

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 5/2021  
ISSN 2611-3309

FABRIZIO MARIA SPINELLI

*“In the second person plural”*: *Climate Change*, romanzo e poesia  
in *10:04* di Ben Lerner

*“In the second person plural”*: *Climate Change*, novel and poetry  
in *Ben Lerner’s 10:04*

## SOMMARIO | ABSTRACT

Secondo la tesi portata avanti da un fortunato libro di Amitav Ghosh (*The Great Derangement*), il cambiamento climatico eccederebbe per sua stessa natura il territorio del romanzo moderno, ponendo in primo piano quello che la narrativa, dal XIX secolo in poi, ha relegato su uno sfondo sgranato: l’inaudito. L’ascesa del romanzo segna infatti la vittoria del probabile e del verosimile ai danni dello straordinario, relegato negli scompartimenti meno nobili della letteratura. Il romanzo, quindi, procederebbe a una vera e propria “razionalizzazione” del mondo. Ciò spiega, nella lettura di Ghosh, il motivo per cui la narrativa “seria” non affronti, se non tangenzialmente, il problema del cambiamento climatico: esso risulta centrale soltanto nella letteratura di genere. Più che caratterizzata dal “trauma dell’assenza di trauma” (Giglioli), la nostra epoca risulta piuttosto incapace di registrare gli eventi traumatici che le occorrono, di farne esperienza attraverso la letteratura. Questa è, in fondo, la Grande Cecità di cui parla Ghosh: una crisi dell’immaginazione per cui l’arte e la letteratura divengono strumenti utili a insabbiare la realtà che circonda l’uomo contemporaneo.

Sulla base di una simile prospettiva, il mio intento è quello di vedere come due eventi straordinari quali l’uragano Irene e, soprattutto, l’uragano Sandy, siano raccontati da uno dei romanzi che più hanno segnato l’ultimo decennio, ossia *10:04* di Ben Lerner. Nel primo caso il narratore avverte il mondo farsi alieno (*demonificarsi*, direbbe Heidegger) con l’approssimarsi dell’uragano, descrivendo le forme attraverso cui la pressione del “mondo-in-sé”, del grande Altro proveniente dall’esterno, del non-umano, modifica le proprie percezioni e la gestione dello spazio e del tempo dell’intera collettività. Nel secondo caso la forza dell’uragano Sandy sembra impattare sulle stesse strutture romanzesche di *10:04*, facendo collassare la narrazione in una sorta di lungo poema.

La tesi di fondo del mio articolo è perciò che il ricorso alla poesia sia particolarmente funzionale a supplire i limiti della forma romanzo: non solo la poesia è sempre rimasta permeabile, anche in età moderna, al meraviglioso e all'impossibile (se il probabile è il terreno del romanzo, lo stato d'eccezione è molto spesso quello della poesia), ma è anche il campo in cui l'effetto referenziale e mimetico della letteratura è sospeso.

According to the thesis proposed by Amitav Ghosh in his successful book *The Great Derangement*, climate change, by its very nature, exceeds the territory of the modern novel by focusing on what fiction, from the nineteenth century onwards, has confined to a faded background: the unthinkable. The rise of the novel marks indeed the victory of the probable and the plausible and the defeat of the extraordinary, which is relegated to less noble compartments of literature. Therefore novels carry out an actual "rationalization" of the world. According to Ghosh this explains why "serious" fiction doesn't tackle, if not marginally, the question of climate change, which seems to be pivotal only in genre literature. More than being characterized by the "trauma of the absence of trauma" (Giglioli) our age seems to be neither capable of processing all the traumatic events that occur nor capable of experiencing them through literature. Ultimately this is The Great Blindness that Gosh talks about: a crisis of the imagination because of which art and literature become tools that have the sole utility of obfuscating the reality that surrounds the contemporary man.

On the basis of such a prospective, my intent is to see how two extraordinary events such as hurricane Irene and, mainly, hurricane Sandy are described in one of the most significant novels of the last decade: *10:04* by Ben Lerner. In the first case the author senses the world becoming averse as the hurricane approaches, and describes the ways through which the pressure of the great Other, the nonhuman, coming from afar, modifies his perceptions and how it changes the collective capacity of managing space and time. In the second scenario the force of Hurricane Sandy seems to have an impact on the very structure of *10:04*, making the narration collapse into a sort of long poem.

Therefore the central thesis of my article is that resorting to poetry is extremely functional to compensate the limits of the novel form: not only has poetry, even in modern times, always remained open to the wonderful and the impossible (if the probable is the field of action of the novel, the state of exception is very often poetry's field of action), it is also the field in which the referential and mimetic effect of literature is suspended.

#### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

letteratura dell'Antropocene; eco-fiction; Amitav Ghosh; Ben Lerner; *10:04*  
literature of the Anthropocene; eco-fiction; Amitav Ghosh; Ben Lerner; *10:04*



FABRIZIO MARIA SPINELLI

*“In the second person plural”:  
Climate Change, romanzo e poesia in 10:04 di Ben Lerner*

1. *La grande cecità*

L'obiettivo del presente contributo è quello di provare a verificare, sulla scorta del lavoro di Amitav Ghosh, come la struttura del romanzo moderno sia per sua natura impermeabile al problema del cambiamento climatico, ovvero il trauma in fieri delle generazioni nate dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, confortate, molto spesso, dallo spostarsi dei conflitti bellici in un altrove più o meno lontano dall'Occidente civilizzato. Come dimostrato nel fortunato *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, lo spazio per il racconto dei disastri ambientali sembra limitato, con rare eccezioni (come *The Road* di Cormac McCarthy), alla regione angusta della letteratura di genere, al punto che si è avvertita la necessità di inventare una categoria specifica, quella appunto della *Climate Fiction*, per incasellare dei romanzi eccentrici rispetto a norme di genere tanto autoriali quanto lettoriali (è il caso della trilogia di *MaddAddam* di Margaret Atwood, di molti libri di James G. Ballard, di alcuni racconti di Kurt Vonnegut, di *Solar* di Ian

McEwan, e così via). Il romanzo moderno, nella sua genesi sette-ottocentesca, ha infatti in grossa parte dovuto la sua ascesa al fatto di porsi al pubblico come genere eminentemente *serio* e di raccontare ciò che fino a quel momento storico era di fatto escluso dalla rappresentazione artistica: il quotidiano. “Imitazione seria del quotidiano”, questa è la formula magica con cui Auerbach definisce il realismo di cui è intriso il romanzo moderno (Auerbach, ed. 2010). Tale operazione ha però una sua vittima eccelsa, ossia ciò che potremmo definire l’*inaudito*, cioè quello stesso elemento su cui per tanti secoli si era retto il *romance*, il romanzesco. Il romanzo moderno si è affermato spingendo il sovrannaturale verso lo sfondo e rendendo interessante la vita di tutti i giorni. Ciò è possibile e spiegabile solo se si considera la compatibilità di questo nuovo genere con la regolarità della vita borghese e con la sua capacità di rifrangere il sistema valoriale di quest’ultima. Il “riempitivo”, ossia l’elemento quotidiano della narrazione, ormai pienamente emarginatosi e fattosi autonomo

fa del romanzo “una passione calma” [...]. Esso è un sintomo e un aspetto della “razionalizzazione” (Weber) dell’esistenza moderna: un processo che inizia nelle sfere dell’economia e dell’amministrazione, ma poi le travalica e invade gli ambiti del tempo libero e della vita privata, del divertimento e del sentimento [...]. Il riempitivo è insomma un tentativo di razionalizzare il romanzo, e disincantarne l’universo narrativo: poche sorprese, ancor meno avventure, e miracoli neanche a parlarne (Moretti 2001: 708).

Uno dei feticci della letteratura seria diventa perciò il principio di realtà: tutto ciò che lo esula scade nella letteratura di genere: giallo, fantasy, sci-fi, horror ecc. Il modernismo e il romanzo novecentesco si sono dimostrati sicuramente più flessibili rispetto alle esigenze irrealistiche, hanno messo in

discussione l'oggettività e l'analiticità degli autori ottocenteschi, ma questa legge può dirsi ancora tutto sommato valida per quanto riguarda l'industria culturale: l'inaudito nella rappresentazione romanzesca è perlomeno guardato con sospetto, se non immediatamente derubricato a fenomeno *di genere*.

## 2. Crisi climatica e crisi dell'immaginario

Secondo Ghosh (ma una simile prospettiva è condivisa anche dall'ormai classico *The Uninhabitable Earth* di David Wallace-Wells) uno dei paradossi cognitivi della civiltà iper-moderna è quello di considerare il cambiamento climatico come una possibilità remota, uno scenario distopico, e non come un processo in atto ormai da decenni e dovuto a cause antropiche. Del resto, come ricorda Marco Caracciolo:

The problem with climate change is that its effects can be detected on a local level, sometimes dramatically, through catastrophic weather events such as deadly hurricanes and heat waves, but climate change per se is a scientific abstraction that works in a scalar level not directly commensurable with everyday experience (2021).

Capita altresì di valutare il fenomeno come un problema che riguarda la natura presa a sé, come un'entità staccata dall'uomo, dotata di una sua storia e separata dalle nostre vite. Alla crisi climatica si accompagna così una crisi dell'immaginazione:

Basta scorgere le pagine delle più autorevoli riviste letterarie in lingua inglese, come la "London Review of Books," la "New York Review of Books", la "Los Angeles Review of Book", la "Literary Review" e la "New York Times Book Review". Quando il tema del cambiamento climatico fa capolino in queste pubblicazioni, si tratta quasi sempre di saggistica; difficile che in tale orizzonte compaiano roman-

zi e racconti. Anzi, si potrebbe addirittura sostenere che la narrativa che si occupa di cambiamento climatico sia quasi per definizione un genere che le riviste letterarie serie non prendono sul serio; la sola menzione dell'argomento basta a relegare un romanzo o un racconto nel campo della fantascienza. È come se nell'immaginazione letteraria il cambiamento climatico fosse in qualche modo imparentato con gli extraterrestri o i viaggi interplanetari (Ghosh, ed. 2017: 14).

Al cuore della crisi climatica c'è quindi un fallimento culturale: l'impossibilità di forme letterarie come il romanzo di raccontare quanto le forze umane (uso dei combustibili fossili, disboscamento, sovrappopolazione) stiano modificando (o meglio, distruggendo) l'ambiente in cui da millenni viviamo. Ciò a cui il cambiamento climatico costringe è di fatto la consapevolezza che gli esseri umani condividano con altri esseri la capacità di intendere e di volere, che il pianeta terra non sia una struttura antropocentrica. Ugualmente, lo mettono in rapporto con la sfera del non-umano. Eppure il romanzo, e la letteratura in generale (fatta esclusione per la saggistica), faticano a riconoscere una tale evidenza: essi sono, in epoca moderna, soprattutto un'avventura dell'individuo raziocinante, un viaggio nella sua psiche e nella sua capacità di autodeterminarsi. L'improbabile, lo stato d'eccezione e insieme il non-umano sono solitamente riposti ai margini dell'immaginazione letteraria. Ma questi sono di fatto gli stessi elementi che minano il principio di realtà borghese e capitalistico, fondato su un rapporto unidirezionale di dominio e sfruttamento dell'uomo ai danni dell'ambiente naturale.

Tuttavia è innegabile come negli ultimi decenni la realtà umana sia un perenne stato d'eccezione: tempeste mai verificatesi prima, violente alluvioni, esondazioni, siccità, tornado anomali, ondate di calore, scioglimento dei ghiacci e altre catastrofi climatiche e metereologiche sono ormai diventate la norma

per gli abitanti del pianeta terra, la cui unica reazione è – nella maggioranza dei casi – quella di *non accorgersene*, di censurare l'effetto spaesante che tali fenomeni trascinano. Il paradosso è tutto qui: quella stessa realtà che i romanzieri provano a raccontare denuncia ormai l'insufficienza dei loro mezzi e della loro prospettiva: una prospettiva antropocentrica, in cui l'inaudito – di cui ormai sono intessute le nostre vite – è perennemente lasciato sullo sfondo:

Questo è dunque uno dei molti modi in cui l'era del surriscaldamento globale sfida sia l'immaginazione letteraria sia il buonsenso contemporaneo: gli eventi climatici del nostro tempo hanno un alto grado di improbabilità. Non è facile collocarli nell'universo deliberatamente prosaico della narrativa seria (34).

C'è inoltre un'enorme differenza di fondo tra gli eventi climatici che stiamo vivendo e gli eventi inauditi o fantastici che si trovano espressi nelle opere afferenti a movimenti letterari che in passato si sono opposti alla *serietà* del romanzo borghese, come la letteratura surrealista o il realismo magico: questi eventi sono reali, non sono immaginari, sono inauditi ma sono esistenti.

La struttura del reale oggi ci appare perciò infestata da elementi alieni e non-naturali che minano quel principio di realtà a cui è tanto affezionata la letteratura seria e l'ideologia capitalista. L'unica risposta che fino adesso ha dato l'immaginazione letteraria è stata quella di ignorare quei fenomeni che ci costringono a ripensare non solo il nostro rapporto con la natura, ma lo stesso concetto (solitamente antropizzato) di natura.

Sulla stessa linea di Ghosh si pongono molti dei maggiori studiosi dell'argomento: Adam Trexler, che ha di recente pubblicato una monografia sul romanzo nell'epoca del cambiamento climatico, conclude che "the realist fiction", ossia il romanzo moderno tradizionale, non è capace di cogliere le sfide lanciate

dall'Antropocene, cioè il ragionare in termini geologici, di lunga durata, e non ancorati alla storia di un singolo individuo o di una singola collettività (Trexler 2015: 233-36). Ugualmente Timothy Clark, nel suo *Ecocriticism on the Edge*, afferma che "the realist mode still dominant in the novel" non può in alcun modo rappresentare un problema planetario, a larga scala, come il cambiamento climatico poiché "any plot confined, say, to human-to-human dramas and intentions" (Clark 2015: 73, 80).

Secondo Marco Caracciolo, invece, la narrativa ha il potere di raccontare la crisi ecologica e le sue ramificazioni etiche ed epistemologiche. I suoi numerosi studi mettono in risalto soprattutto la capacità della metafora di collegare mondo umano e mondo non-umano, superando così una delle dicotomie che più hanno contraddistinto l'epoca moderna (Caracciolo, Ionescu, Fransoo 2019). In *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene*, Caracciolo sviluppa una vera e propria "econarratologia", basandosi sia su analisi linguistiche che cognitive, peraltro molto acute e convincenti. Tuttavia, i testi che prende in esame sono soprattutto opere romanzesche che vengono solitamente etichettate come *Climate-Fiction* (Atwood, Jeff VanderMeer, *Solar* di Ian McEwan) o narrativa postapocalittica (*The Swann Book* di Alexis Wright, *The Road* di Cormac McCarthy, *Zone One* di Colson Whitehead). Caracciolo sembra perciò non condividere lo scetticismo di Ghosh, mostrando come la narrativa non sia riducibile al *novel*: proprio la letteratura di genere, con la sua vitalità e le sue sperimentazioni formali, può infatti redimere il *bias* antropocentrico di quella che Ghosh chiama "letteratura seria" (Caracciolo 2021). Il discorso di Caracciolo, soprattutto nel suo rifiuto di una netta separazione tra letteratura "seria" e "di genere" (che per Ghosh però non sottintende un giudizio di valore ma ha un puro scopo euristico) è interessante e condivisibile, anche se il problema della mutua impermeabilità di cambiamento climatico e romanzo realista rimane aperto: solo

svincolandosi dal realismo la *fiction* sembra capace di rappresentare la consapevolezza del non-umano, ossia la principale sfida cognitiva che l'Antropocene sottopone all'uomo contemporaneo (Morton 2013, ed. 2018: 16).

## 2. Il reale e la poesia

Scrivono Ghosh: "La poesia, invece, ha sempre intrattenuto una relazione intima con gli eventi climatici" (ed. 2017: 34). Non solo, l'improbabilità e lo stato d'eccezione, avvertiti come impropri nel territorio prosastico, sono sempre stati di casa nello spazio poetico. Si potrebbe fare una lista infinita di esempi tanto nelle letterature classiche che in quelle moderne. Ciò che a noi interessa di più in questa sede è considerare come questa appropriazione dell'inaudito o del fantastico sia dovuta a una caratteristica intrinseca del genere lirico: il fatto che in esso l'effetto di referenzialità sia come sospeso. Per comodità ed economia mi approprierò qui di una nota teoria della lirica, quella di marca hegeliana di Käte Hamburger. In *Die Logik der Dichtung* Hamburger sostanzialmente ritorna alla *Poetica* di Aristotele e al concetto di *mimesis*. Rifacendosi a lavori come quelli di Koller (*Die Mimesis und der Antike*) e di Auerbach, l'autrice si interroga sul significato originario del termine, equiparandolo, sostanzialmente, a quello di finzione. Il territorio della letteratura si divide perciò in due grandi campi, quello della finzione e quello della non-finzione, che si esaurisce di fatto con il genere lirico. Il merito di Hamburger è perciò quello di aver letto nella *Poetica* di Aristotele una vera e propria teoria della finzionalità, che essa applica ai generi moderni: romanzo e dramma "veicolano l'esperienza [...] della non realtà" tramite la creazione di personaggi, di vicende inventate e soprattutto tramite la narrazione in terza persona, possibilità solitamente preclusa alla lirica (Hamburger 1957, ed. 2002: 38). Non si è molto distanti

dalle affermazioni di Catherine Gallagher per cui l'invenzione del *novel* è strettamente collegata al concetto di *fiction*:

Tra *novel* e *fiction* c'è insomma un'intima connessione storica. E tuttavia si è a lungo parlato del *novel* come di una forma tendente, per almeno due secoli, a mascherare il proprio aspetto d'invenzione fittizia con la verosimiglianza e il realismo, insistendo su determinati tipi di referenzialità e avanzando frequenti pretese di veridicità [...]. All'apparenza i romanzieri del XVIII secolo affrancarono l'invenzione rinunciando ai tentativi dei loro predecessori di convincere i lettori che le loro storie fossero vere o comunque riguardassero persone reali. Distinguendo esplicitamente le proprie opere dal tipo di referenzialità proclamato dagli altri generi letterari, convinsero i propri lettori ad accettare lo statuto immaginario dei personaggi, imprigionandoli però entro i confini del credibile (Gallagher 2001: 512).

E non è un caso che la stessa Gallagher sottolinei come i primi romanzieri a occuparsi del problema della *fiction* (è il caso, tra tanti, di Fielding) rimandino proprio alla *Poetica*, soprattutto al celebre passo in cui Aristotele confronta poesia e storia:

Da ciò che si è detto risulta evidente che opera del poeta non è dire le cose accadute, ma quali potrebbero accadere e le cose possibili secondo probabilità o necessità. Lo storico e il poeta, infatti, non differiscono per parlare l'uno in versi e l'altro in prosa [...], ma differiscono per questo: per dire uno le cose accadute e l'altro le cose quali potrebbero accadere. Perciò la produzione poetica, infatti, dice soprattutto le cose universali, mentre la narrazione storica dice il particolare. È universale quali cose e quali persone capiti di dire o di fare secondo probabilità o necessità – e questo ha di mira la produzione poetica quando mette i nomi – mentre il particolare è cosa Alcibiade fece o cosa gli capitò (Aristotele, ed. 2010: 66-67).

In Hamburger la teoria della finzionalità si fonde con una teoria pragmatico-logica che prende le mosse dal concetto di enunciato. L'enunciato mimetico è un enunciato finzionale, che non ha un corrispettivo nella realtà: non si riferisce a *questo* mondo ma a un mondo che esso stesso istituisce. In opposizione all'enunciato mimetico si situa l'enunciato di realtà, che può essere di tre tipi: storico, teoretico o pragmatico. Si parla di enunciato storico quando l'individualità del soggetto di enunciato è uno dei fattori decisivi nell'economia del processo comunicativo. Un enunciato storico è qualsiasi tipo di enunciato impiegato in una comunicazione *vis à vis*, diretta, da persona a persona. Il suo contenuto, come vedremo, può essere tanto fattuale che personale, l'importante è che sia pronunciato (o scritto, come nel caso di una lettera) da una persona in carne e ossa. L'enunciato teoretico è invece quel tipo di enunciato in cui il soggetto è astratto, neutro, come nel caso della frase "le rette parallele all'infinito si incontrano", che esprime nient'altro che una regola geometrica. Ma fanno parte degli enunciati teoretici anche le proposizioni di un saggio di storia letteraria, di linguistica, di etologia, insomma, tutti quegli enunciati in cui (teoricamente, perché esistono molti casi limite) la personalità del soggetto di enunciato non è un fattore dirimente. Gli enunciati storici e quelli teoretici informano entrambi riguardo uno stato di cose, sono proposizioni assertive, mentre gli enunciati pragmatici invece sono quelli che realizzano un'azione (si pensi ai performativi di Searle): le interrogazioni, i comandi e così via. Il soggetto di enunciato in questo caso è un soggetto desiderante, vuole cioè che il proprio enunciato produca un effetto in rapporto all'oggetto di enunciato.

Hamburger è molto attenta a specificare che non per forza un enunciato storico è più soggettivo di un enunciato teoretico. Ad esempio la frase "oggi piove" pronunciata da un soggetto di enunciato storico può risultare più oggettiva di un enunciato

teoretico trovato su un manuale di storia o in un libro di filosofia (Hamburger prende come esempio delle proposizioni di Kant e di Heidegger).

Insomma soggetto e oggetto sono le due polarità di ogni enunciato di realtà. Come definire allora questi ultimi? Hamburger chiarisce la loro “essenza” dicendo che “*quanto viene enunciato è il campo esperienziale o il vissuto del soggetto di enunciato*, il che non è che un altro modo di dire che tra il soggetto e l’oggetto di enunciato esiste una relazione”. Gli enunciati teoretici del tipo “le rette parallele all’infinito si incontrano” sono dei casi limite in quanto annullano totalmente il polo soggettivo, mentre il “carattere di realtà” degli enunciati di realtà consiste proprio nel fatto che “noi li viviamo come l’esperienza dell’io che li enuncia” (Hamburger, ed. 2015: 78). Ora, queste ultime parole inseriscono gli enunciati lirici, i versi di una poesia, tra gli enunciati di realtà, poiché, di fatto, noi lettori leggiamo un testo poetico come l’enunciato di un soggetto di enunciato. Mentre l’“Ich-Origo” degli enunciati di finzione non è l’autore, né il narratore, ma i personaggi fittizi, la cui prospettiva e collocazione spazio-temporale guidano tutta l’enunciazione del racconto, l’io lirico è invece a tutti gli effetti un soggetto di enunciato reale. Un soggetto di enunciato tuttavia molto peculiare, poiché non si identifica con una persona in carne e ossa:

Non c’è un criterio esatto, né logico né estetico, né interno né esterno, che ci indichi se si possa o meno identificare il soggetto di enunciato della poesia lirica con il poeta. Non abbiamo né la possibilità né il diritto di affermare che il poeta abbia inteso esprimere con gli enunciati della poesia la sua esperienza vissuta, o che con “io” intendesse se stesso (271).

Ciò non significa che l’io lirico sia un soggetto di enunciato fittivo (come vorrebbe il *New Criticism*), perché altrimenti ci ritroveremo nel campo della *fiction*:

Anche se l'esperienza vissuta può essere "fittiva", cioè inventata, il soggetto di essa, il soggetto di enunciato, l'io lirico, può essere incontrato solo in quanto reale, mai come fittivo. Questo è l'elemento costitutivo dell'enunciato lirico, che in quanto tale non può comportarsi diversamente dall'io dell'enunciato non lirico. [...] La differenza tra enunciato lirico e enunciato non lirico dipende, ciò nondimeno, dal fatto che il soggetto del primo è molto più vibratile e sensibile rispetto alla fissità del secondo. L'io lirico si presenta infatti come un io personale, individuale, del quale non sappiamo dire se è o non è sovrapponibile all'io del poeta. Più precisamente, quello che non sappiamo è se il vissuto dell'io lirico sia identico a quello dell'io del poeta (274).

Ora, diversi punti di questa affermazione andrebbero approfonditi. Inizio dal più lampante: l'oggetto di un enunciato lirico (quello che banalmente chiameremo 'il contenuto dell'enunciato') e quindi di un enunciato di realtà può essere tranquillamente non-reale. Il soggetto di enunciato può mentire, dire il falso, inventare dal niente una propria esperienza, o riportarne una irreale (come la descrizione di un sogno, di un'allucinazione, di un'opera d'arte solo immaginata), ma ciò non scalfisce il suo statuto logico. L'enunciato lirico è un enunciato di realtà paradossale (che può essere sia storico – nella maggior parte dei casi – che teoretico, che pragmatico – si pensi al caso delle invocazioni e delle preghiere) in quanto il suo soggetto per quanto logicamente reale non è individuabile. Esso rimanda fuori dal testo, alla realtà extra-testuale, anche se non si sa precisamente dove. Il rapporto di referenzialità è, nel caso degli enunciati lirici, perciò sospeso, per quanto essi formalmente non siano distinguibili dagli enunciati di realtà. In altre parole, la lirica non è interrogabile dal punto di vista delle referenzialità, il rapporto che intrattiene con la realtà non è univoco né stabile. Nonostante ciò, da un punto di vista logico, la lirica *funziona*

*proprio come fosse* un enunciato di realtà, pur non rimandando (o non per forza) a quella realtà. Da ciò deriva l'illimitatezza e la variabilità degli esiti dei singoli testi e delle loro interpretazioni. Si potrebbe in conclusione dire che la lirica molto spesso tende a rendere inverosimile ciò che è reale, mentre il romanzo lavora sul crinale opposto, quello della verosimiglianza di ciò che è inventato.

Per quanto detto finora non ci stupirà perciò che un romanziere ibrido come Ben Lerner, nel suo *10:04*, si rivolga proprio alla poesia quando proverà a descrivere gli effetti del cambiamento climatico.

### 3. *Il reale e la poesia*

*10:04* è un meta-romanzo sul tempo, la memoria, il trauma e il clima. Sostanzialmente racconta la storia del narratore (a cui il testo non si riferisce mai con il nome proprio, ma che il lettore è portato a identificare idealmente, da una serie di riferimenti, con lo stesso autore), un poeta a cui è stato commissionato di scrivere un romanzo, il suo secondo, per cui ha ricevuto un lauto anticipo. Nel corso delle pagine letteratura, vita e immaginazione si confondono continuamente: "I'd become the unreliable narrator of my first novel" (Lerner 2014: 148), oppure:

In my novel the protagonist tells people his mother is dead, when she's alive and well. Halfway through writing the book, my mom was diagnosed with breast cancer and I felt, however insanely, that the novel was in part responsible, that having even a fictionalized version of myself producing bad karma around parental wealth was in some unspecified way to blame for the diagnosis (138).

Ovviamente il romanzo rappresenta non solo il proprio processo di composizione ma anche la vita del narratore durante quello stesso processo. Curiosamente, e non a caso, le

coordinate cronologiche entro cui si svolge la storia coprono l'arco di tempo che va dall'uragano Irene (agosto 2011) all'uragano Sandy (ottobre 2012). Nella presente sede ci limiteremo ad occuparci di come questi due eventi siano vissuti dal protagonista e soprattutto rappresentati dal Lerner autore.

Prima di iniziare vorrei però citare alcuni passaggi che dimostrano la sensibilità di Lerner verso il problema del cambiamento climatico, che qua e là affiora come un "iperoggetto" (ossia, nella definizione di Timothy Morton, un fenomeno così ampio da sfuggire a una piena comprensione concettuale: "hyperobjects [are objects that exist] on almost unthinkable timescales [and] confound our limited, fixated, self-oriented frameworks"; 2010: 19) nel corso della narrazione. All'inizio del romanzo il protagonista e la sua amica Alex camminano su un pianeta definito come "sempre più caldo": "Six years of this walks on a warming planet" (7); poche pagine dopo, Roberto, un bambino ispano-americano a cui il narratore fa una sorta di doposcuola creativo, inizia una conversazione sul cambiamento climatico:

"When all the skyscrapers freeze they're going to fall down like September eleventh," he said in his typically cheerful tone, but more quietly, "and crush everyone" [...].

"Maybe if it started getting really cold the scientist would figure out a new heating system for the buildings," I said.

"But global warming," he said, smiling and showing the gap where he was awaiting a mature incisor, but almost whispering, a sign of genuine fear.

"I don't think there will be another ice age," I lied, cutting out another extinct animal. "You don't believe in global warming?" he asked.

I paused. "I don't think buildings are going to fall on anybody," I said (12-13).

Una fugace infatuazione del protagonista per un'allieva del suo mentore, Bernard, è descritta in questi termini:

She said she hoped she would see me again and the next thing I knew I was running through light snow back to my dorm, laughing aloud from an excess of joy like the school-boy that I was. I had an overwhelming sense of the world's possibly and plentitude; the massive luminous spheres burned above me without irony; the streetlights were haloed and I could make out the bright, the crustal highlands of the moon [...]; I was going to read everything and to invent a new prosody and successfully court [her]; my mind and body were as a fading coal awakened to transitory brightness [...]; the earth was beautiful beyond all change (37).

Sedendo su una panchina e guardando lo skyline di Manhattan, in un momento di profonda contemplazione e percezione del paesaggio, il narratore non può fare a meno di notare che "I smell the light, syrupy scent of cottonwoods blooming prematurely, confused by a warmth too early in the year even to be described as a false spring" (108). Va inoltre sottolineato che anche quando la voce narrante evoca eventi nel passato, lo fa molto spesso collegandoli a fattori climatici, soprattutto ad inverni avvertiti come più rigidi: un buon esempio è a pagina quindici, quando il protagonista si proietta nel passato e nella sua memoria compare il rumoreggiare del termosifone, acceso già in novembre: "the radiator sputters in the corner because November in the past is often cold" (15); anche il racconto di un funerale a cui il padre aveva assistito a vent'anni è non casualmente legato a un inverno particolarmente freddo: "[my dad told me] I arrived at Penn Station without incident, although it was snowing heavily, but then in Penn Station there was some kind of problem with the train, no doubt due to the weather. I remember how cold I was" (140). Infine, verso la fine del libro, in un momento di confusione endemica tipicamente lerneriano,

inverno ed estate diventano indistinguibili: “There were a few flakes of snow in the high beams, melting against the windshield, but I saw them as moths, or saw them first as one and then as the other, as if it were winter and then the midsummer of my poem” (182).

Qualcosa di simile si ritrova anche all’interno del racconto in terza persona pubblicato dal narratore per il *New Yorker*, *The Golden Vanity*, e inserito nel libro (si tratta di un racconto realmente pubblicato da Lerner per la rivista nel 2012):

The unusual heat felt summery, but the light was distinctly autumnal, and the confusion of season was reflected in the clothing around them: some people were dressed in T-shirts and shorts, while others wore winter coats. It reminded him of a doubly exposed photograph or a matting effect in film: two temporalities collapsed into a single image (63).

Passando ai due uragani, la prima cosa che salta agli occhi è come le informazioni dei media siano destabilizzanti per il protagonista, creando un cortocircuito tra corpo umano e globo terrestre: egli nota che le app che tracciano Irene usano “the same technology they’d utilized to measure the velocity of blood through my arteries” (17), mentre descrive l’ecografia a cui si sottopone Alex come una descrizione di Sandy “[o]n the flat screen [...] on the wall, we see the image of the coming storm, its limbs moving in real time [...] the chances the creature will never make landfall remain significant” (233). Tuttavia l’impatto dei due fenomeni sulla coscienza del narratore è diametralmente opposto. Nel caso dell’uragano Irene la sua reazione è, potremmo dire, quella del romanzo realista: la tempesta passa, ma lui non se ne accorge, resta a casa di Alex a guardare un film senza audio sul proiettore, si addormenta, e al risveglio la realtà sembra essere la stessa di prima. L’evento, la sua stessa attesa spaesante (con annessa visita in un supermercato

privo di tutti i beni primari) è immediatamente rimosso, come non fosse mai avvenuto. L'epifania che sembrava portare con sé, completamente scomparsa.

Inizialmente l'uragano Irene aveva creato nel narratore un improvviso sovrappiù di senso, donando agli oggetti un'aura pervasiva: è il caso di un barattolo di caffè scorto sugli scaffali del supermercato:

I want to say I felt stoned, did say so to Alex, who laughed and said, "Me too", but what I meant was that the approaching storm was estranging the routine of shopping just enough to make me viscerally aware of both the miracle and insanity of the mundane economy. Finally I found something on the list, something vital: instant coffee. I held the red plastic container, one of the last three on the shelf, held it like the marvel that it was: the seeds inside the purple fruits of coffee plants had been harvested on Andean slopes and roasted and ground and soaked and then dehydrated at a factory in Medellín and vacuum-sealed and flown to JFK and then transported back by truck to the store where I now stood reading the label [...].

Il senso di allerta e di pericolo sembra crescere una volta che la coppia di amici fa ritorno a casa:

It was only when we sat down to eat by the light – even though we still had power – of some votive candles Alex had discovered that the danger and magnitude of the storm felt real to us, maybe because our meal had the feel of a last supper, maybe because eating together produced a sufficient sense of a household against which we could measure the threat. The radio said the storm would make landfall around 4:00 a.m.; it was about ten now and the surges were already alarmingly high. How prepared are you, the radio asked, for days without running water? (21).

I due si mettono a letto e aspettano l'uragano guardando prima *Il terzo uomo* e poi *Ritorno al futuro*, Alex si addormenta, e il narratore, in un gesto di improvvisa intimità, comincia ad accarezzarla, per poi prendere sonno anche lui. Al risveglio l'uragano è passato, venendo declassato a tempesta tropicale: si trattava di un falso allarme. Gli improvvisi aloni di senso che annunciavano l'avvicinarsi di Irene sbiadiscono sino ad evaporare:

At some point I drifted off into strange dreams the radio penetrated and I woke with a start, convinced I'd heard shattering glass. It was 4:43 a.m. according to my phone, the menu screen of the DVD still on the wall, so we hadn't lost power. I focused on what the voice in my ear was saying: Irene had been downgraded before it reached landfall, moderate flooding in the Rockaways and Red Hook, the phrase "dodged a bullet" was repeated, as was "better safe than sorry." I got up and walked to the window; it wasn't even raining hard. The yellow of the streetlamps revealed a familiar scene; few branches had fallen, but no trees. I went into the kitchen and drank a glass of water and glanced at the instant coffee on the counter and it was no longer a little different from itself, no longer an emissary from a world to come; there was disappointment in my relief at the failure of the storm.

I turned off the projector and Alex mumbled something in her sleep and turned over [...]; whatever physical intimacy had opened up between us had dissolved with the storm; even that relatively avuncular gesture would be strange for both us now. More than that: it was as though the physical intimacy with Alex, just like the sociability with strangers or the aura around objects, wasn't just over, but retrospectively erased. Because those moments had been enabled by a future that had never arrived, they could not be remembered from this future that, at and as the present, had obtained; they'd faded from the photograph (23-24).

Il caso dell'uragano Sandy, con il cui avvento il libro si chiude, è invece affatto diverso. In questo caso l'uragano ha conseguenze pesanti sulla città di New York, e investe personalmente il narratore. L'epifania è finalmente raggiunta. Ciò che più ci colpisce è che, nel rappresentare l'uragano e le sue conseguenze, il romanzo sembra trapassare dalla prosa alla poesia: le frasi acquistano peso e i collegamenti sintattici perdono rilevanza, il discorso procede per associazioni, ripetizioni e variazioni su tema, non seguendo più alcun filo logico.

Anche in questo caso, però, tutto sembra iniziare con un falso allarme. Il narratore passa la notte da Alex, i due riguardano ancora *Ritorno al futuro* e si addormentano placidamente:

Again we did the thing one does: filled every suitable container we could find with water, unplugged various appliances, located some batteries for the radio and flashlights, drew the bath. Then we go into bed and projected Back to the Future onto the wall; it could be our tradition for once-in-a-generation weather, I'd suggested to Alex, the way some families watch the same movie every Christmas, except we weren't a family (230).

Dal testo emerge però la consapevolezza, velata di ironia, che due eventi metereologici che capitano una volta nella vita si sono stavolta susseguiti nel giro di pochi mesi, trasformando i gesti di profilassi in una vuota consuetudine. Ma niente, anche stavolta l'uragano sembra un uragano mancato:

I drifted off too, and when I woke, I walked to the window; it was still raining hard, but the yellow of the streetlamps revealed a mundane scene; a few large branches had fallen, but no trees. We never lost power. Another historic storm had failed to arrive, as though we lived outside of history or were falling out of time (230).

In realtà Sandy ha risparmiato soltanto il quartiere in cui abita Alex, allagando gran parte delle gallerie e dei tunnel metropolitani di Manhattan, facendo mancare elettricità e acqua corrente in vaste zone della città, costringendo vari ospedali ad evacuare. L'uragano ha allagato e distrutto le case lungo la zona costiera, un incendio è divampato nel Queens. Il narratore apprende tutto questo dal suo smartphone, ma ancora non si rende conto della gravità della situazione: "we talked constantly about the urgency of the situation, but were still unable to feel it" (231). Solo due giorni dopo si rapporta con la *weirdness* post-Sandy, dal momento che è costretto ad accompagnare Alex in un ospedale di Manhattan per un'ecografia. All'andata la coppia riesce a trovare un taxi libero, al ritorno, invece, la città è totalmente congestionata e ai due non resta che attraversarla in larga parte a piedi, trovandosi davanti uno scenario distopico e apocalittico. È qui che il romanzo si smembra, a detta del suo stesso autore, in un'opera di versi:

The sense of stability, the Upper East Side architecture, French Renaissance and Federal, seemed to belong to a former age, innocent and gilded, while the ultrasound technology seemed to me in the dark like a premonition from the future; both were too alien to integrate into a narrative. I felt equidistant from all my memories as my sense of time collapsed: blue sparks in Monique's mouth from a fever in Mexico City; watching the shuttle disaster on live TV (235-36).

Tempo e spazio, realtà e letteratura collassano in un indistinto, in una vibrante prosodia che porta il libro alla sua conclusione:

Each woman I imagined as pregnant, then I imagined all of us were dead, flowing over London Bridge. What I mean is that our faceless presences were flickering, every one disintegrated, yet part of the scheme. I'm quoting now, like

John Gillespie Magee. When we were over the water, under the cables, we stopped and looked back. Uptown the city was brighter than ever, although as you looked north you saw the darkened projects against the light. They looked two-dimensional, like cardboard cutouts in a stagecraft foreground. Lower Manhattan was black behind us, its densities intuitive. The fireworks celebrating the completion of the bridge exploded above us in 1883, spidering out across the page. The moon is high in the sky and you can see its light on the water (238-39).

Il riferimento è ovviamente a *The Waste Land* di Eliot, mentre John Gillespie Magee è un poeta dilettantesco alla cui opera il narratore è ricorso più volte per spiegare il funzionamento della prosodia nei testi lirici. Ma proseguiamo. Al *past tense* di questo paragrafo (“exploded”) succede improvvisamente il futuro di quello seguente, come se il tempo si fosse fermato e ciò che segue fosse solo una proiezione, un concentrato di pura virtualità lanciato nel futuro dai due punti:

I want to say something to the schoolchildren of America:  
 In Brooklyn we will catch the B63 and take it up Atlantic.  
 After a few stops, I will stand and offer my seat to an elderly woman with two large houseplants in black plastic bags. My feet will ache only then, my knees stiffen a little. A snake plant, a philodendron. Everything will be as it had been. Then, even though it would sound improbable in fiction, the woman with the plants will turn to Alex and say: Are you expecting? She will explain there is a certain glow. She'll guess it is a girl. The sonar pigs will prove to be the ringtone of a teenager in the seat behind me who will answer her phone by yelling, “I'm basically there. Chill, I'm basically there.” It and everything else I hear tonight will sound like Whitman, the similitudes of the past, and those of the future, corresponding (239).

In questa confusione endemica risalta un solo elemento, il fatto che il narratore/aedo si rivolga esplicitamente a uno “you” che, come vedremo nell’ultima frase del libro, è probabilmente giusto intendere come una seconda persona plurale. Questo atto di *addressing* nasconde il senso profondo dell’intero libro, è un gesto che, come nella lirica arcaica, crea una comunità:

It was getting cold. We saw a bright glow to the east among the dark towers of the Financial District, like the eyeshine of some animal. Later we would learn it was Goldman Sachs, see photographs in which one of the few illuminated buildings in the skyline was the investment banking firm, an image I’d use for the cover of my book – not the one I was contracted to write about fraudulence, but the one I’ve written in its place for you, to you, on the very edge of fiction (236-37).

E infine:

The small flame in a gas lamp on Saint Mark’s will flicker across genres. We’ll give wide berth to a discarded box spring neat the curb, as it might contain bedbugs, but tonight even parasitic insects will appear to me as a bad form of collectivity that can stand as a figure of its possibility, circulating blood from host to host. Like a joke cycle, like a prosody. Don’t get carried away, Alex will say, when she offers me a penny – no – strong six figures for my thoughts. In 1986, I put a penny under my tongue in attempt to increase my temperature and trick the school nurse into sending me home so I could watch a movie. Did it work?  
[...] Sitting at a small table looking through our reflection in the window onto Flatbush Avenue, I will begin to remember our walk in the third person, as if I’d seen it from the Manhattan Bridge, but, at the time of writing, as I lean against the chain-link fence intended to stop jumpers, I am looking at the totaled city in the second person plural. I know it’s

hard to understand / I am with you, and I know how it is  
(239-40).

Ora, è inutile sottolineare con uno sforzo bibliografico quanto il gesto di rivolgersi a un 'tu', per quanto presente anche nella narrativa (soprattutto come apostrofe al lettore) sia il tratto caratterizzante della poesia lirica. Basterà al massimo ricordare come per Northrop Frye il "radicale di presentazione", l'elemento su cui lo studioso nordamericano articola la propria teoria dei generi, ossia il tipo di rapporto che intercorre tra il poeta e il pubblico, è "la forma ipotetica di quello che in religione è chiamato il rapporto "Io-Tu"" (Frye 1957, ed. 2000: 332). Il contatto fatico tra un 'io' e un 'tu' (o un 'voi') ecco cosa rende lirico un testo (e l'inserimento di una barra obliqua tra le due frasi finali del libro, come a supplire un 'a capo' virtuale, trasforma le stesse in due versi, confermandoci di trovarci in un territorio a metà strada tra la prosa e la poesia). Del resto nel capitolo precedente del romanzo Lerner ha inserito nel testo dei lacerti di un suo *long poem*, *The Dark Threw Patches Down Upon Me Also*. In uno di questi leggiamo:

Tonight I see no spheres, but project myself  
and then gaze back, an important trick because  
the goal is to be on both sides of the poem,  
shuttling between the you and I (193).

E alla pagina successiva, non meno importante:

Say that it was standing there that I decided to replace the  
book I'd proposed with the book you're reading now, a work  
that, like a poem, is neither fiction nor nonfiction, but a flicker-  
ing between them; I resolved to dilate my story not into  
novel about literary fraudulence, about fabricating the past,  
but into an actual present alive with multiple futures (194).

Quello espresso dal narratore di *10:04* è lo stesso concetto espresso da Hamburger riguardo l'indecidibilità del contenuto di una poesia. Essa non è interrogabile dal punto di vista referenziale. Una poesia non è vera né finta, non rimanda a un mondo finzionale, ma nemmeno alla realtà. È questo lo stesso paradosso che vuole conseguire il romanzo di Lerner, ponendosi sotto gli occhi del lettore come un oggetto ibrido. Un libro che si spinge "al limite estremo della finzione", in cui l'autore si confonde con il narratore fino ad essere indistinguibile da quest'ultimo, in modo che i suoi enunciati sembrino a tutti gli effetti degli enunciati di realtà, così come sono stati definiti da Hamburger. Tuttavia questo piano si realizza compiutamente solo nelle ultime pagine, quando, non a caso, Lerner deve affrontare il problema di rappresentare gli effetti dell'uragano Sandy sulla città di New York, ossia un tipico esempio di quello che Ghosh chiama "the unthinkable", l'inaudito, un evento reale – perché accade, perché è accaduto e destinato ad accadere sempre più di frequente – ma avvertito come alieno e impossibile, come irreali. In altre parole Lerner si serve di un mezzo – la poesia – a cui è indifferente la separazione tra la realtà e la finzione, quando deve affrontare un fenomeno cognitivo, lo si è visto, paradossale e viscoso, come quello della percezione del disastro ambientale in atto.

## 5. *Conclusioni*

Questa veloce lettura di alcuni punti salienti di *10:04* sembrerebbe confermare la tesi di Ghosh, per cui il romanzo tradizionale, il romanzo realista, sarebbe incapace di affrontare il problema del cambiamento climatico. Non a caso, come si è appena detto, quando il libro di Lerner si trova a dover raccontare le conseguenze dell'uragano Sandy, ossia l'elemento inaudito legato a fenomeni meteorologici insoliti, abbandona il realismo che lo aveva fino a quel momento caratterizzato,

così come il suo conseguente effetto di referenzialità illusorio, per entrare nel campo della poesia lirica (confusione di tempo e spazio, a-logicità, allocuzione a uno “you”, bassa coerenza testuale), sospendendo quella stessa referenzialità. Se esistono romanzi che affrontano il problema del cambiamento climatico, essi lo fanno al di fuori della forma romanzo, o almeno, di quello che l’industria culturale intende per romanzo. Il risultato qui ottenuto non vuole in alcun modo porsi come esaustivo (avendo del resto interrogato un solo campione) né tanto meno chiude la questione su come e quanto per la letteratura sia possibile raccontare il riscaldamento globale.

#### BIBLIOGRAFIA CITATA

- Aristotele (ed. 2010), *Poetica*, trad. it. a cura di D. Guastini, Roma, Carocci.
- Auerbach, Erich (2010), “Sull’imitazione seria del quotidiano”, *Romanticismo e realismo, e altri saggi su Dante, Vico e l’illuminismo*, ed. it. a cura di R. Castellana e C. Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale: 19-48.
- Caracciolo, Marco; Ionescu, Andrei; Fransoo, Ruben (2019), “Metaphorical patterns in Anthropocene fiction”, *Language and Literature*, 28/3: 221-40.
- Caracciolo, Marco (2021), *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville, University of Virginia Press (eBook).
- Clark, Timothy (2015), *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*, Londra, Bloomsbury.
- Frye, Northrop (1957), *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, trad. it. a cura di P. Rosa-Clot e S. Stratta, *Anatomia della critica: Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 2000.

- Gallagher, Catherine (2001), “ ‘Fiction’ ”, *Il romanzo*, ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, vol. 1: 511-36.
- Ghosh, Amitav (2016), *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, trad. it. a cura di A. Nadotti e N. Gobetti, *La grande cecità: Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.
- Hamburger, Käte (1957), *Die Logik der Dichtung*, trad. it. a cura di E. Caramelli, *La logica della letteratura*, Bologna, Pendragon, 2015.
- Lerner, Ben (2014), *10:04*, Londra, Granta.
- Moretti, Franco, ed. (2001-2003), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 5 voll.
- (2001), “Il secolo serio”, *Il romanzo*, ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, vol. 1: 689-725.
- Morton, Timothy (2010), *The Ecological Thought*, Harvard, Harvard University Press.
- (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, trad. it. a cura di V. Santarcangelo, *Iperoggetti: Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Roma, NERO, 2018.
- Trexler, Adam (2015), *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Wallace-Wells, David (2019), *The Uninhabitable Earth: A Story of the Future*, New York, Penguin.

