

Valentina Sturli  
Università degli Studi di Padova

## Catastrofi ecologiche e tecnologiche: i paesaggi e gli oggetti straniati nelle post-apocalissi contemporanee

### Abstract

The essay offers an investigation of the “object” in contemporary post-apocalypse scenarios. In this kind of representation, which shows a world in collapse after an environmental or technological catastrophe, the “object” (food, technological devices, clothes, furnishings, cars) is almost invariably broken, destroyed, useless or deprived of its usual function. The paper will analyze this loss of functionality by the objects – and their consequent alienated representation – in the light of the categories identified by Francesco Orlando in *The Obsolete Objects in Literary Imagination*. The aim is to understand whether the considerations he draws about the different kinds of “obsolete objects” may also be applied to this specific literary sub-genre and the world representation upon which it stands.

L’oggetto, nella rappresentazione del mondo post-apocalittico contemporaneo, è quasi sempre un oggetto desueto – o meglio, spesso non ha il tempo di diventare desueto che è già antifunzionale, non serve più a quello per cui era stato progettato.<sup>1</sup> Anche il paesaggio è quasi invariabilmente rappresentato come reso sterile

---

1 I due termini di ‘antifunzionale’ e di ‘desueto’ fanno riferimento al saggio di F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi 1994, nuova ed. 2015. Nello sviluppo di questo articolo faremo spesso riferimento alle teorizzazioni di Orlando su questo tipo di oggetti, che possono per il momento essere sinteticamente definiti così: “cose fisiche rappresentate come prive o diminuite, o in corso di privazione o diminuzione, di funzionalità” (Orlando 2015, 4). L’idea per una ricerca di questo tipo è nata in occasione di una conferenza, mai pubblicata, di Massimo Fusillo all’Università di Pisa il 22 maggio 2014, dal titolo *Memoria e obsolescenza*. Sull’oggetto desueto nell’arte contemporanea. In quell’occasione Fusillo ha provato ad applicare all’arte contemporanea, in cui si rivela ossessiva la presenza dell’oggetto antifunzionale, alcune delle categorie elaborate da Orlando

e improduttivo da una catastrofe o da un disastro ecologico irreversibili. Uno dei primi effetti del trauma apocalittico narrato nei romanzi, nei racconti e nelle serie TV che appartengono a questo filone, prevede infatti che gli oggetti smettano di funzionare, per primi quelli tecnologici che hanno bisogno di elettricità e di internet, mentre anche tutto il resto, strutture sociali comprese, collassa. Allo stesso modo, anche l'ambiente – nei suoi connotati di produttività, fertilità, capacità di venir controllato dall'uomo, smette di funzionare: le campagne si trasformano in lande desolate, le città in mausolei di rovine.

Queste rappresentazioni attivano un processo di straniamento tipico, come vedremo, della narrativa contemporanea che si occupa di temi e questioni ecologiche. Come scrive Scaffai, “la sostanza del discorso ecologico consiste infatti nel mettere in discussione i paradigmi tradizionali attraverso cui percepiamo e rappresentiamo la natura: i più comuni tra questi paradigmi sono la relazione asimmetrica basata sul controllo della natura da parte dell'uomo; l'idealizzazione edenica del paesaggio [...]” (Scaffai 2017, 12). Lo straniamento, meccanismo che permette di sperimentare una prospettiva inedita rispetto a ciò che è noto, osservandolo da una diversa angolatura che lo de-familiarizza, si rivela uno strumento cognitivo potente per ripensare il presente, il passato e soprattutto il futuro del nostro pianeta.

Partendo dall'esempio più recente, l'ultimo libro di De Lillo, *Il silenzio*, mette in scena il simultaneo, inspiegabile crash delle tecnologie in un momento molto particolare connesso alla costruzione dell'identità statunitense: la finale del Super Bowl, quando tutti gli americani si trovano davanti al televisore per seguire l'appuntamento mediatico più atteso della stagione.<sup>2</sup> In seguito all'evento che fa cessare tutta insieme e senza alcuna spiegazione la tecnologia digitale, il romanzo mostra lo smarrimento dei personaggi e fa sorgere domande che suonano come la sinistra profezia di un futuro imminente: come ci si muove in una metropoli moderna se manca la luce elettrica e i dispositivi di

---

nella riflessione sugli oggetti desueti. L'idea della presente relazione parte da un presupposto analogo: che sia possibile applicare anche alla rappresentazione di spazi e oggetti nella letteratura post-apocalittica alcuni degli elementi teorizzati da Orlando.

<sup>2</sup> La quarta di copertina dell'edizione italiana del romanzo recita, rendendo pertinente sin da subito la questione-chiave del romanzo: “All'improvviso, non annunciato, misterioso: il silenzio. La tecnologia digitale ammutolisce. Internet tace. Tutti gli schermi diventano neri. Don DeLillo ha disegnato la mappa per muoversi in questa nostra nuova era oscura” (DeLillo 2021).

orientamento e comunicazione smettono di funzionare? Come si resiste al freddo se gli impianti vanno fuori uso? Ma soprattutto: cosa faremmo di tutti gli schermi che ci circondano se all'improvviso diventassero neri? Nel romanzo di De Lillo qualcosa di fondamentale per la nostra esistenza subisce un'irreversibile battuta d'arresto; la civiltà viene scossa dalle fondamenta – e il sospetto neanche troppo celato è che, senza le protesi tecnologiche ormai diventate indispensabili, il mondo contemporaneo occidentale sarebbe perduto.

Sin dall'Antichità le forme dell'apocalisse sono state estremamente ampie e diversificate, sia in senso tematico che diacronico, tanto che sarebbe impossibile riuscire a darne conto nel dettaglio;<sup>3</sup> ma certo è che con la nascita della moderna civiltà industriale e poi sempre di più nel corso dell'ultimo secolo (che ha visto sorgere prima il rischio di incidenti nucleari e poi lo spettro del cambiamento climatico) sono andate aumentando a ritmo vertiginoso le narrazioni che danno forma alla domanda su che cosa accadrebbe se all'improvviso la nostra civiltà, tutta insieme, subisse una catastrofe tale da stravolgere la vita umana, animale e vegetale sulla terra.<sup>4</sup> Il disastro può assumere le forme di virus, invasioni aliene, sconvolgimenti ecologici, ma la sostanza non cambia: all'improvviso la civiltà subisce un'enorme battuta di arresto a cui segue una vertiginosa e repentina involuzione; i pochi sopravvissuti si trovano a dover fare i conti con una quantità di minutissime ma inaggrabili difficoltà materiali (trasporto, nutrimento, salute, sicurezza) che avevano smesso di essere tali per gli abitanti dell'Occidente da molto tempo. Se nel contemporaneo l'accento è spesso posto sul repentino e devastante collasso delle tecnologie più sofisticate, che manda fuori uso il nostro mondo, unito allo spettro della devastazione ambientale, già nelle narrazioni che precedono l'era digitale – si pensi a testi come *Cecità* di Saramago (1995), ma anche ad *Io sono leggenda* di Matheson

---

3 Per una panoramica globale del genere post-apocalittico, con particolare riferimento ai media, si vedano Pharr, Clark e Firestone (2016, 4-24). Per una disamina del tema nel secondo Novecento e negli anni Duemila, rimando al saggio di Lino (2014). Il riferimento principale è naturalmente al classico di De Martino (1977), che avremo modo di citare più avanti.

4 Com'è noto, gli scienziati hanno da tempo coniato il termine 'Antropocene' per designare l'epoca in cui viviamo, in cui il genere umano, con le sue attività produttive e industriali a livello globale, stravolge e distrugge in maniera irreversibile gli habitat naturali, gli ambienti e gli ecosistemi. Come scrive E. Padoa-Schioppa, attualmente "la Terra si trova in una nuova fase storica, in cui l'uomo è in grado di modificare gli equilibri climatici, geologici, biologici e chimici del sistema" (2021, 7).

(1954) o al *Mondo sommerso* (1962) di Ballard – è reso saliente il problema della funzionalità degli oggetti e dei luoghi connessi al loro utilizzo: come ci si lava, come ci si nutre, come ci si cura, come ci si sposta, come ci si difende, in un ambiente sociale e naturale mutato in senso ostile? Una parte non trascurabile di queste narrazioni è infatti sempre deputata alla descrizione di come i protagonisti debbano all'improvviso reinventare un rapporto con gli oggetti di uso comune e i luoghi di abituale frequentazione, che nel post risultano fatalmente straniati. Era dai tempi di Robinson Crusoe che l'azione di recuperare, reinventare utensili, e orientarsi in uno spazio ignoto, non veniva investita da un'attenzione altrettanto seria, dettagliata e ossessiva. E in effetti, come vedremo, il protagonista di Defoe costituisce un vero e proprio paradigma di molte narrazioni post-apocalittiche moderne, dal momento che funziona sia come loro archetipo che come modello rovesciato.

Viviamo in un modo in cui diventiamo consapevoli della materialità dell'esistenza solo quando gli oggetti si rompono o – come nel caso di improvvise catastrofi ambientali – la nostra immagine di una natura addomesticata e addomesticabile viene traumaticamente incrinata. In questo senso, proprio attraverso la descrizione di una crisi di funzionalità a tutti i livelli, le narrazioni apocalittiche sono chiamate a dar forma a una straniata e paradossale valorizzazione della materialità dell'esistenza e del rapporto dell'uomo con l'ambiente, in una cornice culturale che sembra, ancora una volta, rimuovere il problema. Si pensi a come in *La possibilità di un'isola di Houellebecq* (2005)<sup>5</sup> il mondo ipertecnologico e isolato dei neo-umani, asserragliati ciascuno in una propria abitazione-bunker circondata da un pianeta distrutto da terremoti e tempeste solari, sia anche irrimediabilmente automatizzato e sterile. Il primo piacere che il neo-umano Daniel conquista appena decide di uscire dal suo rifugio, e avventurarsi nel mondo desertico e inospitale che non ha mai conosciuto, sarà proprio un certo senso, dimenticato e primitivo, del corpo muscolare che reagisce a contatto con gli elementi. Allo stesso modo in *Cecità* di Saramago, quando finalmente i ciechi possono lavarsi sotto una pioggia provvidenziale, improvvisano una danza di gioia perché recuperano una possibilità per noi oggi ovvia – quella della pulizia personale – di cui sono stati a lungo privati. Ed è previsto dal testo che il lettore gioisca con loro, perché per decine di pagine nel romanzo

---

5 Per un'analisi del tema apocalittico in Houellebecq, con particolare riferimento a *Sottomissione*, che in questo articolo non trattiamo, si veda Scaffai (2017, 124-29).

è stata descritta con minuzia la tortura di un mondo lercio, caotico, violento: l'impossibilità di accedere ad acqua corrente, la biancheria immonda, il tanfo delle ferite, l'incapacità di orientarsi nello spazio e nel tempo in ambienti che dovrebbero risultare familiari e invece smettono bruscamente di esserlo.

Queste narrazioni costituiscono, come abbiamo visto, la messa in forma di una grande domanda rimossa della società industriale. Al cuore del rapporto che le apocalissi contemporanee hanno con la descrizione di oggetti e ambienti c'è infatti un tentativo di ripensare la dimensione precaria e transitoria del controllo dell'uomo sul mondo, controllo che per molto tempo poteva essere solo fantasmagorico, che poi è diventato reale, e che ora per molti versi è scontato.<sup>6</sup> Persino troppo, pericolosamente, scontato – tanto da rendere concreto e palpabile lo spettro di un imminente rivolgimento che punisca questo peccato di *hybris*. Se davanti alle catastrofi antiche (pestilenze, alluvioni, terremoti, guerre, eruzioni) l'essere umano poteva almeno consolarsi con l'idea di una ricostruzione a posteriori, di una rinascita che scaturisse dalle sue mani o dalle sue penitenze, nelle apocalissi contemporanee sempre più spesso è lo stesso modo in cui si verifica l'evento ad impedire una qualsiasi rinascita. Siamo anzi tanto più a rischio e tanto più vulnerabili quanto più siamo tecnologici e industrialmente avanzati.<sup>7</sup>

Com'è noto, per De Martino l'apocalissi moderna, a differenza di quella antica, è senza *escaton* (De Martino 1977, 468): non è cioè qualcosa che accade in vista di una salvezza o una redenzione futura; quel che si para davanti all'in-

---

6 Si veda quanto scrive Micali sempre a proposito dello straniamento che la science fiction – ma lo stesso può valere per i mondi possibili delle post-apocalissi – esercita sul lettore, che è costretto, davanti a un mondo immaginario che ha tratti di forte convergenza col nostro ma non è (ancora) il nostro, a porsi delle domande importanti sulla natura e sui destini del proprio mondo reale: “these two combined processes, which we may define as ‘displacement’ and ‘recognition’, form the basic reading mechanism of any SF work. It lets the consumer acquire a new perception, that is, an estranged perception (more aware and critical or simply more relativistic) of the world in which s/he lives. In other words, the possible world in which the story is set always functions as a cognitive exercise, which enhances our critical understanding of the real by highlighting or interpreting, or else by criticizing some aspects we usually don't perceive clearly, or thoroughly understand, or which we take for granted” (Micali 2019, 8-9).

7 Come nota Giuliani (2015, 12): “La narrazione distopica ha insistito particolarmente sull'ambivalenza della mutazione indotta dalla scienza e dalla tecnologia, e dei suoi risultati, i quali eccedono la razionalità e la prevedibilità su cui si fondano le società occidentali del capitalismo avanzato”.

dividuo e alla società è una crisi totale e definitiva, annichilente e senza ritorno, una catabasi senza anabasi: la natura è morta o ostile, gli oggetti sono inservibili, i mezzi di produzione non possono più essere controllati. Entra qui in crisi, appunto, una delle immagini letterarie più potenti sorte alla nascita del primo capitalismo industriale: quel Robinson Crusoe che, gettato da un naufragio su un'isola deserta che però abbonda di ogni risorsa nutritiva, si mette alacremente al lavoro e riesce a ricostruirsi una vita a forza di industriosità e ingegno. Già Mary Shelley, geniale iniziatrice del genere post-apocalittico, ha identificato nel protagonista di Defoe un modello rovesciato, un mito incipitario che diventa terminale.<sup>8</sup> È lei infatti a far concepire, quasi alla fine del suo *The last men on Earth* (1826), questo paragone al suo protagonista:

Per un momento mi paragonai a quel monarca del deserto – Robinson Crusoe. Eravamo entrambi stati gettati senza compagni – lui sulla riva di un'isola desolata: io su quella di un mondo desolato. Ero ricco dei cosiddetti beni della vita. Se allontanavo i miei passi da quella scena deserta, ed entravo in una qualsiasi dei milioni di città della terra, avrei trovato le loro ricchezze messe da parte a mio uso – vestiti, cibo, libri, e una scelta di abitazioni superiore alla scelta degli antichi principi – potevo scegliere ogni clima, mentre lui, Robinson, era costretto a lavorare faticosamente per acquisire il necessario, ed era l'abitante di un'isola tropicale, contro il cui calore e tempeste poteva ottenere uno scarso rifugio. Vedendo così la questione, chi non avrebbe preferito le gioie sibaritiche che potevo ottenere, gli svaghi filosofici, le ampie risorse intellettuali, alla sua vita di fatica e pericolo? Pure lui era molto più felice di me; perché lui poteva sperare, né sperare invano – il vascello destinato alla fine arrivò, per riportarlo dai suoi connazionali e dai suoi simili, dove gli eventi della sua solitudine divennero un racconto favoloso. A nessuno io potevo mai raccontare la storia della mia avversità; né ne avevo la speranza. Lui sapeva che, al di là dell'oceano che circondava la sua isola solitaria, vivevano migliaia di uomini che il sole illuminava quando illuminava anche lui; sotto il sole del giorno e la luna della notte, io solo avevo sembianze umane; io solo potevo articolare il mio pensiero; e, quando dormivo, sia il giorno che la notte non venivano osservati da nessuno. Lui era fuggito dai suoi simili, e fu trasportato dal terrore al vedere un'impronta umana. Io mi sarei inginocchiato e l'avrei venerata (Shelley 2020, 279-280).

Questo rovesciamento si rivela già quasi una profezia dell'abitante consumista delle metropoli moderne, che vive in mezzo ad ogni bene possibile ma di niente può davvero godere perché qualcosa di fondamentale è venuto (o potrebbe

---

<sup>8</sup> Su Mary Shelley e sui romanzi post-apocalittici successivi tra Otto e Novecento, si veda anche Scaffai (2017, 123-24).

venire) a mancare per sempre.<sup>9</sup> Se Robinson, all'inizio del diciottesimo secolo, è l'homo faber che attraverso l'ingegno ricostruisce e reinventa il mondo, trova il modo di piegare la natura al suo volere per poi tornare sano e salvo dai suoi simili, nell'universo post-apocalittico c'è spazio solo per uomini che rovistano tra le macerie, si nutrono di scarti o cibo in scatola perché la terra non è più coltivabile, fanno i conti con un ambiente che si rifiuta di generare perché ormai troppo sterile o selvaggio, in una cornice in cui tutte le certezze sociali e tecnologiche sono saltate.<sup>10</sup> Da questo punto di vista, se anche il loro tentativo di sopravvivere nonostante tutto può ricordare da vicino gli sforzi del naufrago Robinson, il modulo è con ogni evidenza stravolto: il primo, nel seno

---

9 Nel 1786, quarant'anni prima del romanzo di Shelley, l'inglese William Beckford pubblica in francese *Vathek. Conte arabe*. Nel finale del romanzo – che vede come protagonista un califfo dall'insaziabile brama di piaceri, allettato dalle lusinghe di un inviato demoniaco, il Giaurro – Vathek e la sua corte vengono attirati all'inferno con la promessa di un godimento di beni infinito. E in effetti l'inferno è descritto come un luogo pieno di ogni tipo di cibi e oggetti di lusso, ma i dannati vi si muovono in mezzo completamente assorti in sé stessi, mesti, isolati gli uni dagli altri, senza poter godere di niente perché a niente veramente interessati. Nella sua introduzione al testo, Orlando (Beckford 1996, 30) legge questo finale come una sorta di vertiginosa anticipazione delle fenomenologie del capitalismo industriale, allora agli albori: “L'inferno è anche effettivamente una esposizione di ricchezze: colossale o mostruosa quanto le proporzioni oniriche dell'ambiente che la contiene, ma altresì quanto quella che caratterizza – sotto forma di merci – le società capitalistiche secondo Marx. [...] profusione e spreco, sazietà e disappetenza artificiali vengono profeticamente svelati dietro i possenti appetiti dell'epoca eroica in cui Beckford viveva”. Sia il testo di Shelley che quello di Beckford rappresentano un soggetto che ha virtualmente a disposizione tutti i beni, e può fruirne senza alcun limite, ma si trova al contempo in una condizione di isolamento e alienazione tale da non poter godere, negli effetti, di niente. L'interpretazione che Orlando dà del finale di Vathek in chiave di rimando alle nascenti fenomenologie del consumismo capitalista, che perennemente promette e perennemente delude chi si abbandona alle sue lusinghe, mi sembra perfettamente applicabile anche al testo di Shelley.

10 Su Robinson Crusoe come modello archetipico (ma anche rovesciato) di molta letteratura post-apocalittica contemporanea, si veda Hicks (2016, 2): “By most measures, Robinson Crusoe is not a post-apocalyptic novel; at the very dawn of modernity, a single man loses his place in that newly modern world, but it goes on without him. [...] Crusoe has lost his modern life and wants it back. He famously goes about salvaging and rebuilding that existence, scrap by scrap, pot by pot, “plantation” by plantation. In the troubling scope of these efforts, we see mirrored the challenge survivors in contemporary post-apocalyptic fiction face as they confront the question of what elements of modernity—if any—they should reclaim”.

di una natura rigogliosa e prodiga, si ingegna per ricostruire la civiltà dalle sue fondamenta, mentre i sopravvissuti alla catastrofe, spettri in una terra desolata, non hanno davanti a loro che un orizzonte di sussistenza. Già da qui, come si vede, comincia a profilarsi quel "ribaltamento di prospettive [...] tra domestico ed estraneo" che "articolato nelle fasi della naturalizzazione e della defamiliarizzazione" (Scaffai 2017, 28) permette di guardare alla realtà – compresi i miti fondativi della civiltà industriale in cui ancora oggi viviamo immersi – da una diversa e straniante prospettiva.

È dagli albori della moderna industrializzazione che il sentimento del tempo e dell'obsolescenza degli oggetti dice qualcosa di noi e di quello che ci aspetta nel futuro, e Goethe nel *Faust* coglie perfettamente l'inizio di questo processo, che è andato velocizzandosi sempre di più con il passare del tempo: per la prima volta strumenti che si erano mostrati adeguati per secoli o addirittura per millenni diventano obsoleti nel giro di una generazione.<sup>11</sup> Come ha notato Orlando, man mano che l'Occidente industriale del diciannovesimo secolo si riempie di merci sempre più nuove e funzionali, la produzione aumenta e il feticismo del nuovo si sostituisce al vecchio, la letteratura si riempie di immagini di antimerce, funzionando in questo da negativo fotografico della società e insistendo sull'aspetto rotto, desueto, antifunzionale del mondo.<sup>12</sup> Allo stesso modo, potremmo affermare che più il dominio industriale dell'uomo sulla natura sembra certo e indiscutibile, più il suo controllo sul pianeta totale, più la letteratura – in particolar modo fantastica,

---

11 Per un'analisi dell'accelerazione tecnologica di inizio Ottocento così com'è rappresentata nel *Faust* sotto forma di mirabilia della magia, si veda Orlando (2017, 53-63).

12 È la tesi centrale degli *Oggetti desueti*, alla cui base sta l'individuazione del meccanismo che Orlando definisce "ritorno del represso antifunzionale", per una cui definizione si veda il primo capitolo del saggio (Orlando 2015, 3-19). Si leggano per esempio le pp. 17-18, con la parafrasi di un celeberrimo passo del *Capitale* di Marx: "Frattanto il momento economico della razionalizzazione borghese del mondo era quello che chiamiamo capitalismo. Il libro più famoso che sia stato scritto sull'argomento comincia [...] con questa frase: 'La ricchezza delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta [a un primo sguardo] come una 'immane raccolta di merci'...'. Qui non si parla certo di letteratura [...]. Eppure, se volessimo trasporre la frase in base al postulato che la letteratura contraddice e sovverte l'ordinamento reale, non avremmo che da sostituire una parola e da invertarne un'altra: ed ecco che cosa otterremmo. 'La letteratura delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta a un primo sguardo come una immane raccolta di antimerce...'".



fantascientifica e post-apocalittica – si riempie di rappresentazioni che vanno decisamente in senso contrario.

E questo avviene perché la letteratura è concepibile come uno spazio dove possono emergere e venire elaborate tutte le angosce, inquietudini, domande che non trovano spazio altrove, per esempio nel discorso pragmatico e funzionalistico sul progresso che caratterizza tanto il diciannovesimo secolo quanto la retorica iper-tecnologica odierna.<sup>13</sup> Seguendo questa intuizione Orlando ha provato a stilare, nei suoi *Oggetti desueti*, una casistica articolata di immagini di oggetti antifunzionali nella letteratura mondiale, soprattutto euro-americana, degli ultimi due secoli; il critico parla di ‘oggetti’, ma all’interno della sua ricognizione rientrano con grande frequenza anche elementi che riguardano il paesaggio e le sue declinazioni. È lecito chiedersi se esista la possibilità di applicare alcuni degli spunti e delle categorizzazioni di Orlando al genere post-apocalittico che, come abbiamo visto, rappresenta ossessivamente i sopravvissuti alla catastrofe alle prese con un’enorme quantità di oggetti antifunzionali, rotti, inservibili, rovinati e all’interno di un ambiente diventato inquietante e inospitale del pari.

È ovviamente, negli oggetti come in generale nel paesaggio sia naturale che metropolitano, molto forte la presenza di quella qualità di desuetudine che Orlando definisce logoro-realistico, ovvero tutte quelle rappresentazioni impietose e traumatiche del passaggio del tempo. Si pensi a come, nei racconti post-apocalittici, i personaggi siano sempre vestiti di stracci, coperti di abiti fuori taglia, protetti da attrezzature scompagnate, male assortite, con scarpe rotte di misure diverse dalla propria. Così, ad essere logorati non sono solo i vestiti ma anche gli arredi, rimasti spesso fermi al momento della catastrofe: è ormai quasi un topos la scena dei sopravvissuti costretti a frugare dentro le case o i negozi altrui, dove tutto è ormai ammuffito, coperto di polvere, degradato o imputridito. Lo stesso avviene per le strutture, che il trauma ha reso fatiscenti e inabitabili. Il mondo post-apocalittico è con grande fre-

---

13 Quest’ultimo è riconducibile a quella che Horkheimer ha definito ragione strumentale: “Avendo rinunciato alla sua autonomia, la ragione è diventata uno strumento. Nell’aspetto formalistico della ragione soggettiva, sottolineato dal positivismo, è messa in rilievo la sua indipendenza dal contenuto oggettivo; nell’aspetto strumentale sottolineato dal pragmatismo, è messo in rilievo il suo piegarsi a contenuti eteronimi. La ragione è ormai completamente aggogata al processo sociale; unico criterio è diventato il suo valore strumentale, la sua funzione di mezzo per dominare gli uomini e la natura” (Horkheimer 2000, 60-1).

quenza logoro e straccione, e anche le parziali eccezioni non sono mai solo un caso: in Ballard, Matheson, Saramago, McCarthy, i personaggi che riescano a mantenere un certo decoro intorno a sé, che si ostinino a conservare una certa pulizia personale e riparare quel che hanno intorno, sono di solito dotati di forti valenze positive. Si pensi al caso dei protagonisti di *Cecità* che tentano con ogni mezzo di conservare un minimo di pulizia personale e degli abiti dentro l'ospedale-prigione in cui sono stati confinati, e all'interno del quale le strutture sociali e le abitudini stanno velocemente regredendo in direzione della ferinità (contesa per il cibo, mancanza di distinzione tra ambienti dove si mangia e dove si defeca, stupri di gruppo). Nella stessa direzione vanno gli sforzi continui del Padre in *La strada* per conservare pulito e al caldo il corpo sempre più debilitato del Figlio. Come se la resistenza al degrado materiale si caricasse di un'indubbia valenza psicologico-morale, incarnando il tentativo di conservazione di quel pochissimo di buono che può essere ancora protetto, in un contesto privo altrimenti di ogni speranza.<sup>14</sup>

Strettamente connesso al logoro-realistico, e altro protagonista delle narrazioni di post-apocalittiche, è il desolato-sconnesso, che riguarda soprattutto la rappresentazione di ambienti: supermercati in rovina con gli scaffali rovesciati e marciume ovunque, stazioni di servizio prese d'assalto e abbandonate, lunghe file di automobili distrutte con i cadaveri all'interno, vetrine devastate, case saccheggiate, rudimentali e precari baraccamenti dei pochi sopravvissuti. Anche in questo caso, la rappresentazione del paesaggio devastato ha quasi il valore di un topos: in nessuna post-apocalissi manca oggi la descrizione minuta di questo tipo di ambienti. Ma rispetto al logoramento dei vestiti e degli oggetti, nel caso del desolato-sconnesso è spesso resa evidente la traccia di un'aggressione distruttiva, di un danneggiamento volontario o rabbioso. E anche in questo caso, quel che ci è familiare – circolazione normale del traffico, ordine e rifornimento nei supermercati, accessibilità dei medicinali di base – viene straniato fino al ribaltamento.

Sempre sul versante di valenze emotive negative, ma in questo caso in relazione alla rappresentazione degli ecosistemi, si ha la costante rappresentazione

---

14 Si veda quanto scrive Scaffai (2017, 129) proprio del testo di McCarthy: “ogni tratto utopico è negato, a favore di una continua e radicale ridefinizione dello spazio di sopravvivenza all'interno di un oikos che semplicemente non è, o non è più, plasmato in funzione dell'uomo”.

di una natura caratterizzata da elementi di sterile-nocivo; si pensi al sottogenere delle apocalissi post-nucleari o a quelle in cui è implicita una distruzione della natura da parte dell'uomo, come nel caso del già citato *The Road* e di film e serie TV come *Dark*,<sup>15</sup> *Snowpiercer*,<sup>16</sup> *I figli degli uomini*.<sup>17</sup> In questa stessa direzione va anche la realistica – ma non meno apocalittica – miniserie *Chernobyl*,<sup>18</sup> che non ambienta la narrazione nel futuro, bensì racconta nel dettaglio la genesi, lo sviluppo e le conseguenze di uno dei più grandi disastri ecologici realmente avvenuti nel Ventesimo secolo. Un disastro che non coinvolge solo gli assetti sociali, ma anche politici ed eco-ambientali, di un intero continente. In tutti questi casi siamo davanti ad una natura devastata, ridotta in polvere e cenere, dove non esiste più forma o quasi di vita vegetale, dove l'acqua è diventata velenosa e non c'è più alcuna speranza di poter raccogliere i prodotti della terra. Sia nel caso di un romanzo di pura fiction come *La strada* che in quello di una serie che si basa su fatti reali come *Chernobyl*, è saliente la dimensione di un territorio che non sarà mai più abitabile da esseri umani.

In altri casi la natura può non essere sterile, ma comunque nociva in quanto avvelenata, o talmente potente da nascondere insidie micidiali (predatori, virus

---

15 Serie televisiva di produzione tedesca, uscita in tre stagioni tra il 2017 e il 2020, per la regia di Baran bo Odar: al centro dell'intricatissima trama ci sono le vicende e i destini di un paese tedesco che ospita una centrale nucleare. Proprio da lì partirà l'Apocalisse da cui si diramano i principali snodi della trama.

16 Con questo titolo si intendono due opere, entrambe ispirate all'omonimo graphic novel francese di Jean Marc Rochette e Jacques Lob. La prima è un film del 2013 del regista sudcoreano Bong Joon-ho, la seconda è una serie televisiva statunitense che vede lo stesso Bong Joon-ho nel ruolo di produttore esecutivo, distribuita in Italia da Netflix. Entrambe le narrazioni sono ambientate in un mondo post-apocalittico, dopo che un disastro provocato dall'uomo nel tentativo di contrastare il cambiamento climatico ha innescato una nuova era glaciale; i pochi sopravvissuti vivono, divisi in rigidissime caste, all'interno di un treno che compie incessantemente il giro del mondo, e da cui non possono scendere pena la morte per assideramento.

17 Film del 2006, di produzione anglo-americana, diretto da A. Cuarón, in cui l'intera popolazione è colpita da una devastante e irreversibile crisi di sterilità, che porta alla cessazione di tutte le nascite.

18 Miniserie televisiva di produzione anglo-americana del 2019 per la regia di J. Renck, trasmessa in Italia da Sky. Vi si narrano le vicende che hanno portato all'omonimo incidente nucleare in Ucraina il 26 aprile del 1986, i tentativi di salvataggio delle zone circostanti e il successivo processo ai responsabili del disastro.

letali, forme mutate di vegetazione, radiazioni solari, contaminazione del terreno e dell'aria etc.). Questo è il caso del *Mondo sommerso* di Ballard, dove una serie di modificazioni irreversibili che coinvolgono l'aumento delle temperature ha portato all'innalzamento vertiginoso del livello delle acque del pianeta, con la conseguente sommersione di quasi tutte le terre abitate. Mentre cominciano a fare la loro comparsa ambienti ed ecosistemi che ricordano quelli preistorici, che portano alla proliferazione di rettili di grandi dimensioni come iguane e caimani, quel poco che rimane del genere umano deve fare i conti con una natura sempre più invasiva e sempre meno adatta alla vita dell'uomo: le lussureggianti paludi che hanno sostituito le città, gli intricati canali di liane pieni di insidie, il ritorno di forme di vita che si comportano come predatori dell'uomo sono tutti effetti di una proliferazione di ecosistemi non più sotto controllo. Lo stesso accade nel romanzo *Annientamento* di Jeff VanderMeer (2014), primo di una trilogia, che narra di una spedizione governativa di scienziati e biologi all'interno di una misteriosa Area X, comparsa all'improvviso in un territorio circoscritto degli Stati Uniti e all'interno della quale le specie vegetali hanno cominciato non solo a mutare radicalmente, ma anche ad assumere 'comportamenti' per certi versi simili a quelli umani, diventando capaci di scrivere, di muoversi, ma anche di agire intenzionalmente e comunicare per fini tanto imperscrutabili quanto inquietanti.<sup>19</sup> In tutti questi casi, con ogni evidenza, la sterilità non è sinonimo di desertificazione, quanto piuttosto di condizioni di vita mutate e non più rassicuranti per l'uomo. E ancora una volta lo straniamento va a colpire, in maniera abbastanza evidente, le certezze di controllo sugli elementi.

D'altra parte, alcune di queste rappresentazioni sfiorano il sinistro-terrifico, caratterizzato secondo le analisi di Orlando da un forte senso di perturbante. Si pensi ai molti casi in cui siano presenti descrizioni di luoghi in cui si attuano pratiche e rituali feroci, tribali, caratterizzati da una potentissima aura negativa: è questo il caso, ad esempio, della scena di *The Road* in cui il Padre si imbatte in una casa isolata che contiene, nascosta da una botola, una vera e propria stanza-mattatoio, dove un gruppo di cannibali tiene in vita le prede

---

<sup>19</sup> Per un'analisi approfondita del rapporto tra uomo e 'natura' in un romanzo come *Annientamento* di VanderMeer, qui citato en passant in qualità caso estremo e piuttosto eccentrico rispetto alla serie presa in esame, sarebbe necessario fare riferimento al dibattito teorico sul post-umano, il che esula dagli scopi della presente trattazione. Per un inquadramento generale della questione, si rimanda ai contributi fondamentali di Haraway (1991), Braidotti (2013), Iovino (2015).

umane, tagliandole pezzo per pezzo e cauterizzando alla meglio quel che ne resta per poter disporre di cibo sempre a portata di mano. La descrizione del sotterraneo, un antro dove regnano un fetore insopportabile, oscurità e grida lancinanti, è quella di un vero e proprio inferno sulla terra – munito delle tradizionali caratteristiche di tenebra, lezzo, disperazione, urla belluine e tortura di corpi nudi da parte di mostruosi aguzzini – che in questo caso deve la sua portata terrorizzante non tanto a qualche manifestazione soprannaturale, ma all'infrazione del tabù antichissimo del cannibalismo, un radicale ritorno del superato che prende le forme di una bestialità trionfante. Analoghi elementi di sinistro-terribile possono essere identificati in una scena di *Cecità* di Saramago cui abbiamo già fatto riferimento, quella dello stupro di gruppo che all'interno dell'ospedale-carcere un manipolo di prigionieri ciechi perpetra ai danni di donne indifese. Anche in questo caso la descrizione della notte, con le feroci umiliazioni e le inaudite violenze cui le vittime vengono sottoposte da parte degli uomini, rimanda a una sfera di violenza e sopraffazione incontrollate che la società occidentale vorrebbe credere di essersi lasciata alle spalle.

Ultimo in ordine di frequenza tra le rappresentazioni dotate di forti valenze emotive negative, ha alcune attestazioni degne di nota anche il pretenzioso-fittizio: qualora siano ritrovati oggetti preziosi e ornamentali, ormai del tutto inservibili e privi di valore di scambio, gli unici personaggi ad esserne attratti sono malvagi. Si pensi alle scene di chi, nel disastro generale, trova gioielli o vestiti eleganti e – del tutto incongruamente con la tragicità del momento – pretende di adornarsene in quanto simboli di un potere ormai del tutto grottesco o ridicolo, come accade per il sinistro personaggio di Strangman nel *Mondo sommerso* di Ballard. Nel film post-apocalittico *Cargo*,<sup>20</sup> che ambienta in Australia una variante dell'apocalisse zombie, l'antagonista di turno – un uomo rozzo e violento che ha costruito nel deserto un fortino, va a caccia di zombie come un safari e usa gli aborigeni come esche viventi – cerca di comprare l'amore della ragazza che ha rapito regalándole collane preziose, del tutto inutili nel post-mondo. In questi casi la funzione dell'elemento ornamentale, recuperato da chi voglia adornarsene, è sempre di segno negativo.

---

20 Si tratta di un film post-apocalittico del 2017, di produzione australiana, diretto da B. Howling e Y. Ramke: in una società devastata dall'apocalisse zombie, un padre intraprende un viaggio attraverso le desertiche lande australiane per portare in salvo la figlioletta dopo la morte della moglie.

Per quanto riguarda il versante connotato in senso positivo della casistica di Orlando, come prevedibile le attestazioni sono più rare, poiché per definizione c'è molto poco di valorizzabile in senso estetico, paesaggistico o produttivo in un mondo reduce da una distruzione radicale. La prima e più evidente occorrenza è costituita dal monitorio-solenne, ovvero la rappresentazione di luoghi, ambienti, paesaggi ed edifici un tempo prestigiosi e dotati di una funzione simbolica o identitaria importante per il genere umano, che ora giacciono diroccati a mostrare la transitorietà dell'esistenza e del controllo, ma anche la formidabile cesura tra prima e dopo che si è creata con il trauma apocalittico: è il caso celeberrimo della scoperta, alla fine del *Pianeta delle scimmie*,<sup>21</sup> di una Statua della Libertà ormai semi inghiottita dalla sabbia e dal mare, a testimonianza di tutto il male che gli uomini hanno fatto alla Terra. Lo stesso dicasi per il ponte di Brooklyn e altri monumenti iconici della città di New York, ancora imponenti seppure semidistrutti e abbandonati, nell'adattamento filmico di *Io sono leggenda*.<sup>22</sup> In questo caso, l'umanità si è quasi estinta a causa di un virus di laboratorio che stermina tutti e trasforma una minoranza di essere umani in zombie ultraviolenti. L'unico sopravvissuto della città, biologo alla ricerca di una cura per far regredire i sintomi della terribile infezione, si trova dunque a dover far fronte da solo a condizioni di vita e ambientali, ancora una volta, radicalmente mutate. Mentre la dimensione simbolica del prestigio del passato collassa in un mondo in cui vige la pura sussistenza, i monumenti in rovina che circondano il protagonista assumono il valore di mute testimonianze di leggi e rapporti sociali spazzati via da una catastrofe cui egli, nonostante tutto, tenta disperatamente di resistere.

È poi abbastanza evidente che la funzione di prezioso-potenziale è incarnata da tutti quegli oggetti e ambienti di uso quotidiano che, diventati dopo il disastro rarissimi, se ritrovati per un colpo di fortuna permettono ai protagonisti di migliorare, anche solo per poco, le loro disastrose condizioni di vita: al primo posto tra gli oggetti si trovano medicine e antibiotici, generatori elettrici, kit di primo soccorso, cibi in scatola ma anche, dal punto di vista degli ambien-

---

21 Il riferimento è al film del 1968 per la regia di F. Schaffner, con protagonista Charlton Heston, dove ancora una volta la causa del disastro ecologico e sociale è un evento di matrice nucleare, che ha portato all'involuzione del genere umano e alla presa del potere da parte di una società di scimmie.

22 Ispirato in modo molto libero al romanzo omonimo di Matheson, è un celebre film statunitense del 2007 diretto da F. Lawrence e interpretato da W. Smith.

ti, ripari caldi, isolati e sicuri come case o grotte, pozze di acqua pulita o frutti della terra miracolosamente intatti. Emblematica in questo senso è la scena di *The Road* di McCarthy in cui il Padre e il Figlio si imbattono per caso, dopo un lungo e sempre più estenuante peregrinare, in un bunker sotterraneo ancora sigillato e pieno di ogni prelibatezza. La sosta in quel luogo, dotato di confort inimmaginabili rispetto alle condizioni di vita ormai usuali per la coppia, diventa una sorta di straniato e post-apocalittico Eden. Il Padre e il Figlio possono farvi esperienze ormai ritenute impossibili nel modo in cui sono costretti a vivere: possono godere di riposo e relativa sicurezza, di luce elettrica, bere caffè e mangiare cibo caldo, lavarsi e assaggiare di nuovo la frutta, miracolosamente intatta nei barattoli. Ancora una volta, lo straniamento: la frutta, base stessa dell'alimentazione umana dai tempi preistorici, assume i tratti di una vera e propria irripetibile epifania. Ancora una volta, il familiare per eccellenza si rovescia nell'estremamente inconsueto.

Conclude la serie la possibilità, poco frequente ma estremamente significativa, del memore-affettivo, strettamente legato a una dimensione di preziosità e rarità prima di tutto emotiva: è questo il caso in cui vengano ritrovati oggetti, luoghi o ambienti sentimentalmente legati all'esistenza dei protagonisti, che catapultano chi vi si imbatte in una dimensione precedente alla catastrofe ormai preclusa ovunque, tranne che nello spazio della memoria, e che potremmo quasi definire una sorta di estasi metacronica, o madeleine post-apocalittica, proprio perché funziona con lo stesso principio delle madeleines proustiane.<sup>23</sup> Un esempio è rappresentato, sempre nel *Mondo sommerso* di Ballard, dal personaggio del vecchio dottor Bodkin, l'unico dei membri del gruppo ad aver potuto abitare in alcune delle vecchie città europee prima che venissero per sempre sommerse. Trovandosi ad un tratto su Londra, sua città natale, Bodkin comincia ad esplorare la superficie delle acque lagunari da cui ora la metropoli è sommersa, alla ricerca del quartiere della sua infanzia. Quando lo trova, scopre la cupola ormai incrostata di alghe e molluschi del vecchio Planetario in cui veniva portato da bambino; memorie antichissime cominciano a risvegliarsi in lui, e quando quel tratto di laguna verrà prosciugato artificialmente dal villain Strangman per saccheggiarlo, Bodkin ne approfitterà per aggirarsi, sempre più solo nelle sue fantasticherie, tra i vicoli limacciosi e ammuffiti di quella

---

23 Sul riuso del meccanismo della madeleine proustiana virato in chiave postmoderna, si veda l'ottimo articolo di Ghelli (2021).

che un tempo era casa. Un ulteriore esempio si trova nella puntata Metalhead della quarta stagione di *Black Mirror*.<sup>24</sup> in un futuro post apocalittico, con la consueta cornice di devastazione sociale e ambientale, una donna insieme ai compagni rischia la vita per recuperare una scatola in un magazzino; attaccati da cani robotici dotati di implacabili dispositivi di tracciamento, due uomini muoiono subito, mentre la donna si dà a una fuga disperata. Tutta la puntata è la storia di questa fuga, che culmina – quando la protagonista capisce di non avere via di scampo – con una comunicazione straziante via radio ai propri cari, e il suicidio finale. La puntata si chiude con una panoramica sullo scatolone che il gruppo cercava, caduto a terra, nel magazzino: contiene un orsacchiotto di peluche, che con ogni probabilità la donna con i suoi compagni cercava di recuperare per farne dono a un bambino.

Ma forse l'esempio principe del memore affettivo è la scena di *The Road* di McCarthy in cui il Padre scopre per caso in un vecchio distributore automatico una lattina di Coca-Cola ancora intatta, e la fa bere al figlio che – essendo nato poco dopo il disastro – probabilmente non l'ha mai assaggiata. Che cosa ci commuove tanto in questa scena, e perché proprio una lattina di Coca-Cola ne è l'immagine focale? Nel nostro tempo non c'è un marchio più globalizzato, più ubiquo, più commercialmente invasivo della Coca-Cola; niente come il logo di questa multinazionale planetaria ha il potere di incarnare il senso della globalizzazione selvaggia, del martellante potere della pubblicità nelle società tardo-capitalistiche. Ma appunto, nella scena di McCarthy la lattina è un oggetto straniato per eccellenza: quanto c'è di più comune nel nostro mondo è diventato la preziosissima testimonianza di ciò che non esiste più. In questo senso la lattina assume i tratti di un Sacro Graal, bevendo il liquido preziosissimo del quale ci si può illudere di fermare il tempo: il gesto di un bambino che beve una Coca, forse una delle immagini più ovvie della globalizzazione, diventa, grazie gli uffici del Padre, un rituale della memoria. La scena è potentissima proprio perché, per il suo Sacro Graal, McCarthy sapientemente utilizza – con un vero e proprio processo di rovesciamento auratico – la cosa più banale, commerciale e diffusa che ci sia.

---

24 Serie televisiva in cinque stagioni, andata in onda dal 2011 al 2019, distribuita in Italia da Netflix. Gli episodi non sono collegati, ognuno costituisce una narrazione indipendente, ma sono tutti accomunati dalla riflessione in chiave distopica sui rischi delle nuove tecnologie, della digitalizzazione dell'esistenza, dell'abuso dei social network. Molti episodi, come quello citato, sono inseriti in una cornice post-apocalittica.



Come si vede, una delle funzioni principali delle narrazioni post-apocalittiche è quella di mostrare da una prospettiva altamente straniata ed estremizzante il mondo attuale e i suoi sviluppi futuri. Il problema che pongono è serio, e ha forti valenze in ambito sociale ed ecologico: riguarda la capacità dell'uomo contemporaneo di riappropriarsi di una dimensione fisico-sensoriale e di tutela dell'ambiente che oggi risulta in buona parte alienata, ma anche la questione di cosa (e se) fare per proteggere gli ecosistemi che ci circondano, e di cui facciamo parte, da una catastrofe imminente che i gruppi umani tendono a rimuovere. Ma appunto, come abbiamo messo in luce, la letteratura non si comporta come un manifesto ideologico, non articola i suoi contenuti in modo diretto e univoco: si serve piuttosto di dispositivi retorici che rimandano alla creazione di situazioni emotivamente e cognitivamente paradossali, mondi alternativi costruiti sull'ambivalenza e sullo straniamento, funzionando come la cartina di tornasole delle angosce, dei timori, dei contenuti rimossi di una data epoca storica. Ecco perché si mostra utile il paragone rovesciato con il mito fondatore di Robinson Crusoe: egli, con le sue mani, costruiva dal niente una nuova e trionfante civiltà capitalistica industriale, capace di fornire all'uomo nutrimento, protezione, futuro. Per noi che viviamo agli estremi opposti di quel medesimo processo, in un occidente tardocapitalistico che ha rivelato le falle e i disastri del dominio dell'uomo sul pianeta,<sup>25</sup> si pone il problema di riuscire a salvare nonostante tutto qualcosa: rovistando tra le macerie, forzati a riacquisire una dimestichezza negata con la prossimità materiale, spesso faticosa e sgradevole, del quotidiano, i nostri avatar post-apocalittici si imbattono soprattutto in rifiuti e sporcizia; andranno soggetti ad esperienze sinistre, terrorizzanti, a malattie e sofferenze. Da qualche parte, però, potranno anche scoprire qualcosa che a noi sembra perso per sempre o dimenticato: la dimensione sacrale di certi atti di umanità, il valore della resistenza alla dissoluzione, il pericolo insito nel crederci non ospiti, ma padroni incontrastati del mondo.

---

25 Per una panoramica estremamente lucida e informata sulle principali caratteristiche del tardo capitalismo industriale in Occidente, si veda Mazzoni (2015). Per una prospettiva estremamente informata sulla storia dell'ambiente in Occidente, a partire dalla Rivoluzione industriale e con particolare riferimento agli ultimi settant'anni di storia, rimando a McNeil, Engelke (2018), con particolare riferimento ai capitoli II e III.

## Bibliografia

- Ballard, Robert Duane. 2015 (1962). *Il mondo sommerso*. Tradotto da Stefano Massaron. Milano: Feltrinelli.
- Beckford, William. 1996 (1786). *Vathek. Racconto arabo*. Tradotto da Giovanni Paoletti. Venezia: Marsilio.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- De Martino, Ernesto. 1977. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Torino: Einaudi.
- DeLillo, Don. 2021 (2021). *Il Silenzio*. Tradotto da Federica Aceto. Torino: Einaudi.
- Ghelli, Francesco. 2021. "Madeleines postmoderne. Memorie d'infanzia, consumi e mass media". In *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, a cura di Stefano Brugnolo. Pisa: Pacini.
- Giuliani, Gaia. 2015. *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi*. Milano: Le Monnier-Mondadori.
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Hicks, Heather. 2016. *The post-apocalyptic novel in the Twenty-First Century*. New York: Palgrave MacMillan.
- Horkheimer, Max. 2000 (1947). *Eclisse della ragione*. Tradotto da Elena Vaccari Spagnol. Torino: Einaudi. Kindle.
- Houellebecq, Michel. 2009 (2005). *La possibilità di un'isola*. Tradotto da Fabrizio Ascari. Milano: Bompiani.
- Iovino, Serenella. 2015. *Ecologia letteraria*. Milano: Edizioni Ambiente.
- Lino, Mirko. 2014. *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*. Firenze: Le Lettere.
- Matheson, Richard. 2020 (1954). *Io sono leggenda*. Tradotto da Giovanna Scocchera. Milano: Mondadori.
- Mazzoni, Guido. 2015. *I destini generali*. Roma: Laterza.

McCarthy, Cormac. 2014 (2006). *La strada*. Tradotto da Martina Testa. Torino: Einaudi.

McNeil, John, and Engelke, Peter. 2018 (2016). *La Grande accelerazione. Una storia ambientale dell'Antropocene dopo il 1945*. Tradotto da Chiara Veltri, Daniele Canfriglia, Francesco Rossa. Torino: Einaudi.

Micali, Simona. 2019. *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media*. Berlino: Peter Lang.

Orlando, Francesco. 2015 (1994). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi.

Orlando, Francesco. 2017. *Il soprannaturale letterario*. Torino: Einaudi.

Padoa-Schioppa, Emilio. 2021. *Antropocene. Una nuova epoca per la terra, una sfida per l'umanità*. Bologna: il Mulino.

Pharr, Mary, Clark, Leisa, and Firestone, Amanda. 2016. "Introduction". In *The Last Midnight. Essays on Apocalyptic Narratives in Millennial Media*. Jefferson: McFarland & Company.

Saramago, José. 2017 (1995). *Cecità*. Tradotto da Rita Desti. Milano: Feltrinelli.

Scaffai, Niccolò. 2017. *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*. Roma: Carocci.

Shelley, Mary. 2020 (1826). *L'ultimo uomo*. Tradotto da Silvia Cecchini. Parole d'argento edizioni.

VanderMeer, Jeff. 2015 (2014). *Annientamento*. Tradotto da Cristiana Mennella. Torino: Einaudi.

Valentina Sturli, formatasi alla Scuola Normale Superiore di Pisa e dottoressa di ricerca presso l'Università di Padova e Sorbonne Université, è ricercatore a tempo determinato presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari l'Università di Padova. È autrice di due monografie: *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando* (Quodlibet 2020) e *Estremi Occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq* (Mimesis 2020), e curatrice del volume postumo di Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario* (Einaudi 2020). Ha scritto articoli sul soprannaturale letterario e sul fantastico otto-novecentesco, sulla letteratura italo-francese contemporanea e sulla serialità televisiva.

