

« LA BELLA ADDORMENTATA NEL FRIGO ».
ECOLOGIA E FIABA NELLA DISTOPIA ITALIANA
(PARISE, VOLPONI, PRIMO LEVI)

Riassunto: Il contributo rilegge alcuni racconti di *Storie naturali* e *Vizio di forma* di Primo Levi, de *Il crematorio di Vienna* di Parise e il romanzo *Il pianeta irritabile* di Volponi, mostrando come in certe distopie a carattere ecologico siano presenti alcuni elementi propri del genere della fiaba. A partire dagli studi ecocritici e dal formalismo proppiano (in linea con la proposta di Ezio Puglia di una *ecologia della fiaba*), si vede come in questi testi il rapporto tra individuo e ambiente si identifica attraverso la costruzione letteraria di ecosistemi in cui l'uomo è un attante tra tanti, insieme ad animali, piante, oggetti, etc. Inoltre, l'indeterminatezza di tempo e luogo, la mancata caratterizzazione dei personaggi, la relazione uomo-animale-oggetto, la rappresentazione apatica della violenza, resa attraverso un linguaggio piano e il discorso diretto, ricorrono nelle distopie ecologiche come nelle fiabe, per ragioni diverse ma generando gli stessi effetti de-antropocentrici.

Résumé: *Cet essai relit certains contes tirés de Storie naturali et Vizio di forma de Primo Levi, de Il crematorio di Vienna de Parise et du roman Il pianeta irritabile de Volponi, en montrant comment des éléments propres au conte de fées sont présents dans certaines dystopies écologiques. À partir des études éco-critiques et du formalisme de Propp (conformément à la proposition d'Ezio Puglia pour une écologie du conte de fées), nous voyons que la relation entre l'individu et l'environnement est identifiée à travers la construction littéraire d'un écosystème dans lequel l'homme n'est qu'un acteur parmi d'autres (animaux, plantes, objets, etc.). L'indétermination du temps et du lieu, l'absence de caractérisation des personnages, la relation homme-animal-objet, la représentation apathique de la violence, rendue par un langage plat et par le discours direct, reviennent dans les éco-dystopies pour des raisons différentes des contes de fées mais en générant les mêmes effets de désanthropocentrisation.*

Il mondo fantastico è una medaglia a due facce: da una parte è altro dalla realtà, nuovo, ci rende curiosi; dall'altra è ignoto, spaventoso, difficile da esplorare senza il timore di ripercussioni su quello reale. Allora non è sempre facile distinguere tra un genere letterario grazie al quale l'uomo può evadere dalla sua condizione umana alla ricerca di qualcosa di alieno da sé ma incantato e migliore, come ad esempio la fiaba, e un genere, pur sempre di fantasia, certo, ma al contempo il risultato di una deviazione

rispetto all'utopia positiva, ovvero la distopia. Il presente saggio muove dall'idea che, a guardar da vicino, in realtà, un legame tra una « letteratura di immaginazione »¹ positiva e una negativa possa esistere e che, più nello specifico, alcuni elementi che costituiscono morfologicamente il genere *meraviglioso* della fiaba² possano riscontrarsi anche nelle distopie italiane novecentesche, come si cercherà di dimostrare attraverso l'analisi di alcuni testi degli anni Sessanta e Settanta.

La Storia nella fiaba e la Storia nella distopia

Secondo Francesco Muzzioli³, la distopia è « una forma *radicalmente* storica »⁴. Quest'ultimo sarebbe già un elemento di dissonanza con la fiaba, notoriamente senza Storia né Paese: *il c'era una volta* ci porta in un mondo indeterminato, la ricorrenza di temi e struttura resiste allo scorrere del tempo. Tuttavia, pur senza profondi rivolgimenti, anche le fiabe, come gli altri generi letterari, subiscono un'evoluzione storica e al contempo la narrano. Italo Calvino, recensendo la prima traduzione italiana de *Le radici storiche dei racconti di fate* (1949)⁵ del padre della *morfologia della fiaba* Vladimir Propp, riconosce infatti la matrice storicistica del suo formalismo (peraltro dimostrata dal titolo), per cui ogni variazione della struttura della fiaba costituirebbe un elemento per dimostrare determinati cambiamenti storico-sociali:

Il vantaggio che un etnologo marxista come il Propp ha sugli studiosi borghesi è che *la minima variazione e contraddizione tra una favola e l'altra, lungi dall'essergli d'impedimento, serve a spiegarli l'evoluzione storica dei riti* nel quadro del passaggio da una società e una religione silvestre a una società e una religione agricola. Così la maga che dona gli oggetti fatati si

-
1. I. Calvino, « Definizioni di territori: il fantastico », in *Saggi 1945-1985*, M. Barenghi (a cura di), Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 267.
 2. Sulla distinzione tra *fantastico strano*, *fantastico meraviglioso* e *meraviglioso puro*, cf. naturalmente il classico T. Todorov, *La letteratura fantastica* [1970], Milano, Garzanti, 2022. Ezio Puglia riassume così la posizione del teorico bulgaro: « È noto che il fantastico di Todorov si situa nel sottile punto d'equilibrio tra il polo dello "strano", occupato da narrazioni che ruotano attorno a fenomeni anomali e straordinari, i quali però finiscono col ricadere nel cerchio del realismo, e il polo del "meraviglioso", ovvero dell'inverosimile accettato, dato come reale » (E. Puglia, « La logica profonda del meraviglioso: Italo Calvino teorico della fiaba (e del fantastico) », *California Italian Studies*, vol. 12, n° 1, 2023, p. 4).
 3. Cf. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Roma, Meltemi, 2021.
 4. *Ibid.*, p. 26.
 5. Questa è la prima traduzione del titolo del volume di Propp, *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, pubblicato nella sua versione originale nel 1946.

trasforma in una terribile strega; il bambino che veniva bruciato nel forno, nelle fiabe dell'epoca posteriore è lui a bruciare la strega: è cioè l'eroe della nuova civiltà agricola che distrugge i riti diventati superstizioni reazionarie⁶.

Come « la distopia dipende dalla storia e al contempo la nega »⁷, anche la fiaba, allora, sembrerebbe da una parte negare la storia in quanto sempre uguale a sé stessa nella sua forma, e al contempo subire e poi rappresentare l'evoluzione storica attraverso minime variazioni di personaggi e funzioni (la maga diventa la strega, il bambino-vittima diventa un bambino-eroe e così via, come ci spiega Calvino). C'è una Storia presente *fuori* dalle distopie, nel mondo in cui esse vengono scritte, e c'è una non-Storia *dentro*: una non-Storia o, ancora meglio, la sua fine. Florian Mussgnug nota, infatti, che il romanzo apocalittico d'autore vive in Italia il suo periodo d'oro tra gli anni Sessanta e Settanta, sebbene il contesto storico non appaia quasi mai nella narrazione, sostituito da atemporali allegorie sempre funzionali:

[...] il romanzo apocalittico degli anni Sessanta e Settanta promuove soprattutto la ricerca di contenuti teorici e politici più articolati. [...] Trattare della fine dell'umanità significa per loro *avanzare delle analisi sociologiche e antropologiche del presente, ma anche proporre dei modelli per la società del futuro*. Di conseguenza, il romanzo apocalittico del dopoguerra appare come il principale erede della grande tradizione delle distopie filosofiche e letterarie, da cui riprende alcune delle caratteristiche più cospicue: il disinteresse per i destini singoli e i particolari punti di vista, la forte presenza di temi allegorici, il desiderio di dare un'idea completa ed esauriente della società⁸.

D'accordo con Mussgnug sull'idea che il romanzo apocalittico abbia una specificità italiana, in particolare per la sovrabbondanza di temi allegorici e per il distacco dal punto di vista del singolo a favore di uno sguardo univoco

6. I. Calvino, « Sono solo fantasia i racconti di fate? », *L'Unità*, 6 luglio 1949, ora in *Saggi 1945-1985*, p. 1542-1543, corsivi miei. L'interesse mostrato da Calvino nei confronti del genere approderà nel 1956 alla pubblicazione per Einaudi di *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*. Sul rapporto di Calvino con la fiaba tantissimo è stato scritto, per cui mi limito in questa sede a rinviare al già citato E. Puglia, « La logica profonda del meraviglioso... », che contiene un'aggiornata bibliografia di riferimento.

7. Cf. R. Baccolini, « "A useful knowledge of the present is rooted in the past". Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin's *The Telling* », in *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, R. Baccolini, T. Moylan (a cura di), New York - London, Routledge, 2003, p. 115.

8. F. Mussgnug, « Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta », *Contemporanea*, n° 1, 2003, p. 19-32: 21, corsivi miei. Cf. anche B. Pischedda, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Torino, Arago, 2004.

sui personaggi umani, tutti toccati dalla stessa sorte, il nostro intento è quello di mostrare come nella rappresentazione di certi romanzi distopici vi siano alcuni richiami a un mondo ugualmente irreali, ossia quello della fiaba, la quale, « scissa ormai dalla sensibilità della cultura di massa, continua a sopravvivere nella moderna civiltà tecnologica come uno dei generi che l'infanzia, in primis, ha fatto proprio »⁹. Popolando, però, un immaginario collettivo *anche* adulto, e data la loro intrinseca capacità di riprodursi, ci sembra che alcuni elementi delle fiabe si *insinuino*, in maniera più o meno evidente, in altri generi narrativi, come quelli delle opere che analizzeremo in questa sede: *Storie naturali* (1966), raccolta di racconti di Primo Levi pubblicata con lo pseudonimo di Damiano Malabaila; *Vizio di forma* (1971), successiva silloge dello stesso autore; *Il crematorio di Vienna* (1969) di Goffredo Parise, altra raccolta di racconti, senza titolo ma numerati come fossero capitoli di un macrotesto; infine, il romanzo *Il pianeta irribabile* (1978) di Paolo Volponi¹⁰.

Per un'ecologia della fiaba e una fiaba dell'ecologia

Naturalmente vi sono diverse sottocategorie di distopie, come nota Muzzioli, che peraltro nel suo *Scritture della catastrofe* riporta *Il pianeta irribabile* come unico caso italiano¹¹. Se quest'ultima può essere considerata una

-
9. E. Deghenghi Olujić, « Il fascino del fiabesco: la fiaba tra passato e presente », *Studia polensia*, n° 7, 2018, p. 73-109: 75, corsivi miei. Il lungo saggio della studiosa permette una ricognizione non solo dei temi della fiaba più ricorrenti nella narrativa italiana novecentesca (da Calvino a Rodari), ma ricostruisce criticamente le scuole di pensiero egemoni nel Novecento, dal formalismo propiano alla fenomenologia di Max Lüthi (*La fiaba popolare europea. Forma e natura* [1968], Milano, Ugo Mursia Editore, 2015), fino all'indagine psicanalitica di Bruno Bettelheim (*Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1997). Per una ricognizione sul genere della fiaba, oltre ai saggi teorici appena menzionati si segnalano: S. Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il saggiate, 2016; G. Sanga, *La fiaba. Morfologia, antropologia e storia*, Padova, CLEUP, 2020; J. Zipes, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Roma, Donzelli, 2021; L. Acone, S. Barsotti, W. Grandi, *Da genti e paesi lontani. La fiaba nel tempo tra canone, metamorfosi e risonanze*, Venezia, Marcianum Press, 2023.
 10. Di seguito i riferimenti alle opere: P. Levi, *Storie naturali* [1966], M. Mengoni, D. Scarpa (a cura di), Torino, Einaudi, 2022; P. Levi, *Vizio di forma*, Torino, Einaudi, 1971; G. Parise, *Il crematorio di Vienna*, Milano, Feltrinelli, 1969; P. Volponi, *Il pianeta irribabile*, Torino, Einaudi, 1978.
 11. Data la corposa bibliografia su Volponi e in particolare su quest'opera, ci limiteremo in questa sede a rinviare ai più recenti contributi: S. Pifferi, « L'uomo è l'animale irribabile. Una rilettura distopico-odeporica de *Il pianeta irribabile* di Paolo Volponi », *California Italian Studies*, vol. 10, n° 1, 2020, p. 1-14; T. Toracca, *Paolo Volponi. Corporeale, il pianeta irribabile, Le mosche del capitale: una trama continua*, Perugia, Morlacchi, 2020. Poi P. Volponi, *Romanzi e prose*, vol. I-III, E. Zinato (a cura di), Torino, Einaudi, rispettivamente 2002, 2002 e 2003 (e la vasta bibliografia in essi citata); *Del naturale e dell'artificiale*, E. Zinato

distopia apocalittica, in quanto i protagonisti cercano di salvarsi in un universo sconosciuto dopo un'esplosione atomica, Parise invece concentra la sua analisi distopico-critica¹² sulle conseguenze della *civiltà dei consumi* e sull'alienazione, sulla scia di un suo romanzo precedente, *Il padrone* (1964), incentrato sull'esperienza di un impiegato in una ditta commerciale. Nel caso dei racconti di Primo Levi contenuti in *Storie naturali* e in *Vizio di forma*, infine, si può parlare di distopia tecnologica, di eco-distopia, di libri ecologici¹³, di fantabiologie¹⁴ o persino di petrotesti¹⁵. Fatte le opportune distinzioni, il nostro intento è di mostrare come queste opere, accomunate da una visione distopica dell'ambiente, presentino alcuni elementi propri anche della fiaba, qui impiegati per criticare la modernità non attraverso il ritorno a uno stato naturale, premoderno, bensì tramite la loro ricollocazione in un contesto *iper*-moderno come quello urbano e industriale del secondo Novecento. In questo caso, quando si parla di ambiente si intende non solo il mondo animale, vegetale, minerale, ma anche quello culturale (ossia il frutto della produzione dell'uomo). Non si tratta, insomma, di una rappresentazione nostalgica del paesaggio naturale e incontaminato:

la relazione tra l'umano e il materiale, infatti, orienta l'analisi verso i contesti ibridi in cui natura e artificio si mescolano. È il caso degli ambienti urbani, in cui le soglie tra i diversi « mondi » – quello degli abitanti, quello minerale delle pietre su cui è edificata la città, quello vegetale dei giardini – sono porose, continuamente attraversabili¹⁶.

-
- (a cura di), Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1999; E. Zinato, *Volponi*, Palermo, Palumbo, 2001; S. Ritrovato, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Pesaro, Metauro, 2013; *Volponi estremo*, S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini (a cura di), Pesaro, Metauro, 2015.
12. Secondo Muzzioli vi sono due filoni della distopia, la totalitaria e la catastrofica, altrettanto categorizzabili in sottospecie, ed esiste anche una distopia critica, forma mista di utopia e distopia, rivolta al passato e a un recupero della vita naturale, una distopia ambigua e una allegorica, una distopia tragica e una umoristica (cf. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe...*, p. 15-39).
 13. Francesco Cassata definisce *Vizio di forma* un « libro ecologico », molto più di *Storie naturali*, cf. F. Cassata, *Fantascienza?*, Torino, Einaudi, 2016, p. 149 e sgg.
 14. Fu Calvino a definirle *fantabiologiche*: « Caro Levi, ho letto finalmente i tuoi racconti. Quelli fantascientifici, o meglio: fantabiologici, mi attirano sempre. Il tuo meccanismo fantastico che scatta da un dato di partenza scientifico-genetico ha un potere di suggestione intellettuale e anche poetica », I. Calvino a P. Levi, 22 novembre 1961, in I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, L. Baranelli (a cura di), Milano, Mondadori, 2000, p. 695-696: 695. Interessante notare che, alla fine della lettera Calvino, verosimilmente ispirato dalla lettura di *Storie naturali*, chiosa: « Un libro per ragazzi non lo scriveresti? » (*ibid.*, p. 696).
 15. Cf. M. Malvestio, « Esplorazioni nel verde oscuro. Tre petrotesti leviani », *Enthymema*, n° 33, 2023, p. 44-58, ma si rinvia all'intero numero della rivista (e alla relativa bibliografia) a cura di E. Lima, M. Maiolani, M. Malvestio e intitolato *La fantascienza di Primo Levi*.
 16. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017, p. 61. Serenella Iovino dà la definizione che segue: « L'ecocritica della materia è lo studio del modo in cui le forme materiali

D'altra parte, per fare un esempio, persino i calviniani racconti di *Marcovaldo*, ambientati nel nuovo contesto urbano dell'Italia del boom e destinati a un pubblico infantile, sono stati definiti da Maria Corti delle «pseudofiabe»¹⁷.

Nei casi di studio qui presentati, il rapporto tra individuo e ambiente sembra identificarsi attraverso la costruzione letteraria di ecosistemi in cui l'uomo non è che un elemento tra tanti, senza alcuna particolare *agency* rispetto agli altri attanti (animali, piante, oggetti, etc.). A questo proposito, Ezio Puglia sostiene l'esistenza di una *ecologia della fiaba*, portando ad esempio *La cerva fatata* presente nella raccolta *Lo cunto de li cunti* (1634) di Giambattista Basile e analizzandola tramite lo sguardo dell'ecologia letteraria contemporanea, in quanto gli animali presenti nell'opera, lontana dai moderni antropocentrismi, hanno una propria funzione specifica, analoga a quella dell'uomo:

Da un lato, scriveva Propp nel 1928, le cose e gli animali sono animati e possono agire proprio come i personaggi umani; dall'altro lato, le motivazioni di questi ultimi non hanno alcun peso nello svolgimento dell'intreccio. Essi sono in pratica sprovvisti di interiorità e coincidono esattamente con la propria sfera d'azione. Donde la celebre teoria della permutabilità degli enti finzionali a funzione uguale: una fata in posizione di aiutante, per esempio, può essere sostituita da un pesce, o un paio di stivali, che adempie la medesima funzione¹⁸.

E conclude:

Non si tratta di relazioni che avvolgono esteriormente figure definite; al contrario, sono intensità che prendono questa o quella forma nel percorrere la via che porta al loro inevitabile compimento. Se cerchiamo di preservare l'umanità dei «personaggi umani», l'animalità degli «animali» o l'oggettualità degli «oggetti», finiamo per non avvederci del fatto che gli animali non sono animali, le cose non sono cose, gli esseri umani non sono esseri umani¹⁹.

(naturali e non) – corpi, cose, elementi, sostanze tossiche, agenti chimici, materia inorganica, paesaggi, ecc. – interagiscono le une con le altre e con la dimensione dell'umano, producendo configurazioni di significati e discorsi che possiamo interpretare come storie» (S. Iovino, «Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della materia», in *Contaminazioni ecologiche. Cibi, nature e culture*, D. Fargione, S. Iovino (a cura di), Milano, LED, 2015, p. 103-117: 104).

17. M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, p. 188, ma cf. tutto il cap. III su Calvino.

18. E. Puglia, «Per un'ecologia della fiaba», *Italogramma*, n° 16, 2018, p. 1-13: 4.

19. *Ibid.*, p. 7.

Nella fiaba, ogni oggetto, animale, pianta, dunque anche essere umano, vive in quanto vi esercita una funzione narrativa, di qualsivoglia portata: un animale può essere il protagonista; un oggetto, spesso magico, può essere l'eroe; un ambiente, da solo, può essere il nemico, e così via. Per questo motivo, pare necessario guardare alla stessa problematica messa in evidenza da Puglia da una prospettiva rovesciata, ossia verificare se le caratteristiche proprie della fiaba possano ritrovarsi nella narrativa distopica a tema ecologico: anche in questo caso, in fondo, gli animali non sono solo animali, gli umani non sono solo umani, gli oggetti non sono solo oggetti. Ci si chiede insomma se esista una dimensione fiabesca anche nelle narrazioni ambientate in un futuro – o in un presente – iperindustrializzato e ipertecnologico e se vi siano delle ragioni per tale incursione, da ricondurre eventualmente a una proprietà intrinseca al genere.

Tra le caratteristiche della fiaba che si ritrovano nelle opere a carattere distopico-ecologico, e che possiamo analizzare attraverso gli strumenti dell'ecocritica, prenderemo in considerazione: l'indeterminatezza del tempo della storia, dei luoghi e delle ambientazioni; i personaggi spesso senza nome e senza particolari delineazioni psicologiche, anzi provvisti solo di una stereotipica *facies*; la dialettica tra natura e cultura definita dal rapporto tra gli animali e le creature umane, fondato sul fatto che, se da una parte gli animali assumono funzioni umane, dall'altra gli uomini possono risultare ancora *incontaminati* dalla cultura e dunque apparire come naturali, animali (quindi bestiali?); la funzione attanziale degli oggetti, che siano antagonisti o aiutanti; la rappresentazione costante della violenza, esercitata dagli attanti con distacco; il linguaggio privato di ogni patetismo e l'uso frequente del discorso diretto e quindi del dialogo.

Ora ripercorreremo alcuni dei racconti più significativi delle raccolte di Parise e Levi e alcuni passi del *Pianeta irritabile* alla luce di questi punti.

Tempo e spazio indeterminati

Come è noto, nelle fiabe, salvo qualche rara eccezione, i personaggi, il tempo e lo spazio sono indefiniti, raramente hanno un nome. Non a caso gli incipit più frequenti, che mostrano una precisa ricorsività nel genere fiabesco, sono « C'era una volta », « Tanto tanto tempo fa » e « In un paese lontano » che, insieme alla mancata descrizione dei personaggi, contribuiscono a creare un'atmosfera priva di precise coordinate spazio-temporali. Ma in realtà la presunta atemporalità delle fiabe è una menzogna, che permette invece la formazione di un *pattern*, una morfologia, una serie di ricorrenze che attraversano la storia pur sempre richiamandola, come abbiamo visto all'inizio. Ancora Calvino, dalla recensione a *Le radici storiche dei racconti di fate* di Propp già menzionata:

«C'era una volta...» cominciano le fiabe: ma a quanti secoli fa rimonta questa «volta»? Se riandiamo con la memoria alle letture dell'infanzia ricordiamo immagini che oggi definiremmo d'ambiente medioevale: cavalieri in armature che vanno a liberare belle castellane. Ma il Gatto con gli stivali lo immaginiamo in una corte del Seicento, e certi orchi li vediamo con cappellacci e ferraioli da masnadieri del secolo scorso. È chiaro che nella nostra immaginazione ha buon gioco la fantasia dei disegnatori che illustrarono a proprio estro i libri da noi letti da bambini, e, prima ancora, quella degli scrittori che raccolsero i racconti tradizionali e diedero loro forma letteraria²⁰.

Allo stesso modo, le distopie di Parise, Levi e Volponi sono spesso ambientate in luoghi e tempi indeterminati secondo due modalità: le coordinate spazio-temporali possono non essere menzionate – non c'è una città, né un Paese né una lingua, non c'è una data né un anno né un tempo – ma sono comunque individuabili tramite cenni al costume (come gli stivali del Gatto sono secenteschi, così la tenuta da lavoro e gli acquisti fatti dai personaggi del *Crematorio* sono profondamente secondonovecenteschi, per esempio) o a riconoscibili progressi della tecnica attribuibili al secolo in cui gli autori scrivono; le coordinate spaziali e temporali, al contrario, esistono eccome, ma non vi è nessuna ragione nascosta dietro una tale scelta di precisione, anzi, è come se si trattasse di date lontane indicate puramente per allontanare la storia dal presente, ma senza che il futuro abbia poi caratteristiche definite. Per esempio, l'Apocalisse del *Pianeta irritabile* si svolge nel 2293, ma poiché il futuro è ignoto si ha la percezione che potremmo essere in qualsiasi tempo e soprattutto in qualsiasi luogo (certo, sempre terrestre): «ci troviamo ormai nella post-storia e gli animali del quartetto non hanno e non vogliono più avere la “nozione del tempo”»²¹. Avviene lo stesso procedimento, per esempio, nel racconto di Levi *La bella addormentata nel frigo*, incluso in *Storie naturali* e da cui abbiamo tratto il titolo del presente saggio. In questo caso siamo a Berlino nel 2115, il tempo storico e lo spazio sono ben definiti, eppure, ancora una volta, essi non servono a dare precise coordinate alla storia, perché ciò che viene

20. I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, p. 1541. Sulla nozione di luogo, per esempio, Calvino si esprime così nell'introduzione alle *Fiabe italiane*: «Dire “di dove” una fiaba sia non ha molto senso [...]. Diciamo dunque italiane queste fiabe in quanto raccontate dal popolo in Italia, entrate per tradizione orale a far parte del nostro folklore narrativo e similmente le diciamo veneziane o toscane o siciliane; e [...] la fiaba, qualunque origine abbia, è soggetta ad assorbire qualcosa dal luogo in cui è narrata – un paesaggio, un costume, una moralità, o pur solo un vaghissimo accento o sapore di quel paese [...]» (I. Calvino, *Fiabe italiane*, prefazione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1993, p. 17).

21. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe...*, p. 225.

raccontato potrebbe succedere o *non* succedere in ogni quando e in ogni dove²². Nel racconto-*pièce*, diversi membri di una famiglia si apprestano a scongelare, come ogni anno il 19 dicembre, l'ospite Patricia, ibernata più di un secolo e mezzo prima:

Patricia si propone di arrivare in piena giovinezza il più avanti possibile nei secoli; perciò deve fare economia. Ma avrà modo di ascoltare da lei stessa queste cose ed altre ancora: ecco, siamo arrivati a 35°, sta aprendo gli occhi. Presto cara, apri il portello e taglia l'involucro; ha cominciato a respirare²³.

Questa volta la ragazza, ancora (e sempre?) ventitreenne, invaghitasi di un uomo anch'egli *bello addormentato*, all'ennesimo tentativo di scongelamento cerca di fuggire con uno stratagemma. Tentativo che riesce, così infatti la conclusione:

LOTTE... Così finisce questa storia. Io qualcosa avevo capito, e quella notte avevo sentito anche degli strani rumori. Ma sono stata zitta: perché avrei dovuto dare l'allarme?

Mi pare che così sia meglio per tutti. Baldur, poveretto, mi ha raccontato ogni cosa: pare che Patricia, oltre a tutto, gli abbia anche chiesto dei quattrini, per andare non so dove, a ritrovare un suo coetaneo che sta in America; in frigo anche lui, naturalmente. Lui, Baldur, che si riconciliò o no con Ilse, non importa poi gran cosa a nessuno, neppure a Ilse medesima. Il frigo, lo abbiamo venduto. Quanto a Peter, vedremo²⁴.

Personaggi senza nome e senza identità

Se immergere un racconto nell'indeterminatezza storico-geografica significa, di fatto, renderlo universale, al contempo Patricia e gli altri personaggi della fiaba distopica analizzata nel paragrafo precedente sono descritti anch'essi in maniera indefinita, sono volutamente monodimensionali, privi di emozioni, tutti distaccati, non solo dagli altri ma da sé stessi: insomma, alienati. In molti racconti delle raccolte di Levi e di Parise, infatti, i personaggi non hanno nome e, quando lo possiedono (il dottor Simpson delle *Storie naturali*, per fare un esempio), non sono accompagnati da alcuna descrizione, tantomeno da cenni introspettivi di natura psicologica. Ai personaggi del

22. È necessario precisare che in questo caso dietro la collocazione in Germania si nasconde una ragione significativa: al centro dei racconti tedeschi (*La bella addormentata nel frigo* in *Storie naturali*, *Angelica farfalla*, *Versamina in Vizio di forma*) vi è «la sperimentazione medica coercitiva sugli esseri umani» (F. Cassata, *Fantascienza?*, p. 95; ma si veda tutto il cap. 3.2).

23. P. Levi, *Storie naturali*, p. 124.

24. *Ibid.*, p. 133.

Crematorio di Vienna sono spesso garantite solo iniziali puntate, o epiteti assai fissi quali *il totalitario tecnocrate*, *il padrone*, *l'uomo simmetrico*, persino, più semplicemente, *l'antagonista*, in fondo non molto distanti da personaggi delle fiabe popolari, con precise funzioni e ruoli attanziali, come la strega cattiva, l'Orco, il drago sputafuoco. Certo, il personaggio antitetico all'eroe può non essere una persona bensì un oggetto, ancora meglio una macchina, che assume connotati ogni volta diversi e ogni volta mostruosi: il Mimete, il Calometro, il Versificatore, tutti oggetti dotati di competenze sovrumane, magiche, che ritroviamo nei racconti leviani. Guardiamo ad esempio la Nutrice, mostro (buono?) protagonista del racconto *Recuenco: la nutrice*, incluso in *Vizio di forma*:

Scavarono con tutte le loro forze, con gli occhi pieni di sudore e gli orecchi pieni di tuono: ma erano riusciti a malapena a scavare sulla piazza una fossa grande come una tomba, quando la Nutrice superò le colline come una nuvola di ferro e di fragore, e rimase librata a picco sopra le loro teste. Era più grande dell'intero villaggio, e lo coprì con la sua ombra. Sei trombe d'acciaio, rivolte verso il basso, vomitavano sei uragani sui quali la macchina si sosteneva, quasi immobile; ma l'aria scaraventata a terra travolgeva la polvere, i sassi, le foglie, gli steccati, i tetti delle capanne, e li disperdeva in alto e lontano. I bambini fuggirono, o furono soffiati via come la pula; gli uomini resistettero, avvinghiati agli alberi ed ai muri. [...] Quando le sei trombe furono a pochi metri dai culmini delle capanne, dal ventre della macchina uscirono sei tubi bianchi, che rimasero penzoloni nel vuoto: ed ecco, a un tratto dai tubi scaturì in bianchi getti l'alimento, il latte celeste. I due tubi centrali gettavano entro la fossa, ma intanto un diluvio di alimento cadeva a casaccio su tutto il villaggio, ed anche al di fuori, trascinato e polverizzato dal vento delle trombe²⁵.

Qui il giunonico *cybermostro* somiglia a una reificata Natura matrigna leopardiana, in questa inversione (o per meglio dire giustapposizione) di ruoli tra selvaggio e civilizzato, dove un oggetto talvolta distrugge, talvolta nutre²⁶.

25. P. Levi, *Vizio di forma*, p. 195.

26. Non c'è lo spazio per analizzare il legame di questi autori con il Leopardi delle *Operette morali*, ma per ora basti dire che per la caratterizzazione di personaggi-attanti, per la visione apocalittica e per l'impiego della struttura dialogica e dell'umorismo, è possibile ritrovare nell'opera distopico-fiabesca che stiamo analizzando in questa sede un rinvio all'opera in prosa dello scrittore recanatese. Molta critica si è occupata del legame tra Leopardi e Volponi (cf. *infra* n. 36), ma ci auguriamo di poter estenderla in altra sede a Parise e Levi. Per approfondire il rapporto tra apocalisse ecologica e poesia leopardiana cf. «Eco-Leopardi». Visioni apocalittiche e critica dell'umano nel poeta della Natura», numero monografico di *Costellazioni*, X, 2019, F. D'Intino (a cura di).

Nel *Crematorio* di Parise, invece, il mostro presente in quasi tutti i racconti è il denaro (« la sola realtà esistente è quella economica »²⁷), incarnato nelle figure senza nome prima menzionate tramite epiteti. La tesi che vuole dimostrare Parise, somigliante all'insegnamento morale che il bambino dovrebbe ricevere attraverso il meccanismo dell'apodissi nelle fiabe, è che gli uomini sono sottomessi a rapporti gerarchici di potere tra padrone e umano (a voler dire che il padrone non è uomo, è altro, è un mostro delle fiabe), ove l'umano assume connotati sempre più animaleschi, bestiali, e ricopre funzioni che molto esulano dalle azioni generalmente compiute quando si è provvisti di libero arbitrio. I codici della fiaba qui sono adattati, si direbbe quasi *travestiti*, assumono un altro ruolo. L'assenza di introspezione da parte dei personaggi rappresenta il procedimento di alienazione descritto nella sua dimensione meccanica, stereotipata, anche qualora i personaggi parlino in prima persona, come nel caso di quasi tutti i racconti di Parise: « sono una ragazza di ventitré anni e da cinque lavoro come commessa in un grande magazzino »²⁸; « il mio lavoro, i miei guadagni, la mia posizione sociale, sono buoni: potrei dire ottimi se ad esprimermi così allegramente non mi trattenesse una naturale diffidenza per il domani »²⁹; « sono impiegato e nella mia vita non c'è posto che per il lavoro »³⁰. Se Puglia diceva che non dovremmo confondere l'umanità dell'uomo con la sua *agency* narrativa, ecco che il mondo del lavoro alienato sembra aver capito perfettamente questo procedimento, e la vita monotona di un operaio assomiglia a quella di un personaggio di fiaba, identico a tutti gli altri, che incarna un ruolo fisso all'interno di una storia³¹. E così pare quasi che si retroceda rispetto a quanto sostiene Muzzioli, ossia che il protagonista delle distopie diventa, sì, « un osservatore inutilmente consapevole, che non può fare niente per evitare la catastrofe e anzi ne viene travolto »³², ma è allo stesso tempo lucido rispetto a quanto gli accade intorno:

27. G. Parise, *Il crematorio di Vienna*, p. 43.

28. *Ibid.*, p. 156.

29. *Ibid.*, p. 89.

30. *Ibid.*, p. 52.

31. In Parise questi esseri alienati sono però consapevoli di esserlo e parlano della loro condizione, cosa che raramente avviene nella fiaba e soprattutto nella vita, come sosteneva già Montale in una recensione alla silloge: « i personaggi pure restando anonimi [...] vivono in ambienti ben definiti, hanno caratteri fisici e psicologici accettabili ma perdono alquanto in credibilità. Altro è trovarsi nella condizione di robot, altro sapere di esserlo. Le figure di questo *défilé* pensano e riflettono sulla loro condizione con una straordinaria consapevolezza, ciò che nella vita quasi mai accade » (E. Montale, « Il crematorio di Vienna », *Corriere della Sera*, 25 gennaio 1970; cito da Goffredo Parise, M. Belpoliti, A. Cortellesa (a cura di), Milano, Marcos y Marcos, 2016, p. 256).

32. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe...*, p. 22.

un potenziale effetto di straniamento, un risvolto critico e autocritico, nel fatto che la *degenerazione* obbliga – a volte fino all’assurdo e al grottesco – a guardare il genere umano da fuori, precisamente dalla specola della sua scomparsa³³.

Nelle storie che esaminiamo qui, invece, con rassegnazione e distacco si annulla ogni potenzialità critica nella mente degli attanti, che esistono in quanto eseguono delle azioni. Sara Gemma a proposito di *Storie naturali*:

nel mondo possibile di cui racconta Primo Levi, dal semplice servirsi delle macchine si è finiti allo stadio più avanzato della disumanizzazione, in cui l’essere umano diviene un cieco esecutore degli ordini ricevuti, annullando ogni *ratio* critica³⁴.

Uomini bestiali e animali umanizzati (ma disumani)

Guardando da vicino *Il pianeta irritabile* di Volponi, l’elemento della disumanizzazione emerge in maniera ancora più consistente. I quattro personaggi della storia sopravvivono all’Apocalisse e intraprendono un’odissea alla ricerca della salvezza in un universo inesplorato. Non è un caso che si tratti di tre animali e un nano, il quale, pur appartenendo al genere umano, è salvo perché deforme, *subumano*, mai davvero riconoscibile perché mutevole, anche nel suo nome che cambia ogni volta, a differenza della scimmia Epistola, l’oca Plan Calcule e l’elefante Roboamo. Come Gemma a proposito di Levi, Muzzioli dichiara che quanto emerge dal romanzo di Volponi è che i quattro attanti prima di tutto *esistono*, poi eventualmente si attivano per cercare di sopravvivere: « Dei quattro personaggi che sono [...] non-umani o disumanizzati, non si può dare altro che il fatto brutto dell’“esserci” ». O ancora:

Impossibile l’immedesimazione psicologica. Proprio perché si ha a che fare con comportamenti « alieni », per giunta modificati in rapporto a una situazione di assoluta emergenza, non resta al narratore che rimanere a livello dell’azione dei personaggi, o meglio della *attività*, volta alla sopravvivenza [...] ³⁵.

I quattro eroi si trovano a vivere una serie di avventure e scontri con altri superstiti, animali (« le avanguardie topesche »³⁶), pseudo-umani e pseudo-

33. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe...*, p. 23.

34. S. Gemma, « Il confine oltrepassato. Fantabiologia del quotidiano nelle “Storie naturali” di Primo Levi », *Finzioni*, anno 2, n° 4, 2022, p. 78-94: 84.

35. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe...*, p. 217.

36. P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, p. 90. Esse ricordano parecchio i *Paralipomeni della Batracomiomachia* di Leopardi, il che non sorprende data la nota influenza dello scrittore

animali (il cane in posizione eretta). La tendenza a riconoscere nell'animale funzioni umane, tipica delle fiabe e allo stesso tempo dei racconti a carattere ecologico come abbiamo visto precedentemente con Puglia, nel *Pianeta irritabile* si inverte: è vero che gli animali hanno sembianze e comportamenti umani, ma questi sono ridotti alla pura bestialità, alle loro funzioni corporee più basse (e naturali), senza pudore né istinto di conservazione. Ancora Muzzioli: « non sono più gli animali a essere indotti a umanizzarsi, bensì l'uomo ad animalizzarsi »³⁷. Ed è per questo che il nano, osservatore quasi esterno dell'evoluzione della vicenda, subirà una trasformazione al momento di combattere contro i superstiti del genere umano, in un'ultima epica battaglia, in cui dirà: « Sono più animale di voi! » (e l'elefante Roboamo risponderà ironicamente: « Guarda solo di non volerlo essere in modo diverso dal nostro »³⁸). Ne è straniato fino al punto di una invasata *anagnorisis*, del riconoscimento di una inedita condizione animale. E però questa metaforica metamorfosi acquisisce sarcasticamente i toni epici di un rito di iniziazione, tipico della mitologia primitiva delle fiabe popolari (come secondo la teoria di Propp). Se in queste ultime stava a significare un rituale di passaggio dall'infanzia all'età adulta, il superamento della prova suprema per dimostrare di essere abbastanza maturi da entrare nella comunità dei *grandi*, in questo caso si ribalta e il nano deve provare di essere adeguato ad entrare nel mondo degli animali: combattendo al fianco di essi, dimostra così di far parte di una dimensione contraria a sé ma al contempo uguale per tutti, quella della biosfera. Prima di noi Mussgnug aveva già fatto un paragone tra *Il pianeta irritabile* e la fiaba, in particolare leggendo il romanzo come la « storia di un'iniziazione verso l'animalità »:

In seguito all'ultima catastrofe atomica, la trasformazione della superficie terrestre si è accelerata e ha dato forma a paesaggi apparentemente surreali e quasi fiabeschi. Al posto di descrizioni realistiche troviamo un susseguirsi di

recanatese su quello urbinato, cf. M.C. Papini, « La desinenza in -ale: Paolo Volponi e Giacomo Leopardi », in *Pianeta Volponi: saggi interventi testimonianze* (giornate di studio dedicate a Paolo Volponi, Urbino – Urbania – Cagli, 2-4 novembre 2004), Pesaro, Metauro, 2007. Insieme a Papini, Andrea Inglese sostiene che *Il pianeta irritabile* « si rifà ad una duplice ed apparentemente inconciliabile prospettiva: a quella popolare della letteratura di fantascienza e a quella, di tradizione illuministica, della leopardiana "operetta morale" e del conte philosophique » (A. Inglese, « L'umano e l'animale in *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi », *Cahiers d'études italiennes*, n° 7, 2008, p. 347-357: 351). Ma cf. anche A. Raveggi, « Animalità selvagge, animalità utopiche. Il Volponi leopardiano, il suo lascito nella narrativa di Antonio Moresco » e P. Zublena, « Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel *Pianeta irritabile* di Volponi », in *Volponi estremo*, S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandroni (a cura di), p. 289-305; 461-476.

37. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe...*, p. 220.

38. P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, p. 142.

mondi discontinui e fortemente stilizzati [...]. Ciascuno di questi spazi è in qualche modo funzionale allo sviluppo del gruppo dei quattro protagonisti che nel passare da un mondo all'altro cambia direzione di marcia e gerarchie interne. Le descrizioni fortemente stilizzate del paesaggio non sono l'unico aspetto dell'opera volponiana a richiamare le modalità narrative della fiaba e della letteratura allegorica tradizionale. Altrettanto significativa mi pare la presenza di una serie di avversari umani e animali [...] la cui disfatta porta i quattro protagonisti più vicini al loro sogno di un regno utopico di salvezza³⁹.

Se il rito di iniziazione, così, ci porta ad avvicinarci al genere della fiaba, lo stesso fa la presenza di numerosi animali, che però sappiamo essere sempre molto presenti anche nelle distopie a tema ecologico. Infatti, le frontiere tra l'uomo e l'animale al momento attuale dell'emergenza climatica e ambientale si assottigliano poiché tutte le categorizzazioni finora operanti – tra natura e cultura, tra selvaggio e civiltà – vengono finalmente messe in discussione. Se lo abbiamo appena visto nitidamente in Volponi, ciò si evince anche in Levi, per cui ad esempio *l'amico dell'uomo* – questo il titolo di una delle *storie naturali* leviane – non è il cane bensì una tenia che abita l'intestino dell'umano e che è in grado di dedicargli poemi dall'interno, acquisendo dunque una *agency* narrativa fondamentale; così come la gallina censora di *Censura in Bitinia* o il *vilmy*, pseudo-gatto dal latte magico protagonista del racconto omonimo incluso in *Vizio di forma*⁴⁰. E al contrario sorprende ancora meno che l'Uomo sia oggetto di un'ideazione tecnologica nel *Sesto giorno*, altro racconto della stessa raccolta: «L'Uomo non sarà dunque né artropodo né pesce; resta da decidere fra un uomo mammifero, rettile o uccello»⁴¹; «bestia verticale, quasi senza pelo, inerme, che al qui presente messaggero è sembrata non troppo lontana dalla scimmia e dall'orso»⁴².

Invece, sull'attenzione di Parise alla sfera animale, dunque all'omologia tra animale, uomo e macchina, si espresse Montale in una recensione al *Crematorio* uscita nel 1970:

Lo sguardo di Parise è stato sempre quello di un antropologo che abbia il capolavoro di Darwin come *livre de chevet*. Non tanto lo interessa l'uomo

39. F. Mussgnug, «Finire il mondo...», p. 26.

40. Per la rappresentazione degli animali in Levi cf. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, p. 62-63; 202-203; M. Mengoni, D. Scarpa, «Postfazione», in P. Levi, *Storie naturali*, p. 229-276, in particolare il cap. 5: «Animali condizionati». Su altre opere cf. S. Nezri-Dufour, «Le bestiaire poétique de Primo Levi», *Italies*, n° 10, 2006, p. 251-269; D. Benvegnù, *Animals and Animality in Primo Levi's Work*, London, Palgrave Macmillan, 2018.

41. P. Levi, *Storie naturali*, p. 194.

42. *Ibid.*, p. 202.

come animale privilegiato (che pensa e modifica a piacer suo o distrugge la sua vita) quanto l'uomo animalesco *tout court* che continua a mostrarsi nell'attuale uomo civile ed economico. Non so se Parise si faccia illusioni su ciò che potrebbe essere l'uomo allo stato di natura, il buon selvaggio. In ogni modo è la vita primordiale quella che attrae la sua attenzione [...]⁴³.

Non stupisce allora, nel capitolo 3, l'invocazione ai pesci (« in amore muto e natante, in seminazione stagionale, la vostra tecnocrazia o sistematica riproduttiva non conosce le belle regole della dialettica: fate e basta »⁴⁴), o la presenza dell'*uomo-formica* nel capitolo 8 e dell'*uomo-angelo* nel capitolo 28, diventato tale grazie alla sua (magica) auto. Ecco che, ancora una volta, essere animale, essere umano ed essere oggetto si confondono e la loro rappresentazione assume sempre più sia le istanze dell'ecocritica materiale e de-antropocentrica (persino de-antropizzata) che quelle della fiaba. L'uomo ha un'agentività e un ruolo attanziale identici agli altri enti dell'ecosistema, che siano animali, oggetti o macchine (ovvero oggetti magici), come il sigaro di Levi chiamato *knall* nell'omonimo racconto di *Vizio di forma*, che uccide senza spargimento di sangue, e le altre invenzioni leviane già menzionate, o gli oggetti elencati in diversi racconti del *Crematorio*, l'ossessione per i quali è dimostrata anche da una serie di digressioni (auto)critiche del narratore:

Tutti quei rapporti che avevo da ragazzo con i compagni di scuola, o gli amici da adulto, e poi quelli che avrei dovuto avere con mia moglie e i miei figli, ora li ho con le cose. Cioè con gli oggetti e tutte quelle cose, in generale, che ho davanti agli occhi e che ancora posso vedere [...] alla luce. Non voglio parlare soltanto delle cose naturali, per esempio gli alberi [...]. Certo anche quelli, insieme alle strade e alle case, alle automobili e insomma a tutto ciò che mi circonda fanno parte della grande quantità di cose a cui affido i miei sentimenti⁴⁵.

Dialoghi apatici per una violenza inenarrabile

Il brano riportato alla fine della sezione precedente, oltre al tema, ci presenta anche una forma del racconto piuttosto frequente nei testi qui presi in esame: l'alienazione del personaggio e la vuotezza di un ambiente ormai

43. E. Montale, « Il crematorio di Vienna », p. 284.

44. G. Parise, *Il crematorio di Vienna*, p. 22.

45. *Ibid.*, p. 80. Per un'analisi fenomenologica del rapporto di Parise con gli oggetti cf. E. Attanasio, « Il Crematorio di Vienna di Goffredo Parise: la fede nell'oggetto », *Rivista di Studi italiani*, vol. XXXVI, n° 3, 2018, p. 205-218.

indeterminato, perché sottomesso al comune destino della sparizione, vengono descritti nei discorsi indiretti attraverso narrazioni piane, *apatiche*, anche qualora, come in questo caso, sia un narratore omodiegetico a parlare; oppure, più di frequente, attraverso il discorso diretto, ancor meglio il dialogo. Lo scambio di battute tra personaggi privi di caratterizzazione psicologica, molto frequente nei racconti di Parise e ancor di più in quelli di Levi (che talvolta somigliano a opere teatrali, per quanto è assente il discorso indiretto), ha il duplice scopo di dimostrare una tesi e di provocare nel lettore un effetto di straniamento. Se il dialogo è una forma di ragionamento sillogistico votato al raggiungimento di una sintesi moralistica, secondo un'idea di manicheismo morale che dà prova di un'alternanza tra il buono e il cattivo, nel caso delle distopie il buono è colui che enuncia la presenza del nemico senza riuscire in alcun modo a sconfiggerlo, solo a guardarlo con distacco. Per questo, ciò che manca nella distopia, generalmente presente nelle fiabe, è l'apoteosi finale, il bene che trionfa, se vogliamo, la conclusione *e vissero felici e contenti*. Questo non solo perché il destinatario non è un bambino – abbiamo detto che le fiabe sono spesso destinate anche a adulti – ma anche perché il messaggio che la distopia ecologica vuole mandare, ancora una volta universale, è che siamo tutti nella stessa situazione e abbiamo una sorta di *pattern* esistenziale comune, al di là delle nostre specifiche condizioni. D'altra parte, è noto che neppure nella fiaba l'*happy ending* è obbligato, anzi nelle fiabe letterarie la fine tragica è più che legittima, come d'altronde la violenza, assolutamente ricorrente. « Quel continuo informe schizzar di sangue dei crudeli Grimm »⁴⁶ di cui parla Calvino è ancora una volta presentato, nelle opere qui prese in esame, in una modalità asettica: se tutti i bambini che ascoltano storie di violenza e morte nelle fiabe le accolgono con pacatezza e accettazione (il lupo che mangia la nonna di Cappuccetto rosso, le sorellastre di Cenerentola che si mutilano perché i piedi entrino nella scarpetta, etc.), anche i personaggi delle nostre eco-distopie accondiscendono incoscienti alla loro condizione comune di attanti in un'opera – crudele – già creata per loro. Pensiamo al totale distacco provato dal protagonista del racconto 32 del *Crematorio* di Parise:

« Lei ha ucciso otto persone sparando dall'alto di una finestra sulla via sottostante. Si rende conto di quello che ha fatto? »

« Sì, me ne rendo conto perfettamente: ho colpito otto bersagli senza sbagliare un colpo »

46. I. Calvino, « Introduzione », in *Fiabe italiane*, p. 47.

« No, lei ha commesso otto delitti apparentemente senza alcuna ragione ; perché lei non conosceva affatto le persone che ha uccise. Le ha scelte così, a caso. Oppure non le ha scelte a caso ? »

« Le ho guardate a caso, così come si guarda e non si sceglie un bersaglio anziché un altro a un poligono di tiro : dove, come lei sa, i bersagli non sono uno, ma innumerevoli e tutti allineati »⁴⁷.

O pensiamo alla stessa bella addormentata di Levi di cui abbiamo detto prima, che degli stupri subiti durante il congelamento parla come di una « seccatura », « una noia da non dirsi »⁴⁸; o ancora alla segretaria desiderata dal Versificatore leviano e appunto ridotta a oggetto da un oggetto, reificata da una macchina che esercita un potere mostruoso su di lei. Come questi esempi di ultraviolenza, tutti gli elementi visti fin qui servono dunque a descrivere un ecosistema in cui personaggi alienati aderiscono completamente a un'idea preconcepita della realtà, a un discorso condotto dal potere, mostro che nessun eroe né altro attante riuscirà davvero a vincere.

Per concludere, attraverso una carrellata di esempi tratti da diversi testi, tra racconti e romanzi, si è tentato di gettare le basi per la dimostrazione di una comunanza di effetti tra il genere distopico e la fiaba: l'indeterminatezza di tempo e luogo, la mancata caratterizzazione dei personaggi, ridotti a svolgere funzioni narrative, la relazione uomo-animale-oggetto, la rappresentazione asettica della violenza, resa attraverso un linguaggio piano e l'uso frequente del discorso diretto. Tutte queste caratteristiche, riscontrate in maniera più o meno evidente nei diversi racconti, dimostrano che se è possibile fare un'ecologia della fiaba, ossia se è possibile analizzare uno dei generi più antichi del mondo mescolando gli strumenti del formalismo proppiano e dell'ecocritica, allora è possibile analizzare il racconto distopico-ecologico con gli strumenti della morfologia della fiaba. Nei racconti di fate l'eroe non era più importante dell'animale aiutante o dell'oggetto magico; così anche nei racconti apocalittici gli uomini ricoprono un ruolo assolutamente analogo a tutti gli altri attanti, tutti uguali di fronte al mondo che muore.

Lavinia TORTI
Università di Bologna

47. G. Parise, *Il crematorio di Vienna*, p. 228.

48. P. Levi, *Storie naturali*, p. 133.