Marsilio, 1999.
- Sinclair, Iain. *London Orbital*. London: Penguin UK, 2003.
- Trevisan, Vitaliano. *I quindicimila passi: un resoconto*. Torino: Einaudi, 2002.
- . *Tristissimi giardini*. Contromano. Roma: Laterza, 2010.

Sitografia

Aesthetics Wiki: <https://aesthetics.fandom.com/wiki/Vaporwave> (visitato il 20/09/23).

Book Publishing in New York, Market Research Report: <https://www.ibisworld.com/us/industry/new-york/book-publishing/15315/> (visitato il 20/10/23).

Doppiozero: Condominio Oltremare: <https://www.doppiozero.com/condominio-oltremare> (visitato il 18/05/23).

Global Book Sales Statistics: <https://wordrated.com/global-book-sales> (visitato il 20/07/23).

Instagram: https://www.instagram.com/p/CUPVOezLx7I/?img_index=1 (visitato il 23/07/23).

Institut geopoetique: <https://www.institut-geopoetique.org/it/testi-fondatori/54-il-largo-spazio-della-geopoetica> (visitato il 13/03/23).

Oxford dictionaries:

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/aloft?q=aloft> (visitato il 28/04/23).

Oxford dictionaries:

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/delighted?q=Delighted> (visitato il 28/04/23).

The Literary London Journal: <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2005/interview.html> (visitato il 23/11/23).

Treccani, Estetica: <https://www.treccani.it/vocabolario/estetica/> (visitato il 3/01/24)

Résumé de la thèse présenté par Domenico Pio Chirico

«EVERY THING IS NOT GREEN»
COSTRUIRE IL PAESAGGIO NELLA LETTERATURA NELLA TARDA
POSTMODERNITÀ

Territoires de transition

Ce travail naît et s'inscrit dans le cadre théorique des études liées au paysage à l'intérieur du texte littéraire. Les vingt dernières années ont vu un renouvellement de l'attention critique liée à ce sujet, surtout en vertu de sa transversalité et de sa fécondité : en effet, il se présente à la fois comme un objet d'enquête en architecture et en études urbaines, et comme un élément d'analyse pour les historiens de l'art, les philosophes, les sociologues et les critiques littéraires¹. L'étude présentée vise à mettre en évidence les modalités de représentation esthétique du paysage post-moderne dans un corpus d'auteurs déterminé, composé de textes couvrant une période de transition s'étalant sur vingt-cinq ans, de 1989 à 2014 et comprenant certaines œuvres de Giorgio Falco (*L'ubicazione del bene*), Falco et Sabrina Ragucci (*Condominio Oltremare*), Iain Sinclair (*London Orbital*), Vitaliano Trevisan (*I quindicimila passi*) et David Foster Wallace (*Girl with Curious Hair*).

Mettre en évidence les modalités esthétiques de représentation signifie formuler des hypothèses de travail sur le fonctionnement de la mise en abyme du paysage à l'intérieur d'une œuvre littéraire envisagé dans sa diachronie. Semblable approche permet également de mettre en évidence d'éventuelles variations substantielles entre le quart de siècle étudié et les décennies précédentes. Notre intention est donc d'explorer les dynamiques évolutives dans la représentation de ce type particulier de thème en relation avec le contexte culturel et littéraire dont il émerge. De plus, si les techniques de rendu peuvent être considérées comme une forme et que celle-ci, comme les travaux d'Adorno² le suggèrent, n'est rien d'autre que le contenu qui s'est solidifié et stratifié, alors examiner la forme signifierait implicitement s'attarder aussi sur le contenu. S'interroger sur ce à

¹ Le premier chapitre de l'étude présente des références à ces études hétérogènes : voir notamment les points 1.2., 1.3.1. et 1.3.5.

² Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. da Enrico De Angelis (Torino: Einaudi, 1977), 10.

quoi les auteurs du corpus font référence lorsqu'ils thématisent le paysage signifie non seulement relier ce concept à leur poétique et au contexte historico-culturel d'émergence, mais aussi essayer de s'intéresser aux outils rhétoriques, descriptifs et narratifs auxquels il font recours. Les données littéraires ne sont donc pas examinées pour parler de paysage, mais étudiées et interprétées en vertu de leur capacité à intercepter la complexité du réel sous une forme artistique.

Le quart de siècle qui nous intéressera ici n'est pas seulement fondamental, mais se situe à un moment de transition idéologique et historique, à cheval entre deux siècles et deux millénaires différents, une période au cours de laquelle ont émergé certains des événements qui conditionnent le plus notre présent, sur les plans tant culturels que social. En 1989, la chute du Mur de Berlin a mis un terme à la Guerre Froide et entraîné la dissolution du bloc soviétique, marquant la fin définitive de la saison des oppositions idéologiques. Cela s'inscrit dans le processus d'intégration européenne, déjà entamé avec la création de la CEE en 1957 et aboutissant à la fondation de l'Union Européenne lors du Traité de Maastricht de 1992. Les attentats de 2001 contre les Tours Jumelles ont toutefois déstabilisé le nouvel Occident post-Guerre froide, ouvrant une nouvelle ère de conflits au Moyen-Orient qui perdure encore aujourd'hui. Enfin, la crise financière de 2007-2008 a conduit de nombreux États à revoir leurs dépenses en raison de l'augmentation de la dette publique. Aucun de ces événements en soi n'a ouvert une nouvelle saison sociale ou entraîné une rupture nette avec le passé, mais leur ensemble a contribué à créer une phase de transition de l'Occident de la seconde moitié du XXe siècle à l'actualité. On est face à une période que Daniele Giglioli a qualifiée de *senza trauma*, car les grands bouleversements sociaux et politiques qui ont marqué la fin d'une époque y ont été relégués en marge et édulcorés.³

Dans ce contexte historique particulier, les œuvres littéraires de Iain Sinclair ont commencé à gagner une importance internationale, tandis que des auteurs tels que Foster Wallace puis Vitaliano Trevisan et Giorgio Falco faisaient leurs débuts littéraires. Le climat social dans lequel évoluent ces auteurs peut être qualifié de transition culturelle, une phase de post-modernité s'achevant et le passage vers de nouveaux modèles de production narrative et artistique s'effectuant. Interroger la représentation du paysage

³ Cfr. Daniele Giglioli, *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio* (Macerata : Quodlibet, 2011), 7-11.

dans ce corpus d'auteurs signifie tenter de fournir une étude de cas sur les relations entre le contexte et l'œuvre littéraire durant cette période. Les questions auxquelles nous chercherons à répondre, en tenant compte de ce contexte socioculturel, porteront non seulement sur l'étude de la forme, mais également sur des questions substantielles telles que l'introduction dans le récit de types d'espaces moins canonisés, la reformulation du concept même de nature et l'impact de l'image numérique. Le paysage littéraire se configure donc comme un objet d'étude particulièrement intéressant, car non seulement il se situe à l'intersection des études spatiales et visuelles, mais il peut également ouvrir des perspectives de compréhension de la réalité.

Le bruit blanc du paysage

Avant toute chose, quelques mots doivent être consacrés au corpus d'auteurs sélectionné. Comme nous le détaillerons dans le deuxième chapitre, ce sont tous des écrivains qui ont interrogé de manière problématique la réalité qui les entoure. Si pour Foster Wallace cet aspect est explicité et largement reconnu par la critique⁴, en ce qui concerne Falco, les commentateurs ont souligné comment il « porga uno specchio impietoso alla nostra esistenza »⁵ ; par contre, la critique s'est moins attardée sur ces aspects dans les œuvres de Sinclair et Trevisan, bien qu'il demeure très facile d'y discerner une interrogation sur le contexte socioculturel dont ils font partie. Pour tous ces auteurs, si l'on suppose ce type d'investigation, il est possible de mettre en évidence les façons dont la réflexion sur le présent se produit à travers un intérêt renouvelé pour le paysage en tant que représentation phénoménale de la nature et de la réalité elle-même. Leurs œuvres se consacrent « alla ricerca di impressioni paradossali, verso la città e in particolare, verso le sue periferie, spazi vuoti o terreni incolti » où parfois le territoire devient paysage et où il est encore

⁴ Cfr. Hubert Dreyfus et Sean Dorrance Kelly, «Il nichilismo di David Foster Wallace», en *Ogni cosa risplende. I classici e il senso dell'esistenza* (Torino : Einaudi, 2012), 22–54 ; Paul Giles, «Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace», *Twentieth Century Literature* 53, fasc. 3 (2007) : 327–44 ; Nick Levey, *Maximalism in Contemporary American Literature: The Uses of Detail*, Routledge Studies (New York : Routledge, 2017) ; Laurie McRae Andrew, «Technologically Constituted Spaces: David Foster Wallace, Martin Heidegger, and Technological Nostalgia», *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 61, fasc. 5 (19 octobre 2020) : 589–601 ; Filippo Pennacchio, *What fun life was : saggio su «Infinite jest» di David Foster Wallace*, 1 vol. (Milano : Arcipelago edizioni, 2009) ; Simone Schröder, *The Nature Essay : Ecocritical Explorations, Nature, Culture and Literature* (Leiden-Boston : Brill – Rodopi, 2019) ; ⁵ Andrea Cortellessa, a c. di, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)* (Roma : L'orma Editore, 2014), 38.

possible de « capire come vanno ancora le cose »⁶. Au cours des dernières années, les chercheurs en littérature se sont intéressés de différentes manières à ces auteurs. Certains travaux critiques ont souligné la centralité de l'espace et du paysage chez Trevisan et Falco, comme le recueil d'essais intitulé *La geografia del racconto: sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea* et dirigé par Davide Papotti et Franco Tomasi⁷, où l'on trouve plusieurs contributions de valeur sur les deux écrivains italiens. Il convient également de mentionner le travail de Giulio Iacoli, qui a souligné à plusieurs reprises l'importance de la dimension paysagère et géographico-narrative dans les œuvres de ces écrivains⁸. En ce qui concerne l'œuvre ici analysée d'Iain Sinclair, *London Orbital*, il est important de mentionner au moins l'intervention d'Edoardo Zuccato dans la revue académique *Compar(a)ison*⁹ et surtout l'espace que Niccolò Scaffai consacre aux aspects écocritiques du texte de l'auteur écossais dans son ouvrage *Letteratura e ecologia*¹⁰. En ce qui concerne David Foster Wallace, le panorama critique est, en revanche, plus varié : d'un côté, certains aspects de ses œuvres liés au paysage ont été négligés ; de l'autre, il existe les critiques américains manifestent un intérêt croissant pour les aspects apocalyptiques et écocritiques présents dans ses œuvres. En particulier, on signalera la contribution scientifique de Paul Giles intitulée «*Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace*»¹¹, où les relations entre l'environnement naturel et les nouvelles technologies dans les premières œuvres de cet écrivain sont analysées. Il convient également de mentionner des travaux tels qu'*Ecossickness in contemporary U.S. fiction: environment and affect*¹², où la relation entre la nature, l'être humain et le paysage est examinée. Les études mentionnées ont

⁶ Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi: un resoconto* (Torino: Einaudi, 2002), 115.

⁷ Cfr. Davide Papotti et Franco Tomasi, a c. di, *La geografia del racconto: Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, 1^o édition (Bruxelles, Belgique : Peter Lang Pub Inc, 2014).

⁸ Cfr. au moins Giulio Iacoli, *A verdi lettere: idee e stili del paesaggio letterario* (Firenze : Franco Cesati, 2016) ; ainsi que Giulio Iacoli, «Il verde d'Italia: orientamenti critici recenti intorno al paesaggio letterario», dans *Ecosistemi letterari: luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a c. di Nicola Turri (Firenze University Press, 2016), 37–53.

⁹ Cfr. Edoardo Zuccato, «Il contro-romanticismo di Iain Sinclair», *Compar(a)ison. Nouveaux Territoires*, fasc. 1 (2008) : 29–48.

¹⁰ Cfr. Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa* (Roma: Carocci editore, 2017).

¹¹ Cfr. Paul Giles, «Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace», *Twentieth Century Literature* 53, fasc. 3 (2007): 327–44.

¹² Cfr. Heather Houser, *Ecossickness in Contemporary U.S. Fiction: Environment and Affect*, Literature Now (New York: Columbia university press, 2014).

constitué une base fondamentale pour le développement d'une analyse conjointe du corpus d'auteurs. Bien que l'on reconnaisse l'unicité de chaque auteur, c'est précisément le contexte occidental commun, ainsi que la présence centrale et prépondérante du paysage dans leurs œuvres, qui ont fourni un terrain commun permettant la comparaison. En effet, il serait possible d'analyser dans les textes examinés (*Girl with Curious Hair*, *London Orbital*, *I quindicimila passi*, *L'ubicazione del bene* et *Condominio Oltremare*) les façons dont les modalités esthétiques et formelles de représentation du paysage dialoguent avec la réalité extra-littéraire du paysage et de l'espace, d'abord expérimentée puis restituée au lecteur.

Il n'est pas non plus anodin que ce soient précisément des hommes, blancs, occidentaux et hétérosexuels qui s'interrogent sur la réalité de la fin de la post-modernité. Si une catégorie a au moins été réduite dans les relations de pouvoir depuis le XXe siècle, c'est bien celle-ci, car elle se retrouve, à défaut d'être dépossédée de ses positions hégémoniques, plus critiquement déconstruite et contestée. De plus, ces écrivains se trouvent eux-mêmes, malgré leur position hégémonique, emportés par les logiques du capitalisme qu'ils questionnent souvent également dans leurs œuvres littéraires. C'est ainsi qu'Iain Sinclair, dans *London Orbital*, s'interroge dialectiquement sur sa place dans le monde, sur les effets du thatchérisme, dont l'autoroute M25 qu'il parcourt à pied tout au long de l'œuvre, mais aussi sur la politique du Parti travailliste contestée par le *New Labour*, notamment le *Millenium Dome* sur la péninsule de Greenwich, avec une perspective géographique et cartographique délibérément en marge de Londres, tout comme celle de la ceinture autoroutière qui l'entoure. De la même manière, on peut saisir, à travers plusieurs de ses discours, œuvres et essais, la position critique de Foster Wallace envers la société dont il fait partie¹³. Enfin, chez Falco et Trevisan, on peut bien saisir cette perspective d'hommes dans un système qu'ils ne contrôlent autant que les générations précédentes. Cela est évident à la fois dans des œuvres comme *Ipotesi di una sconfitta* (2017) et *Works* (2016), ainsi que dans les textes analysés, où le désarroi de l'homme face à une réalité politique et sociale qu'il ne parvient plus à contrôler semble émerger en relation avec la destruction du paysage lui-même. Par exemple, dans *I*

¹³ Cfr. David Foster Wallace, *A supposedly fun thing I'll never do again essays and arguments* (New York: Little, Brown and Co, 1997) ; David Foster Wallace, *Consider the lobster and other essays*, (New York : Little, Brown, 2005) ; ainsi que Larry McCaffery, «An Interview with David Foster Wallace», *Review of Contemporary Fiction*, 1993, 137-150.

quindicimila passi, on peut lire: « Mi aggiro col solo scopo di mantenermi in vita, per una campagna nebbiosa che non è altro che il ricordo confuso di una vera campagna, distrutta dalle zone artigianali e residenziali »¹⁴. D'autre part, au moins en ce qui concerne David Foster Wallace, cette perspective a été efficacement analysée par Samuel Cohen dans le chapitre consacré à l'écrivain américain dans son étude *The Whiteness of David Foster Wallace*¹⁵. Via une analyse perspicace du contexte social entre les années 1980 et 1990, le critique y souligne comment la question raciale a une certaine importance chez certains écrivains américains de cette période¹⁶ qui vivent « the felt difficulty of expressing normal human feelings of alienation as a member of a privileged group »¹⁷, se retrouvant ainsi à s'interroger de manière critique dans leurs œuvres¹⁸ sur leur rôle dans la culture *mainstream*. D'autre part, Foster Wallace, interrogé sur le public auquel est destiné *Infinite Jest*, imagine des « people more or less like me, in their twenties and thirties, maybe, with enough experience or good education to have realized that the hard work serious fiction requires of a reader. Sometimes has a payoff »¹⁹. Dans ce contexte, l'expérience du paysage en tant que structure phénoménologique de la nature peut ouvrir des perspectives de recherche supplémentaires : comme on pourra le constater dans l'analyse réalisée sur les auteurs du corpus, un paysage en évolution peut indiquer non seulement une réalité en évolution, mais aussi des changements dans la perception culturelle de celle-ci.²⁰ Bien sûr, cette thèse part également d'une prémisse fondamentale très similaire à celle de Niccolò Scaffai en ce qui concerne la relation entre la littérature et l'écologie²¹. Ici aussi, nous tenterons de suggérer comment le paysage dans le texte, non content de dialoguer avec les codes littéraires²², peut mettre en lumière des constantes

¹⁴ Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi*, 25.

¹⁵ Cfr. Samuel Cohen, «The Whiteness of David Foster Wallace», dans *Postmodern Literature and Race*, a c. di Len Platt et Sara Upstone (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 228–44.

¹⁶ Ils sont largement cités dans tout l'essai : David Foster Wallace, Don DeLillo, Thomas Pynchon et Jonathan Franzen.

¹⁷ Cohen, «The Whiteness of David Foster Wallace», 232.

¹⁸ Cfr. Jonathan Franzen, «Perchance to Dream: In the Age of Images, A Reason to Write Novels», *Harper's Magazine* (April 1996), 35-54.

¹⁹ McCaffery, «An Interview with David Foster Wallace», 128.

²⁰ Cfr. Augustin Berque, *La pensée paysagère*, Crossborders (Paris: Archibooks + Sautereau éd, 2008) ; ainsi que Robert T. Tally, a c. di, *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative*, First edition, *Geocriticism and Spatial Literary Studies* (New York : Palgrave Macmillan, 2014).

²¹ Cfr. Niccolò Scaffai, «Introduzione» dans *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, 11-22.

²² Cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (Torino: Einaudi, 1993), 11-14.

et des variantes historico-idéologiques. La littérature doit donc être connue et interprétée « per la sua capacità di rappresentare la complessità »²³.

Regards sur le paysage

Réfléchissant sur l'impact social que la catégorie 'paysage' a sur notre actualité historique, Michael Jakob²⁴ met en évidence comment, dans un processus constant de globalisation et de démocratisation de la société, le paysage naturel a le mérite de posséder un degré très élevé de reproductibilité iconique et verbale. Il se trouve à ne plus être le signe distinctif d'une élite qui se reconnaissait dans des représentations topiques et dans le partage commun de lieux emblématiques, mais « un fenomeno internazionale che oltrepassa frontiere linguistiche e disciplinari tradizionali »²⁵ devenant ainsi accessible à tous. Le caractère connotatif du paysage dans la contemporanéité n'est donc pas seulement son affirmation en tant que produit culturel omniprésent, mais également sa reproductibilité en série, avec sa conséquence de pouvoir atteindre tout le monde, un aspect ayant joué un rôle crucial dans la détermination de son succès et de sa reconnaissance. Comme l'a déjà observé Walter Benjamin, dans la modernité, les processus de reproduction technique des œuvres d'art se sont multipliés, en allant « conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici »²⁶, remettant en question le principe d'authenticité. Les images en particulier sont concernées par une augmentation et une démocratisation de leur diffusion dues au développement de moyens techniques. On voit dans ce sens l'invention de la photographie, la circulation des cartes postales, puis des appareils photo instantanés à grande échelle et, enfin, la diffusion de la reproduction photographique numérique sur les réseaux sociaux dans la dernière décennie. La reproductibilité technique du paysage s'insère dans ce processus en tant que sujet de l'image d'abord physique puis numérique. Avec cette évolution, l'idée de paysage-image a subi une augmentation substantielle dans ses manifestations. Bien que cette dimension soit préexistante (on peut interpréter dans ce sens la peinture de paysages

²³ Scaffai, *Letteratura e ecologia*, 18.

²⁴ Michael Jakob, *Il paesaggio* (Bologna: Il Mulino, 2009), 6-9.

²⁵ Jakob, *Il paesaggio*, 7.

²⁶ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Torino: Einaudi, 1966), 21.

entre les XVIIIe et XIXe siècles²⁷), l'expansion et la reconnaissance actuelles de celle-ci en tant qu'entité visuelle et représentative a acquis une importance prépondérante. En effet, avec l'augmentation de la reproductibilité, selon Benjamin, « le occasioni di esposizioni dei prodotti aumentano »²⁸ et, puisque la valeur expositive de l'œuvre d'art augmente quantitativement, on remarque « un cambiamento qualitativo della sua natura »²⁹. Se crée donc un processus dans lequel le paysage-image se présente comme un objet-fétiche, une réception standardisée du réel, grâce auquel l'image des lieux est expérimentée avant le lieu lui-même, d'où découlent des conséquences telles que le paysage réel doit s'adapter à sa reproduction par images. Ce changement qualitatif concernant le paysage, c'est-à-dire la constitution d'une surexposition culturelle aux images elles-mêmes, doit être inséré dans un contexte social, celui que nous vivons, généralement marqué par la dominance du figuratif et du visuel. Des premières cartes postales à Instagram, on assiste à une croissance exponentielle de l'attention portée à la dimension iconique et fétichisante du visuel. À une augmentation quantitative de la possibilité de jouissance de l'art (et avec lui du paysage) grâce à une innovation dans la reproductibilité technique depuis le siècle dernier, s'est ajoutée une prolifération des études sur le paysage. Dans le domaine des études littéraires, l'analyse du paysage a été influencée par divers courants de la critique littéraire, qui ont exploré et exploité son ambiguïté conceptuelle. À la catégorie 'paysage' appartiennent une vaste série de significations dans lesquelles elle a été déclinée selon les théories littéraires les plus variées. On peut souligner, par exemple, le développement qu'ont eu les études culturelles sur ce thème grâce à des personnalités comme Denis Cosgrove³⁰, mais aussi celui de la géocritique et de la géopoétique³¹, ou encore les études d'écocritique qui ont également connu un récent et important développement en Italie³². Le paysage a donc souvent été

²⁷ Benjamin soutient justement que la peinture de paysages a été parmi les premières victimes de la photographie, comme on peut le lire dans *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 64-66.

²⁸ Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 27.

²⁹ Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 28.

³⁰ Cfr. Denis E. Cosgrove et Veronica Della Dora, *High Places: Cultural Geographies of Mountains, Ice and Science* (London ; New York : I.B. Tauris, 2009).

³¹ Cfr. Bertrand Westphal, *La géocritique : Réel, fiction, espace*, traduit par Lorenzo Flabbi (Roma : Armando Editore, 2009) pour la géocritique et Kenneth White, « Le Poète cosmographe : vers un espace culturel entretiens 1976-1986 », sous la direction de Michèle Duclos (Talence : Presses universitaires de Bordeaux, 1987).

³² Cfr. Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia* ; mais aussi des types de textes non strictement académiques, telle l'anthologie de Niccolò Scaffai, *Racconti del pianeta Terra*, (Torino : Einaudi, 2022).

célébré par divers courants culturels et littéraires comme un objet d'investigation privilégié, en raison de la vitalité constante du thème dans la littérature, de ses origines à la plus immédiate contemporanéité. Comme le démontre Jakob dans *Paesaggio e Letteratura*,³³ l'histoire du paysage est une histoire de longue durée. En examinant la culture occidentale, il est possible d'identifier un fil conducteur qui relie le topos du *locus amoenus* dans la littérature grecque ancienne au moment significatif où le moi pétrarquiesque établit « una nuova qualità del rapporto con la natura »³⁴. Ce parcours évolutif atteint une étape fondamentale au début du XIXe siècle, période durant laquelle le thème se consolide dans la littérature, acquérant des caractéristiques stables et mûres³⁵. Dans ce sens, et si l'on part du principe qu'il est encore possible aujourd'hui de parler du paysage littéraire comme d'une chose d'absolument prégnante et révélatrice des tendances actuelles de la littérature, nous sommes face à une catégorie qui se caractérise non seulement par une ambiguïté conceptuelle non négligeable, mais par une longévité et une versatilité sinon tout à fait hors du commun, du moins inhabituelles. Après avoir esquissé un panorama du domaine d'étude, il est maintenant essentiel de proposer une définition du paysage adaptée à l'analyse des textes et qui détermine les lieux pertinents dans les œuvres. Deux points critiques doivent être abordés : d'abord, mettre en évidence la spécificité du paysage littéraire par rapport au paysage dans son sens le plus large, couvrant différents langages artistiques ; ensuite, fournir une définition qui puisse guider les méthodes d'enquête. Ainsi, il convient d'exclure toutes les théorisations sur le paysage qui se réfèrent au *locus amoenus* ou aux théories émises principalement à partir d'exemples littéraires d'époques antérieures au XIXe siècle, c'est-à-dire avant que ce thème ne se stabilise comme dispositif narratif dans le roman. Un élément-clé dans la définition de notre domaine d'étude est que cette analyse sera exclusivement dédiée au roman en prose, car ses modes narratologiques et structurels de fonctionnement permettent de le distinguer d'autres macro-genres tels que la poésie ou la littérature théâtrale. Comprendre et définir le paysage signifie donc, en premier lieu, se concentrer sur l'espace ; par conséquent, il est pertinent de commencer par la contribution à l'idée

³³ Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura* (Firenze: L. S. Olschki, 2005).

³⁴ Jakob, *Paesaggio e letteratura*, 103.

³⁵ Cf. Giulio Iacoli, «Spazio, romanzo e modernità», in *Il Romanzo in Italia, Forme, poetiche, questioni*, édité par F. De Cristofaro et G. Alfano, (Roma : Carocci, 2018), p. 257 ; en plus de Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours* (Paris : J. Corti, 2005) où le Critique Français fait commencer l'histoire du paysage littéraire dans le sens moderne du terme précisément avec le romantisme.

d'espace apportée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur ouvrage *Mille Plateaux*, où les deux philosophes divisent l'espace en 'lisse' et 'strié'. En discutant des populations nomades et de leur manière de percevoir l'espace, ils théorisent une structure selon laquelle, dans le nomadisme, «sont strictement subordonnés qu'ils déterminent, à l'inverse de ce qui se passe chez le sédentaire»³⁶. Dans ce sens, le nomade se « déplace » et se répand dans un espace ouvert selon le *nomos* qui est, pour les deux penseurs, avant tout la distribution des sujets dans un espace sans frontières. Dans ce contexte, «le nomade se distribue dans un espace lisse »³⁷, c'est-à-dire dépourvu de signes limitatifs.

Gilles Deleuze et Félix Guattari décrivent donc l'espace 'lisse' comme un environnement ouvert, infini et dynamique, traversé sans laisser de trace. En revanche, l'espace 'strié' est pour eux une zone limitée et structurée, marquée par des divisions qui régulent ses flux, telles que les verticales de gravité et la distribution parallèle de la matière. Cet espace est défini par la présence de murs, de clôtures et de chemins, représentant l'espace politique de l'État, occupé par les corps qui le vivent et caractérisé par des séparations qui s'étendent sur le plan. En effet, dans la réalité contemporaine, l'espace est continuellement défini et marqué par des corps, des lignes et des bandes, allant des profils naturels, comme les montagnes et les côtes, aux éléments construits, comme les autoroutes et les réseaux ferroviaires. Bernard Westphal³⁸, reprenant la pensée de Deleuze et Guattari³⁹, associe l'espace strié à l'espace occupé par l'appareil de l'État, entendu comme une zone organisée et réglementée politiquement, socialement et idéologiquement. Deleuze et Guattari différencient les espaces lisse et strié, considérant la *polis* non seulement comme l'espace strié par excellence, mais aussi comme une force active de striage qui s'étend, en particulier dans le périurbain.

Un exemple historique de ce processus de modification du territoire par l'homme est posé par le rôle de l'agriculture dans la transition du Paléolithique au Néolithique, où la ville invente l'agriculture et où son espace strié se superpose à celui, encore lisse, du cueilleur. Les éléments sur le territoire, tels que les corps en chute, sont interprétés comme des coupes qui divisent et sectionnent l'espace. En utilisant le GPS pour observer la Terre,

³⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, (Paris : Éditions de Minuit, 1980), 471.

³⁷ Deleuze e Guattari, *Mille plateaux*, 472.

³⁸ Westphal, *La géocritique : Réel, fiction, espace*, 60-66.

³⁹ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 600-601.

on remarque des frontières, des urbanisations, des infrastructures et d'autres éléments qui transforment l'espace lisse en un espace strié et sédentaire. La nécessité de l'État de 'strier' le territoire se manifeste dans la régulation des flux, le contrôle des migrations et la régulation de la vitesse, segmentant l'espace en parcelles de plus en plus petites et régulant le transit des sujets à travers des obstacles qui tracent des parcours prédéfinis. Même à la campagne, notre progression se fait toujours le long de sentiers et de limites définies. Notre interaction avec l'espace est régulée par des 'barrières' qui orientent et dirigent les mouvements.

Enfin, la diversité des éléments qui strient l'espace implique une capacité différente de contrôler les flux et une perception variable de la part des sujets qui les utilisent. Cela introduit un facteur qualitatif dans la perception de ces éléments, en sus du facteur quantitatif lié à l'occupation physique de l'espace. Bien que le besoin de réguler les flux soit, comme le théorisent Deleuze et Guattari, très ancien, il a créé dans la contemporanéité une nouvelle catégorie d'éléments que on peut définir comme des non-lieux. Le concept de 'non-lieux', théorisé par l'anthropologue français Marc Augé⁴⁰, décrit des zones telles que les autoroutes, les aéroports et les centres commerciaux, essentiels à la circulation rapide des personnes et des biens, y compris les camps de réfugiés. Augé souligne également l'intersection et la copénétration entre lieux et non-lieux dans le contexte moderne.

On peut observer une confluence entre d'une part la théorisation de la copénétration des lieux et des non-lieux et, d'autre part, les théories de Westphal⁴¹, dérivées de Deleuze et Guattari, sur le lissage rétroactif dans les villes, c'est-à-dire un espace « sujet aux tensions contradictoires qui naissent de systèmes de représentation incompatibles »⁴². Ces théories éclairent la transformation des espaces urbains et leur nature complexe, car elles permettent de comprendre comment certains espaces striés peuvent ensuite redevenir lisses. L'espace devient donc une réalité fluide et contradictoire, soumise à des tensions générées par des systèmes de représentations divers. De ce panorama en constante évolution émerge le paysage, situé à l'intersection d'espaces 'lisses' et 'striés', qui se présente comme le résultat d'un conflit ontologique issu de l'interaction de différentes conceptions spatiales, caractérisé par la présence d'éléments qui en définissent et

⁴⁰ Cfr. Marc Augé, *Non-lieux*, 48.

⁴¹ Cfr. Bertrand Westphal, *La géocritique*.

⁴² Westphal, *La géocritique*, 61.

segmentent la structure. Ces éléments, qui coïncident parfois avec les striures, confèrent une autonomie à une portion d'espace, la rendant perceptible comme une unité paysagère. Le paysage, par conséquent, se révèle comme une zone de 'lisse' délimitée par des striures et soumise à différentes tensions. Pareille dynamique trouve également un écho dans le domaine littéraire, comme le montre l'exemple de la haie dans *L'Infinito* de Leopardi, un élément de striation qui contribue à façonner le paysage sous-jacent. On peut partant supposer non seulement que le paysage se crée au point de rencontre/conflit entre les espaces lisse et strié, mais aussi que celui-ci ne peut exister sans corps striants qui le traversent et en délimitent les bords. Même sémiotiquement, l'ouverture d'une représentation paysagère dépourvue des éléments qui la composent ne serait pas possible. L'espace, surtout dans le littéraire, n'assumerait pas ontologiquement les caractéristiques du paysage en absence de la représentation de ses objets 'liminaires'. Sans raconter sa parcellisation et ce qui se trouve à l'intérieur du cadrage (arbres, ruisseaux, prairies, haies et autres), le paysage n'existerait même pas. Il se présente donc comme un agglomérat plus ou moins dense de descriptions des corps qui connotent l'espace.

Un premier élément à prendre en compte est justement la segmentation de l'unité spatiale fournie par les corps qui la définissent et la composent. Le paysage a donc des limites et se configure comme un segment qui puise dans une forme de fenêtre⁴³ et contemple, même implicitement, une perspective. Cette dernière fournit un cadrage où l'œil est central, car à ces deux éléments est délégué le rôle de découper et de délimiter les objets dans un carré spatial au sein duquel existe le paysage. Les éléments découpés dans le paysage sont tendanciellement, surtout à l'origine, des éléments naturels. Selon Jakob, en effet, la naissance du sentiment du paysage proviendrait, à l'origine, de la perte du rapport entre l'homme et la nature : l'homme citadin, habitant du noyau urbain, en perdant le contact direct avec la nature, commencerait à développer cette sensibilité esthétique que Jakob et Rosario Assunto, dans *Il paesaggio e l'estetica*⁴⁴, considèrent indispensable au développement du paysage lui-même. L'agglomérat urbain est l'espace politique, strié, où vit l'homme moderne, c'est le lieu où naît le désir de la nature en raison de la perte de l'espace lisse. Ce désir et cette recherche de la nature par le sujet entraînent, en même temps, la perte de l'espace lisse convoité par le citadin, puisque les éléments de

⁴³ Michael Jakob, *Le origini tecnologiche del paesaggio*, (Siracusa : LetteraVentidue, 2022).

⁴⁴ Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica. arte, critica e filosofia*, vol. II, (Napoli: Giannini, 1973), 327, «Un rapporto autentico dell'uomo con il paesaggio - o meglio: dell'uomo nella natura con il paesaggio».

nature ne constituent pas la totalité de la nature elle-même : frappée par le regard, puis décrite au niveau littéraire, cette nature est segmentée, de sorte que l'espace lisse, au moment où il est perçu comme paysage, est sectionné, strié et perdu dans une conscience malheureuse qui cherche continuellement le lisse et en le percevant le strié. Tous ces éléments doivent être rapporté à la représentation littéraire du paysage, pour laquelle un point de départ peut être la semi-définition de Jakob comme « *descrizione in relazione spaziale con la natura* »⁴⁵.

La définition du paysage littéraire fournie par Jakob, basée sur une analyse diachronique de l'émergence du paysage dans la littérature de l'Antiquité au XIXe siècle, doit être examinée et empiriquement soutenue pour se rapporter à un corpus d'auteurs contemporains. Il est donc nécessaire de s'interroger sur au moins deux points de la définition, liés entre eux : premièrement, ce que l'on entend ou peut entendre aujourd'hui par 'nature' ; ensuite, s'il est encore efficace de parler de 'description' et à quel type de description on peut se référer aujourd'hui, puisqu'il faut souligner les continuités et ruptures entre moderne et post-moderne comme la manière dont ces deux époques culturelles ont influencé notre idée de 'nature' et de 'description'.

La nature et la r-urbanisation

Le terme 'nature' est souvent considéré comme « an umbrella term for the non-human or the non-artificial world »⁴⁶. Son emploi s'entremêle avec les concepts d'humain et d'artificiel, se définissant comme tout ce qui est perçu comme l'altérité par rapport à ces derniers. Selon cette définition, les espaces dont l'artificialité peut être déduite devraient donc être exclus du terme 'nature', ce qui implique que, même en littérature, un espace naturel est généralement considéré comme un espace ouvert occupé par des éléments tels que des arbres, des montagnes, des champs, des lacs, des rivières, des falaises ou des mers, organisés et recréés de diverses manières et dans divers contextes. Cette division entre l'artificiel et le naturel est probablement l'une des racines de la modernité occidentale. La distance de l'homme par rapport à l'environnement s'établit comme une distance entre le sujet et l'objet, de sorte que la nature est souvent perçue comme le domaine des lois de la physique, une partie du réel, décrite en termes mathématiques et

⁴⁵ Jakob, *Paesaggio e letteratura*, 37.

⁴⁶ Simone Schröder, *The nature essay, ecocritical exploration* (Leiden: Boston : Brill/Rodopi, 2019) 10.

donc l'objet d'analyse des scientifiques⁴⁷. Cette vision est le fruit de l'éloignement progressif entre l'homme et la nature que Philippe Descola considère définitivement conclu au XIXe siècle, avec le récit darwinien et positiviste dans lequel le concept de société et de culture « est susceptible d'être opposable à la nature »⁴⁸. Cette polarisation, selon Descola, est en soi un produit culturel de notre société, qui a distingué les deux sphères de manière si nette. Cependant, en analysant en profondeur l'idée que l'Occident semble avoir de la nature et du paysage, une série d'incohérences substantielles émergent. L'observation d'un idyllique paysage champêtre, ainsi que celle d'un jardin, révèle une importante contradiction dans la conception de la 'nature vierge'. En effet, même dans ces écosystèmes considérés comme intacts, l'empreinte de l'intervention humaine est évidente : de nombreux écosystèmes sont le résultat d'une action attentive et séculaire de modification de l'environnement⁴⁹. Il convient donc de garder à l'esprit, en s'interrogeant sur ce qu'est la nature et sur ce qui se cache sous ce terme général, que le concept est lui-même le fruit de notre perception culturelle occidentale, qui a souvent historiquement sous-estimé l'empreinte humaine et la capacité de l'être humain à modifier l'espace depuis les origines de la civilisation pour l'adapter à ses besoins. Par conséquent, soulignons qu'un concept tel que celui de nature est non seulement relatif, mais objet de l'action de l'être humain en tant que sujet actif qui la modifie et intervient sur elle. À la lumière de cet élément, une définition comme « non humain et non artificiel » devient vacillante. L'académie, au cours des trente dernières années, a accordé beaucoup d'attention, tant dans le domaine scientifique qu'humanistique, au coefficient anthropique dans les écosystèmes. De plus en plus souvent, l'accent est mis sur l'agressivité de l'impact de celui-ci sur un équilibre que la biologie a révélé plus fragile que ce que l'on pouvait penser. À cela s'ajoute une prise de conscience générale du rapport de réciprocité entre culture et nature de la part de penseurs et des anthropologues, qui ont commencé à envisager l'environnement non plus comme un objet détaché du sujet-homme, mais comme un système rhizomatique dans lequel les deux pôles entretiennent un rapport de

⁴⁷ Cfr. Paolo Vidali, *Storia dell'idea di natura. Dal pensiero greco alla coscienza dell'antropocene*. (Milano : Mimesis, 2022), 57-68, ainsi que Philippe Descola, *L'écologie des autres : l'anthropologie et la question de la nature* (Versailles : Éd. Quae, 2011), 77-83.

⁴⁸ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, (Paris : Gallimard, 2015), 136.

⁴⁹ Cfr. Klaver, Irene J. «Water, mud, sand: Duch re-scaping the land». In *Naturally hypernatural: hypernatural landscapes in the Anthropocene*, III :101–25 (Bern : Peter Lang, 2016).

continuité⁵⁰. Cette vision est également soutenue au niveau pratique par une nouvelle prise de conscience des changements auxquels le paysage a toujours été soumis. Dans ce sens, la tentative de datation de Paolo Vidali, dans sa récente monographie *Storia dell'idea di natura*, de trouver un point de départ de l'Anthropocène en tant qu'époque géologique⁵¹ le mène à citer parmi les hypothèses les plus crédibles « l'inizio dell'agricoltura circa 11000 anni fa, per la trasformazione del paesaggio silvestre »⁵². De ce point de vue, son opinion s'accorde avec la biologie, qui confirme que « the development of agriculture causes long-lasting anthropogenic environmental impacts as it replaces natural vegetation »⁵³. Ces hypothèses, non contentes de désigner l'Anthropocène comme un processus plus long que ce que l'on pense, soulignent comment l'idée de nature dans notre culture en tant que « non-humaine » et « non artificielle » est contredite précisément par les caractéristiques intrinsèques du paysage comme les éléments striants, et la nécessité d'un sujet qui l'identifie. Le paysage en vient donc à exercer une fonction de représentant et de médiateur culturel de la nature perdue chez les hommes. Depuis la diversification de ses activités techniques, en sortant de l'état de chasseur-cueilleur, l'être humain a commencé à modifier la végétation de manière toujours plus importante, conduisant à la construction du paysage considéré ensuite comme 'naturel', mais contenant en soi un environnement qui est le fruit de l'intervention directe ou indirecte de l'homme. Ainsi, même face à ce qui semble le plus intact des paysages, on doit prendre conscience que celui-ci n'existe qu'en tant que perception culturelle du sujet. Dans la contemporanéité, donc, il ne faut pas considérer

⁵⁰ Sur la relation rhizomatique et interpenétrante de l'écosystème, les théoriciens ont réfléchi de plus en plus depuis le début des années 2000. Dans ce contexte, citons les recherches autour de la soi-disant "hypothèse Gaïa", qui considère l'environnement terrestre comme un système complexe capable d'autorégulation, comme celles de L. Margulis, *Symbiotic Planet*, (New York : Basic Book, 1998), B. Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, (Paris : La Découverte, 2015). Plus généralement, dans le contexte italien, la monographie de F. Capra e P. L. Luisi, *Vita e natura. Una visione sistemica*, (Sansepolcro : Aboca, 2020). Tout cela est non seulement évident chez les théoriciens de la pensée, mais aussi dans les œuvres d'artistes tels que G. Penone, où l'on peut observer une réflexion qui cherche à intégrer la nature et l'homme. Cfr. Hercenberg, Dov Bernard. "Complexité et Invisibilité de l'être-ensemble des racines et d'un arbre à Cernes." *Archives de Philosophie* 77, no. 3 (2014) : 507–22.

⁵¹ La définition de l'Anthropocène comme ère géologique doit être distinguée de la « grande accélération », c'est-à-dire le début de cette période historique, toujours en cours, ayant commencé vers les années cinquante du XXe siècle et au cours de laquelle l'espèce humaine a produit des altérations impressionnantes en volume et en intensité dans l'écosystème. Cfr. J R. McNeill, P. Engelke, *La grande accelerazione: una storia ambientale dell'Antropocene dopo il 1945*, (Torino: Einaudi, 2018).

⁵² Vidali, *Storia dell'idea di natura*, 170.

⁵³ Simon L. Lewis et Mark A. Maslin. «Defining the Anthropocene». *Nature* 519, fasc. 7542 (mars 2015), 174.

l'environnement naturel comme une entité séparée de la culture. À cet égard, il est intéressant de se pencher sur le troisième volume, *Naturally Hypernatural III*, dédié au paysage à l'époque de l'Anthropocène. Dans l'introduction, les deux éditeurs déclarent que le concept de « landscape refers to an aesthetically represented space of nature implying the transgression of the artificial and the natural »⁵⁴. Le modèle paysager, donc, déconstruit les catégories opposées de 'nature' et 'culture', tout en étant l'un des dispositifs par lesquels la société occidentale a représenté la nature. La conception de la nature présentée jusqu'ici constitue une base spéculative à garder à l'esprit lorsqu'on aborde la notion, tant pour le paysage dans sa version la plus traditionnelle du concept que pour ce dernier dans la littérature contemporaine, avec ses développements les plus récents. Se confronter à cette contemporanéité signifie aussi se confronter à une époque héritière des processus de développement des noyaux urbains du XXe siècle, laquelle a vu, au cours des quarante dernières années, le développement de l'ère post-industrielle et une expansion des mégapoles qui a physiquement réduit - souvent drastiquement - l'espace non-urbain. Les grandes métropoles et mégalopoles, caractéristiques de la société postmoderne, deviennent le lieu d'une nouvelle vie culturelle ainsi que d'une vie associative qui, souvent, ne permet plus, principalement dans un sens perceptif et idéologique, une division aussi manichéenne avec la campagne, comme soutenu par Remo Ceserani dans son œuvre *Raccontare il postmoderno*.

C'est dans cet esprit, étant donnés les deux pôles (aussi vagues que complexes en raison du débat critique qui les accompagne), que se placent une série de nuances intermédiaires : si, en effet, on considère le paysage urbain comme un extrême et le paysage naturel classiquement entendu comme un autre, on devrait contempler, au milieu, une longue série de nuances intermédiaires, dont le trait le plus récent et le plus intéressant concerne l'extension des espaces paysagers périurbains, soit le triomphe des périphéries dans toutes leurs acceptions, sur la province rurale et paysanne, c'est-à-dire un résultat du mouvement tentaculaire de la ville qui étend ses prolongements striants sur la campagne environnante jusqu'à la marquer, voire la défigurer. On peut donc affirmer que la post-modernité paysagère a devant elle une nouvelle nature, plus sale, altérée, métissée et profondément conditionnée non seulement par la main de l'homme au sens large, mais aussi par le développement d'une société de consommation et de services de plus en plus

⁵⁴ Flach, et Sherman, a c. di., *Naturally Hypernatural: Hypernatural Landscapes in the Anthropocene*, 10.

incisive. On ne peut donc pas penser qu'il ne faut pas intégrer dans le domaine paysager les éléments urbains et surtout péri-urbains, qui s'imposent sur le plan de la réalité géographique et qui trouvent pleinement leur place dans la nature du paysage littéraire postmoderne. Le critique italien Giulio Iacoli souligne également l'existence d'un fort déséquilibre dans les relations de pouvoir en défaveur de la campagne, proposant une définition intégrative du paysage qui inclut les espaces urbains et périurbains⁵⁵. Dans son article, le chercheur italien fait explicitement référence aux théories de Michel Collot, lequel considère que l'élément caractéristique du paysage est moins la nature elle-même, ou le type de nature, que la manière dont le sujet y est lié, à savoir qu'elle est « comme insérée dans son environnement et formant avec lui un ensemble dont la cohérence sensible est porteuse de sens »⁵⁶. En ce sens, la ville est incluse parmi les espaces paysagers, puisque le chercheur français distingue dans *La pensée-paysages* un paysage naturel différent des paysages urbain et de l'ordinaire, ce dernier étant traversé quotidiennement à l'époque contemporaine et où se concentrent les prétendues « fractures spatiales »⁵⁷: les périphéries des mégapoles, la ville sans fin, « dont les limites se diluent au profit d'une périurbanisation, voire d'une rurbanisation généralisée »⁵⁸.

L'espace postmoderne

Dans le contexte de la postmodernité, le paysage a acquis une importance significative en raison d'un ensemble de caractéristiques inhérentes à cette période culturelle. Comme le soutient Fredric Jameson, l'ère postmoderne a inauguré une crise de l'historicité et souligné la nécessité d'un nouveau mode de systématisation des événements qui ne soit pas temporel⁵⁹. En effet, le binôme temps et espace, qui, pendant la dernière partie de l'ère moderne, avait accordé une certaine priorité au temps et aux réflexions sur celui-ci, est renversé, accordant une centralité perceptive et culturelle au second élément. Il se

⁵⁵ Giulio Iacoli, «Il verde d'Italia: orientamenti critici recenti intorno al paesaggio letterario», in *Ecosistemi letterari: luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a. c. di Nicola Turri (Firenze University Press, 2016).

⁵⁶ Michel Collot, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature* (Arles : Paris : Actes sud ; ENSP, 2011), 69.

⁵⁷ Collot, *La pensée-paysage*, 77.

⁵⁸ Collot, *La pensée-paysage*, 69.

⁵⁹ Cfr. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 25-38.

forme donc une nouvelle «in a culture increasingly dominated by space and spatial logic»⁶⁰. L'art suit cette perception culturelle de l'Occident qui reconnaît à l'espace une valeur organisationnelle et orientative. L'ontologie du sujet se définit non plus en tant qu'être pensant ou *res extensa* dans le temps, mais en tant qu'être dans le monde, lieu pensant⁶¹, occupant un volume dans l'espace ; à un *cogito* réfléchissant « qui se trache du monde pour mieux coïncider avec lui-même »⁶² se substitue un *cogito* pré-réfléchi qui « ne se sépare pas du contexte où il émerge »⁶³. Les lieux en arrivent « a cannibalizzare il tempo »⁶⁴, au sens où les traverser devient la mesure de la durée des événements eux-mêmes. Comme le note Ursula Heise, « postmodern culture discards the idea that time is a medium or a container “in” which events occur and replaces it with “rhythmic” time »⁶⁵, pour pallier cette structure 'contenante' des événements. C'est donc l'espace qui est appelé à assumer une série de significations symboliques et esthétiques. Cette tendance continue à se révéler et à se renforcer dans l'intérêt renouvelé pour l'espace et les lieux de la part de la société, tant dans les arts qu'en dehors de l'être. C'est en ce sens que doivent être interprétés et relevés non seulement une forme d'art comme la *Land Art*, mais aussi l'abondance d'installations artistiques dans les espaces publics et muséaux. Le statut hybride de ces manifestations artistiques, à mi-chemin entre architecture et sculpture, impose non seulement une réorganisation de l'espace environnant, mais accorde aussi une valeur spécifique à la spatialisation de l'œuvre, imposant une réflexion sur cet aspect. Dans ce processus de redéfinition du sens de l'espace est également incluse l'intensification des études critiques dans le domaine narratif, qui ont eu un fort élan précisément dans la seconde partie du XXe siècle. Un autre élément à souligner comme caractéristique du post-moderne est l'attention portée au visuel. Si l'on considère que

⁶⁰ Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 25.

⁶¹ L'idée du 'lieu pensant' est dérivée de Collot (*La pensée-paysage*, en particulier 34-41), qui propose dans cet ouvrage une redéfinition de la conscience comme 'être au monde' et met en évidence la façon dont la subjectivité moderne est aussi bien spatiale que temporelle, surtout en ce qui concerne le paysage. L'analyse de Collot prend également en compte les théorisations de Merleau-Ponty, Roger Chambon, Martin Heidegger. Ceci souligne comment les théorisations d'une ontologie spatiale remontent à la modernité et sont dotés d'une longue histoire dans les études du paysage, mais explosent et prolifèrent précisément dans la seconde moitié du XXe siècle, avec l'effondrement de la temporalité.

⁶² Collot, *La pensée-paysage*, 24.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Stefano Calabrese, *WWW.letteratura.global: il romanzo dopo il postmoderno* (Torino: Einaudi, 2005), 32.

⁶⁵ Ursula K. Heise, *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*, (Cambridge: Cambridge University press, 1997), 28.

l'image a une longue histoire et qu'elle a traversé des périodes de succès et de déclin, son affirmation en tant que dominante à la fin du XXe siècle est due à une série d'innovations technologiques qui ont facilité sa reproductibilité technique. L'avènement de la photographie à grande échelle a fétichisé le figuratif et le cinéma a contribué de manière significative à imposer une dimension narrative technologiquement étrangère au logocentrisme. L'attention portée aux mouvements de l'écran a exercé une fonction de plus en plus prégnante dans notre formation culturelle, au point où, selon les mots de Jameson, «video can lay some claim to being postmodernism's most distinctive new medium»⁶⁶. L'enregistrement vidéo a eu la capacité de conjuguer le pouvoir sémantiquement iconique de l'image avec la technologie. Encore aujourd'hui, nous sommes constamment immergés dans la prolifération des écrans, une invasion des supports qui permet de passer de la lecture d'images à des tutoriels vidéo à la consommation narrative de séries télévisées ou de programmes télévisés. La présence envahissante de ce médium a non seulement rendu le visuel central, mais a également déplacé le centre de la communication du logocentrisme écrit vers le figuratif. Une preuve de cette nouvelle attention portée au visuel est, une fois de plus, la prolifération d'études critiques non seulement sur le cinéma et la télévision, mais aussi sur des textes hybrides tels que les phototextes. Qui plus est, la critique a commencé à souligner l'importance du visuel dans la littérature, ainsi qu'à explorer les modalités de sa représentation : dans ces termes, on a commencé à parler d'études visuelles (*visual studies*) et de *pictorial turn*. Le contexte culturel du postmoderne voit donc une concentration de l'attention perceptuelle sur ces deux aspects qui a favorisé, y compris en littérature, le retour du paysage littéraire comme terrain de rencontre entre ces deux tendances culturelles.

C'est dans ce contexte que se démarquent les auteurs de notre corpus, lesquels cherchent à dépasser le postmoderne en exploitant les moyens stylistiques et rhétoriques pour créer un paysage qui soit plus fidèle à la réalité.

⁶⁶ Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, XV.

Les auteurs et la postmodernité

L'intersection entre l'espace, l'image et le postmodernisme a fortement influencé les auteurs analysés dans le corpus. Cependant, cette position semble en contradiction avec la volonté de ces écrivains de trouver d'autres stratégies rhétoriques et stylistiques, éloignées du postmodernisme ironique, nihiliste et métafictionnel des années quatre-vingt. Pareille observation est particulièrement évidente dans les interviews de David Foster Wallace où cet auteur discute de sa relation compliquée avec les écrivains postmodernistes américains qui l'ont précédé⁶⁷. Si, chez lui, on peut souligner une première réélaboration critique des techniques narratives du post-modernisme, un groupe d'écrivains qui s'ajoute à lui affronte les mêmes problématiques à partir des années quatre-vingt-dix du siècle dernier : les vingt-cinq ans analysés dans cette thèse se présentent en effet comme une époque où même les tendances « post » des années quatre-vingt vacillent. Dans ce contexte culturel, des auteurs tels que Wallace, Sinclair, Trevisan et Falco ont en commun de s'être interrogés sur le monde qui les entourait, convaincus d'un rapport entre la physicalité du paysage et le contexte idéologico-culturel. Ils ont également tenté de transcender les caractéristiques stylistiques et les méthodes qui avaient distingué les générations précédentes, en particulier post-modernes. Pour cette raison, Sinclair, dans *London Orbital*, commence en revendiquant pour lui-même un style d'écriture mimétiquement semblable aux titres des journaux⁶⁸, capable de capturer l'attention d'un monde surabondant de stimuli. Chez Trevisan, en revanche, la critique a mis en lumière des traits stylistiques modernistes⁶⁹, ainsi que la tentative déclarée de se distancer du post-modernisme⁷⁰. Falco adopte une position encore plus radicale : en polémiquant avec Trevisan lui-même, il a en effet explicitement exprimé le désir de s'éloigner d'un style littéraire qui puisse ressembler à une *copia del maledetto*

⁶⁷Cf. Larry McCaffery, «An Interview with David Foster Wallace», *Review of Contemporary Fiction*, 1993, 13, section 2., 127-150. Dans l'interview, il se réfère à John Barth, Thomas Pynchon et Raymond Carver.

⁶⁸ Iain Sinclair, *London Orbital* (London: Penguin Books, 2003), 17 «Those boards outside newagents' shops, with their broken haikus, fascinated me. [...] Anonymous poetry, urgent and anxious. Banishment of definite and indefinite articles. Present tense, Absence of lower-case lettering. It was a style to which I aspired».

⁶⁹ On renverra à Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta a oggi* (Roma: Carocci editore, 2018), 213, où Trevisan est inséré parmi les nouveaux réalistes du XXI^e siècle; mais surtout dans Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea* (Bologna: Il Mulino, 2014), 87-88, où l'on dit que «se non mancano nei suoi libri riferimenti alla cultura postmoderna [...], il suo paradigma rimane modernista».

⁷⁰ On verra l'invective destinée aux architectes postmodernes dans *I quindicimila passi*.

*novocentescos*⁷¹, rejetant en bloc le siècle tout entier. Ce sentiment d'impatience et d'épuisement des formes post-modernes ne semble pas étranger à ces écrivains qui se rapportent au monde de l'art une décennie plus tard. La recherche d'une nouvelle voie dans laquelle faire de la littérature les unit et oriente leur attention vers des poétiques de la représentation du paysage et de l'espace. Du texte le plus ancien au plus récent, l'attention portée à l'espace et à ses représentations croît et se complexifie exponentiellement, devenant ainsi le révélateur d'une tentative de raconter non seulement l'Occident en mutation, mais aussi les changements de perception culturelle d'un monde qui fait face à l'ère post-industrielle. Le choix de ces auteurs d'interroger dans leurs œuvres les modalités de représentation du paysage n'est pas fortuit et implique plusieurs facteurs contextuels et historiques. Tout d'abord, la désindustrialisation, l'élargissement et la détérioration progressive des marges urbaines sont devenus une réalité de plus en plus commune et significative après le thatchérisme et la fin de la Guerre Froide. En outre, dans un horizon perceptif et culturel, la polarité spatiale du chronotope et l'image-vidéo, héritages directs du post-modernisme, se sont avérés particulièrement influents dans le monde de l'art. Compte tenu de ces éléments, les raisons pour lesquelles l'expérience sensible du paysage a pris cette centralité dans les études critiques, dans l'art et dans la production autéoriale, comme en témoigne la complexité du débat critique sur la nature qui s'est développé à partir des années Quatre-Vingt, deviennent évidentes. Dans *Postmodernism or the cultural logic of Late Capitalism*, il est affirmé que «we are condemned to seek History by way of our own pop images and simulacra of that history»⁷². Notons comment Jameson utilise le terme de « storia » non seulement comme référence au cours des événements, mais comme le synonyme d'une « réalité » complexe faite de passé, présent et futur. Si ce concept terminologique englobe le monde dans sa physicalité la plus étroite, la nature y est également comprise à travers ses simulacres, créant ainsi des convergences inédites entre les modalités fétichistes d'expérimenter l'histoire, propres à la postmodernité, et le concept de nature, qui, comme cela a été déjà discuté dans le premier chapitre, devient l'une des modalités privilégiées pour expérimenter ce que la vie urbaine a enlevé à l'homme. Dans cette perspective, le paysage incarne et représente le concept de nature lui-même, dont il devient par conséquent

⁷¹ https://www.instagram.com/p/CUPVOezLx7I/?img_index=1

⁷² Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University press, 1991), 25.

modalité phénoménale de connaissance. Collot souligne en outre comment, dans l'époque suivant la modernité⁷³, la crise de l'historicisme et la réappropriation subséquente de la dimension spatiale des événements humains ont « redonné au paysage une place éminente »⁷⁴.

À la lumière de ces données, une recherche telle que la nôtre n'est pas une simple enquête sur les éléments de la dominante descriptive à l'intérieur d'un discours littéraire, mais une analyse critique où sont explorées les représentations spatiales et les possibilités cognitives de l'appareil esthétique-figuratif à une époque donnée. Son objectif est de commencer à comprendre comment des textes aussi différents que *London Orbital* et *Condominio Oltremare* coexistent dans un contexte commun et se présentent comme des explorations intérieures sur la fréquentation du paysage traversé.

Sia recherche d'une voie de sortie du post-modernisme a comme point de départ le paysage, elle représente aussi une reconnaissance du rôle de l'Occident et des descriptions de la réalité : c'est une recherche auctoriale motivée, surtout, par la volonté de comprendre ce qui reste du présent après les cendres du post-modernisme le plus radical. Dans ce sens, il faut interpréter, dans toutes les œuvres analysées, la construction d'une tension entre le regard subjectif/individuel et la réalité collective/universelle. Sur la base de l'attention portée à des lieux désolés et à des vies en sourdine se construit une réflexion qui tend vers l'universalisme. Dans *Girl With Curious Hair*, les aspects les plus variés de la société prennent forme à travers des personnages dotés d'une « statuarìa fragilità psichica »⁷⁵, esquissant ce que Donnarumma considère comme l'un des traits les plus nets de l'éloignement des auteurs post-modernes chez Wallace. *London Orbital* et *I quindicimila passi* sont, avant d'être un long parcours à pied aux portes du millénaire, des récits sur les élites politiques et culturelles dans un centre et une périphérie de l'Occident (respectivement Londres et la province de Vicence). Enfin, Falco, dans *L'ubicazione del bene* et, en compagnie de Sabrina Ragucci dans *Condominio oltremare*, décrit la fin des rêves d'aisance de la classe moyenne à travers les lieux où « la lacerazione del presente si dà nella fisica consistenza »⁷⁶, présentant une société « dei margini che costituisce uno

⁷³ Le critique n'aborde pas la question de la nomenclature, mais parle généralement d'une époque de réaction au modernisme. Voir à ce sujet les pages de *La pensée-paysage*, 64-68.

⁷⁴ Collot, *La pensée-paysage*, 67.

⁷⁵ Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, 110.

⁷⁶ Giulio Ferroni, *Scritture a perdere: la letteratura negli anni zero* (Roma ; Bari: Laterza, 2011), 78.

specchio del mondo intero »⁷⁷. Dans ce contexte auctorial, l'actualité se manifeste à travers le paysage et ses éléments, générant ainsi une nouvelle esthétique post-moderne.

Les forêts sont remplies de merveilles

La présence du paysage à l'intérieur du texte littéraire peut être interprétée comme une persistance thématique dans la structure plus vaste d'une œuvre. Cependant, bien qu'elle soit vraie, semblable interprétation n'est pas suffisante, l'hétérogénéité compositionnelle et polymorphe de la catégorie créant une complexité plus grande. Le choix auctorial de mettre en avant certains paysages plutôt que d'autres ou la simple volonté, dans les œuvres non fictionnelles, de s'intéresser à certains types d'éléments plutôt qu'à d'autres ne peut être ignoré ou considéré comme fortuit. La réflexion de l'auteur sur un espace périphérique, marginal, peut-être vu à travers la fenêtre d'une voiture ou intercepté par les nuances de la lumière, peut fournir des données interprétatives sur les désirs, les préoccupations, les idéologies et les goûts culturels d'une époque, ainsi que de l'auteur lui-même. À la lumière de ce qui a été dit sur le postmoderne, l'analyse devra être en mesure de ramener les textes à un domaine sémiotique commun, et à partir de là, de retrouver les modalités de représentation de la réalité. En conclusion, certains aspects du paysage dotés d'une centralité sémantique dans les modes de représentation du paysage littéraire par les auteurs peuvent être identifiés. Il s'agit de : la nature r-urbaine, l'atmosphérologie (c'est-à-dire les teintes émotionnelles qu'un espace peut prendre⁷⁸) et la différenciation des dispositifs d'encadrement. En voici quelques exemples:

Tutto il parco, così lui, era delimitato da un corso d'acqua, un affluente dell'Astichello, lungo le cui sponde e, in parte, nel letto del quale, era sopravvissuta una parte di canneto che un tempo era diffuso in tutta la zona, prima che essa venisse trasformata in una cosiddetta area per gli insediamenti produttivi. Nel mare d'erba, raccontò, come aveva potuto vedere dall'alto una volta raggiunto il depuratore ed essere salito per una scala di ferro arrugginito, sulla passerella, sempre in ferro, sempre arrugginito, che collegava le vasche di cui il depuratore si componeva, spuntavano qua e là salici rigogliosi; un gigantesco pioppo bianco protendeva fino ad altezza di almeno venticinque metri i rami frondosi a ridosso di una delle vasche; dal lato opposto al cancello, a pochi metri dal torrente, un sorprendente spino di

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ Tonino Griffero, *Atmosferologia: estetica degli spazi emozionali* (Milano ; Udine : Mimesis, 2010).

Giuda, tra le cui foglie si intravedevano le sagome piatte, incurvate e ritorte dei frutti che pendevano copiosi; nel muro di cemento armato che chiudeva una delle vasche, da una spaccatura in ombra, nell'umido, sotto la passerella che quasi avvolgeva tutta, nasceva e si snodava il sinuoso tronco ramificato di un fico, la chioma formava una cupola irregolare di colore verde grigio.⁷⁹

Dans cet extrait de *I quindicimila passi* de Vitaliano Trevisan, le protagoniste, Thomas Boschiero, raconte sa première visite à la station d'épuration de Cavezzale, dans la province de Vicence, où il vit ; entré dans le parc, il atteint une position surélevée⁸⁰. Les éléments sont décrits un par un, faisant émerger un paysage extrêmement hétérogène, avec une distinction marquée des champs sémantiques entre le naturel et le culturel. La flore et les parties de l'installation de traitement des eaux sont presque également réparties dans le texte, de sorte que le peuplier est suivi d'un bassin en ciment et le figuier, d'une passerelle en fer. L'utilisation des adjectifs dans le passage n'est pas négligeable non plus : si les saules sont *rigogliosi*, la passerelle en fer est quant à elle *arrugginita* ; si le jujubier a des *frutti copiosi*, le mur en béton armé est plein de fissures. L'utilisation de ces attributs se distingue clairement comme non neutre, caractérisant les facteurs anthropiques comme détériorés, tandis qu'au contraire elle présente les facteurs naturels comme prospères. Il est souligné que les œuvres humaines sont sujettes à une détérioration graduelle mais inexorable, en net contraste avec la nature qui reprend de exponentiellement ses espaces. Par exemple, on voit comment le figuier non seulement naît dans une fissure du béton, mais *avviluppi* aussi la passerelle en fer déjà rouillée. La nature se livre au sabotage des constructions humaines, dans ce cas le parc de la station d'épuration ; ainsi, un lieu fonctionnalisé pour la vie humaine devient une oasis où un prétendu ordre primitif de la nature mène son combat. Le fer et le ciment, des matériaux qui ont construit la modernité occidentale, se fissurent et sont emportés par l'écoulement lent d'un ruisseau anonyme et par des espèces d'arbres qui se sont lentement imposées.

⁷⁹ Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi*, 116-117.

⁸⁰ Les deux paysages de Trevisan ont en commun la position élevée de l'observateur, un élément qui souligne leur nature traditionnelle. La position surélevée est en effet déjà utilisée dans ce qui est défini comme le premier paysage libre de l'art occidental, à savoir un dessin au crayon et à l'encre du Val d'Arno réalisé par Leonardo da Vinci en 1473. Pour plus d'informations sur cette référence, voir Michael Jakob, *Le origini tecnologiche del paesaggio*, (Siracusa : LetteraVentidue, 2022), 38-41. Le critique, commentant le dessin de Leonardo, déclare: «Nell'utilizzare il punto di vista elevato, Leonardo occupa la posizione pratica e trascendentale che gli consente di organizzare correttamente la sua immagine del mondo. Quanto scopriamo qui ha un punto d'appoggio esteriore, topografico e geografico, ma soprattutto una base interna e antropica».

L'aspect similaire est présenté de manière différente par Iain Sinclair. Dans son *London Orbital*, un texte non fictionnel proche du reportage de voyage, le protagoniste, narrateur à la première personne avec une focalisation interne, entreprend le long voyage à pied le long de l'autoroute M25 qui entoure la *Greater London*. Prenons un extrait du texte:

As we follow the sweep of the broad Thames, the riverbank evolves into what I call: Dracula's Garden. Plants have had the juice sucked out of them, they've swallowed the filth brought in on the tide. They've stood up to wind, acid rain, the noxious perfume of the soap factory. And they've thrived. Mutated. Treated toxic infusions as growth hormones. Teasels look like spiky hand grenades. Lurid mosses lurk between the stone blocks of the embankment. Tyres, left in the mud become rock pools. A lovely, lapping tidemark of oil, thick as elephant skin. Abandoned shopping trolleys act as trellises for weeds and rubbery marine growths. Couch grass breaks through tarpaulin topsoil. Oil is the blood of the place. Oil and its antidote, soap. Dominating the path to the headland, to Stoneness Lightbeacon, is Dracula's Castle (aka Procter & Gamble's bone-boiling detergent factory). You breathe soap, blow bubbles as you walk. Small pale flowers, meadow saxifrages, have been bleached blue. They've taken the additives and bloomed. A vibrant ecology of compromise has developed along the shore, in the shelter of the hot castle walls, under the pall of perfumed stream⁸¹.

Nous notons que dans le long passage, les éléments anthropiques et naturels sont très présents, mais cette polarisation qui caractérise le texte de Trevisan manque. Les protagonistes qui observent le lieu sont coincés entre la rive de la Tamise et le promontoire, se plaçant géographiquement le long du bord de la terre ferme. Ces données, placées au début du passage, tissent tout un réseau de significations. La marginalité du lieu⁸² ouvre la voie à un paysage qui se présente comme une enclave où s'est développée une *vibrant ecology of compromise*. Une usine de savon, au lieu de rendre stérile le terrain, en est devenue la sève vitale.

L'environnement ne se venge pas seulement des déversements : les objets anthropiques, défonctionnalisés de leurs objectifs d'origine, ne sont pas simplement un rejet proche de la détérioration, mais sont agglutinés et métamorphosés par l'espace environnant. On peut voir comment les chariots de supermarché sont devenus des structures de soutien pour des plantes grimpantes, ou comment les pneus de voitures jetés dans l'eau sont devenus des rochers le long de la rive. La forme même des déchets a été transmuée en d'autres

⁸¹ Iain Sinclair, *London Orbital*, 483-484.

⁸² La marginalité, particulièrement évidente dans ce fragment, est en réalité un motif que l'on retrouve tout au long de *London Orbital*. L'ensemble du trajet se déroule en marge de Londres, dans une bande de terre très étroite entre la campagne et la M25, qui permet rarement des spatialisations étendues au regard.

choses. Cette pratique est reconnaissable en plusieurs endroits de l'œuvre. Le sujet, en effet, reconnaît non seulement la composante anthropique, mais met également en lumière le processus de transformation dégradant qui les a assimilés dans le r-urbain. Des invasions similaires d'objets sont également retrouvées chez d'autres auteurs, tels que Giorgio Falco et Sabrina Ragucci dans *Condominio Oltremare* :

Un cartello bianco con la scritta rossa avverte: *Vendita Uova Fresche*. Alcuni camion sostano con i motori accesi nei piazzali delle stazioni di servizio, l'aria nasconde in sé una impercettibile sfumatura marina, anche in queste condizioni è migliore di quella di Milano. Ai lati — di materiali edili, ceramiche, calcestruzzi, mattoni, grill di cemento, cassette per gli attrezzi — proliferano aziende ubicate in capannoni dai tetti d'amianto che espongono bandiere europee; suv parcheggiati nei piazzali vigilano silenziosi sul lavoro dei muletti che accatastano bancali di merce invenduta; una bandiera americana si muove lentamente, cerca di snidare le stellette, confidando, più che nel vento, nello spostamento d'aria dei camion; la bandiera si trova all'ingresso di un bar prefabbricato, quattro vasi di piante morte annunciano la vendita di pesce fritto, fritto misto, pollo allo spiedo, piadine: qui in estate si può mangiare all'aperto, per ascoltare, oltre al traffico della Romea, anche il rumore dell'autolavaggio, a dieci metri dalla cucina. Resiste qualche casa singola, emblema di un tempo rurale. [...]. Tra il fossato e il guardrail vive un albero, recluso in cinque metri, le radici intrappolate tra il parcheggio di un discount e la strada.⁸³

Chez Falco et Ragucci, le paysage se présente comme itinérant⁸⁴. Le protagoniste de l'histoire parcourt à pied la route provinciale *Romea* au niveau des *Lidi Ferraresi*. Un panneau indique la vente d'œufs frais. C'est le premier objet à travers lequel se concrétise une activité commerciale rudimentaire qui établit des relations d'interaction. L'enseigne annonce symboliquement la quantité d'objets en vente qui seront détaillés plus loin. Le long du bord de la route, la marchandise, attendant d'acquérir une valeur fonctionnelle, se confond avec les déchets, et celle qui reste invendue ne verra jamais se concrétiser son utilisation potentielle. Le bord de la route se présente ainsi comme un énorme pastiche dans lequel les éléments de la sphère anthropique ont largement dépassé et surpassé ceux de la flore et de la faune. La mort de la flore et sa marginalisation ouvrent la voie aux activités commerciales, que rend évident l'axiome de pensée selon lequel quatre pots de

⁸³ Giorgio Falco et Sabrina Ragucci, *Condominio Oltremare* (Roma : L'orma, 2014), 144-145.

⁸⁴ Sur la complexité sensorielle du paysage itinérant et sur la manière dont le caractère multisensoriel de celui-ci est paradigmatique d'une perception immersive qui implique également la chaleur et l'odorat, voir l'œuvre de D'Angelo, *Il Paesaggio*, 83-90. Le philosophe souligne aujourd'hui un intérêt renouvelé pour la sphère *aptica*, des sens dans la perception totale du paysage, et comment *attraversarlo* en marchant à l'intérieur est une stratégie pour ne pas l'aplatir dans la dimension de l'image.

plantes mortes font office d'enseigne annonçant la vente de poisson, tout comme l'arbre ayant poussé au bord de la route et dont les racines sont emprisonnées par le parking du discount. L'auteur qui se distingue peut-être le plus de cette vision est David Foster Wallace. Dans le recueil *Girl with Curious Hair*, l'aspect r-urbain n'est pas explicité de manière aussi marquée. Si elle n'est pas absente, l'attention portée à l'espace marginal est néanmoins confinée sur le plan structurant et perceptif. Les histoires, lorsqu'elles ne se déroulent pas en milieu urbain, se déplacent entre des arrière-plans situés dans l'Illinois, l'Oklahoma et le Maine. L'imaginaire collectif de la culture américaine est exploré et revisité dans une perspective étrange, qui déconstruit une certaine mystique du paysage rural, examinés sous une lentille hyperbolique qui tisse une structure rhizomatique dans les récits. Dans ces territoires, non seulement l'aspect rural est souvent mis en avant, mais les éléments anthropique et naturel ne sont pas perçus par l'auteur comme étant en opposition. L'intervention humaine ne provoque pas la perte d'un état de nature primordial fantomatique, au contraire : celui-ci n'existe et ne se manifeste pleinement qu'à travers l'exploitation qu'en font les agriculteurs, descendants des pionniers. C'est grâce à ceux qui la cultivent que la terre de l'Illinois est qualifiée de *second only to the Nile*⁸⁵ en termes de fertilité du sol. L'intervention humaine sur le territoire est reconnue comme un facteur qui le façonne, y compris dans des aspects qui peuvent sembler plus inhabituels. Ainsi, le récit *Here and There*, dans ses premières pages, présente la description de ce que le protagoniste, Bruce, voit depuis la fenêtre de sa voiture après être arrivé dans le Maine chez ses oncles pour surmonter une déception amoureuse :

The sun sets gradually to my left over ranges of pale purple earth I learned two years ago are colored by the young potato plants they feed. An irrigation generator howls and clanks by the road a few miles out of Mars Hill, and in this purple now an intricate circuit of tiny rivers runs red in the late light. Just farther up 1 is a hand-lettered sign announcing hubcaps for sale, spoils of war with the rutted road, the improbable wares displayed in long rows on my right, glinting dull pink on a fence and the side of a barn-red barn, looking like the shields of an army of dwarfs. About everything there is an air of age, clocks running slow on sluggish current.⁸⁶

⁸⁵ David Foster Wallace, *Girl with Curious Hair* (New York ; London: W.W. Norton, 1989), 257.

⁸⁶ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 158.

Tout comme la terre dans Sinclair, où les toxines du savon ont contaminé l'environnement, la culture de pommes de terre a ici donné aux champs une teinte violette. La construction n'est pas extrêmement différente de celle que présente *London Orbital*. Le processus d'harmonisation de l'élément anthropique et de l'élément naturel est très similaire, car dans les deux cas, son introduction entraîne une modification du paysage jusqu'à ce que l'opposition entre les deux types d'éléments disparaisse. Le travail de l'homme produit ainsi des effets involontaires qui, dans ce cas, contribuent de manière significative à l'harmonisation chromatique entre les champs et les couchers de soleil. Cependant, il convient de noter que le paysage analysé s'éloigne de l'extrémisation de Sinclair, puisque rien de toxique n'est introduit dans le sol : l'huile et le pétrole ne semblent pas le contaminer significativement. Il convient cependant de garder à l'esprit qu'en 1989 déjà, l'auteur américain, à travers les yeux de son personnage, percevait que ce qu'on considère comme emblématique du paysage naturel, c'est-à-dire que le paysage rural n'a rien à voir avec un environnement non pollué.⁸⁷ En effet, même dans son harmonie visuelle, il porte les signes de l'Anthropocène et de la relation de l'écosystème terrestre avec l'homme. Le lien le plus important avec les autres textes mentionnés est la description du bord de la route qui prend forme dans la deuxième partie. Les étendues de violet pâle avec l'arroseur disparaissent, laissant place à une enseigne écrite à la main qui annonce la vente de caches-moyeux usagés et abandonnés entre une clôture et une grange. La présence de cette pile rappelle que le point de vue du sujet est cinématique, car ce que le protagoniste observe est vu à travers la fenêtre d'une voiture sur une longue route cahoteuse. L'empreinte r-urbaine, bien que peu évidente, est implicite dans le passage de la voiture sur la route provinciale⁸⁸ qui, comme une coupure, griffe l'espace et automatise la perspective en empêchant la liberté de mouvement du sujet. L'attention est ramenée à un espace asphyxiant, comme le bord de la route. Aux étendues de champs en arrière-plan se superposent une série d'éléments de rebut placés au premier plan. Les caches-moyeux sont présentés comme un butin de guerre, puisqu'ils sont collectés et revendus après s'être

⁸⁷ Cfr. Kate Soper, *What Is Nature? Culture, Politics and the Non-Human* (Oxford: Blackwell, 1995).

⁸⁸ Concernant la valeur des voitures en tant que moyen qui oriente la perspective du sujet, à laquelle d'autres pages seront consacrées plus tard, voir au moins Jakob, *Il paesaggio*, 111-115 ; Ann Brigham, *American Road Narratives: Reimagining Mobility in Literature and Film*, Cultural Frames, Framing Culture (Charlottesville London : University of Virginia press, 2015) ; Robert Venturi, Denise Scott Brown, et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge [Mass.] ; M.I.T. Press, 1972), en particulier 19-34 ; mais aussi Donald Appleyard, *The View from the Road* (Cambridge [Mass.] ; M.I.T. Press, 1964).

détachés des voitures le long de la route. L'objet, privé de sa fonction urbaine, c'est-à-dire de recouvrir la roue de la voiture, a subi, tout comme dans le cas de Falco et Ragucci, un processus de re-signification. En tant que déchet abandonné le long du bord d'une route provinciale, il devient un bien d'occasion, stocké en grande quantité et prêt à être revendu. Dans tous ces passages, l'aspect r-urbain est particulièrement évident. À la ruralité s'est substitué, sans grande décision, l'urbain, créant une réalité précaire, délaissée et aride, caractéristique du non-lieu. Un espace provincial, parfois habité mais jamais véritablement vécu. En conclusion, on peut observer que la représentation des aspects r-urbains, bien qu'étant commune à tous les auteurs traités, présente des différences profondes. En présence de deux polarités, vaguement associées aux univers sémantiques de la nature et de la cultures, l'attention à leur superposition s'exerce de manière différente à bien des égards, notamment en raison de la diversité des sujets traités dans les différentes œuvres littéraires, mais aussi de la géographie des lieux. La distance qui, en fait, sépare les petites maisons suburbaines où se déroule la majeure partie de l'histoire de Trevisan ne peut pas être excessivement comparée aux vastes plaines du Maine qui émergent des extraits de Foster Wallace.

Dans la diversité de la mise en page d'un aspect descriptif similaire, il semble cependant important de souligner la déconstruction morcelante du paysage traditionnel via la dé-fonctionnalisation des éléments anthropiques en son sein. La critique s'est penchée de manière variée sur le fait que les déchets⁸⁹ (des objets ayant épuisé leur fonction) soient devenus un motif littéraire dans certains textes. Une attention toute particulière a été dédiée à la « relazione e contaminazione tra i diversi elementi dell'ambiente rappresentati nell'opera letteraria »⁹⁰ dans laquelle le produit a joué un rôle de plus en plus prépondérant. Ce qu'on peut mettre en lumière dans ce cas, ce n'est pas seulement le rejet, mais la façon dont l'objet-marchandise dans le paysage subit des changements de fonction complexes. Les objets jouent un rôle d'un certain poids dans l'organisation du lieu. Ils subissent une opération de « placement » où ils occupent un espace spécifique et deviennent des corps coopérant avec les éléments naturels pour

⁸⁹ L'on renverra au moins à Massimo Fusillo, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive* (Bologna: Il mulino, 2012); Scaffai, *Letteratura e ecologia*; ainsi qu'à Alessandro Zaccuri, *Non è tutto da buttare: arte e racconto della spazzatura*, (Brescia : La scuola, 2016).

⁹⁰ Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa* (Roma : Carocci editore, 2017), 146. L'aspect notable est que Scaffai, en parlant de l'entropie des déchets en littérature, consacre quelques pages spécifiquement à *London Orbital*.

dessiner l'aspect r-urbain. Détachés de leur fonctionnalité, ils deviennent des éléments déstructurants et morcelants qui ne restent jamais figés dans leurs rôles, mais sont plutôt soumis à une agrégation continue dans le paysage où ils occupent un espace. C'est dans ce sens que le chariot de courses devient un support pour les plantes grimpantes, les palettes de marchandises invendues gisent abandonnées le long de la *Romea* et les enjoliveurs reflètent les lumières du coucher de soleil.

Espaces émotionnels

Girl with Curious Hair de David Foster Wallace est un recueil de nouvelles où les dynamiques émotionnelles de l'environnement ont souvent un impact sur les relations entre les personnages. On pourrait dire que les structures sensibles et perceptives s'y révèlent comme des composantes qui innervent la structure profonde des récits, construisant des réseaux sémantiques entre la voix du 'je' narrateur et le paysage. À cet égard, on pourrait mentionner la brève nouvelle *Everything is Green*, dans laquelle un couple en crise regarde par la fenêtre de la cuisine pendant que l'homme tente de quitter la femme :

I look at her window and I can feel that she knows I knows about it, [...] she looks like she is dreaming out at the clean light through the wet window over my sofa lounge. Everything is green she says. Look how green it all is Mitch. How can you say the things you say you feel like when everything outside is green like it is. The window over the sink of my kitchenet is cleaned off from the hard rain last night and it is a morning with a sun, it is still early, and there is a mess of green out. The trees are green and some grass out past the speed bumps is green and slicked down. But every thing is not green. The other trailers are not green and my card table out with puddles in lines and beer cans and butts floating in the ash trays is not green, or my truck, or the gravel of the lot, or the big wheel toy that is on its side under a clothes line without clothes on it by the next trailer, where the guy has got him some kids. Everything is green she is saying, she is whispering it and the whisper is not to me no more I know.⁹¹

À travers la segmentation de la fenêtre, le couple observe ce qui se trouve à l'extérieur de la maison. Dès le début, la divergence perceptuelle entre les deux sujets s'y révèle. Si elle

⁹¹ Foster Wallace, *Girl with Curious Hair*, 229-230.

ramène tout au vert, lui semble avoir une perspective plus désillusionnée, influencée par le discours avec lequel il tente de communiquer à sa compagne que leur relation n'a pas trouvé d'équilibre et qu'en dépit de leurs efforts, la vie rêvée ensemble ne peut pas se réaliser pleinement. L'absence d'une perspective commune a frustré la relation jusqu'à une déchirante incompréhension⁹². Le récit, long de moins de deux pages, tourne autour de ce thème qui prend une certaine figuralité précisément dans la perception différente de l'extérieur par les deux personnages. Un poids significatif est accordé à l'élément descriptif dans la structure narrative, contredisant ainsi une certaine critique ayant attribué à la description un rôle marginal dans l'organisation du récit⁹³. Ici, l'intrigue se construit entièrement autour de la diversité des impressions. Une grande importance est accordée à la lumière qui entre dans le salon et frappe le canapé où est assise la femme. En effet, le récit semble presque émerger dans toute sa plénitude des dispositifs de rendu chromatique liés à la lumière. Le "Everything is green" qu'elle murmure est transmis perceptivement au lecteur, car il prédomine sur l'impression d'un paysage fragmenté et prosaïque, jusqu'à la morosité qu'il ressent. On pourrait parler d'une *Stimmung*⁹⁴ où se construit une tonalité d'humeur entre l'environnement et le personnage. Cette tonalité, comme le dit Simmel, n'appartient pas exclusivement à un paysage, mais résulte de la projection de l'état d'esprit du personnage sur l'extérieur. Dans ce cas, on peut considérer la *Stimmung* comme l'accord sentimental qui se constitue entre les personnages et l'extérieur. La lecture antithétique dépend des différentes conditions émotionnelles des deux protagonistes. La femme est déjà projetée en dehors de la relation, prête à s'envoler sans le désir d'être impliquée dans des conflits ou des frustrations, son émotivité est similaire à la sérénité qui suit la tempête ; l'homme, par contre, perçoit une distance insurmontable entre ses sentiments et ceux de l'aimée, il révèle une perspective émotionnelle différente, un horizon désagrégé qui ne parvient pas à trouver un point de réunion. Dans l'économie du récit, la configuration différente des deux tonalités émotionnelles joue un rôle central. Cependant, on peut facilement se rendre compte qu'il

⁹² Voir l'attention que Francesco de Cristofaro consacre au récit, «Le forme e i generi», in *Letterature comparate. Nuova edizione* (Roma : Carocci, 2020), 57. Le critique souligne comment cette profonde incommunicabilité se manifeste à travers la perception différente de la nature et comment la prose du récit se rapproche de l'élégie.

⁹³ Cfr. Segre, Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario* (Torino: Einaudi, 1985), 121.

⁹⁴ Cfr. Georg Simmel, *Saggi sul paesaggio*, a c. di Monica Sassatelli, trad. par Lucio Perucchi (Roma: Armando Editore, 2006), 61-68.

y a un autre noyau de tension qui se propage depuis la fenêtre de la salle à manger et qui se situe à un niveau différent du texte : la perception atmosphérique du passage, c'est-à-dire ces nuances émotionnelles qui permettent de donner une identité sensible au paysage⁹⁵, se propage tout au long du passage indépendamment des sentiments des deux personnages. De ces teintes émerge l'impression de calme et d'une élégie discrète qui accompagne les lecteurs dans la compréhension du texte. Se développent des réseaux sensoriels qui dynamisent la description, rendant presque insignifiante l'impression que Mitch, le protagoniste masculin, a (bien qu'il soit la voix narrante), tout en restituant une vision plus similaire (mais non identique) à celle de sa compagne. La tonalité chromatique du vert et de la lumière nette qui se présente à notre esprit suggère des ouvertures interprétatives sur l'ensemble du récit. Wallace met en œuvre une stratégie émotionnelle qui se déploie de manière figurative tout au long du récit. Au-delà des impressions des personnages individuels, la construction globale restitue une tonalité émotionnelle qui s'adresse directement au lecteur en tant que bénéficiaire des nuances sensibles, sans la médiation d'un tiers⁹⁶. La dynamisation de la représentation paysagère, en effet, déborde et s'impose comme la véritable force qui maintient ensemble les deux pages de texte. L'aspect atmosphérique des espaces dans l'œuvre de Wallace tend non seulement à être l'un des dispositifs de dynamisation, mais aussi un moyen d'atteindre le plan émotionnel du lecteur. Dans la poétique de l'auteur américain, on peut souligner à plusieurs reprises la recherche d'un contact profond avec l'audience et l'insistance publique sur l'importance d'une communication empathique avec le monde⁹⁷. Dans *Girls with Curious*

⁹⁵ Cfr. Griffero, *Atmosferologia*, 66-67.

⁹⁶ Sur la médiation du paysage à travers une série de subjectivités intermédiaires, nous renverrons au premier chapitre.

⁹⁷ Cfr. *Questa è l'acqua*, (Torino : Einaudi, 2009) 148-160. Le passage, qui a été publié sous cette forme uniquement en Italie, est la transcription *verbatim* d'un discours aux jeunes diplômés du Kenyon College prononcé le 21 mai 2005. Cette intervention constitue probablement l'un des textes où l'on peut lire le plus explicitement que l'empathie entre les êtres humains est le seul moyen de survivre aux souffrances et à la banalité de la vie quotidienne. Le courant d'études critiques à avoir souligné cet aspect de la poétique de Wallace étant assez large, nous nous contenterons de mentionner ici surtout Toon Staes, «*Rewriting the Author: A Narrative Approach to Empathy in "Infinite Jest" and "the Pale King"*», *Studies in the Novel* 44, fasc. 4 (2012) : 409-427, où il est noté comment, dans *Infinite Jest* et *The Pale King*, il existe un lien entre l'empathie du lecteur et l'immersion narrative. En effet, les deux œuvres sont construites avec des narrateurs perméables et des lacunes narratives qui exigent que le lecteur intervienne activement dans les histoires pour les doter de sens. De façon similaire, le problème de la poétique empathique de Wallace est abordé dans Simone Schröder, *The Nature Essay: Ecocritical Explorations*, (Leiden Boston : Brill - Rodopi, 2019), 97-100. Dans ce dernier cas, le critique, s'appuyant sur les essais *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* et *Consider the Lobster*, aborde le thème de la douleur comme expérience mentale subjective et communautaire dans une perspective écocritique. Enfin, même dans la vaste étendue des

Hair, ce type de relation entre l'auteur, le sujet de l'œuvre et le lecteur est recherché à travers un recours instrumental aux nuances sensibles du paysage, qui servent de véritable liant au pacte narratif, lequel doit parvenir, à travers les atmosphères descriptives, à se connecter de manière empathique aux personnages, en comprenant leurs sentiments, leurs raisons, leurs mesquineries et leurs souffrances.

Dans l'ensemble, les aspects atmosphériques ne sont pas inédits ; c'est dans la quantité d'occurrences qu'ils prennent en se thématissant au niveau textuel que se situe l'élément novateur, également lié à la manière dont ils sont utilisés de manière instrumentale dans l'organisation de la matière narrative. Accorder de l'importance à ces nuances dans la description est une façon de rechercher une nouvelle connexion, plus forte, entre le lecteur et l'auteur, en essayant de sortir de l'acceptation passive de l'art dans un sens postmoderne.

La sensibilité du sujet en tant que mode de lecture médiatisée et interprétation des espaces ressort également dans l'œuvre de Trevisan. Dans le passage déjà cité, de manière presque épiphanique, le paysage s'ouvre devant Thomas Boschiero, qui déclare « riuscivo a vedere e sentire tutto »⁹⁸ soulignant ainsi une double matrice de la perception, à la fois visuelle⁹⁹ et haptique¹⁰⁰, mais composant surtout une unité d'ensemble entre les éléments que seul le sentiment de libération de toute forme de nature assainie et privatiste parvient à éviscérer¹⁰¹. La perception sensorielle du sujet réussit à saisir le paysage du parc de la station d'épuration avec toutes ses nuances atmosphériques. Dans un sens épiphanique, l'autre passage présent dans le texte de l'auteur vicentin peut également être lu :

études présentées, il semble manquer une lecture du phénomène qui attribue à l'atmosphère du paysage la tâche d'établir des liens empathiques entre le texte et le lecteur, comme on a essayé de le faire ici.

⁹⁸ Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi*, 117.

⁹⁹ La perception visuelle est traditionnellement la plus affirmée dans la représentation du paysage. Le réalisme, en particulier, l'a rendue « il senso dominante attraverso il quale comprendiamo il mondo e ci poniamo in relazione con essa », Peter Brooks, *Lo sguardo realista*, (Roma : Carocci, 2017), 13. Par contraste avec cette forme de domination du visuel en tant que principale modalité de jouissance du paysage, l'insertion de l'aspect atmosphérique peut agir. D'autre part, Brooks note lui-même comment, à partir du milieu du siècle dernier, la domination absolue du visuel dans la description, telle qu'elle avait été proposée par Balzac, est programmée pour être remise en question par les écrivains et la critique post-structuraliste.

¹⁰⁰ Pour une définition du paysage aptique, voir Paolo D'Angelo, *Il paesaggio*, 80-90. On entend par ce terme une vision immersive, comprenant non seulement les aspects visuels et auditifs, mais aussi le tactiles et olfactifs.

¹⁰¹ On pourrait également faire référence à ce que dit Merleau-Ponty sur la manière dont on passe de la focalisation sur certains aspects d'un objet à la perception de l'ensemble.

Oramai ci sono, pensavo, guardando la lunga striscia nera dell'autostrada sotto di me, sulla sinistra, dalla quale proveniva, amplificato dalla particolare forma ad anfiteatro della piccola valle, il rumore sordo e continuo di un traffico ininterrotto. Mi fermai sul bordo della strada, a osservare affascinato i veicoli che, in direzione Milano, si fiondavano a tutta velocità nella galleria che traforava il monte sul quale mi trovavo, mentre altrettanti veicoli, in direzione Venezia, uscivano ugualmente veloci dalla stessa galleria. Quasi inconsapevolmente, alzai lo sguardo e guardai in direzione della casa, pur sapendo benissimo che, dal punto in cui mi trovavo, essa non poteva essere visibile. La luce limpida di un ottobre particolarmente freddo calava lentamente alle mie spalle, scomponendo il bosco, sulla collina che nascondeva la casa, nelle tonalità del verde e del giallo. Un altro magnifico tramonto pensavo avviandomi con passo veloce, un altro di quegli stupefacenti tramonti pieni di splendidi colori che da un po' di anni ci è dato vedere. I vecchi, al bar, dicono che un tempo non si vedevano tramonti così colorati, pensavo. È cambiata l'aria dicono, l'aria non è più la stessa. I vecchi dicono di queste cose. Eppure l'aria non poteva non essere cambiata, pensavo, su questo hanno certo ragione [...]¹⁰²

Cependant, la description va au-delà du visuel, car la vue est d'abord accompagnée par une perception auditive, puis, par la sensation tactile du froid. Enfin, la lumière du coucher de soleil qui *scompone* (« décompose ») la forêt en une myriade de couleurs automnales, est mise en avant, une lumière considérée comme le résultat le plus évident d'un changement d'air qui a eu lieu au cours des dernières années, si l'on entend par *aria* une simplification du concept scientifique d'atmosphère et de ses composants chimiques. La perception immersive du paysage par le sujet n'est rien d'autre que l'immersion dans ses qualités sensorielles. Atteignant une position élevée et regardant la plaine en-dessous, Boschiero devient un voyageur sur la mer de brouillard post-moderne. Le sublime littéraire perd au passage sa dimension épique, se livrant à une version beaucoup plus modeste et prosaïque dans laquelle la beauté du coucher de soleil s'accompagne de l'anxiété provoquée par la crainte que des composants chimiques étrangers aient pollué l'air, puisque le protagoniste ne parvient même pas à comprendre de quelle manière *l'aria sia cambiata*. On observe une simplification évidente du lexique scientifique, à tel point que tout est rapporté à une connaissance non spécifique du problème. L'expression « *i*

¹⁰² Trevisan, *I quindicimila passi*, 118-119.

vecchi dicono di queste cose » souligne comment la perception empirique des couchers de soleil ne peut pas être accompagnée d'une vérification à l'aide d'instruments scientifiques. L'anxiété sublime s'en trouve ainsi réduite à une simple conversation de bar, ramenant explicitement le passage dans la sphère d'un discours prosaïque plus modeste. Dans ce cas également, il est difficile d'échapper à l'attention portée à l'atmosphère scientifique et à ses effets, qui ne connotent pas seulement ce double niveau d'agréable/désagréable, mais tentent également de faire parvenir les nuances émotionnelles au lecteur. En ce sens, les composantes descriptives allant au-delà du visuel se révèlent très significatives : les références au son et à la température cherchent également à immerger le lecteur dans le paysage¹⁰³ comme à l'impliquer émotionnellement dans l'atmosphère, le rendant ainsi participant au sublime. L'atmosphère d'inquiétude que le sujet respire parvient au lecteur de manière médiatisée, accentuant la tension croissante en prévision de la rencontre entre Thomas et son frère.

Un effet contraire à celui de l'immersion totale semble avoir été recherché par Iain Sinclair. On peut voir la première apparition épiphanique de la M25 devant les yeux de l'écrivain après plus de soixante-dix pages :

The bridge support, the thin line that carries all this traffic, is pale blue. The space beneath the bridge expands into a concrete cathedral, doors thrown open to light and landscape. Water transport gives way to road; the old loading bays are empty, a few pleasure boats and converted narrow boats are tied up against the east bank. Reflected light shivers on pale walls. Overhead, there is the constant thupp-thupp-thupp of motorway. After heavy rain, the ground is puddled and boggy [...] The road at night is a joy. You want to imagine it from space, a jewelled belt. As a thing of spirit, it works as a vision it inspires. There is only one flaw, you can't use it. Shift from observer to client and the conceit falls apart. ¹⁰⁴ (I.S.3)

¹⁰³ À cet égard, le discours de Griffero dans l'ouvrage déjà cité *Atmosferologia*, page 88, est très intéressant. Ce philosophe soutient que, bien que cela soit difficilement explicable sur le plan théorique, l'atmosphérique dans l'art est facilement identifiable. En particulier, le texte se concentre sur la *land art* et la poésie lorsqu'y est valorisé l'aspect sentimental-synesthésique. L'œuvre d'art serait donc une perception réduite à se thématiser elle-même, par laquelle on apprend les atmosphères de manière privilégiée. Il est également intéressant de noter que, se référant à Böhne et Hauskeller, il donne l'exemple de Jeff Koons qui, en tant que producteur d'atmosphères, réhabilite la publicité et le kitsch à travers l'influence des sensations jusqu'à impliquer le public. Le consommateur de l'œuvre d'art ne se trouverait pas seulement devant des atmosphères thématisées, mais interpréterait également le rôle de perceuteur et d'interprète de l'atmosphère.

¹⁰⁴ Sinclair, *London orbital*, 76-77.

Ici, la lumière seule introduit une certaine délicatesse, ajoutant de la vivacité et une qualité évocatrice à la description, car ses jeux semblent dotés d'un rôle fondamental dans la compréhension globale de la M25, en particulier la nuit. Ils suggèrent une perception totale de l'objet qui ne peut être rendue visuellement que par l'espace atmosphérique. Ce n'est qu'à cette distance que la route, en prenant une certaine totalité, est perçue comme un bijou scintillant, alors que s'il se trouve juste devant, l'individu ne peut en voir qu'une partie, se sent petit face à elle, vibre émotionnellement en accord avec le « thupp-thupp-thupp » des moteurs qui la parcourent. Enfin, on peut voir comment Sinclair, à la différence de Trevisan, distingue nettement l'observateur et le *client*. L'immersion dans le paysage qui transforme le lecteur en perceuteur et en interprète de l'atmosphère est explicitement niée ici. L'observateur parvient à percevoir la route, à en comprendre la totalité et à la regarder comme un monstre de progrès qui enveloppe Londres avec un transport émotionnel ; le *client*, en revanche, doit la traverser, s'y immerger, révélant ainsi toute sa nature prosaïque, où le trafic devient simplement du trafic, la lumière simplement de la lumière, et les piliers sont invisibles sous la couche d'asphalte qui maintient la M25 suspendue. De la contemplation de l'objet, on passe donc à son utilisation, qui compromet la vision, avec ses aspects émotionnels. Ainsi, Sinclair tente de proposer une vision non contrôlée du paysage, où le lieu semble vouloir échapper à toute forme de contemplation dans sa totalité. L'apparition soudaine de l'autoroute désoriente et plonge le lecteur dans l'incapacité de trouver un point de vue global de la part du sujet. Cet élément est également souligné par la perspective depuis le bas, qui empêche une vision d'ensemble du lieu. La subversion du point de vue élevé - en tant que position qui permet l'organisation de l'espace¹⁰⁵ - est un signe textuel de l'impossibilité de saisir la M25 dans sa totalité. En conclusion, on peut souligner comment l'aspect émotionnel est extrêmement nuancé et joue parfois un rôle plus central dans la structure de l'œuvre et parfois, au contraire, un rôle plus marginal. Le cas de la production de Foster Wallace¹⁰⁶ est à cet égard emblématique : s'y construit une véritable structure de sens dans les récits avec le lecteur, basée sur la donnée émotionnelle. Malgré ce cas, il est important de souligner que l'utilisation de ces modes représentatifs se révèle presque systématique à des moments non fortuits des œuvres littéraires analysées, puisqu'il s'agit de situations

¹⁰⁵ Michael Jakob, *Le origini tecnologiche del paesaggio*, (Siracusa: LetteraVentidue, 2022), 40.

¹⁰⁶ Un cas qui mériterait probablement une étude à part en raison de l'importance que prend le rôle de l'empathie dans la production de David Foster Wallace.

où l'on veut attirer l'attention du lecteur sur le contexte émotionnel. L'aspect atmosphérique jouerait, en premier lieu, une fonction esthétique, étant capable de donner de la dynamique à la description. En deuxième lieu, cet aspect assume également la tâche d'ouvrir des espaces de communication littéraire, car, dans la jouissance de la fonction esthétique, il y a une identification¹⁰⁷ implicite, même idéologique, avec le message de l'auteur. En raison de cela, l'aspect atmosphérique prend la forme d'une expérience communicative entre le texte et le lecteur.

Le regard

Dans tous les textes analysés, le paysage est souvent inséré dans un cadre qui, comme mentionné précédemment, le segmente. Cette caractéristique, loin d'être inhabituelle, relève de l'un des outils les plus courants dans la construction de l'expérience *in visu*¹⁰⁸, où l'élément encadrant est souvent présent dans l'œuvre, car il remplit une fonction introductive et démarcative¹⁰⁹. La fenêtre, en ce sens, est l'outil le plus couramment associé à la description des espaces ouverts¹¹⁰. À ces outils techniques traditionnels, largement utilisés dans la post-modernité pour façonner et interpréter le paysage, se sont ajoutés de nouveaux concepts qui élargissent les possibilités de segmentation et de représentation. Ce changement a été principalement guidé par la révolution technologique en cours, qui a introduit de nouvelles méthodes et approches. Le premier, et le plus évident, de ces nouveaux outils que l'on trouve dans les textes analysés est l'écran de télévision, le véritable nouveau cadre du paysage. Le changement du cadre où segmenter la nature ne doit pas être considéré comme une donnée neutre, la prolifération d'écrans créant des courts-circuits inédits entre l'espace et la dimension vidéo : loin d'être un simple rectangle où enfermer le monde, la télévision introduit une médiation supplémentaire dans le texte littéraire par le sujet à travers une série d'outils numériques.

¹⁰⁷ Jauss, *Estetica della ricezione*, 146.

¹⁰⁸ Jakob, *Il paesaggio*, 126.

¹⁰⁹ Philippe Hamon, *Du descriptif* (Paris: Hachette supérieur, 1993).172-184; voir aussi Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, (Paris: Gallimard, 1992), 69-70; Pierluigi Pellini, *La descrizione* (Rom ; Bari : Laterza, 1998), 60-61 ; Jakob, *Le origini tecnologiche del paesaggio*, 77-108.

¹¹⁰ Voir le cas de Jonny Bill et le rôle que joue la fenêtre dans la jouissance du paysage et dans la résolution finale conséquente de l'histoire de Chuk Nunn.

L'écran crée ce qui a été défini comme des *media landscapes*¹¹¹, où le désir de la nature est apprivoisé par une série de médiations intermédiaires qui projettent le sujet vers un espace différent, externe, non immédiat et non proche, souvent radicalement différent et édulcoré par rapport à l'environnement prosaïque dans lequel le spectateur est réellement immergé. On peut voir cela chez Giorgio Falco:

L'uomo si svagava guardando la televisione al pomeriggio: la tappa del Giro d'Italia, la visione del paesaggio pianeggiante, le colture dell'entroterra bonificato, le distese di pomodori, fagiolini, barbabietole da zucchero, gli ultimissimi pini marittimi e i filari regolari dei pioppi piantati qua e là per ricordare un'idea di natura, l'imbocco della curva prima del rettilineo finale, l'eccitazione dello sprint sul lungomare Italia, il bacio del vincitore alle due ragazze che lo premiavano.¹¹²

Mais la description des célébrations du Millénaire par Iain Sinclair dans *London Orbital* est également intéressante. En effet, les festivités qui se déroulent au centre de Londres sont vues sur un petit téléviseur de camping dans une perspective marginale :

Christians embrace and link arms to sing "Auld Lang Syne". On a portable television set, belonging to one of the picnicking families, we see the Thames, the Teflon Toadstool, the crowds; warped and rolling. We can just make out the ironed faces of the national waxworks, dutifully mouthing doggerel of the Scottish borders.¹¹³

Dans ce cas aussi, on peut observer comment l'écran adopte une perspective qui médiatise le paysage, rendant explicites des régimes de falsification textuelle qui réduisent le paysage à une construction idéologique, soumise aux désirs individuels et à la possession. La réponse à cette condition dans le corpus analysé varie largement : certains tentent de reformuler cette vision, explorant des perspectives différentes et déstructurant la perception conventionnelle à travers des techniques artistiques et narratives ; d'autres adoptent une approche plus radicale, rejetant la vision traditionnelle

¹¹¹ Concernant la définition de *media landscape*, voir en particulier pour sa clarté conceptuelle Mirko Lino, «Medialandscapes. Scrittura Postmoderne e Società Mediali», *Cinergie – Il Cinema e le altre arti*, fasc. 5 (1er mars 2014) : 119.

¹¹² Falco et Ragucci, *Condominio Oltremare*, 28.

¹¹³ Sinclair, *London Orbital*, 25.

et favorisant une expérience sensorielle plus large, allant au-delà du visuel grâce aux nuances émotionnelles.

Conclusions

Il arrive fréquemment que les paysages décrits dans les œuvres prises en considération ne coïncident pas avec ce qui est visible ou avec ce que les sujets devraient voir dans la fiction narrative. Le paysage est non seulement médiatisé par le sujet, mais traversé par différentes tensions stylistiques et sémantiques. Dans *Condominio Oltremare*, l'invasion des images oppresse les descriptions au point de les faire osciller entre l'excès catalogant et les photos de Lido delle Nazioni réalisées par Sabrina Ragucci. Le paysage est soit stylisé par les images, soit fragmenté dans les détails des déchets sur la plage et les enseignes de lieux abandonnés. Même chez Trevisan, où l'on conserve une taxonomie horizontale, les lieux deviennent un ailleurs idéalisé où le 'Je' du protagoniste tente de fuir des jardins tristes des maisons de banlieue. La fin de l'œuvre est emblématique, car, dans les dernières pages, le protagoniste décide de vendre tous ses biens immobiliers et de déménager en Amazonie, une tentative de quête de la nature sauvage qui ne se révélera pas plus fructueuse : Boschiero installera en effet une scierie aux limites de la forêt tropicale, contribuant à endommager ce patrimoine arboricole où il cherche refuge. La fin fait ainsi écho à la première partie du roman, où ce personnage lui-même dénonçait la disparition des forêts de chênes, qui cèdent la place aux hangars industriels dans la province de Vicence. Toutes ces histoires ont donc en commun la recherche du paysage plutôt que sa présence en leur sein, mais dans cette quête, le désir ne se traduit que rarement en réalité. Souvent, le paysage se dérobe, se montre réfractaire, oppose la représentation des natures bouleversées, révèle l'impossibilité de véritablement regarder vers les espaces verts et ouverts. Chez tous les auteurs pris en considération, les aspects r-urbains et atmosphérologiques, bien qu'étant des facteurs que nous pouvons rapporter à l'esthétique des lieux, ne sont pas de simples ornements, des dynamisations destinées à dévier du paysage canonique, mais font partie de l'unique manière de regarder le paysage. D'une part, le r-urbain explicite les rapports de force dans l'espace, les parcellements et les tensions entre strié et lisse ; de l'autre, les teintes émotionnelles garantissent une ontologie de signification, essayant de garantir un statut de signification différent de celui

de l'image descriptible par *ekphrasis*. Ces éléments trahissent une recherche de la réalité, qui a toutefois évolué en quelque chose de non seulement fragmenté, mais de composite et hétérogène. Ceci pris en compte, outre les aspects r-urbains et atmosphérologiques, nous trouvons parmi les techniques de représentation la restitution de certaines images-paysages par Foster Wallace et les représentations du paysage de Lido delle Nazioni, telles que transmises à la télévision, dans les œuvres de Giorgio Falco. On peut donc observer comment les modalités de restitution dépendent à la fois de la réception de l'immense production générative des images et de la recherche d'une nature à reconfigurer culturellement. Ces deux dimensions, dans le texte littéraire, s'absorbent l'une l'autre, formant un cadre unitaire mais non uniforme, où les relations entre les différentes âmes du paysage sont variables et produisent à chaque fois des solutions de compromis différentes, bien qu'élaborées à partir des mêmes traits formels, interprétatifs et représentatifs. Nous sommes dans l'hyper-réalité théorisée par Jean Baudrillard¹¹⁴. Comme nous l'avons déjà souligné, l'histoire de la catégorie du paysage est longue et part de la notion de conscience malheureuse vis-à-vis de la nature¹¹⁵ : ayant perdu le contact avec la nature, avec l'émergence des découvertes scientifiques¹¹⁶, l'être humain fait de celle-ci une polarité opposable à lui-même dans une relation de sujet-objet. Le paysage *in situ* émerge de ce contexte culturel. Cependant, le cadre est considérablement plus complexe dans le quart de siècle traité ici, car un grand nombre de phénomènes socioculturels, dont le post-moderne est simplement le plus récent, sont intervenus pour multiplier les médias et les simulacres. Le fait que ces processus agissent de différentes manières dans le paysage *in situ* par rapport au paysage littéraire n'est en outre pas à négliger. Si le premier est une représentation de la nature – sans être forcément un simulacre, juste un moyen de la percevoir culturellement –, dans le domaine de la littérature, une série de processus cognitifs de l'imaginaire dus notamment à l'influence de moins en moins contestée des images se sont accumulés au fil des siècles, ce qui a entraîné des représentations artistiques non seulement liées à la *mimesis* de la réalité, mais aussi aux processus culturels et cognitifs qui interviennent entre la réalité et sa réception. De cette manière, le paysage s'est divisé et dispersé dans les mille ruisseaux de la perception culturelle et artistique, créant des simulacres où une origine présumée s'est

¹¹⁴ Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, (Paris : Gallimard, 1976).

¹¹⁵ Cfr. Michael Jakob, *Il paesaggio*, 38-40.

¹¹⁶ Cfr. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, 45-50.

progressivement dissipée. Ces auteurs, donc, recherchent le paysage comme moyen d'expérimenter la réalité, mais la seule réalité qu'il leur est possible d'imaginer est une hyper-réalité, faite, comme le disait déjà Baudrillard, d'images complexes et médiatisées. En raison de cela et d'une poussée au-delà des tendances citationnelles et méta-fictionnelles du postmodernisme, les auteurs analysés ont commencé à chercher la réalité dans le paysage, à mettre de l'ordre et à disposer, cataloguer les pièces falsifiées et symboliques de la réalité dont ils disposent. Pour cette raison, et à partir de ce cadre théorique composite, émergent les œuvres que nous avons tenté d'interpréter, des œuvres où du réel ne restent que ses images et parmi celles-ci, celle qui nous met le plus en contact avec la nature : celle du paysage.