

Material Catastrophes, Cultural Catastrophes: The Theme of Presence in the Basilicata of *Missitalia*

Annamaria Elia

Abstract

This paper analyses the peculiar way in which Claudia Durastanti narrates the theme of catastrophe in her recent novel *Missitalia* (2024), starting from a reclamation of the concept of *presence*, grounded in a nature-cultural conceptual broadening inspired by Donna Haraway's speculative, feminist, and ecological thought. Adopting a materialist ecocritical methodology, the argument unfolds through the triple meaning of the English word "miss", which shapes both the novel's title and its narrative structure, touching themes such as colonialism, Italian oil history, ecology, and feminism. Ultimately, the paper demonstrates how, by operating on both formal and thematic levels, Durastanti constructs a rebellious and sabotaging narrative mechanism that redefines how catastrophe is addressed in literature.

Keywords

Catastrophe, Presence, Ecocriticism, Petrocultures, Naturecultures

Catastrofi materiali, catastrofi culturali: il tema della presenza nella Basilicata di *Missitalia*

Annamaria Elia

Molta parte di ciò che viene considerata storia culturale della Basilicata è stata narrata, secondo Claudia Durastanti¹, seguendo il filo di una specifica parabola: quella dell'*assenza*. Assenza di progresso, assenza di modernità, assenza di civiltà – basti come esempio *Cristo si è fermato ad Eboli* (1945). Una carenza, quella del margine lucano, che sconta l'abitudine di essere stata narrata in opposizione alla Storia culturale italiana "ufficiale" sin dall'unificazione nazionale di fine Ottocento. Ciò a supporto di una visione del progresso industriale ed economico che, nel secondo dopoguerra, per la sola possibilità di contraddizione rispetto al carattere d'eccezione rappresentato dalla Lucania, poteva giustificare i propri intenti egemonici, rimodularsi sulla scorta del paradigma capitalista che caratterizzava gli assetti sociali e produttivi del paese. Una Basilicata necessaria, destinata a soccombere sotto i colpi di un mito del progresso che avrebbe decretato, secondo narrazione, la sua *fine*.

Diverse sono le motivazioni che in epoca contemporanea hanno contribuito a mettere in discussione tale mito; tra esse, vi è la consapevolezza ecologica. Alla coscienza di una vera e propria catastrofe culturale si affianca infatti, ben visibilmente, quella di una catastrofe tutta materiale, *naturale*, pure entrambe conseguenze di una comune matrice. Non pare un caso che il contesto storico cui si è fatto riferimento si leghi, nel più recente romanzo di Durastanti, *Missitalia* (2024), a una lucida osservazione delle connessioni tra processi storici e processi terrestri, tra storia umana e storia planetaria. D'altra parte, è la stessa Durastanti ad aver tradotto per i tipi di

¹ Si veda l'intervista 18 aprile 2024: Claudia Durastanti parla del suo libro *Missitalia* (La nave di Teseo, 2024) con Elisa Attanasio, ricercatrice in letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Bologna (Bologna Biblioteche 2024).

Nero nel 2019, assieme a Clara Cicconi, quel *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto* di Donna J. Haraway che può considerarsi opera inaugurale della critica all'Antropocene.

Per Haraway, la questione della catastrofe nella sua dimensione *naturculturale* è centrale, e viene affrontata nei termini di una *contro*-narrazione che oppone al rischio della *mancanza*, intesa come estinzione tanto spirituale quanto materiale, la fattualità fisica, ecosistemica, della *presenza*:

restare a contatto con il problema richiede la capacità di essere veramente nel presente, ma non come un evanescente anello di congiunzione tra passati terribili o idilliaci da un lato e futuri salvifici o apocalittici dall'altro: bisogna essere presenti nel mondo in quanto creature mortali interconnesse in una miriade di configurazioni aperte fatte di luoghi, epoche, questioni e significati. (Haraway 2019: 13)

Una presenza, dunque, tutta materiale, costituita tanto dagli spazi quanto dai corpi che li compongono, all'interno di una dinamica temporale che, oltre che alla storia umana, afferisce, per l'appunto, alla "storia profonda"² dei mutamenti terrestri. L'intento è di mostrare come la differenziazione tra i concetti di Natura e Cultura operata in epoca moderna³, utile a giustificare un paradigma di progresso rivelatosi del tutto insostenibile⁴, sia stata un'operazione fallimentare, nonché dannosa per le sue ricadute ecologiche e ambientali. *Contro* ciò, Haraway propone un pensiero "tentacolare", che valorizza la visione del contatto e della relazionalità umana e non umana come strategia di sopravvivenza.

Partendo da tali premesse, il presente contributo intende analizzare il modo peculiare con cui la narrazione della "catastrofe" – materiale, culturale, naturale – viene condotta da Durastanti in *Missitalia* proprio a partire da una rivendicazione, operata sulla base di una rimodulazione del concetto di *assenza* e del suo opposto semantico di *presenza*. Fondamentale, qui, è la riflessione di Ernesto de Martino – figura con cui il romanzo dialoga in maniera più o meno evidente lungo l'intero l'arco della narrazione. Per l'antropologo, *presenza* consiste in una vera e propria capacità di essere nel mondo, nella capacità, da parte di una comunità, di *trascendere* il reale (de Martino 2019: 538-540), la nuda vita, per conferirgli un certo ordine di valore

² Cfr. Chakrabarty 2021; Benedetti 2021.

³ Cfr. Descola 2005.

⁴ Cfr. Latour 2015.

intersoggettivo, permettendo alla vita di organizzarsi in cultura e secondo un orizzonte di senso condiviso. Tale processo di *presentificazione* (533) entra in crisi quando la valorizzazione non riesce a farsi atto: il rischio di nullificazione consiste, in tal senso, nel venir meno dell'*ethos* valorizzante. Di qui, la percezione della possibilità di *finire* (525-530; 533-538) – l'angoscia, scrive de Martino, come restringimento del margine oltre il quale *un mondo* è possibile (525-528) – e il rischio apocalittico senza *eschaton* – senza, cioè, alcuna promessa di reintegrazione, valorizzazione e trascendimento dell'*ethos*. Per de Martino, la crisi della presenza caratterizza il mondo contemporaneo, alla cui catabasi culturale e valoriale non corrisponde alcuna anabasi, alcuna rinnovata capacità, cioè, di formare senso (538-540, 542-543).

Il romanzo di Durastanti, dividendosi in tre parti, segue e inquadra il processo che dalla modernità, passando per la contemporaneità, si porta al futuro, e offre alla nozione demartiniana di *crisi della presenza* una rappresentazione letteraria. Con tale concetto, tuttavia, Durastanti entra criticamente in dialogo, dandone una propria interpretazione: a sabotare la possibilità di istituire un nuovo ordine valoriale sulla scorta dei termini del progresso, del colonialismo, dello sfruttamento ambientale è il margine, costituito da presenze – in questo caso, sì, *fattive* – *assenti*, soggetti attivi, cioè, esclusi, o emarginati, dalla Storia ufficiale.

Il romanzo si sviluppa attraverso tre differenti narrazioni: la prima ambientata nella Lucania di secondo Ottocento, durante gli ultimi moti risorgimentali; la seconda tra la Roma e la Basilicata degli anni Cinquanta del Novecento; la terza, ambientata nel futuro, negli anni Cinquanta del XXI secolo, si muove tra la Basilicata e la Luna. Il moto cursorio che dà forma al romanzo è sotteso nel titolo:

quando le veniva da piangere, Amanda diceva "I miss America", e poi spiegava che 'miss' significava signorina, una che non si era ancora sposata, ma voleva dire anche mancanza. Nella sua lingua madre, la nostalgia si ingarbugliava con la giovinezza, quando una persona non sapeva ancora cosa voleva essere nel futuro, e poteva diventare tutto. [...] Per Amanda miss è una parola speciale perché non ci sono molti suoni che sanno tenere insieme la verginità, la nostalgia, e pure il bersaglio appena mancato. (Durastanti 2024: 27).

È sulla base del triplice significato della parola *miss* che si sviluppa la struttura romanzesca di *Missitalia*. Il primo paragrafo dell'articolo sarà perciò dedicato all'analisi del primo significato di *miss*, "signorina": la parola fa riferimento alle protagoniste dei tre racconti, al loro atto di ribaltamento

della propria condizione di subalternità resa operativa sin nella lingua, tramite diminutivo. *To miss*, nel senso di mancare il bersaglio, è il significato su cui si costruisce il secondo paragrafo, in cui si analizzano i presupposti di un'invasione non riuscita, di un sabotaggio interno operato dai corpi e dallo spazio terrestre, che mostrano la Basilicata come "bersaglio mancato" del progresso, non per assenza dello stesso, ma in virtù di un moto di ribellione dello spazio sul tempo, della Geografia sulla Storia.

La terza parte dell'articolo analizza, infine, il significato di *mancanza* intesa come *nostalgia*: un meccanismo che vede la memoria prodursi sulla scorta di un mescolamento tra fatto e invenzione, tra Storia – estrattiva, coloniale – di una nazione e la sua narrazione, tra passato e futuro. Analizzando i meccanismi trasfigurativi che sottendono la costruzione della trama romanzesca, si mostrerà come ciò avviene a partire, nello specifico, dall'opposizione alla *mancanza*, intesa come "narrazione in assenza", di un concetto di *presenza* rinnovato sulla scorta del pensiero speculativo, femminista ed ecologista harawayano. La metodologia seguirà i cardini dell'ecocritica della materia (Iovino e Oppermann 2014; Bennett 2010), utile, in particolar modo, per cogliere il carattere materiale, *naturculturale*, della "catastrofe".

1. Eroine, rivoluzionarie e sante: ecologismo e ribellione delle "signorine" di *Missitalia*

Che *Missitalia* intenda svilupparsi in contrasto con la "narrazione in assenza" attraverso cui il territorio lucano è stato nel tempo narrato è evidente nella coralità del primo dei tre racconti che compongono il romanzo: una pluralità dialogica bachtiniana dà voce a diverse visioni di mondo, ai pensieri e alle ideologie dei personaggi che lo affollano. La narrazione si colloca nella Val d'Agri, sul finire del XIX secolo, cioè durante la fase terminale del processo di unificazione del nascente Regno d'Italia: «una fase sbandata, terminale, piena di sangue» (Durastanti 2024: 45), frutto di un processo ricco di contraddizioni, talvolta somigliante a una vera e propria «guerra di posizione per annettere il Sud», che ha l'intento di «trasformare gli indigeni in cittadini, i malparlanti in persone perbene» (*ibid.*). Le vicende si raccolgono attorno a un luogo specifico, Casa di Madre: «mausoleo di caverne, una roccaforte di sassi e argilla costruita su una distesa vicino ai calanchi [...] a tre piani con il tetto orizzontale e un labirinto di camere che si aprono l'una dentro l'altra» (24).

Casa di Madre è una struttura labirintica, tentacolare: ricalca sul piano

materiale le medesime forme reticolari che legano in relazioni «simpoietiche» (Haraway 2019: 89) i suoi abitanti. Per Haraway, la simpoiesi rappresenta un modello relazionale interdipendente, favorito dai legami di una parentela «imprevedibile e imprevista» (14), al di fuori di quelli con la «famiglia biogenetica o genealogica» (*ibid.*), che comprende tanto le interazioni tra umani quanto quelle tra umani e non umani. È questa tipologia di parentela che lega, in particolare, Madre con le ragazze – orfane, abbandonate, o lasciate lì in custodia da famiglie a Madre legate da affari contrabbandieri: Rosa Spina, Mena, Amanda l’Americana ed Elisabetta. Madre è il soprannome – archetipico – con cui viene chiamata Amalia Spada, «nata su un’isola vulcanica e da quell’isola scappata, aveva combattuto in tre duelli senza spargimento di sangue, costruito una torre di babele vicino ai calanchi e provato a imparare di allevamento e conservazione dei cibi con pochi risultati» (Durastanti 2024: 11), e che alle ragazze, come ai clandestini della «lotta armata» (24) banditesca, offre protezione, una specie di cura.

Come nel modello harawayano, anche i legami di non-parentela di *Missitalia* esaltano un proprio carattere multispecie, inglobano il non umano: è in particolare in Rosa Spina, specchio e contraddizione del personaggio di Madre, a farsene portavoce. Così, leggiamo che la bambina

Aveva la strana idea che, se avesse fatto del male a un animale o a una pianta, nel corpo le si sarebbe aperta una ferita uguale, e che a furia di uccidere sarebbe diventata anche lei un gigantesco buco infestato, uno squarcio che ospitava la carne. Un parassita col suo simbiote, dove era il male a ospitare il bene e non il contrario, dove era la parte intossicata a dare asilo all’altra. (32-33)

L’interazione con l’alterità può dar adito a una relazione tanto vitale quanto contaminante: il presagio di Rosa Spina ha a che fare con una volontà di preservazione, salvaguardia e conservazione contro l’«inevitabile corruzione» (*ibid.*) scaturita da una possibile violenza antropocentrica. L’ideologia che sottende l’agire di Rosa è il medesimo spirito che ha storicamente animato, in particolar modo, i primi sentimenti ecologisti (Bevilacqua 2014), seppur avulso dal sostrato paternalista ivi presente (Morton 2009: 183-184). Il contesto permette d’inquadrare l’atteggiamento di Rosa all’interno di un più ampio moto di reazione nei confronti della catastrofe culturale (intesa come perdita di orientamento) e materiale in atto, in vista dell’avvento di un *nuovo* mondo post-unitario, con i suoi processi di industrializzazione e con il suo nuovo mito del progresso. A tale stato di cose, la bambina contrappone il valore del “riciclo”, inteso come conserva-

zione, riuso, non abbandono: lungo tutto l'arco della narrazione Rosa mostra una certa tendenza a preservare e custodire oggetti sulla base di una scala valoriale tutta personale, che non segue le logiche dell'utile ma i moti dell'attaccamento emotivo, come nel caso del «sasso verde che Rosa Spina custodisce in tasca» (158) lungo tutta la vicenda, e che è in realtà «semplicemente un sasso. È stata lei stessa a mutare la percezione di quell'oggetto in base all'umore o alla preoccupazione delle giornate, come se l'unico scopo di quel talismano fosse rivelare qualcosa della sua proprietaria» (155). Emblematico, in tal senso, l'atteggiamento ostinato con cui la bambina si oppone all'abbattimento, per volontà di Madre, di una cavalla agonizzante:

«Hai fatto il possibile. Non serve a niente campare così.»

«È qui che ti sbagli. Non tutto quello che ha un valore serve a qualcosa. Non si può restare in vita solo se si è felici e operosi. Che ci facciamo qui allora? Non pensi che sarebbe meglio andare di sotto e ammazzarli tutti? Solo perché non sono animali hanno più diritto di essere inutili? [...] se è inutile lei, allora lo siamo tutti». (88-89)

La caparbia di Rosa è inserita all'interno di un proprio sistema valoriale, che intende conferire al non umano un analogo statuto di legittimità esistenziale dell'umano e che si realizza, sul piano narrativo, con il riconoscimento del ruolo di personaggio alla cavalla. Così, sul finire del capitolo, la voce narrante si appropria di una focalizzazione interna rispetto allo stesso animale, riportandone la storia e i ricordi:

veniva dal Veneto e nella sua vita aveva conosciuto un solo padrone, i briganti gli avevano sparato alla schiena finché non era caduto e nel dubbio avevano sparato anche a lei, che era riuscita a trascinarsi sulle zampe anteriori inventandosi un movimento mai sperimentato prima. Come quando entrava in acqua e le sembrava di diventare un'altra cosa, una creatura nuova e possibile. Aveva avuto la febbre tanti giorni, adesso vedeva solo forme indistinte davanti a sé. Riusciva a sentire la consistenza del cibo, il battito del proprio cuore; le zampe non c'erano più, ma sentiva l'odore, l'odore della casa la calmava. (91-92)

La contrapposizione è utile a Rosa per slacciarsi da Madre, dalle sue idee di resa a quel processo, chiamato "progresso", che cominciano a pervaderla in vecchiaia, quando i moti di repressione e l'emanazione di leggi come la Pica mettono a tacere la guerriglia lucana e meridionale. Fila che vengono raccolte e intessute, sulla scorta di una gramsciana «"iniziativa

autonoma” dei subalterni» (Conelli 2022: 16), dalle ragazze.

Seguendo il modello delle brigantesse incontrate durante gli anni a Casa di Madre – pure allargando alla sfera collettiva i presupposti di un’azione ribelle che nelle prime era stata di matrice parentale – Rosa, Mena, Elisabetta e Amanda si danno alla macchia, facendo culminare il proprio percorso di formazione in un atto estremo di violenza. L’ufficiale Giacomo Testa, sottotenente mezzo francese adescato dal gruppo, viene giustiziato in nome di una rivendicazione collettiva, di una visione di mondo che non accetta le condizioni catastrofiche del progresso. Tra le proteste dell’incredulo Sottotenente – «Non potete odiare qualcosa che vi porta il progresso, che egoismo è mai questo! Siete giovani, dovete essere entusiaste [...] dovete accettare il cambiamento, altrimenti siete contronatura» (Durastanti 2024: 149) – le ragazze operano la rottura dei paradigmi positivistici di una narrazione in *assenza* e vocalizzano, a partire dalla propria posizione subalterna, una chiara negazione *in presenza* di tutto ciò che il progresso aveva comportato: «adesso che ce l’abbiamo, possiamo dirvelo: noi la Fabbrica non la vogliamo» (148).

La rivendicazione è operata a partire dalla matrice collettiva di quella rete di “legami imprevisi” che viene dall’appartenenza a una comunità, a una terra, sancita dal comune astio nei confronti di una catastrofe materiale – storicamente determinata da un bisogno di terre ignorato, dalle nuove pressioni fiscali imposte dal Regno (Bevilacqua 2005: 35) – e culturale (de Martino 1977) determinata dalla necessità di ridefinire l’assetto degli status sociali, di sopperire ai vuoti identitari e valoriali sanciti dalla nuova cittadinanza (Bevilacqua 2005: 35). Un’appartenenza che si definisce anche in virtù di una comune condizione di *altro indesiderato* (Conelli 2022: 61), operata a partire da un’inferiorizzazione che, sulla scorta dell’immaginario coloniale europeo, ha contribuito a fondare la nazione attraverso il binomio Nord civile-Sud primitivo. Come spiega Carmine Conelli, «un discorso volto a dipingere il Mezzogiorno come il lato oscuro del nuovo stato-nazione italiano è stato effettivamente un aspetto fondativo dell’identità nazionale durante il Risorgimento» (2022: 14)⁵. Di qui l’astio di Amalia quando, rivolgendosi alla garibaldina Antonia S., dice: «vi serve una sconfitta, una grande delusione. Dov’è la vostra battaglia persa?” “Ah, ma quella siete voi. Siete voi la battaglia persa. Siete voi meridionali la delusione.”» (Durastanti 2024: 61). A tutto ciò, le ragazze oppongono una vendetta

⁵ Durastanti cita espressamente il libro di Conelli nell’intervista “Claudia Durastanti – Missitalia” [0:32’20”-0:32’50”].

«non privata» (147), che risponde alla violenza collettiva con la medesima crudeltà con cui la prima era stata inflitta:

Bisogna smettere di considerare la violenza alla stregua di un evento personale. Che importa cosa avete fatto? Forse avete inflitto un torto a nostra madre, affamato nostra sorella o ucciso nostro padre, non cambia niente per noi. Non aggiunge niente al nostro senso di giustizia. Volete sapere davvero cosa è successo? Adesso ve lo spiego: ci avete molestate tutte, avete ucciso il padre di tutte. Avete rubato la terra a chiunque. (146)

Il rito di passaggio decretato dalla violenza è utile ad affermare una propria modalità di presenza, intesa come pratica incarnata di orientamento in senso valoriale e demartiniano, che si conclude con il sabotaggio della Fabbrica. Di fronte al tentativo della modernità di istituire nuovi ordini di senso, le protagoniste rispondono con la propria estraneità, con la propria *assenza attiva*: si fanno agenti sabotanti dello stesso ordine che pretende di inglobarle, vicine al mondo “esterno” di natura e in contrapposizione a una cultura, tutta moderna, che intende dominarla. Il crollo della Fabbrica rende manifesta una catabasi in atto, il tentativo di una nuova anabasi, di instaurazione, cioè, di un nuovo ordine culturale – svelandone, però, la matrice illusoria e oppressiva.

La narrazione della *manca*nza di progresso è sottoposta, in tal senso, a un meccanismo di riappropriazione e ribaltamento, realizzato sul piano della trama con l’esplosione dell’edificio – atto che causa, anche, l’emersione del petrolio dal sottosuolo, connettendo in tal modo la prima parte del romanzo alla seconda:

E poi arriva il boato. Sorde. Per un attimo anche cieche. È lì, quando il tremito nelle mani si placa e il cuore piano si spegne, che Amanda e Rosa, accorsa di fretta, si rendono conto di essere imbrattate di asfalto. (Durastanti 2024: 165)

Le sorti di (una) storia umana si legano a quelle di una terra che, tutt’altro che avulsa dall’influenza reciproca tra processi naturali e culturali, è parte essa stessa di una comunità di cui porta incise le tracce materiali. È questo, in fin dei conti, il senso di quell’*odd* posto accanto al *kin* della “parentela imprevista” di Haraway, «categoria selvaggia che in tanti provano ad addomesticare» (2019: 14): conferisce al termine una rinnovata capacità generativa, poiché comporta l’assunzione di una forma di responsabilità

collettiva nei confronti dell'esistente, basata sulla necessità di *rispondere* e di *agire* «affinché la multispecie che abbonda sulla Terra – inclusi gli esseri umani e gli esseri altro-dagli-umani [...] possano avere una possibilità» (15). In quest'ottica, la risposta agentiva e ribelle delle ragazze assume i toni di un'ostinazione utopica, di una rivalsa immaginifica ed eroica contro l'ingiustizia storica. A concludere la vicenda è infatti il dialogo tra Amalia Spada e Rosa Spina: «Dalla tua specie verranno le eroine, le rivoluzionarie, le sante. Da me solo le emarginate. E neanche adesso che muoio, riesco a dispiacermene» (Durastanti 2024: 163)⁶.

Non è un caso che, nel romanzo, a sabotare i tentativi di compimento dei processi storici siano delle *“miss(es)”*. Al valore harawayano del *legame imprevisto* si associano i significati di una *presenza imprevista*, che contrappone la fatticità romanzesca all'assenza storica: quella femminile⁷. Il meccanismo è reiterato infatti nella seconda parte del romanzo, ambientata tra la Roma e la Basilicata degli anni Cinquanta del Novecento, dal personaggio di Ada. Studentessa e stagista presso un giornale romano, Ada possiede una specifica capacità, in virtù della quale viene cooptata dai servizi segreti per diventarne informatrice:

“Perché proprio io?”

“Perché appare. Ha la capacità di spuntare in posti dove non ci si aspetta; è una qualità preziosa. La si vede alle feste, sul campo, alle cene, nei siti di estrazione, nei ministeri, alle ambasciate... Forse non se ne rende conto, ma appare. Ci può essere utile.” (282-283).

Ada prende parte a delle spedizioni di ricerca etnografica in Lucania che da vicino ricalcano quelle che, in quegli anni, venivano condotte da Ernesto de Martino con le sue équipes di ricerca – emblematico, in tal senso, il rapporto di vicinanza di Ada con le donne lucane⁸; partecipa agli eventi culturali della Capitale che ruotano attorno alla figura di un Magnate, imprenditore nel settore degli idrocarburi, i cui interessi nelle esplorazioni del territorio della Basilicata seguono logiche estrattiviste; si fa carico dei moti di una vicenda tutta privata che pure agisce sulla scorta di un valore

⁶ Cfr. anche «“Le vostre bambine sono buffe. Hanno solo sante e regine come riferimenti.” “O le eroine e le maestre del terrore, dipende dai punti di vista”» (Durastanti 2024: 61).

⁷ Il richiamo, qui, è al «Soggetto Imprevisto» di Carla Lonzi (1970), altra figura cara a Durastanti (Lonzi 2023: 60).

⁸ Cfr. Durastanti 2024: 284-288.

anche politico e collettivo, che è quella dell'aborto. La capacità di essere *presente*, testimone e osservatrice dei fatti più occulti del farsi storico, viene, per Ada, da uno specifico fattore: l'essere donna. L'appartenenza a una categoria storicamente marginalizzata le permette di esercitare una sotterranea agenzia, che opera dall'interno – tramite il pettegolezzo, la relazione, la confidenza, che diventano monete di scambio – il sabotaggio narrativo della Grande Storia:

“Ci sono esperienze a cui puoi accedere, in quanto giovane donna, che a me ormai sono precluse.” Di tutte le persone che avevo incontrato, Maria Sofia era l'unica a pensare che la mia giovinezza e il mio sesso fossero un vantaggio, un potere inatteso sul mondo. (177)

Un potere che le dà «accesso a luoghi ristretti, come le creature minime che si infilano nei pozzi e scivolano fino a scoprire tanti, troppi segreti» (310), e che viene esercitato dalla protagonista con consapevolezza cinica:

Era incredibile che in caserma nessuno volesse riconoscermi il merito dei miei intrighi. E così ho iniziato a chiacchierare a vanvera e a spettegolare [...] Il pettegolezzo era diventato un lato ostinato del mio carattere, la mia via facilitata alla grande storia. (310)

Come le ragazze, Ada si riappropria della posizione di “scarto” per sovvertire e sabotare: attraverso il suo contributo, il Magnate degli idrocarburi viene ucciso in un incidente aereo – un attentato che, come nel caso della Fabbrica, assume connotati di natura ecologista e anti-estrattivista, avvicinando, seppure in maniera liminale, *Missitalia* al filone narrativo, sempre più presente nella produzione letteraria contemporanea, dell'ecoterrorismo.⁹

2. La rivolta dello spazio

Il disastro coloniale agisce su diverse scale spaziotemporali, e lega la Storia di un popolo – nello specifico, la storia delle classi popolari meridionali – alla *storia profonda* (Chakrabarty 2021) planetaria e terrestre. Il campo storico si amplia, ingloba quello geologico e lega la questione dello sfrut-

⁹ Cfr. Milner 2022. Per una riflessione più ampia sul tema cfr. in particolare Malm 2021. Sulla rappresentazione storica del Magnate, v. *infra*, terzo paragrafo.

tamento materiale al piano ontologico di una materia intesa, anche, come materia *agentiva* (Iovino e Oppermann 2014), «vibrante» (Bennett 2010). In *Missitalia*, tale condizione materiale è principio fondante di poetica. Lo si vede in relazione al concetto di *ctonio* come concepito da Donna Haraway in *Chthulucene*. La filosofa recupera la radice greca *khthonios* – “della terra” – per indicare una dimensione tellurica e vitale, in consapevole opposizione alla mostrificazione patriarcale e razzializzata dello Cthulhu lovecraftiano (Haraway 2019: 202-203, n6). Le “creature ctonie” di Haraway non sono mostri da temere, ma simboli di coesistenza e di simbiosi: «creature terrestri simbiogeniche e simpoietiche, quelle che oggi sono sommerse e schiacciate nei tunnel, nelle caverne, negli anfratti, sospinte ai bordi e negli interstizi delle acque infette, dei cieli e dei territori devastati», creature «indigene alla Terra», portatrici di «una miriade di linguaggi e storie» (105). Sono figure cariche di *presenza*, capaci di tessere nuovi ordini valoriali, di opporre alla catastrofe una resistenza collettiva, relazionale, multispecie. In *Missitalia*, tali figure sono gli abitanti della terra lucana, contadini e

pastori [...], maschi appennini che parlano poco, e soprattutto fuggiaschi. Sono quelli che pagano meglio, la lotta armata rende, e lei sa come aiutarli a nascondersi; nessuno si è mai accorto della loro presenza. Per loro Madre ha fatto costruire un alloggio separato, un rifugio sotterraneo accessibile tramite una botola di legno [...]. (Durastanti 2024: 24-25)

Creature ctonie abitano le profondità di Casa di Madre: sono gli «uomini del sottomondo» che «hanno imparato ad addormentarsi tra le radici degli alberi», giovani e anziani, che «quando si annoiano cantano canzoni che rimbombano e fuoriescono dalle crepe come una fuga di gas» (25). Svincolandosi dalla Storia, i rifugiati del sottosuolo abbracciano il tempo profondo della terra:

Per Amalia Spada c’era qualcosa di romantico nel preferire lo spazio al tempo: i suoi clandestini mettevano la geografia davanti alla storia, perché la geografia era piena di buche in cui si potevano nascondere per accumulare combustibile e prendere la decisione di far saltare tutto in aria, un giorno. “Perdere la terra non significa perdere solo il guadagno, significa perdere l’orientamento. Gli invasori vengono qui e provano a cambiargli tutte le mappe, l’unico modo per resistere è trasformarsi in una coordinata che nessuno può trovare. Bisogna diventare una destinazione segreta in una caccia al tesoro, una X a cui non si arriva mai. I miei uomini pensano solo allo spazio”. (46-47)

Contrapposto alla Storia, lo *spazio* si fa portavoce di una rivolta intestina, rallenta la fugacità del tempo con la materialità solida e corposa degli agenti che ne compongono le membra. La freccia del *tempo*, nella narrazione, entra attraverso figure transitorie, prive di volto e di nome – il Visconte, il Magnate, l'Antropologo, il Pittore, il Poeta –, figure che, richiamando la concretezza di una verità storica da cui pure originano, trasfigurano in un mito tutto interno alla struttura del romanzo e che è, di fatto, il mito del «progresso» (93). A tali figure, fumose e senza corpo, lo spazio oppone un'alleanza creaturale che muta umani e non umani in *coordinata geografica*, metafora di simbiosi. Gli esseri ctoni di *Missitalia* sono fossili immobili, perciò esplosivi e ribelli; hanno il potere di zampillare fuori dalla Terra in rivolta al tempo e, come la Terra, hanno il potere di mutare, spaccare, imprimere deviazioni narrative più profonde di quelle egemoni:

Per quanto millenari e impercettibili, i cambiamenti del paesaggio sono più seri dei cambiamenti nei fatti umani. Quando qualcosa si spezza nell'ambiente, è una frattura reale: le specie spariscono, le creature si estinguono. Ci si può abbandonare a quella coerenza; i tormenti dell'Apocalisse sono più affidabili delle telenovele dei Vangeli, e le fiabe in cui alla fine muoiono tutti sono più rassicuranti di quelle in cui si fa pace, perché la pace va gestita, la fine solo smaltita. Se la natura è un dinosauro consapevole di aver fatto il suo tempo, la storia è un mannaro che torna, in cerca di un morso che faccia ancora spavento. (47)

La geografia si contrappone alla violenza di una *storia mannara*, mentre il sottomondo riempie i vuoti di una narrazione concepita *in assenza* con la sua *presenza* reticolare, millenaria. Attante tra gli attanti, lo spazio risponde al pluralismo vocalico e corale dell'umano con la pluralità dei propri ecosistemi:

Da qualche parte dovevo aver letto che le isole Hawaii avevano ventisei ecosistemi diversi, [...] se le Hawaii avevano ventisei ecosistemi, la Lucania doveva averne trenta: nel corso di poche ore, riuscivamo a passare dall'inclemenza del deserto alla mestizia dei laghi, dalle foreste di velluto nero ai crepacci assassini in cui gli occhi si riempivano di spilli per resistere alla brutalità del sole; era una regione di una bellezza austera e sconfinata. (264)

A subire le conseguenze della catastrofe determinata dal progresso, allora, è anche lo spazio, concepito nella pienezza delle relazioni incarnate di cui si compone: «Il disastro, per sua natura, è incrementale [...] non c'è

mai un'esplosione precisa, ma un lento depositarsi di scorie [...] Oppure il disastro è il prodotto di una soluzione uscita bene: la dissoluzione di una goccia di china nell'acqua, quando tutto, lentamente, si scurisce» (113). La contaminazione delle acque causata dai composti chimici emessi dalla Fabbrica si rende visibile tramite uno sguardo narrativo focalizzato, che fa attenzione a ciò che tradizionalmente è concepito come *fondale* della narrazione (Ghosh 2017: 24; Benedetti 2021), e agisce intaccando, assieme alla salute di Madre, anche quella del non umano:

Le prime a perdere peso sono le mucche. Le galline, dal canto loro, iniziano a rilasciare troppe piume [...]. A toccare le foglie si sente uno spessore carnoso, un gonfiore dato da nuove macchie, e l'acqua in alcuni tratti del fiume si è fatta color ferro [...]. (113).

Eppure, al di fuori dei parametri di riferimento storici umani, lo spazio oppone al tempo una *vitalità* che gli è propria, una sopravvivenza materiale posta al di là della vita e della morte:

La materia è viva perché dopo una forzata coesistenza inizia a richiamare altre sostanze: la polvere depositata sulle superfici trascurate diventa zucchero, le gocce d'acqua in assenza d'aria riempiono i tessuti di muffa, le ossa abbandonate sul fuoco creano una bolla di gelatina. Casa di Madre appare deserta [...] al suo interno avviene ancora questo scambio elementare, la chimica sopravvive all'assenza, ed è per questo che casa di Madre non può dirsi morta. (160).

Nella rivolta contro la narrazione in assenza, le rovine non attestano un mero *sfarsi* delle cose, al contrario: esse affermano un *farsi* materico mutevole e costante, che frattura e risana in metamorfosi con forme nuove, sopravvivendo, di fatto, al passaggio del tempo, che è dimensione propria della storia.

3. Memoria, scarto e invenzione: una questione narrativa

Il processo di scoperta, uso e riuso della materia prevede, anche, una volta giunta alla fine del suo ciclo vitale, il suo smaltimento. È qui il recupero del terzo significato della parola *miss*: quello di mancanza, intesa come *nostalgia*. La sezione che le corrisponde nel romanzo è la terza, che già nel titolo, «Siamo stati felici nel futuro», associa l'utilizzo del tempo passato alla narrazione del futuro. Il racconto è infatti ambientato sulla

Luna, nel 2050; la Basilicata è qui, dopo l'esaurimento dei giacimenti petroliferi terrestri, uno spaziorporto e una base di partenza per le colonie lunari. La protagonista, A., vive sulla Luna, dove lavora per l'Agenzia Spaziale Mediterranea con il compito di archiviare e catalogare capsule temporali e materiali di scarto provenienti dalla Terra – una reinterpretaione del medesimo piglio archivistico di Rosa Spina. In questo contesto, la Luna, come da tradizione ariostesca, è spazio museale – luogo, più che di conservazione, di *smaltimento* della memoria.

La società del futuro è una società che per legge ha rimosso la parola "fine" dal vocabolario: un tentativo di calmare il trauma della *crisi della presenza* che domina la terza parte del romanzo. Il fallimento della produzione di un nuovo ordine valoriale è rappresentato dallo scarto, dalla memoria residuale, da una frammentazione identitaria a cui si accompagna una certa essenzialità linguistica che riduce A. a un nome troncato, a un corpo, come Madre, ammalato. Pure, il meccanismo sintattico utilizzato da Durastanti per pensare il futuro è quello di renderlo passato, di recuperare, all'interno della narrazione del tempo che verrà, un meccanismo temporale che presuppone, e rimette al centro, il concetto di *fine*. Seguendo Jennifer Wenzel:

The grammatical technology indispensable for this temporal imagining is the verb tense known as the future perfect or future anterior, which allows us to speak of 'what will have been'. What will/have been – notice how the syntax literally effects a shift, almost unnoticeable, from future to past, back to what has to have happened before the future arrives. The future's past. (Wenzel 2017: 504)

Nella struttura di *Missitalia* il futuro, immaginato nella forma del passato remoto, fa da contraltare al passato storico della prima parte del romanzo, narrata invece al presente: il meccanismo ha come risultato quello di avvicinare concettualmente le due sezioni, legando cause e conseguenze materiali dei mutamenti ambientali per leggerle attraverso la scala temporale del tempo profondo. Così, se le ansie di Rosa Spina sono quelle di un presente che non riesce a immaginare il proprio futuro, dovendosi interfacciare con la *fine* di ciò che conosciuto, la consapevolezza di A. è invece quella di chi, ammalata, esausta, vicina, in questo senso, alla stessa cavalla morente nella prima parte del romanzo, comprende la necessità di affiancare alla parola «vita» anche «morte». La necessità di un compimento che è, anche, il senso di una cosmogonia contadina lucana simboleggiata, utilizzando le parole di Durastanti, dalle figure della "culla" e della

“bara”¹⁰. In termini harawayani, ciò consiste nella capacità di apprendere a vivere e morire con il fine di *cominciare* in modo nuovo, diverso, inatteso. Un attraversamento di soglia predicato, qui, in contrasto con la prima parte del romanzo, quasi in soliloquio – elemento che riallaccia, anche, A. alla tradizione post-apocalittica del “Last man on Earth”, ma che rifugge il pensiero apocalittico.

Tale pensiero, spesso diramato nelle due direzioni del prometeismo da un lato e del nichilismo dall’altro (Haraway 2019: 15-17; Missiroli 2022: 31-64), è contrapposto, nel sistema valoriale di *Missitalia*, alla consolazione che viene con la fine. Un compimento che porta a una consapevolezza tutta narrativa, cioè che, una volta attraversato il confine, si può cominciare un nuovo racconto, si può mutare il tempo in un nuovo ora, in un nuovo *kainos*.

Niente in *kainos* ha a che fare con un passato, un presente o un futuro convenzionali. Non c’è nulla in queste fasi di inizio che pretenda di far piazza pulita di quello che è venuto prima o di quello che viene dopo. Il *kainos* può essere ricco di eredità, di ricordi, e pieno di arrivi, un modo di nutrire ciò che potrebbe ancora succedere. La parola *kainos* mi giunge all’orecchio come una presenza densa e perenne, con delle ife che infondono ogni genere di temporalità e materialità. (Haraway 2019: 13)

Per Durastanti, la memoria funziona come la materia: le parti che la compongono si sedimentano, si sfrangiano, mutano e creano nuovi corpi. La perdita, la dimenticanza, coincidono con l’invenzione e con l’inizio:

Erano le cose meno importanti a sopravvivere, perché erano le prime a prendere fuoco e a produrre una bella cenere: la memoria si brucia agli angoli e non si sa mai chi ha appiccato l’incendio, si sospetta soltanto. È così che si crea la cosmogonia di una persona: per sentito dire, frammenti e false notizie; quando si diventa quella cosa che pare di ricordare così. (Durastanti 2024: 13-14)

Tutto ciò ha, anche, a che fare con i meccanismi stessi con cui si narrano le storie: ciò che nella memoria – individuale, collettiva – rimane prende vita propria, non muore. È la metafora delle anguille, tra le centrali in *Missitalia*: «nascono nello stesso mare, poi si spostano fino ad arrivare in luoghi impensabili [...] non nascono e non muoiono, si trasformano e basta» (18).

¹⁰ Si veda l’intervista “Claudia Durastanti – Missitalia” [0:56’02”-0:56’12”].

Così, la testimonianza diviene ricordo, il ricordo muta in storia e in mito:

“Non posso accettare una risposta del genere... ‘un ricordo frammentato’,” ha sbottato il Poeta seduto davanti a me, resuscitandomi dalle mie fantasticherie. “Se non ricordi cosa è successo, inventalo. Ma non si può smettere di parlarne. Anzi, hai il dovere di inventarlo. Di ricordarlo più brutto di quel che era, più violento di quel che era e più cattivo di quel che era”. (260)

Il brano rivela il principio narrativo che sostiene l'intero apparato romanzesco. Come per Ada, che «per un frainteso senso di giustizia» immagina «le donne lucane più libere e cattive di quanto avrebbero mai potuto essere» trasformandole in «guerriere temerarie» (278), per Durastanti l'*invenzione* serve a raccontare *fatti*, non per allontanarsi, ma per avvicinarsi al nocciolo delle cose – per esaltare, interpretare i sentimenti e le vedute, così da rendere netti i significati, ancorarli a qualcosa di più profondo che li attraversa. Tramite lo spostamento di falde operato nel romanzo, l'autrice parte dalla realtà storica per trasfigurarla in archetipi, contamina il realismo con l'ucronia, la fantascienza, il thriller. Al pluralismo vocalico del trittico narrato fa seguito lo statuto polimorfico dello stesso oggetto narrativo. Vi è, qui, in filigrana, ancora una volta, Donna Haraway, con il suo concetto di *fabula speculativa*: una modalità di conoscenza che intreccia fatti scientifici e utopia immaginifica della narrazione. Ma ancor di più agisce la scrittrice di fantascienza Ursula Le Guin, da cui sia Haraway che Durastanti hanno diretta filiazione: con Veronica Raimo, l'autrice di *Missitalia* ha infatti coordinato i lavori di traduzione dell'antologia di fantascienza femminista *Le visionarie*, curata da Jeff e Ann VanderMeer e pubblicata in Italia da Nero nel 2018. Le Guin (1988) concepisce la narrazione in contrapposizione alla fantascienza maschilista e tecnoscientifica più comune: la sua è una narrazione del quotidiano, di una sopravvivenza fondata sulla cura e sull'interdipendenza. Una forma di “realismo”, inserito nel contesto fantascientifico femminista che più le è proprio.

Nella narrazione di Durantasti, tali questioni sembrano agire nell'ottica di un realismo “contaminato”, che segue la medesima gestazione del ricordo: seppur riconoscibili, le vicende a cui il romanzo fa riferimento, da quelle risorgimentali a quelle relative agli anni Cinquanta «della Luna e dell'energia» (Durastanti 2024: 272), sono trasfigurate, slabbrate, perdono i propri confini storici per ancorarsi a quelli immaginativi. Nella prima parte del romanzo, è questo il caso del brigantaggio emerso in Basilicata alla fine dell'Ottocento: la trasfigurazione letteraria del fenomeno viene opera-

ta a partire da uno scavo iconografico evidente¹¹, che sostiene il calco della penna di Durastanti quando tratteggia le figure delle brigantesse. La loro descrizione materializza, sotto gli occhi del lettore, fotografie storiche di ribelli lucane, ritratte in abiti tradizionali mentre imbracciano fucili¹²: «Nei ritratti di gruppo, le bandite avevano sempre le gonne e i fucili. Lo sguardo tossico» (57). O, ancora, la trasfigurazione della garibaldina Antonia Masanello da Montemerlo, che sorregge l'immagine del personaggio di Antonia S. Di analoga trasfigurazione sono, nella seconda parte del romanzo, anche i frequenti rimandi¹³ a Enrico Mattei, fondatore nel 1953 dell'Ente Nazionale Idrocarburi (ENI)¹⁴, che trasfigura nel Magnate, e a Ernesto de Martino, che diviene invece l'Antropologo a capo delle spedizioni etnografiche in Lucania. Lo sfondo su cui si muovono tali figure è quello di un Sud estrattivo, durante gli anni in cui si ponevano le basi di uno sfruttamento energetico, mascherato da bonari intenti – portare, in quel «Sud vergognato» (240), progresso e modernizzazione –, che avrebbe condannato la regione, nel corso del Novecento, a farsi teatro di profonde contraddizioni ecologiche¹⁵.

¹¹ A partire dai riferimenti interni al testo, come: «Il documentario che Karl voleva girare da anni era naufragato; l'unica buona notizia era che le bobine registrate in Lucania durante la spedizione del 1954 erano state acquisite dall'Archivio di Stato per il Museo delle Civiltà all'Eur» (Durastanti 2024: 307).

¹² Tale descrizione sembra rimandare, tra le altre, in particolare alla fotografia *Brigantesse della Basilicata* (ca. 1866) dei fratelli Santoro, scattata a Filomena De Marco, Giuseppina Vitale e Maria Giovanna Tito e conservata presso il Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso" <https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0100407632> (ultima consultazione: 17/10/2025). Lo stesso gruppo di donne in posizione simile è presente in *Pennacchio Vitale Tito* (ca. 1866), Autore non identificato, in "Album dei delinquenti" n. 1, Faldone 942-943, conservato nel medesimo museo <https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0100407680-6> (ultima consultazione: 17/10/2025).

¹³ Chiaro, per esempio, il riferimento al marchio AgipGas nel passo: «La festa era stata organizzata in onore del Magnate [...] la sua impresa aveva un logo particolare, un serpente dalla lingua fiammante che iniziava ad apparire su tanti giornali e cartelloni stradali» (Durastanti 2024: 182).

¹⁴ Archivio Storico ENI. *Collezione Temi ENI – Energia e Idrocarburi*. <https://archiviostorico.eni.com/aseni/it/explore/collections/IT-ENI-TEMI0001-000003> (ultima consultazione: 17/10/2025).

¹⁵ La Val d'Agri rimane oggi il principale centro nazionale per l'estrazione di idrocarburi, di cui ENI è ancora oggi maggior operatore industriale, cfr. ENI Basilicata. *Home page ufficiale*. <https://www.eni.com/eni-basilicata/it-IT/home.html> (ultima consultazione: 17/10/2025).

Un'azione, quella promossa dal Magnate, scortata da un duplice intento, di natura tanto economica quanto culturale:

[Al Magnate] piaceva l'idea di finanziare una serie di studi etnoantropologici nella stessa zona in cui si apprestava a costruire pozzi metaniferi e a stanare le riserve di petrolio; un po' di cultura faceva senz'altro comodo. In quella gigantesca caccia al catrame, i finanziamenti per le ricerche sul folklore meridionale provenivano da fonti diverse [...] c'erano la televisione di stato, la malferma Cassa del Mezzogiorno e qualche filantropo americano, insieme naturalmente ad alcuni venerabili imprenditori privati, tra cui il Magnate: dipendere da persone come lui significava avere, almeno in apparenza, una maggiore libertà e la possibilità di scampare meglio alle crisi morali dei finanziamenti pubblici. (189-190)

L'operazione rivela l'intreccio tra petroculture e dominio epistemico, tra capitalismo energetico e colonialismo del sapere. Se da un lato Ada s'interroga sulla legittimità del suo "scavo" interno alle abitudini e ai pensieri dei lucani, il Magnate, in ciò sagoma della figura storica di cui si fa rappresentazione, incarna una perfetta fusione di orizzonti tra cultura e industria. Attraverso l'ambivalenza di tale figura, Durastanti mette a fuoco dinamiche relazionali complesse, oggi ben presenti nei campi della ricerca e della produzione culturale dei paesi occidentali, spesso coinvolti in operazioni di vero e proprio *greenwashing*. Con il Magnate, la Basilicata di *Misitalia* allarga le proprie frontiere, proietta su di sé l'immagine condensata di tutti i "Sud" possibili: diventa ora il Texas («Sembra di stare in Texas», 275; «Texas d'Italia», 320), terra d'assalto e più importante centro di produzione petrolifera negli USA, ora le «Indie di quaggiù» (16), a sottolineare il carattere predatorio e le mire più propriamente coloniali di "conquista" di un vero e proprio Sud globale "interno", quello della Val d'Agri.

Contro il tentativo, tuttavia, di lasciare che il petrolio detti, almeno sul piano narrativo, la legge di una nuova egemonia culturale, portavoce di nuove moderne mitologie – leggiamo che «molte pubblicità di quegli anni somigliavano a una creatura mitologica travestita, una gigantesca epica in drag» (182) –, il romanzo oppone la propria tecnica compositiva¹⁶: l'olio nero, pur onnipresente, è presenza assente, infrastruttura invisibile, agente

¹⁶ Interessante notare come l'invisibilità e l'assenza della sostanza abbia caratterizzato l'immaginario culturale occidentale, pur governandolo. Cfr. Wilson – Sheena et. al. 2017; Ghosh 1992.

tra le maglie delle cose umane. La scelta dei periodi storici in cui ambientare il trittico è, in tal senso, cruciale: il liquido fa la propria breve apparizione, impregnando le ragazze nel loro atto di sabotaggio, nella prima parte del romanzo; è evocato come promessa, ancora inattuabile nella seconda parte; è materia esaurita, scarto, ricordo nella terza («fu imperativo dichiarare che quella sostanza, così come era apparsa, si era riassorbita ed era stata risucchiata dalla Terra, tornando a essere materia lucida e ignota», 320). Materia, dunque, che sembra sfuggire alla promessa di modernità, e che si rovescia, invece, nel paradigma del 'bersaglio mancato', del moto fallimentare che domina la seconda parte del romanzo¹⁷, che spinge anche la protagonista, Ada, a rinunciare alla sua azione di scavo culturale, a divenire antropologa: «“Tutto quel petrolio,” gli ho detto prima di alzarmi. “Non lo avete neanche trovato”» (308).

Sul piano strutturale, il principio narrativo che mescola realtà e finzione funziona anche in modo inverso, ancorando la narrazione storica a un medesimo meccanismo fabulatorio: «“Voglio raccontare quello che ho visto accadere: la nascita di una nazione” “Dite pure invenzione”» (61). Emblematico in tal senso il seguente brano:

Una clessidra, a questo punto della vicenda, si rovescerebbe di colpo e rivelerebbe il senso del tempo come il confronto tra due forze: tra tutto quello che si è immaginato e quello che invece si è avverato, e nella sovrapposizione imperfetta tra questi due elementi, tra il mondo fantasticato e quello agito, si creano delle ostinazioni, verità emotive che prescindono dalla realtà. Dei sogni lucidi che superano la storia e allo stesso tempo le danno un nuovo significato. Dalla somma di questi sogni privati discende, forse, ogni nuova generazione. Quando avviene la collisione tra i due tempi a casa di Madre, milioni di persone sulla Terra, tante ma non tutte, non nello stesso istante ma in quello immediatamente precedente o successivo, stanno sperimentando qualcosa di simile, un'interferenza difficile da esprimere a pieno, uno spazio in cui i contorni della vita prima si sbavano e poi si bruciano, e si imprinono indelebili su un'immaginazione. In mancanza di altre parole, questa interferenza è stata chiamata mito. Altre volte, progresso. (93)

¹⁷ In questo, l'autrice intende ricollegarsi esplicitamente al “fallimento” del pasoliniano *Petrolio*, cfr. l'intervista “Claudia Durastanti – Missitalia” [0:22'05"-0:22'14"].

Il dispositivo che sostiene l'intera narrazione è quello di un «realismo aumentato», nelle parole dell'autrice, che attinge alle convenzioni narrative per depotenziarne le strutture in un gioco di «generi a bassa intensità»¹⁸. Così accade che *Missitalia* si componga di un trittico "fallimentare" nella misura in cui i presupposti di genere – quelli del romanzo storico nella prima parte, del thriller nella seconda, della fantascienza nella terza – subiscono un vero e proprio atto di sabotaggio: se la Basilicata risorgimentale trasforma in eroine di fantascienza le ragazze di Casa di Madre, il personaggio di Ada è una spia che rinuncia di fatto al proprio ruolo, sbeffeggiandolo con cinismo e ironia; allo stesso tempo, qui si trova il senso di narrare al passato il futuro, con l'intento di dare credito e rilevanza, come da tradizione narrativa realista, a quella parte di racconto che dovrebbe di fatto essere la più speculativa. Vi è, in questa ostinata volontà di ribaltamento, un medesimo, sotterraneo moto di ribellione, che dirige la forma del romanzo in accordo con il contenuto e che agisce smantellando le distinzioni tra realtà e speculazione.

Un meccanismo contro-intuitivo, una contro-narrazione, che fa emergere contraddizioni e verità profonde insite al mito egemonico del progresso – storico, culturale, economico e industriale –, concausa delle catastrofi *naturculturali* contemporanee. In questo, la narrazione di *Missitalia* inscena il medesimo principio scientifico-narrativo che sottende la fabulazione speculativa, aprendo la narrazione della catastrofe a uno squarcio ulteriore, per certi versi utopistico – pure indissolubilmente, non troppo paradossalmente, ancorato alla realtà.

¹⁸ Si veda l'intervista 23 marzo 2024: «La forza ammaliante del futuro», incontro con Claudia Durastanti per il Festival "Eventi letterari Monte Verità. Mondi Surreali – Campi Magnetici" (Monte Verità, Ascona, 22 marzo 2024) [0:50'05"-0:50'11" e 0:50'12"-0:50'16"].

Bibliografia

- Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.
- Bennett, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Bevilacqua, Piero, *Breve storia dell'Italia meridionale*, Roma, Donzelli, [1993] 2005.
- Bevilacqua, Piero, *La terra è finita: Breve storia dell'ambiente*, Bari-Roma, Laterza, 2014.
- Chakrabarty, Dipesh, *The Climate of History in a Planetary Age*, Chicago, University of Chicago Press, 2021.
- Conelli, Carmine, *Il rovescio della nazione. La costruzione coloniale dell'idea di Mezzogiorno*, Napoli, Tamu Edizioni, 2022.
- Craps, Stef – Crownshaw, Rick – Wenzel, Jennifer – Kennedy, Rosanne – Colebrook, Claire – Nardizzi, Vin, "Memory studies and the Anthropocene: A roundtable", *Memory Studies*, 11.4 (2017): 498-515.
- de Martino, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Eds. Giordana Charuty – Daniel Fabre – Marcello Massenzio, Torino, Einaudi, 2019 [ed. or. 1977; ed. fr. *La fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, Paris, Éditions EHESS, 2016].
- Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- Durastanti, Claudia, *Missitalia*, Milano, La Nave di Teseo, 2024.
- Ghosh, Amitav, "Petrofiction", *New Republic*, 2 (1992): 29-34.
- Ghosh, Amitav, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, University of Chicago Press, 2016; it. tr. Anna Nadotti, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.
- Haraway, Donna J., *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016; it. tr. Claudia Durastanti – Clara Ciccioni, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero, 2019.
- Iovino, Serenella – Oppermann, Serpil (eds.), *Material ecocriticism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2014.
- Latour, Bruno, *Face à Gaïa: Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, Éditions La Découverte, 2015.
- Le Guin, Ursula K., "The carrier bag theory of fiction" [1988], in *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Eds. Cheryll Glotfelty – Harold Fromm, Athens, University of Georgia Press, 1996, 149-154.
- Lonzi, Carla, *Sputiamo su Hegel*, Milano, La Tartaruga, [1970] 2023.
- Malm, Andreas, *How to Blow Up a Pipeline*, London, Verso, 2021.

- Milner, Andrew, "Ecoterrorism in recent climate fiction", *Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne*, 15 (2022): 22-30.
- Missiroli, Paolo, *Teoria critica dell'Antropocene. Vivere dopo la Terra, vivere nella Terra*, Milano, Mimesis, 2022.
- Morton, Timothy, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.
- VanderMeer, Ann – VanderMeer, Jeff (eds.), *Le visionarie. Fantascienza, fantasy e femminismo: un'antologia*, Eds. Claudia Durastanti – Veronica Raimo, Roma, Nero, 2018.
- Wilson, Sheena – Carlson, Adam – Szeman, Imre (eds.), *Petrocultures: Oil, Politics, Culture*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2017.

Sitografia

- Archivio Storico ENI. Collezione Temi ENI – Energia e Idrocarburi. <https://archiviositorio.eni.com/aseni/it/explore/collections/IT-ENI-TE-MI0001-000003> (ultima consultazione: 17/10/2025).
- Autore non identificato. *Pennacchio Vitale Tito*. Fotografo. Ca 1866. Fotografo. Museo di Antropologia Criminale "Cesare Lombroso" <https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0100407680-6> (ultima consultazione: 17/10/2025).
- Bologna Biblioteche, "Claudia Durastanti – Missitalia", *YouTube*, 18 aprile 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=ZJmJtY7Cc0w> (ultima consultazione 17/10/2025).
- ENI Basilicata. *Home page ufficiale*. <https://www.eni.com/eni-basilicata/it-IT/home.html> (ultima consultazione: 17/10/2025).
- Eventi Letterari Monte Verità, "«La forza ammaliante del futuro», incontro con Claudia Durastanti", *YouTube*, 23 marzo 2024, https://www.youtube.com/watch?v=cPp9T_cCYCo (ultima consultazione 27/10/2025).
- Fratelli Santoro. *Brigantesse della Basilicata*. ca 1866. Fotografo. Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso" (ultima consultazione: 17/10/2025).

L'Autrice

Annamaria Elia

Annamaria Elia holds a PhD in Italian Studies from Sapienza University of Rome. Her doctoral thesis explores the literary imagination of the Anthropocene in contemporary European and Anglo-American literatures, through a new materialist and posthuman theoretical lens. Her research interests include ecocriticism, literary theory, eco-narratology, eco-feminism, comparative literature, and literary criticism.

Email: annamaria.elia@uniroma1.it

L'articolo

Data invio: 30/04/2025

Data accettazione: 31/08/2025

Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Elia, Annamaria, "Catastrofi materiali, catastrofi culturali: il tema della presenza nella Basilicata di *Missitalia*", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 171-194, <http://www.betweenjournal.it/>